STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Band 2: Künstler geboren 1615 bis 1630

AUTOR(EN) / ***AUTHOR(S)***
Léon Krempel

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 9

HERAUSGEBER / ***EDITOR(S)***
Herbert Beck, Michael Maek-Gérard und Jochen Sander

ORT / ***PLACE*, VERLAG** / ***PUBLISHER*, JAHR** / ***YEAR***
Petersberg: Michael Imhof-Verlag, 2005

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / ***RECOMMENDED CITATION***
Léon Krempel, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Band 2: Künstler geboren 1615 bis 1630 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 9, herausgegeben von Herbert Beck, Michael Maek-Gérard und Jochen Sander), Petersberg 2005

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

Städel Museum, 2016

HOLLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1550–1800
BAND 2: KÜNSTLER GEBOREN 1615 BIS 1630

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
IX

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK, MICHAEL MAEK-GÉRARD
UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

LEÓN KREMPEL

HOLLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1550–1800

BAND 2:

KÜNSTLER GEBOREN 1615 BIS 1630

MICHAEL IMHOF VERLAG

Umschlag: Gerard ter Borch, Dame mit Weinglas,
Frankfurt a. M., Städel

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG
DES STÄDELSCHEN MUSEUMS-VEREINS E. V.
UND DER ADOLF MESSER STIFTUNG

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.

© 2005 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg
und Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Layout und Reproduktion: Michael Imhof Verlag, Fulda

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetztung 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

VORWORT

Mit der vorliegenden Publikation setzen wir die Reihe von wissenschaftlichen Bestandskatalogen fort, die 1992 mit den „Niederländischen Gemälden im Städel 1400–1550" von Jochen Sander begonnen wurde, um den Gemäldebestand des Hauses erstmals einer systematischen, dem heutigen Methodenstand adäquaten Erforschung zu unterziehen. Die holländischen Gemälde des Barock gehören in der Mehrzahl zum Kernbestand der Stiftung von Johann Friedrich Städel oder wurden im 19. Jahrhundert aus anderen Frankfurter Sammlungen erworben. Sie vergegenwärtigen somit auch ein Stück Geschichte des Hauses und der Stadt. Aus den sorgfältig recherchierten Provenienzen der Bilder und den Kopien, die die Frankfurter Maler Morgenstern nach einigen von ihnen anfertigten, teilt sich etwas von dem Vorleben der Bilder in den Frankfurter Kabinetten mit.
Dieser zweite Band der auf drei Bände konzipierten Reihe der holländischen Barockmalerei behandelt mit den 1615–1630 geborenen Meistern hervorragende Vertreter ihres Faches wie Gerard ter Borch und Jacob van Ruisdael, widmet sich aber ebenso eingehend auch wenig bekannten „Kleinmeistern", über die nicht selten Überraschendes herausgefunden wird. So sei hier nur auf das Selbstbildnis des Karel Slabbaert hingewiesen, dessen Unterzeichnung auf einen verworfenen Bildgedanken verweist, mit dem die biographisch bezeugte Verbindung zur Leidener Malschule um Gerrit Dou bestätigt wird.
Allen, die am Zustandekommen dieses Bandes beteiligt waren, gebührt großer Dank, den Kollegen im Haus, die den Bearbeiter durch Rat und Tat unterstützt haben, wie auch den Kollegen anderer Institutionen, die ihm Gastrecht gewährten und mit denen er im Austausch stand. Ursula Edelmann und David Hall danken wir für die Aufnahmen der Gemälde. Besonders verpflichtet sind wir dem Städelschen Museums-Verein e. V. und der Adolf Messer Stiftung, die die zweijährige Forschung von León Krempel und die Drucklegung des Bandes mit einem ansehnlichen Betrag finanziell unterstützt haben.

Herbert Beck
Michael Maek-Gérard
Jochen Sander

INHALT

VORWORT 5

EINLEITUNG 11

KATALOG 13

LUDOLF BACKHUYSEN
Bildnis eines Mannes aus Emden, Inv. Nr. 94 15

Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, Inv. Nr. 176 22

JOB BERCKHEYDE
Die Börse von Amsterdam, Inv. Nr. 536 29

FERDINAND BOL
Bildnis eines jungen Mannes, Inv. Nr. 918 37

Bildnis von Sir John Hebdon (1612–1670), Inv. Nr. 706 44

FERDINAND BOL (Umkreis)
Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Inv. Nr. 986 49

GERARD TER BORCH
Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, Inv. Nr. SG 516 56

Dame mit Weinglas, Inv. Nr. 1055 64

JAN BOTH
Ansicht der Ripa Grande in Rom, Inv. Nr. 42 70

QUIRINGH VAN BREKELENKAM
Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, Inv. Nr. 209 77

ABRAHAM VAN CUYLENBORCH
Landschaft mit antiken Ruinen, Inv. Nr. 2072 83

AELBERT CUYP
Flußlandschaft mit Steg, Inv. Nr. 1242 89

Schafherde auf der Weide, Inv. Nr. 1107 96

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT
Bildnis des Isaac Commelin (1598–1676), Inv. Nr. 705 101

ALLART VAN EVERDINGEN
Stürmische See, Inv. Nr. 777 109

Landschaft mit Wasserfall, Inv. Nr. 1901 114

Landschaft mit einer Sägemühle, Inv. Nr. 872 118

Landschaft mit Wasserfall und Mühle, Inv. Nr. 1239 122

BARENT FABRITIUS
Selbstbildnis, Inv. Nr. 736 125

Geburt und Namengebung Johannes d. T., Inv. Nr. 90 131

WILLEM GRAS
Landschaft mit sandigem Feldweg, Inv. Nr. 592 136

HOLLÄNDISCHER MALER (REMBRANDT-SCHULE)
Halbfigur einer jungen Frau („Hendrickje Stoffels“) 144

PIETER JANSSENS ELINGA
Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Inv. Nr. 1129 151

WILLEM KALF (Nachfolger)
Stilleben mit Orangen, Inv. Nr. 2098 160

PHILIPS KONINCK
Holländische Flachlandschaft, Inv. Nr. 864 164

JOHANNES LINGELBACH
Römische Hirtenfamilie unter einem Baum, Inv. Nr. 553 169

Marktszene auf der Piazza Navona in Rom, Inv. Nr. 1335 177

Mediterrane Hafenszene, Inv. Nr. 1929 184

JACOB MULLER und
JACOB GERRITSZ. VAN BEMMEL
Die Familie des Predigers Reinier Halma in Langerak an der Lek, Inv. Nr. 2172 189

EMANUEL MURANT
Die Ruine von Brederode, Inv. Nr. 1127 196

ISACK VAN OSTADE
Eislandschaft mit Schlittschuhläufern, Inv. Nr. 1232 202

EGBERT LIEVENSZ. VAN DER POEL
Edelschmied in der Werkstatt, Inv. Nr. 1955 208

ADAM PYNACKER
Italienischer Friedhof, Inv. Nr. 607 215

PIETER DE RING
Stilleben mit Obst und Hummer, Inv. Nr. SG 999 221

Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer, Inv. Nr. 1277 226

WILLEM ROMEYN
Ruhendes Vieh an einer Furt, Inv. Nr. 614 231

JACOB ISAACKSZ. VAN RUISDAEL
Waldweg mit Spaziergängern, Inv. Nr. 2224 236

Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun, Inv. Nr. 1240 241

Waldlandschaft mit Wasserfall bei aufziehendem Gewitter, Inv. Nr. 754 245

Waldsee mit zwei Schwänen, Inv. Nr. 941 249

Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft („Norwegischer Wasserfall"), Inv. Nr. 1156 253

Winterlandschaft bei Haarlem mit einem Laternenpfahl, Inv. Nr. 1109 257

Winterlandschaft mit beschneiter Baumgruppe, Inv. Nr. 535 261

KAREL SLABBAERT
Selbstbildnis mit Totenkopf, Inv. Nr. 445 264

JAN STEEN
Der Fischmarkt zu Leiden, Inv. Nr. 1132 270

Moses schlägt Wasser aus dem Fels, Inv. Nr. 1096 277

Wirtshaus mit Gast und Schankmagd („Der aufdringliche Gast"), Inv. Nr. 532 283

Der Alchimist, Inv. Nr. 898 287

JAN VICTORS
Boas übernimmt das Erbe Elimelechs, Inv. Nr. 581 293

JAN BAPTIST WEENIX
Römischer Kesselflicker, Inv. Nr. 1057 299

JAN BAPTIST WEENIX (zugeschrieben)
Totes Geflügel, an dem eine Katze frißt, Inv. Nr. 707 304

PHILIPS WOUWERMAN
Der Reiter in den Dünen, Inv. Nr. 1243 309

Reiter vor einer Hufschmiede, Inv. Nr. 940 314

Bewaffnete Reiter vor einem Wirtshaus, Inv. Nr. 1072 318

PHILIPS WOUWERMAN
(und Werkstatt?) Stall mit drei Pferden, Inv. Nr. 185 323

PHILIPS WOUWERMAN (Kopie)
Reiter vor Marketenderzelt, Inv. Nr. SG 533 328

THOMAS WYCK
Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen, Inv. Nr. 665 333

Frau am Nähtisch, Inv. Nr. 605 338

ANHANG

Peter Klein
Dendrochronologische Untersuchungen an Holländischen Tafelbildern im Städel 344

Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur 347

- Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts 347
- Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts 347
- Ausstellungskataloge 348
- Bestandskataloge 348
- Sonstige Literatur 349

Indizes 353

- Inventarnummern 353
- Erwerbungsdaten 353
- Provenienzen 354

Veränderte Zuschreibungen 355

Personenregister 356

Abbildungsnachweis 360

EINLEITUNG

Unter den Beständen des Städelschen Kunstinstitutes nehmen die holländischen Gemälde des Barock einen prominenten Platz ein. Dieser bemißt sich nicht allein nach der Anzahl und der Qualität der Stücke, sondern hat auch mit dem bürgerlichen Charakter der 1816 eingerichteten Stiftung von Johann Friedrich Städel zu tun. Viele der Stücke gelangten über Kunsthandel, Auktionen und Messen bereits im 18. Jahrhundert nach Frankfurt, wo die säkulare Kabinettmalerei der Holländer stark gefragt war. Sieben der 59 Gemälde dieses Kataloges stammen aus der Sammlung des Stifters, die übrigen wurden überwiegend im Laufe des 19. Jahrhunderts mit den Familiensammlungen von Frankfurter Persönlichkeiten wie Moritz Gontard, Sophia Franziska de Neufville-Gontard, Johann Georg Grambs und Georg Finger des Raths erworben. Dank gezielter Ankäufe bis in die 1960er Jahre bietet der fast 200 Stücke umfassende Bestand an holländischen Gemälden einen repräsentativen Querschnitt durch eine der produktivsten und vielseitigsten Epochen der Malerei.

Die ersten Verzeichnisse des Institutes sowie Annotationen in den Handexemplaren und in den Inventarbüchern belegen das stete Bemühen um eine korrekte Attribution der Werke vor dem Hintergrund der sich als selbständige Wissenschaft etablierenden Kunstforschung. Die sogenannte kritische Methode führte zu dem ersten ausführlichen gedruckten Gesamtverzeichnis von Heinrich Weizsäcker, das zahlreiche Gemälde auch der holländischen Schule neu einordnete (Verz. 1900). Die in der Folge durch Krieg und Wiederaufbau seltener publizierten Verzeichnisse brachten wissenschaftlich keinen Fortschritt. Erst durch die private Initiative des Senators Dr. Gerhard Holland erschien 1995 ein illustriertes Gesamtverzeichnis der niederländischen Gemälde vor 1800, für das Jochen Sander und Bodo Brinkmann technische Beobachtungen wie Signaturen und Maße notierten, die Literatur zu den Werken zusammentrugen und als Ergebnis ihrer Recherchen in einigen Fällen auch bestehende Zuschreibungen ablehnten.

Mit großem Nachdruck sind seit 1992 wissenschaftliche Bestandskataloge zu den altniederländischen, frühen italienischen und altdeutschen Schulen erschienen, die in bis dahin ungekannter Gründlichkeit die Gemälde der Sammlung für die Fachwelt und das Publikum erschließen. Mit dem vorliegenden Band wird diese Reihe nun auf das Gebiet der niederländischen Schulen des Barockzeitalters ausgedehnt. Im Hinblick auf den Umfang des Bestandes wurde entschieden, das Material auf drei Bände chronologisch aufzuteilen. Dem mittleren Band der zwischen 1615 und 1630 geborenen Künstler werden Bände der Jahrgänge vor 1615 bzw. nach 1630 folgen. Der für diesen Band besonders enge Zeitraum brachte einen Erkenntnisgewinn, denn alle hier behandelten Maler gehören mehr oder weniger derselben Generation an, um mit diesem problematischen Begriff den Umstand zu beschreiben, daß sie einander persönlich oder durch Werke gekannt haben dürften und künstlerische Bezugspunkte teilten. So ließen sich bei der Besprechung der Gemälde immer wieder auch Vergleiche innerhalb des Kataloges ziehen. Die Mehrzahl der Bilder entstand zwischen 1640 und 1670 in einer Zeit, die die Republik der sieben nördlichen Provinzen der Niederlande auf dem Höhepunkt ihrer Macht sah und die Malerei an vielen Orten erblühen ließ. Der rapide gewachsenen und zu Weltruhm gelangten Kaufmannsstadt Amsterdam, deren Patriziat alle Fäden der Landespolitik in Händen hielt, huldigen hier gleich mehrere Gemälde von Ludolf Backhuyzen, Job Berckheyde und Gerbrand van den Eeckhout.

In der Zusammenschau heben sich die allgemeinen und individuellen Vorlieben der Maler deutlich voneinander ab. Der im 16. Jahrhundert wurzelnde Italianismus bewog im 17. Jahrhundert immer häufiger junge Maler zur Reise über die Alpen. Mit Jan Both, Johannes Lingelbach, Willem Romeyn, Adam Pynacker, Thomas Wyck und Jan Baptist Weenix sind einige der wichtigsten Vertreter der zweiten Generation der Italianisanten in der Sammlung vertreten. Jan Both, der das arkadische Italienbild popularisierte und auch an Maler vermittelte, die wie Aelbert Cuyp nie weit gereist waren, ist hier mit einer ungewohnt genauen Vedute der Ripa Grande in Rom repräsentiert, die nach ihrer Restaurierung in neuem Glanz erstrahlt und aus dem Depot in die ständige Präsentation geholt wurde.

Neben Amsterdam und Rom rückt auch die kleine Stadt Haarlem häufig in den Blickpunkt, in der die Landschafts- und bäuerliche Genremalerei florierte, wenngleich einige der dort etablierten Maler aus wirtschaftlichen Gründen nach Amsterdam abwanderten. Allart van Everdingen, Jacob van Ruisdael und Philips Wouwerman sind jeweils mit mehreren, charakteristischen

Werken präsent. Besonders aufschlußreich für ein Verständnis der Einflüsse, denen ein Maler im Haarlem der Jahrhundertmitte ausgesetzt sein konnte, ist der aufgrund seines schmalen Œuvres nahezu unbekannte Willem Gras. Die Begeisterung Haarlemer Maler für altes Mauerwerk bezeugen Emanuel Murant und Willem Romeyn; der talentierte, früh verstorbene Isack van Ostade ist mit einem seiner kleinen Winterbilder vertreten.
Die Entwicklung der vornehmen Figurenmalerei ist untrennbar mit dem Namen von Gerard ter Borch verknüpft, einem weitgereisten Maler, der in Deventer abseits von den großen Kunstzentren, aber nicht weniger einflußreich, Szenen schuf, die Liebesangelegenheiten von jungen Herrschaften diskret andeuten. Eines der selteneren und weniger bekannten Beispiele der frühen Genremalerei ter Borchs vor 1650 bietet ein bislang im Depot verwahrtes Gemälde, in dem das verschollene Original einer in drei Fassungen überlieferten Komposition erkannt wurde. Es verrät Berührung mit Leiden, einer Stadt, die mit Gerrit Dou und den van Mieris einige der größten Genremaler beherbergte. Das Vorbild Dous macht sich überraschend auch in einem Selbstbildnis von Karel Slabbaert bemerkbar, einem Middelburger Maler, der an der Peripherie gewissermaßen einen Außenposten der Leidener Feinmalerei gegen das im Süden populäre Bauerngenre verteidigte. Leiden brachte schließlich auch Jan Steen hervor, der das Decorum mißachtend Genre und Historie miteinander verband und für die verschiedensten Einflüsse und Anregungen offen war. Das Städel besitzt von Steen eine sehr frühe Vedute des Fischmarktes in Leiden, dessen Figuren schon mit dem ihm eigenen Humor beobachtet sind. Von ter Borch und den Leidener Malern gleichermaßen beeindruckt, fand Quiringh van Brekelenkam zu einem eigenen Stil, der an einer Wirtshausszene beispielhaft studiert werden kann. Vom Leidener Pieter de Ring stammen zwei Fruchtstilleben der Sammlung. Sie sind ebenso wie auch ein hier Jan Baptist Weenix zugeschriebenes Jagdstück flämischen Vorbildern verpflichtet, die in den Jahren bald nach Abschluß des Westfälischen Friedens allgemein sorgfältig rezipiert wurden. Für die sogenannte Aristokratisierung des holländischen Bügertums bietet der ältere Weenix übrigens auch auf Grund seiner Biographie ein interessantes Belegstück, denn der Maler bezog die Burg de Haar nahe Utrecht, wo er hochverschuldet starb. Für die in Utrecht um die Jahrhundertmitte praktizierte Landschafts- und Ruinenmalerei mit mythologischer Staffage liefert Abraham van Cuylenborch mit einer außergewöhnlichen Komposition ein prachtvolles Beispiel. Eine Gemeinschaftsarbeit der Utrechter Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel, das Familienbildnis des Predigers Reinier Halma, gehört zu den ikonographisch interessantesten Funden des Kataloges.
Egbert van der Poel, vor allem für seine Darstellungen des zerstörten Delft bekannt, vertritt den Luminarismus der Delfter Malerei mit einer höchst seltenen Darstellung einer Edelschmiede.
Unter den älteren Künstlern, die auf die Maler der hier betrachteten Generation Einfluß ausübten, sind besonders Jan van Goyen, Pieter van Laer, Cornelis van Poelenburgh und nicht zuletzt Rembrandt zu nennen. Dessen Erfolg als Lehrer dokumentieren in der Sammlung Werke seiner Schüler Ferdinand Bol, Gerbrand van den Eeckhout, Barent Fabritius, Philips Koninck und Jan Victors. Weiterhin offen bleibt die Zuschreibung der „Hendrickje Stoffels".
Neben dem erwähnten Jacob Muller, der aus Emden stammte, mischen sich noch zwei deutsche Immigranten unter die gebürtigen Holländer. Gleichfalls aus Emden zugereist war Ludolf Backhuysen, dem hier ein früher Lingelbach zugeschriebenes Bildnis gegeben wird. Kaum weniger erfolgreich als Backhuysen eroberte sich Johannes Lingelbach nach seinem Italienaufenthalt einen festen Platz auf dem Amsterdamer Kunstmarkt. Lokales Interesse hat dazu geführt, daß von diesem Frankfurter Maler schöne Werke für die Sammlung erworben wurden. Ein Immigrant aus dem flämischen Brügge, der über Rotterdam nach Amsterdam gelangte, war schließlich Pieter Janssens Elinga. Von dem kaum zu Recht als naiv eingeschätzten, überaus seltenen Meister besitzt das Städel ein bezauberndes Interieur, in dem sich der Maler selbst dargestellt hat.

Die einzelnen Gemälde des Kataloges sind alphabetisch nach Künstlernamen, mehrere Werke eines Künstlers chronologisch geordnet. Aufbau und graphische Gestaltung der Einträge orientieren sich an dem Schema der seit 1992 erschienenen Bestandskataloge, doch wurde wegen der Fülle des Materiales eine größere Übersichtlichkeit angestrebt. Dem Technischen Befund folgt zunächst eine Zusammenfassung der gemäldetechnologischen Untersuchungsergebnisse, an denen Christiane Haeseler, Stephan Knobloch und Peter Klein mitgewirkt haben. Alle Gemälde wurden in der Restaurierungswerkstatt des Institutes mit Ultraviolettlicht, Infrarot-Reflektographie, Röntgenstrahlen und mit dem Mikroskop untersucht und bedarfsweise entsprechend dokumentiert. Bei den Holztafeln wurden zudem dendrochronologische Untersuchungen vorgenommen, deren Ergebnisse am Schluß des Bandes zusammengefaßt sind. Von einer chemischen Analyse der Pigmente mußte abgesehen werden, doch konnten in vielen Fällen tiefer liegende Farbschichten und Grundierungen beschrieben werden. Bei den Leinwänden wurden nach Möglichkeit Kett- und Schußfäden unterschieden und pro cm^2 gezählt, woraus sich für künftige Untersuchungen die Möglichkeit zu weiterreichenden Vergleichen ergibt. Gegenüber den früheren Bestandskatalogen dieser Reihe wurden, um möglichst vollständig ältere Restaurierungen nachzuweisen, erstmals auch die Auftragsbücher der Frankfurter Malerfamilie Morgenstern sowie einige andere Archivalien ausgewertet.

Unter der Provenienz der Werke sind die Vorbesitzer der Gemälde chronologisch erfaßt. Sämtliche Provenienzen wurden überprüft und gegebenenfalls ergänzt. Für die annotierten Käufernamen und Preisangaben der eingesehenen Exemplare der Versteigerungskataloge ist nur dann ein Nachweis genannt, wenn das betreffende Exemplar weder über die Datenbank des Getty Research Institute in Los Angeles noch die Microfiche-Kopien im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag aufzufinden ist.
Die Rubriken Beschreibung, Forschungsstand und Diskussion dienen nicht allein dem leichten Zugriff auf eine gesuchte Information, sondern sollen auch den Weg von der optischen Analyse über das Meinungsbild der Forschung hin zur kritischen Synthese und zum eigenen Urteil transparent machen. Topographische und ikonographische Erklärungen wurden als Informationen oft mit in die Beschreibung aufgenommen, um die anschließenden Rubriken Forschungsstand und Diskussion auf das Wesentliche zu konzentrieren. Der Forschungsstand referiert sämtliche mir bekannt gewordenen Forschungsmeinungen, die zu dem betreffenden Stück geäußert wurden. Die abschließende Diskussion zielt vor allem auf eine Bestätigung oder Klärung der Zuschreibung und Entstehungszeit ab. Neben einer Einordnung in die stilistische Entwicklung des Künstlers wird auch die Marktnische benannt, die der Meister mit dem jeweiligen Werk in Konkurrenz mit seinen Zeitgenossen zu besetzen suchte. Viele der Bilder wurden schließlich aus der Tradition inhaltlich-ikonographisch zu erklären versucht. Das Literaturverzeichnis führt zunächst die Verzeichnisse des Städels auf, sodann die relevante Forschungsliteratur.
Das Manuskript wurde im März 2003 abgeschlossen. Seither erschienene Literatur konnte nur ausnahmsweise berücksichtigt werden.

Mein Dank gebührt an erster Stelle dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts, der mir die Teilnahme an diesem großangelegten Katalogisierungsprojekt ermöglichte. Nicht weniger aber danke ich den Herausgebern Michael Maek-Gérard, Leiter der Barockabteilung, der diesen Band aufmerksam und geduldig betreute, und Jochen Sander, der das Manuskript ebenfalls Korrektur las. Besonderer Dank gilt meiner Bonner Kommilitonin Mirjam Neumeister, die an der Konzeption der geplanten Reihe der holländischen Bestandskataloge maßgeblich mitgewirkt hat und gegenwärtig die Bände der vor 1615 bzw. nach 1630 geborenen Meister vorbereitet.
Großen Dank schulde ich Christiane Haeseler, die an den gemäldetechnologischen Untersuchungen beteiligt war, Fragen zur Maltechnik und zum Erhaltungszustand der Stücke klärte und die infrarot-reflektographischen Aufnahmen anfertigte und mit mir zusammen deutete. Dazu restaurierte sie noch die Tafel von Jan Both und verglich deren Maltechnik mit dem Gegenstück in der Londoner National Gallery. Stephan Knobloch brachte gleichfalls das theoretische und praktische Wissen des Restaurators ein, besorgte die Röntgenaufnahmen und fand auch noch Zeit, Gemälde von Allart van Everdingen, Pieter Janssens und Jan Victors zu reinigen. Peter Klein steuerte die dendrochronologischen Untersuchungsergebnisse bei, die in einigen Fällen auf das kunsthistorische Urteil modifizierend wirkten.
Bei den Literaturrecherchen leisteten die Bibliotheken des Städelschen Kunstinstituts und des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie die größten Dienste. Die umfangreiche Fotothek des zuletzt genannten Institutes erwies sich wie so oft als eine wahre Fundgrube bei der Suche nach Vergleichsstücken. Elisabeth Heinemann kümmerte sich um die Bestellung der Fotoaufnahmen. Neuaufnahmen stellten Ursula Edelmann und David Hall her.
Für ihre hilfreiche Unterstützung möchte der Verfasser allen Kollegen und Freunden danken, namentlich besonders: Stijn Alsteens, Gerlinde de Beer, Marten Jan Bok, Quentin Buvelot, Marcus Dewitz, Frederic Duparc, Bernd Ebert, Rudi Ekkart, Jeroen Giltaij, Pia Maria Hilsenbeck, Anette Kanzenbach, Marijke de Kinkelder, Katja Kleinert, Peter Kroesen, Philip Longworth, Heidrun Ludwig, Volker Manuth, Marco R. Mastenbroek, Fred Meijer, Hélene Meyer, Monika Meyer, Michael Mohr, Uta Neidhardt, Franz Ossing, Roger Quarm, Hans-Joachim Raupp, Anne Röver-Kann, Axel Rüger, Susanne Salamah, Leslie Scattone, Bernhard Schnackenburg, Reinhart Wagner, Nina Weibull, Marieke de Winkel, Ulrich Graf Arco-Zinneberg.
Dem Städelschen Museums-Verein e.V. und der Adolf Messer Stiftung danke ich sehr herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung des Projektes. Michael Imhof hat viele Stunden in die Gestaltung des Kataloges und die Reproduktion der Kunstwerke investiert. Ihm und seiner Mitarbeiterin Carolin Pfatschbacher sowie der Lektorin Stephanie Böß danke ich für das schöne Buch. Für dessen Inhalt, Irrtümer und Auslassungen zeichne ich selbst verantwortlich.

León Krempel

KATALOG

LUDOLF BACKHUYSEN

Emden 1630 – 1708 Amsterdam

Geboren am 28. Dezember 1630 in Emden als Sohn des Gerhard Backhusz. und der Margarete Jansen. Sein Vater war Hofgerichtsschreiber in Aurich und später Notar in Emden. Houbraken berichtet, daß er bis zu seinem 18. Lebensjahr „Klerk op 't Comtoir" (Geschäftsschreiber) gewesen sei, bevor er sich 1650 in Amsterdam niedergelassen habe, um als Buchhalter und Schreiber für Guillelmo Bartolotti zu arbeiten, der wie er aus Emden übergesiedelt war. Als Autodidakt habe er damals damit begonnen, Schiffe nach der Natur zu zeichnen, und auf Anregung von Allart van Everdingen – der sich 1652 in Amsterdam niedergelassen hatte – alsbald auch mit dem Malen angefangen, wobei ihn der Marinemaler Hendrik Dubbels beraten habe.

Seine frühesten datierten Gemälde lassen den Schluß zu, daß er sich seit spätestens 1649 in Amsterdam aufhielt und bereits 1650 in Kontakt mit Dubbels stand. Erstmals dokumentarisch genannt ist er am 9. Juli 1651 in Emden, wo er als Zeuge eine Akte zeichnete. In Amsterdam ist er erstmals 1656 als „schryver ende factor" belegt. Zu seinen Hochzeiten mit Lysbeth Lubberts (1657) und Catarina Bevel (1660) gab er seinen Beruf mit Zeichner an. Nach dem Tod seiner zweiten Frau wohnte er von 1662 bis 1663 vorübergehend in Hoorn. 1663 hielt er sich wahrscheinlich wieder kurz in Emden auf. Am 1. Februar 1663 trat er der Malergilde in Amsterdam bei. 1664 heiratete er Alida Greffet, die eine Seidenhandlung als Mitgift in die Ehe einbrachte. Das Paar ließ am 14. Juni 1665 eine Tochter Maria taufen. Im gleichen Jahr erteilten ihm die Bürgermeister von Amsterdam den Auftrag zu einer Ansicht des Hafens der Stadt, die Hugues de Lionne, Außenminister König Ludwigs XIV., zum Geschenk gemacht werden sollte. Das 1666 fertiggestellte Gemälde, für das der Künstler mit 400 Dukaten entlohnt wurde, befindet sich heute im Louvre. 1678 starb seine dritte Frau. Nach den Datierungen 1679 und 1680 auf Gemälden und Zeichnungen mit Ansichten von Plymouth scheint er um diese Zeit England besucht zu haben. Wieder in Amsterdam, heiratete er am 2. Juni 1680 Anna de Hooghe. Aus dieser Ehe ging 1683 Johannes Backhuysen hervor, sein einziger Sohn, der das Erwachsenenalter erreichte. Eine gezeichnete Ansicht Emdens mit dem Datum 1686 deutet auf einen erneuten Besuch seiner Geburtsstadt hin. 1699 wurde Backhuysen zum Vorsteher der neu eingerichteten Amsterdamer Kunstkammer ernannt. Seine letzten datierten Werke stammen aus dem Jahr 1707. Er starb am 7. November 1708 in Amsterdam.

Backhuysens Ruhm gründet auf seinen gemalten und gezeichneten Marinebildern, die in vielen Fällen zeitgeschichtliche Ereignisse schildern oder den Ruhm der Hafenstadt Amsterdam verewigen. Nach dem Wegzug der beiden Willem van de Velde (1673) stieg er zum führenden Vertreter dieser Gattung in Holland auf. Ihm gelang besonders die Darstellung der bewegten See. Genaue Naturbeobachtung verband er mit dem klassizistischen Geschmack seiner Zeit. Gelegentlich schuf er auch Porträts von sich selbst und seiner Frau sowie Personen, die vermutlich seinem weit ausgedehnten Bekannten- und Freundeskreis angehörten. Backhuysen war ein Meister der Kalligraphie und unterrichtete in diesem Fach zeitlebens Schüler.

Als seine Schüler und Nachfolger werden u. a. Hendrik Dubbels, Jan Claesz. Rietschoof, dessen Sohn Hendrik Rietschoof, Aernout Smit, Abraham Storck und Michiel Maddersteg genannt.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 236–242; Ausst. Kat. AMSTERDAM 1985; NANNEN 1985; DE BEER 2002

BILDNIS EINES MANNES AUS EMDEN

INV. NR. 94

Um 1675–1680

Leinwand, 58,9 x 44,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 15 senkrechten und 14 waagerechten Fäden pro cm² ist bereits vor ihrer Bemalung im Schnürrahmen grau vorgrundiert gewesen, wie die bei der Untersuchung im April 2001 unter einer Abklebung teilweise freigelegten seitlichen Spannränder mit ihren neben diversen Nagellöchern vorhandenen doppelten Schnurösen zeigen. Im Himmel lassen sich in Ausbrüchen Grundierungen oder Unterlegungen feststellen: Links am Rand über der Mitte ist eine hell blaugraue, weiter oben in der lichten Ecke des Himmels eine grauschwarze Schicht (als Vorbereitung einer nicht ausgeführten dunklen Wolke?) sichtbar. Die Leinwand wurde später geringfügig beschnitten, doubliert und an den Rändern abgeklebt. Im Craquelée zeichnen sich 2 bis 2,5 cm von den Malrändern entfernt beiderseitig und oben die Innenkanten eines früheren Spann- oder Keilrahmens ab. Eine 2001 angefertigte Röntgenaufnahme zeigt eine Änderung in dem Hut, dessen Krempe links einen markanten Knick erhalten sollte. Außerdem ist hierauf ein reparierter Winkelriß über der Stirn des Dargestellten zu erkennen.

Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses wurde das Bild als „erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 9). Mit Datum vom 4. August 1843 wurde es in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Porträt von Lingelbach auf Leinwand. [*f*] 2,42" (Archiv. 1817–1843, S. 34, Nr. 103). Am 14. August 1877 wurde es mit dem Hinweis „blind, Firniß" an Göbel und Janss abgegeben, die es am 16. August zurückbrachten (Archiv. 1877/78, S. 14).

Der aktuelle Zustand des Bildes ist bis auf den vergilbten Firnis als gut zu bezeichnen.

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G 94".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (taxiert auf *f* 40)

BESCHREIBUNG

Das Brustbild zeigt einen Mann mittleren Alters, dessen Blick auf dem Betrachter ruht. Er hat langes, gewelltes, blondes Haar und trägt einen dünnen Ober- und Unterlippenbart. Aus seinem schwarzen Wams tritt ein breitrandiger Kragen (*bef*) hervor, der mit zwei Schnüren befestigt ist, an denen weiße Troddeln (*akertjes*; dt. „Eicheln") hängen.[1] Über die linke Schulter ist ein brauner Mantel gezogen, an dessen Rand man die mit Stoff überzogenen Knöpfe sieht. Das nach links geneigte Haupt schmückt ein schwarzer Filzhut, der nach hinten geschoben ist. Über die linke Schulter des Mannes wandert der Blick in den Mittelgrund des Bildnisses. An einem grünen Ufer sitzt ein Zeichner, dem ein Mann über die Schulter schaut. Im Gesichtsfeld des Zeichners liegt eine Hafenstadt am gegenüberliegenden Ufer in der Ferne. Vor einer Kaimauer liegt ein Schiff mit eingeholten Segeln. Über eine Zeile von hohen Giebelhäusern erhebt sich ein mächtiges Gebäude mit einem vielgliedrigen Turm. Am Himmel ziehen sich dunkle Wolken zusammen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild stammt aus der Sammlung des Stifters, in der es 1816 als „peut-être par Lingelbach" inventarisiert wurde. 1817 wurde es als Johannes Lingelbach auf 40 Gulden geschätzt.[2] Seit 1819 galt es als ein „Selbstbildnis des Malers". Die fehlende Ähnlichkeit mit gesicherten Bildnissen Lingelbachs ließ Weizsäcker (Verz. 1900) diese Identifizierung aufgeben.[3] In ihrer Dissertation über Lingelbach verglich Burger-Wegener (1976) die Vedute im Hintergrund, in der sie einen „Kirchturm" erkennen wollte, mit dem Amsterdamer Rathausbild von

1 Die zeitgenössischen Kostümbezeichnungen (*kursiv*) nach Mitteilung von Marieke de Winkel.

2 Archiv. 1817, S. 9.

3 Michael S. Robinson bemerkte bei einem Besuch im Städel am 19. April 1972, daß das Frankfurter Bildnis Willem van de Velde d. Ä. (um 1611–1693) darstellen könne, „but with a big question mark". Diese Identifizierung stützte er auf ein angebliches Selbstbildnis van de Veldes in Greenwich (Inv. Nr. BHC 3067). Holz, 18 x 15 cm. CONCISE CATALOGUE OF OIL PAINTINGS IN THE NATIONAL MARITIME MUSEUM, Woodbridge 1988, S. 531, Abb. s (als „Bildnis eines Herren", um 1650). Das Bildnis in Greenwich ähnelt dem Frankfurter nur oberflächlich und kann van de Velde nicht darstellen, weil es dem Kostüm nach um 1670 zu datieren ist, der Dargestellte aber jünger als van de Velde zu dieser Zeit erscheint. Verf. dankt Roger Quarm, Kurator des Museums in Greenwich, für Aus-



Abb. 1: Ludolf Backhuysen, Bildnis eines Mannes aus Emden, um 1675–1680, Frankfurt a. M., Städel

1656 und ordnete das Bild auch kostümlich um 1655–1660 ein.[4] Sander nahm aufgrund der Tracht eine Entstehung in den 1660er Jahren an. Die Figur des Zeichners im Mittelgrund ließ ihn in dem dargestellten Mann einen Künstlerkollegen Lingelbachs vermuten.[5]

DISKUSSION

Die im Inventar Städels von 1816 noch als Vermutung geäußerte, im Folgejahr vorbehaltlos übernommene und seither nie mehr in Frage gestellte Zuschreibung an Lingelbach hält der Prüfung nicht stand. Lingelbach ist als Bildnismaler überhaupt nicht greifbar. Außer dem Frankfurter Bildnis hat man ihm nur noch zwei Reiterfiguren Gustav Adolfs von Schweden und seiner Gemahlin Christine aufgrund eines ähnlich lautenden Monogramms zugeschrieben.[6] Die einzigen sicher von Lingelbach gemalten Bildnisse, sein frühes „Selbstbildnis mit Geige" im Kunsthaus Zürich (Abb. 2) sowie einige zeitgenössische Herrscherköpfe in vielfigurigen Historien im Amsterdamer Rijksmuseum und in der Berliner Gemäldegalerie, sind zum Vergleich mit dem Frankfurter Bildnis nicht geeignet.[7] Auch die beiden Figuren im Mittelgrund unseres Bildnisses weichen von Lingelbachs ungelenken Staffagefiguren deutlich ab (vgl. Inv. Nr. 553, 1335 und 1929). Rudi Ekkart hat der maritime Hintergrund spontan an Bildnisse Ludolf Backhuysens (1630–1708) erinnert.[8] Bildnisse dieses vor allem als Marinemaler bekannten Künstlers sind selten, zumeist nur aus alten Beschreibungen bekannt und verteilen sich dazu über einen langen Zeitraum von um 1660 bis 1700.[9] Gleichwohl reicht das Material aus, um eine Zuschreibung an Backhuysen vorzuschlagen. Trotz des unterschiedlichen Geschlechtes läßt sich das im Ostfriesischen Landesmuseum in Emden befindliche „Bildnis der Alida Greffet" (1625–1678) gut vergleichen. Die dritte Frau des Malers wirkt noch jung auf dem Bildnis, das sich darum in die Jahre nach der Hochzeit um 1665 bis 1670 datieren läßt (Abb. 3). Hier finden sich die scharf gezeichneten Züge mit dem kantigen Nasenrücken und dem fest geschlossenen Mund, die bewegte Pose mit dem geneigten Kopf, der lebendige Umriß sowie das starke, in steilem Winkel von links oben eintretende Licht mit einem Reflex unter dem Kinn wieder.[10] Zu dem Bildnis der Alida Greffet hat es vermutlich ein Gegenstück gegeben, das verschollen ist, dessen Komposition jedoch eine lavierte Federzeichnung im Historisch Museum in Amsterdam überliefert. Auch dieses läßt sich im Hinblick auf die legere Haltung des Mannes mit dem Frankfurter Bildnis verbinden.[11] Zeichnung und



Abb. 2: Johannes Lingelbach, Selbstbildnis mit Geige, 1650, Zürich, Kunsthaus, Stiftung Prof. Dr. L. Ruzicka

künfte zu dem Gemälde (Schreiben vom 24. August 2001).

4 Das Amsterdamer Rathausbild befindet sich im Historisch Museum in Amsterdam (Inv. Nr. A 3044). BURGER-WEGENER 1976, S. 331, Nr. 209. Kat. AMSTERDAM 1979, S. 191, Nr. 246.

5 Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 44. Das Motiv des Zeichners führte Sander auf die Tradition von Maerten van Heemskercks „Selbstbildnis vor dem Colosseum" (Cambridge, Fitzwilliam Museum) zurück.

6 Holz bzw. Leinwand auf Holz geklebt, 39 x 35,7 bzw. 39,5 x 35,7 cm. Schwerin, Staatliche Museen (Inv. Nr. 303, 304). Kat. SCHWERIN 1962, Nr. 201, 202. BURGER-WEGENER 1976, S. 343f, Nr. 234, 235. Das männliche Bildnis ist rechts unten monogrammiert JBL (Faksimile in: BESCHREIBENDES VERZEICHNISS DER WERKE ÄLTERER MEISTER IN DER GROSSHERZOGLICHEN GEMÄLDE-GALLERIE ZU SCHWERIN, bearb. v. Friedrich Schlie, Schwerin 1882, S. 351). Bereits Schlie äußerte (ebd., S. 352) seine Zweifel an der Autorschaft Lingelbachs.

7 Kat. AMSTERDAM 1976, S. 348f, Inv. Nr. C 1223, C 1224, Abb. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 216–218, Nr. 21.3, Abb.

8 In einem Gespräch mit Verf. Februar 2001.

9 Zur Bildnismalerei Backhuysens s. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 247–253, Nr. 42–63. DE BEER 2002, S. 96–102.

10 Inv. Nr. OLM 85. Monogrammiert. Leinwand, 100,5 x 84,5 cm. DE BEER 2002, S. 77f (um 1665–1670). Bei Betrachtung der Leinwandrückseite fielen links am Rand graue Grundierungsspuren auf, wie sie zuvor auch an dem Frankfurter Stück beobachtet worden waren. Demnach hat Backhuysen möglicherweise für beide Bildnisse eine grau vorgrundierte Leinwand aus demselben

Beleuchtung des Kopfes erscheinen ferner mit dem 1680 datierten Bildnis des mit Backhuysen befreundeten Dichters Johannes Antonides van der Goes in der Amsterdamer Universitätssammlung verwandt, das jedoch auf einer späteren, klassizistisch-akademischen Stilstufe steht (Abb. 4).[12] Die Bildnisse in Amsterdam, Emden und Frankfurt nehmen in der bewegten Pose dagegen das Vorbild des in den 1660er Jahren in Amsterdam führenden Porträtisten Bartholomeus van der Helst (1613–1670) auf, für den Backhuysen gelegentlich maritime Hintergründe malte.

Für eine Zuschreibung des Frankfurter Bildes an Backhuysen sprechen weitere Gründe. So zeigt dieses eine – unter dem vergilbten Firnis nicht leicht zu erkennende – Palette von abgetönten Primär- und Sekundärfarben, die Backhuysen auch in seinen Marinen der 1660er und 1670er Jahre gebrauchte. Auch die graublaue Wolkenformation ist in ihrer Form charakteristisch für Backhuysen.[13] Besonders typisch für ihn sind schließlich auch die vom Rücken gesehenen Staffagefiguren mit ihren fließenden Konturen, kräftigen Lichtern und Farbakzenten.[14] Nach diesen stilistischen Beobachtungen dürfte das Gemälde bei Backhuysen zwischen 1665 und 1680 einzuordnen sein. Die besondere Trageweise des Hutes, die Regentenbildnisse Pieter van Anraedts (Abb. 5) und Nicolaes Maes' belegen,[15] legt eine eher späte Datierung in die zweite Hälfte der 1670er Jahre nahe, zumal nach Auskunft von Marieke de Winkel der breitrandige Kragen (*bef*) des Mannes genau zu dieser Zeit getragen wurde.[16]

Die Zuschreibung an Backhuysen wird ferner durch die Identifizierung der Stadtkulisse bestätigt, für die Verf. Bernd Ebert dankt. Die Vedute zeigt ohne jeden Zweifel die Geburtsstadt des Malers Emden. Das Gebäude mit dem markanten Turm stellt detailgetreu das 1574–1576 von dem niederländischen Architekten Laurens van Steenwinkel erbaute neue Rathaus dar, das im Krieg schwer zerstört wurde und heute das Ostfriesische Landesmuseum und die Rüstkammer beherbergt. Der Betrachter blickt von der Insel Nesserland nach Norden über die Ems auf die Emsmauer.[17]



Abb. 3: Ludolf Backhuysen, Bildnis der Alida Greffet, um 1665–1670, Emden, Ostfriesisches Landesmuseum / Emder Rüstkammer

Bei dem Dargestellten, der sich in solcher Weise zu Emden in Beziehung setzen ließ, wird man einen Sohn oder Bürger der Stadt vermuten dürfen. Sollte Backhuysen einen Künstlerkollegen dargestellt haben, worauf der Zeichner im Hintergrund hinzudeuten scheint, kämen nach dem Alter des Mannes, das sich auf etwa vierzig Jahre schätzen läßt, die Emder Alexander Sanders (1624–1684), Frederick de Moucheron (1633–1686) oder Jacob Muller (um 1625–1673) in Frage.

Vorrat benutzt. Verf. dankt Annette Kanzenbach für die Möglichkeit, das Bildnis zu untersuchen.

11 Ludolf Backhuysen, „Selbstbildnis". Signiert. Bleistift, Pinsel in Sepia, 165 x 146 mm. DE BEER 2002, S. 77f, Abb. 86 (um 1665–1670).

12 Signiert und 1680 datiert. Leinwand, 80,5 x 66,5 cm. DE BEER 2002, S. 96–101.

13 Vgl. z. B. „Kaag bei der Wende". Leinwand, 46 x 66 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 989). DE BEER 2002, S. 51f, Abb. 51 in Farbe.

14 Beispiele für den Stil der Staffagefiguren geben die „Rückkehr der Hollandia im Landsdiep bei Huisduinen am 3. November 1665". Signiert und 1666/67 datiert. Leinwand, 114 x 171 cm. Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum. DE BEER 2002, S. 66–68, Abb. 68 in Farbe. – „Het IJ vor Amsterdam". Signiert und 1667 datiert. Leinwand, 81 x 67 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 9). Ausst. Kat. AMSTERDAM 1985, S. 42, Abb. in Farbe. NANNEN 1985, S. 58, Abb. in Farbe.

15 Pieter van Anraedt, „Die Vorsteher des Oudezijds Huiszittenhuis in Amsterdam". Signiert und 1675 datiert. Leinwand, 237 x 425 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-C-440). Nicolaes Maes, „Die Vorsteher der Amsterdamer Chirurgengilde". 1680/81. Leinwand, 130,5 x 195,5 cm. Amsterdam, Historisch Museum (Inv. Nr. A 7541). SUMOWSKI 3, 1986, S. 2037, 2171, Nr. 1445, Abb.

16 Vgl. auch hier wieder Bildnisse von Maes (KREMPEL 2000, Abb. 231, 260).

17 Zum Emder Rathaus und der topographischen Situation s. DIE KUNSTDENKMÄLER DER PROVINZ HANNOVER. VI. Regierungsbezirk Aurich. Heft 1 und 2. Stadt Emden, bearb. v. Heinrich Siebern, Hannover 1927, S. 102ff, 272, Taf. II, Abb. 94, 223. – Vgl. auch die Johann Mencke-Maeler zugeschriebene „Ansicht der Stadt Emden" aus dem Jahr 1616 im Landesmuseum (abgebildet und kommentiert in NANNEN 1985, S. 50f). Zu den Emden-Ansichten Backhuysens, unter denen sich auch

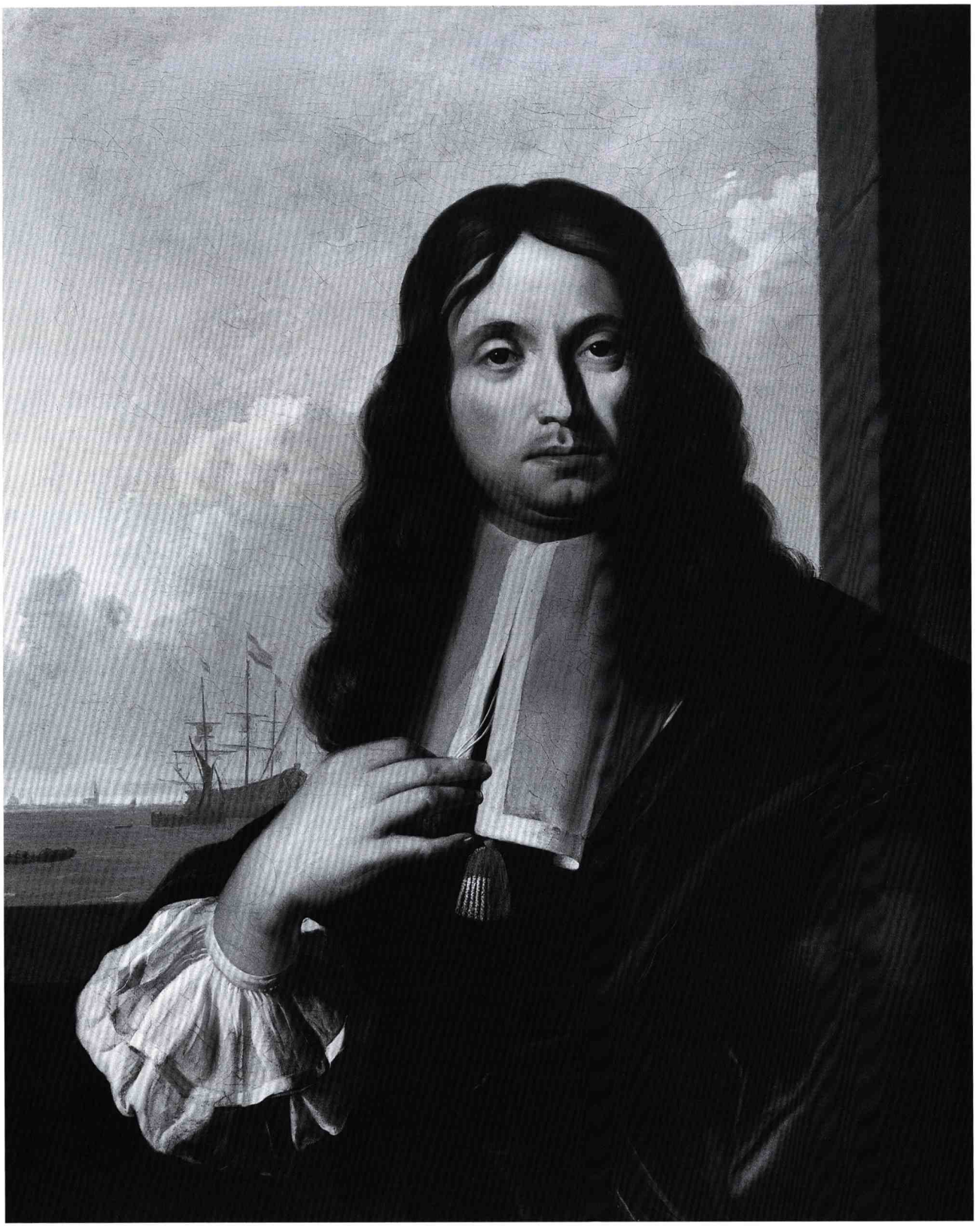


Abb. 4: Ludolf Backhuysen, Johannes Antonides van der Goes, 1680, Amsterdam, Universiteitsmuseum De Agnietenkapel



Abb. 5: Pieter van Anraedt, Die Vorsteher des Oudezijds Huiszittenhuis in Amsterdam, 1675, Amsterdam, Rijksmuseum

Der unbekannte Emder mußte übrigens nicht in Amsterdam Porträt gesessen haben, da Backhuysen seine Geburtsstadt später noch einige Male besucht hat und dort Kontakte unterhielt.[18]
Warum Inv. Nr. 94 mit Lingelbach in Zusammenhang gebracht wurde, bleibt der Kenntnis entzogen, doch mag die Versuchung dazu in seiner Geburtsstadt Frankfurt besonders groß gewesen sein. Daß das Bildnis einmal ein Backhuysen-Monogramm getragen haben sollte, das, wie in anderen Fällen schon geschehen, fälschlich Lingelbach gelesen wurde, ist nicht anzunehmen.[19] Denn der Zeichner des Emder Hafens verweist als gemalte Signatur deutlich genug auf den berühmten Marinemaler.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 94; 1819, S. 25, Nr. 22; 1823, S. 9, Nr. 22; 1830, S. 16, Nr. 108; 1833, Taf. 3; 1835, S. 45, Nr. 41; 1844, S. 116, Nr. 313; 1855, S. 29, Nr. 313; 1858, S. 105, Nr. 260; 1866, S. 108, Nr. 260; 1870, S. 136, Nr. 288; 1873, S. 140, Nr. 288; 1879, S. 158, Nr. 342; 1883, S. 161, Nr. 342; 1888, S. 173, Nr. 342; 1892, S. 75, Nr. 342; 1897/1900, S. 73, Nr. 342; 1900, S. 182f, Nr. 342; 1905, S. 61, Nr. 342; 1907, S. 57, Nr. 342; 1910, S. 72, Nr. 342; 1914, S. 74, Nr. 342; 1915, S. 120; 1919, S. 66; 1924, S. 117; 1966, S. 64; 1971, S. 33; 1986, S. 13, Nr. 7; 1987, S. 62; 1991, S. 71; 1995, S. 39

GWINNER 1862, S. 197, Nr. 1a
MOES 2, 1905, S. 27, Nr. 4541.1
BURGER-WEGENER 1976, S. 153f, 342f, Nr. 233
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 44

in der Folge der „Stroom en Zeegezichten" ein dem Städel-Gemälde ähnliches Panorama von der Insel Nesserland aus gesehen findet, s. DE BEER 2002, S. 161–163, 173, Abb. 220.

18 Nach de Beer (2001) hielt sich Backhuysen nachweislich 1651 und vermutlich auch 1663 und 1686 in Emden auf. Die Nachricht seines Todes wurde auch nach Emden an J. Laubegois und H. Budde aus einer Familie, die Ratsherren und Bürgermeister stellte, verschickt (vgl. DE BEER 2001, S. 27, 29). In einem Inventar der Buddes sollen sich mehrere Gemälde Backhuysens befunden haben (DE BEER 2001, S. 29, 251, Anm. 93). In einem 1729 erstellten Inventar des Emder Tabakfabrikanten und Kaufmannes Jacob Payne befand sich ein Gemälde Backhuysens „Die Seefahrt". Bernd KAPPELHOFF, Emden als quasiautonome Stadtrepublik 1611 bis 1749 (Geschichte der Stadt Emden, Bd. 2; Ostfriesland im Schutze des Deiches, Bd. 9), Leer 1994, S. 24, 462, Anm. 115.

19 Falsch aufgelöste Monogramme haben häufiger zu Verwechslungen von Backhuysen und Lingelbach geführt. S. dazu DE BEER 2002, S. 216–218.

LUDOLF BACKHUYSEN

ANSICHT DES AMSTERDAMER HAFENS AN HET IJ

INV. NR. 176

1700

Leinwand, 85,3 x 101,5 cm

Signiert und 1700 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die allseits beschnittene Leinwand ist auf eine Holztafel aufgezogen worden. Die Schnittkanten folgen links und rechts dem Verlauf der Malkante, die oben und unten verloren ist.
In Ausbrüchen ist eine dunkelgraue Grundierung feststellbar. Der Himmel wurde zusätzlich hellgrau unterlegt.
Bei der Infrarot-Reflektographie wurde ein Pentiment sichtbar (Abb. 6 und Text).
Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses bemerkte man zum Zustand des Bildes: „rissig und flach in der Luft"



Abb. 6: Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, Infrarot-Reflektographie: übermalter Windhund, Frankfurt a. M., Städel

(Archiv. 1817, S. 2). In der Werkstatt der Morgenstern wurde es mit Datum vom 1. Juli 1817 restauriert: „Backhuysen. Ein Hafen von der Landseite. Tuch auf Holz. Alle alten Retuschen weggenommen und alle Gegenstände nachgegangen. 10 Car. / [*f*] 110" (Archiv. 1817–1843, S. 25, Nr. 15). Es ist unklar, ob sich die Formulierung „Tuch auf Holz" auf den vorgefundenen Zustand oder eine von den Morgenstern durchgeführte Doublierung bezieht. Der vergleichsweise hohe Rechnungsbetrag legt jedoch die letztere Deutung nahe. Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 29. September und 10. Oktober 1877 (Archiv. 1877/78, S. 31). Zahlreiche Retuschen, besonders im Himmel. Aufgeworfene Stellen im Vordergrund am Fuße des Denkmals sowie weiter rechts zum Rand hin. Der Firnis ist im Bereich des Himmels, des Wassers und um die Köpfe des galanten Paares rechts unten einmal partiell reduziert worden.
Signiert links unten: „*L. BAKH.*" (Abb. 9). Eine von Weizsäcker (Verz. 1900) erwähnte Signatur „in neuerer Schrift" über der alten Signatur ist heute nicht mehr feststellbar. Datiert auf dem Warenballen auf dem Schubkarren in der Mitte vorne: „Ao 1700" (Abb. 8).
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 176". Ein Klebezettel: „N°. 6". In roter Kreide: „3152". In weißer Kreide: „mott" (sic?). Eingekratzt (?): „64".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (taxiert auf *f* 300)

BESCHREIBUNG

Vorder- und Mittelgrund des Bildes füllen genrehaft aufgefaßte Szenen und Figuren auf dem Kai des Hafens von Amsterdam. Rechts vorne wird eine vornehme Dame im Modekostüm von einem galanten Herren geleitet. Ein Betteljunge hängt ihr am Rock. Links hinter dieser Gruppe läßt eine Schaustellerin zwei kostümierte Hunde zur Geige tanzen. In der Mitte hält ein Hafenarbeiter eine mit Gepäckballen beladene Schubkarre im Gleichgewicht. Dieser ist ein unter der Last keuchender Hund vorgespannt, den zwei frei umhertollende kleinere Hunde ankläffen. Weiter links beob-



Abb. 7: Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, 1700, Frankfurt a. M., Städel

achtet man einen Mann, der aus seinem Bauchladen gerade eine Zuckerstange anbietet. Hinter ihm am Rand des Kais erhebt sich ein hohes Monument, das ein Neptun mit einem Dreizack in der Linken und einem Bootsmodell in der Rechten bekrönt. An den vorderen Ecken des Stufensockels personifizieren weitere Skulpturen zwei der Kardinaltugenden, links Justitia mit Schwert und Waagschale, rechts Fortitudo mit Säule. Hinter Fortitudo ist Viktoria mit Kranz zu sehen. Auf der untersten Stufe lagert vorne ein Löwe, über dem das von Löwen gehaltene Wappen Amsterdams mit der Kaiserkrone das ganze Ensemble als Allegorie auf die Tugenden und den Ruhm des berühmten Hafenplatzes zu erkennen gibt.

Im hinteren Mittelgrund ist das Hafenbecken zu sehen, in dem sich einige kleinere Boote bewegen. An den Seiten liegen zahlreiche Seeschiffe dicht beieinander auf der Reede. Den Binnenhafen schließt ein Damm mit zwei Durchfahrten zu Seiten des Zollhauses ab. Am Horizont erblickt man das nördliche Ufer des IJ. Im blaßblauen Himmel türmen sich weiße Wolken über einer graublauen Wolkendecke auf.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Stifters stammende Gemälde galt stets als Johannes Lingelbach, dessen abgekürz-

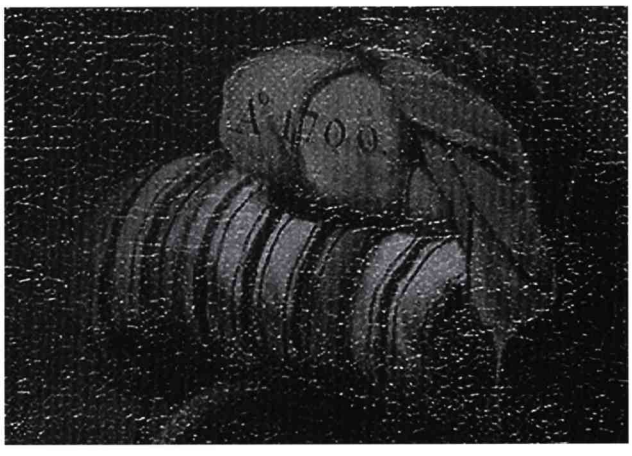


Abb. 8: Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, Detail: Datierung, Frankfurt a. M., Städel

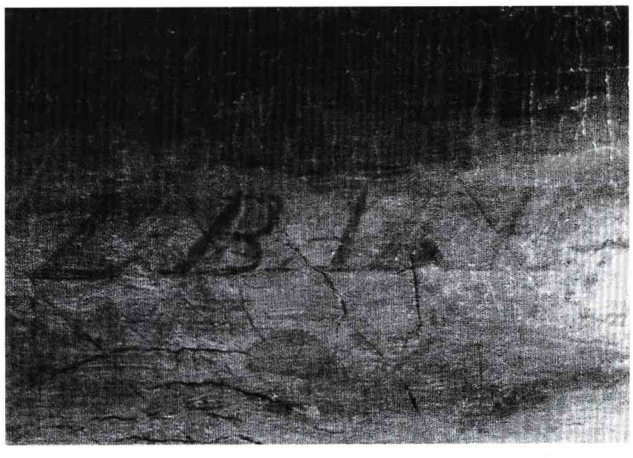


Abb. 9: Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, Detail: Signatur (Infrarot-Reflektographie), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 10: Ludolf Backhuysen, Blick von der neuen Stadtherberge über das IJ auf das Zollhaus, 1698, Amsterdam, Gemeentearchief

te Signatur es zusammen mit der von dieser getrennten Datumsangabe 1700 trägt. Auch Gerlinde de Beer, die erstmals das Problem der Werkstatt Backhuysens analysiert hat, zweifelte nicht an dessen Urheberschaft.[1] Erstmals im Verzeichnis von 1819 als „Ansicht des Hafens von Amsterdam von der Landseite" beschrieben, wurde das Bild später seiner vermeintlichen Naturtreue entkleidet, als Weizsäcker (Verz. 1900) die Neptunstatue als eine freie Zutat des Malers erkannte. Mit der bereits im Verzeichnis von 1844 erwähnten Radierung aus Backhuysens Reihe „D'Y Stroom en Zeegezichten" und einigen seit 1985 in die Literatur über den Künstler eingeführten Zeichnungen gehört das Städel-Bild einem erst ansatzweise erforschten Komplex von ähnlich staffierten Ansichten des Amsterdamer Hafens vom Standort der Neuen Stadtherberge an.

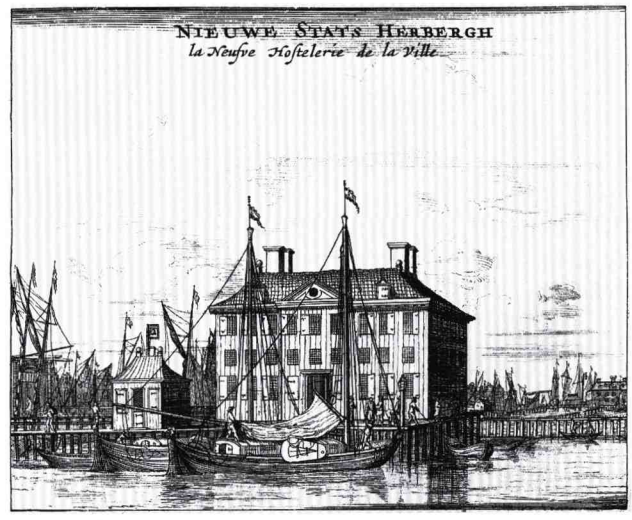


Abb. 11: Die Neue Stadtherberge in Amsterdam, Kupferstich, aus: Tobias van Domselaer, Beschryvinge van Amsterdam

DISKUSSION

De Beer bespricht eine Reihe von in den 1680er Jahren entstandenen Ansichten des IJ vor Amsterdam mit dem Zollhaus und dem Galgen auf Volewijk im Hintergrund, die von einem intensiven Interesse des Zeichners Backhuysen an der nördlichen Peripherie der Stadt zeugen.[2] Eine 1698 datierte Sepia-Zeichnung im Stadtarchiv Amsterdam sollte später den Ausgangspunkt für den hier zu betrachtenden Komplex der Werke bilden, die mit unserem Gemälde in engerem Zusammenhang stehen (Abb. 10).[3] „Diese Zeichnung", so die aufschlußreiche Beschreibung im Katalog der Backhuysen-Ausstellung, „zeigt eine Ansicht über das IJ nach dem Zollhaus von dem Platz, wo 1662 die Neue Stadtherberge im IJ gebaut worden war. Wie im Zollhaus konnten hier die Reisenden übernachten, die nach dem Schließen der Bäume ankamen. Das Gebäude war in Holz auf hölzernen Pfählen über dem Wasser erbaut. Ein Laufsteg ('t Y Brug) verband es mit der Haringpakkerij zwischen der Martelaarsgracht und dem Harringspakkerstoren. Wegen der schönen Lage wurde der Platz von Amsterdamern häufig besucht. Wie aus einem Vergleich mit einer Abbildung in Commelins Beschryvinge van Amsterdam ... hervorgeht, hat Backhuyzen hier die Wirklichkeit getreu wiedergegeben. Links ist der Eingang der Herberge mit einem Dreiecksgiebel. Rechts davon lief neben einem kleinen Nebengebäude eine Reling, von der aus man eine schöne Aussicht nach der anderen Seite des IJ hatte. 1876

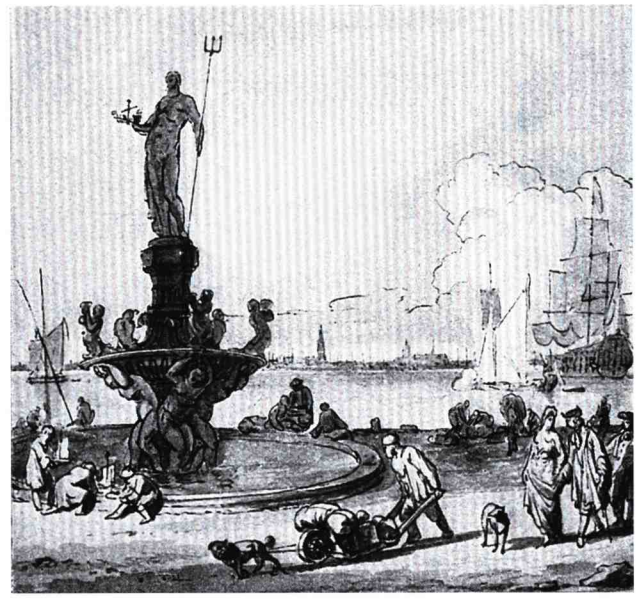


Abb. 12: Ludolf Backhuysen, Hafenszene, um 1700, Frankfurt a. M., Kunsthandel, 1917

mußte die Neue Stadtherberge für den Bau der Bahnhofsinsel weichen."[4] Zwei Jahre nach ihrer Fertigstellung findet sich die Neue Stadtherberge auch schon in dem Buch von van Domselaer reproduziert (Abb. 11).
In das Gemälde übernahm Backhuysen aus dieser Sepia-Zeichnung die Anordnung der Figuren und Schiffe

1 Verf. dankt Gerlinde de Beer für ihre Auskünfte zu dem Gemälde in ihrer Korrespondenz seit dem 25. Juni 2001. Zu der angenommenen Werkstatt Backhuysens s. DE BEER 2002, S. 198–214.

2 DE BEER 2002, S. 158.

3 „Blick von der neuen Stadtherberge über das IJ auf das Zollhaus". Monogrammiert und 1698 datiert. Feder, laviert, 115 x 190 mm. Amsterdam, Gemeentearchief (Inv. van Eeghen Nr. 2). Ausst. Kat. AMSTERDAM 1985, S. 106, Nr. T 22. NANNEN 1985, S. 62, Abb. oben. DE BEER 2002, S. 175, 256, Anm. 425.

4 Übersetzung des Verf. nach Ausst. Kat. AMSTERDAM 1985, S. 106, bei Nr. T 22 (Ben Broos?). Vgl. Casparus Commelin, Beschryvinge van Amsterdam, 2 Teile, Amsterdam 1693/94, Teil 2 (1693), S. 674–676 zur Neuen Stadtherberge.

5 Feder und Pinsel, laviert, 155 x 170 mm. Versteigerung Slg. Rud. Phil. Goldschmidt (Berlin), Frankfurt a. M. (Prestel) 4. Oktober

sowie das Schubkarrenmotiv, während er von der Architektur nur das Zollhaus abgewandelt beibehielt. In einem von de Beer als „Vorstudie" angesprochenen Blatt, das seit seiner Versteigerung 1917 in Frankfurt verschollen ist, löste sich Backhuysen völlig von der realen Topographie (Abb. 12).[5] Die vornehme Dreiergruppe rechts, der Mann mit der Schubkarre sowie die Neptunstatue (in der Zeichnung über einem Brunnen) stimmen mit dem Frankfurter Bild überein, während der maritime Hintergrund mit der Stadtkulisse am Horizont auf einen aufgegebenen Bildgedanken verweist. Ein anekdotisches Motiv dieser Zeichnung ist erst übernommen, dann aber im Verlauf des Malprozesses verworfen worden. Die zwei Hunde der Zeichnung, das Windspiel und das Tier vor der Schubkarre, scheinen einander davon zu erzählen, welche Schicksale sie unter ihren Herren leiden. Die Infrarot-Reflektographie läßt erkennen, daß diese Begegnung erst in das Gemälde übernommen, dann aber der Windhund übermalt wurde (Abb. 6). Stattdessen fügte der Maler, weniger anrührend, den tollenden Hund aus der Sepia-Zeichnung sowie einen weiteren Hund ein.

Die Radierung, die Backhuysen 1701 für „D'Y Stroom en Zeegezichten" schuf, ist von dem Gemälde völlig unabhängig (Abb. 13).[6] Sie setzt hingegen wieder die Sepia-Zeichnung von 1698 voraus. Eine daran angelehnte Zeichnung der Koninklijk Oudheidkundig Genoot-

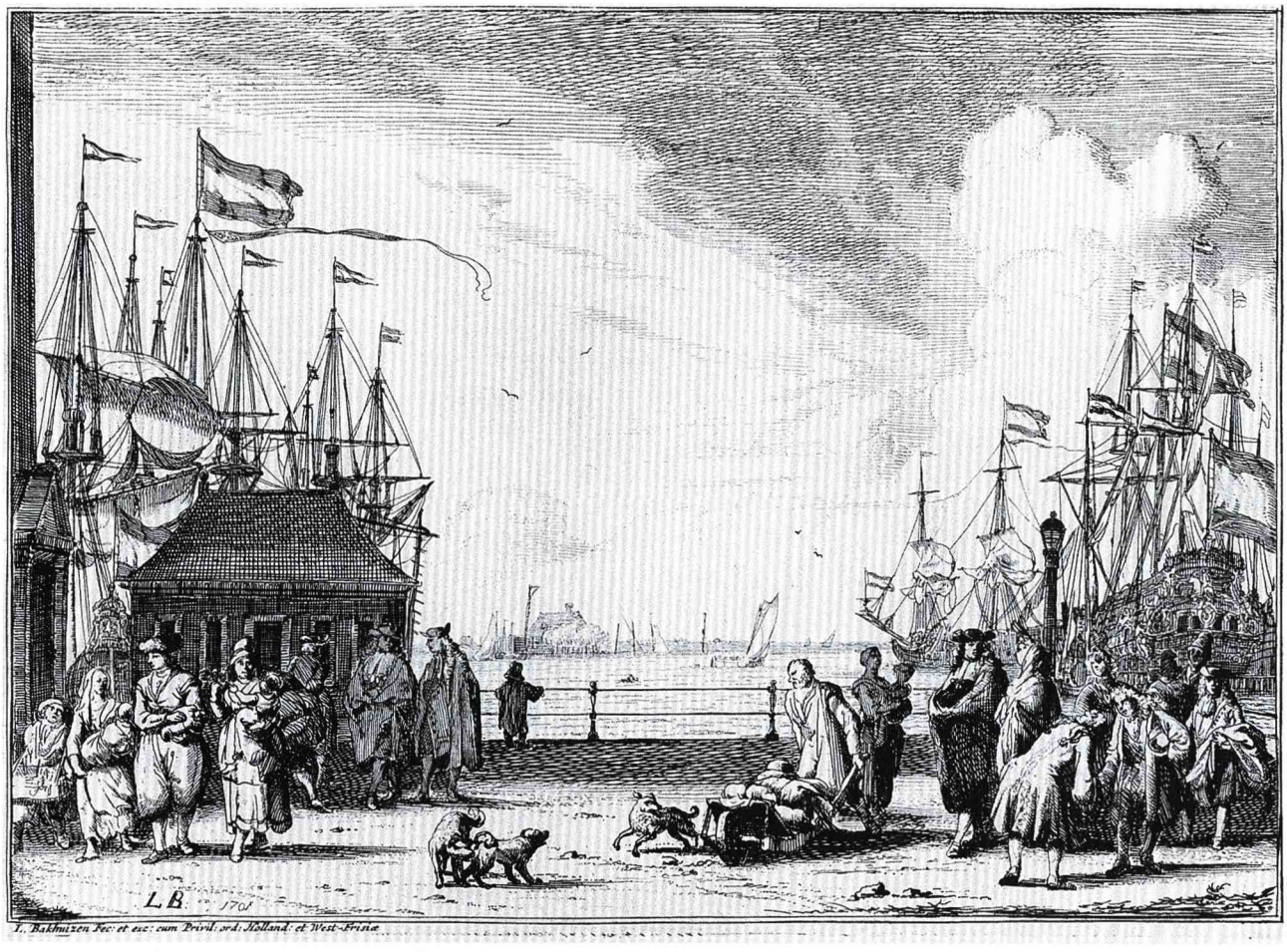


Abb. 13: Ludolf Backhuysen, Blick von der neuen Stadtherberge über das IJ auf das Zollhaus, 1701, Radierung, aus: D'Y Stroom en Zeegezichten

1917, Nr. 11. Die aus der Sammlung Knowles stammende Zeichnung wurde ausweislich annotierter Exemplare des Versteigerungskataloges für RM 1.300 an „Halle" verkauft. Wenn „Halle" abgekürzt für die Moritzburgsammlung stehen sollte, läßt sich die Zeichnung heute dort nicht mehr nachweisen. Auch in den allerdings spärlichen Erwerbungsunterlagen findet sich nach Auskunft von Bärbel Zausch (E-Mail vom 26. Februar 2003) kein Hinweis auf ihre Aufnahme in die Sammlung.

6 Links unten in der Platte bezeichnet „LB 1701". 175 x 235 mm. Graphische Sammlung (Inv. Nr. 4182). Zu der Radierungsfolge „D'Y Stroom en Zeegezichten" s. DE BEER 2002, S. 169–175.

7 Inv. van Eck Nr. W2–46. Feder in Braun, grau laviert, 180 x 245 mm. De Beer (2002, S. 175, 256f, Anm. 426, mit falschen Maßangaben) vermutete in der Zeichnung irrtümlich eine Studie zu einem unbekannten Gemälde.

8 Inv. Nr. PD 116-1963. Feder in Braun, laviert, 121 x 107 mm. Die Zeichnung befand sich früher in Berlin. Elfried BOCK u. Jakob ROSENBERG, Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Berlin 1930, Bd. 1, S. 74.

9 DE BEER 2002, S. 123.



Abb. 14: Ludolf Backhuysen, Hafen von Amsterdam, um 1701, lavierte Federzeichnung, Amsterdam, Collectie Koninklijk Oudheidkundig Genootschap

schap in Amsterdam ist als unmittelbare Vorarbeit zu der annähernd formatgleichen Radierung anzusehen (Abb. 14).[7] Eine weitere, bislang unbekannte Zeichnung befindet sich im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 15).[8] Die lockere Federskizze zeigt eine vornehme Begrüßungsszene am Hafengeländer. Den Kostümen nach ist dieses Blatt wohl sehr viel früher um 1680 zu datieren.

Die hier vorgestellten Werke – vier Zeichnungen, eine Radierung und ein Gemälde – zeigen deutlich, wie eingehend sich der alte Backhuysen über viele Jahre hinweg mit dem Motiv beschäftigt hat. Er fand vermutlich deshalb so viel Gefallen an ihm, da es wie kein anderes geeignet war, sein vielseitiges Können unter Beweis zu stellen. Diesen Eindruck vermittelt wenigstens unser Gemälde, an dem zuerst auffällt, wie viel Raum der Staffage zugemessen ist. Der kleine Platz an der Neuen Stadtherberge muß sich dafür bis in den Mittelgrund hinein ausdehnen. Nach de Beer wandte Backhuysen seit den 1690er Jahren immer mehr Fleiß auf für die Staffage, die noch Maler des 19. Jahrhunderts von ihm adaptieren sollten.[9] Sein verstärktes Interesse am genrehaften Erzählen steht womöglich im Zusammen-

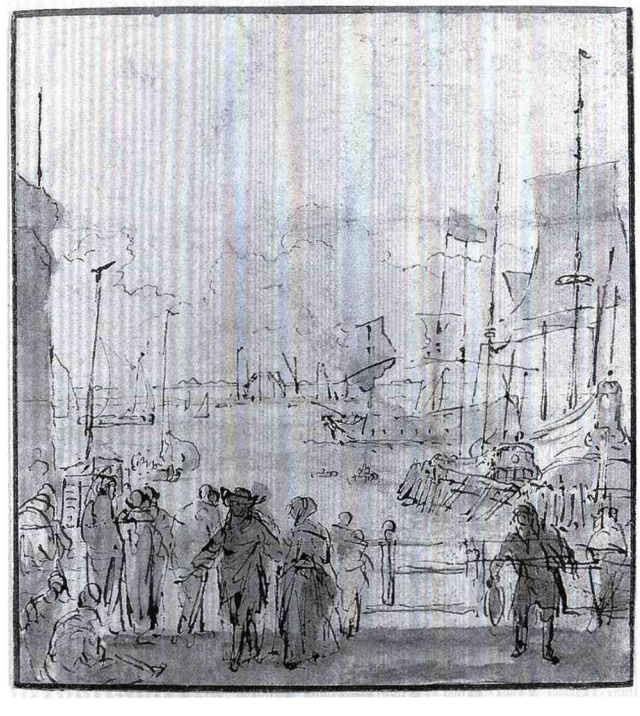


Abb. 15: Ludolf Backhuysen, Hafen von Amsterdam, um 1680 (?), lavierte Federzeichnung, Cambridge, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

hang mit seinen akademischen Bestrebungen, schließlich konnte er nicht nur das Zeichnen von Schiffen lehren. 1699 wurde er in den Doppelvorstand der Amsterdamer *kunstkamer* neben den Porträtmaler Michiel van Musscher gewählt. Ein „Skizzenblatt mit Golfspielern und Schlittschuhläufern" im Amsterdamer Rijskprentenkabinet legt von dieser wenig bekannten Seite seines Schaffens schönes Zeugnis ab.[10]

Seine universale künstlerische Begabung beweist Backhuysen in unserem Bild aber nicht nur mit der reichen Staffage, sondern auch mit der selbst für ihn ungewöhnlich differenzierten Beschreibung der Wolken und des Himmels. Der Meteorologe Franz Ossing erkannte darin eine für unsere gemäßigten Breiten typische Wettersituation, die durch das stete Wechselspiel von Hoch- und Tiefdruckgebieten mit entsprechenden Bewegungen der Luftmassen entsteht. Die Wolken in dem Gemälde lassen sich nach Form, Farbe und Lage recht genau bestimmen, die aufgetürmten weißen Wolken als Cumulus congestus, das markante dunkle Wolkenband als flacher Stratocumulus oder Stratus pannus, der nahezu strichförmige Wolkenstreifen darüber als Altocumulus sowie der Wolkenschleier, der den Himmel blaßblau einfärbt, als Cirrostratus. Die geblähten Segel und die flatternden Fahnen weisen auf einen mäßig starken Westwind hin. Rechts in der Ferne kommt es zu Regenschauern.[11]

Die in den Zeichnungen noch auf einem Brunnen stehende, im Gemälde beherrschende Neptunstatue findet sich in anderen Varianten ohne Bezug auf Amsterdam häufig bei Backhuysen, so auch in zweien seiner „Selbstbildnisse" (1693, 1699) als Hinweis auf seine Verdienste als Marinemaler.[12] Im Städel-Bild verweist das phantastische Motiv nicht nur lokalpatriotisch auf den Ruhm Amsterdams, sondern dient paradoxerweise auch der Identifikation des Hafens, dem bis zum Bau des Bahnhofs einprägsame Wahrzeichen erspart blieben.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 176; 1819, S. 45, Nr. 141; 1823, S. 25, Nr. 141; 1830, S. 27, Nr. 196; 1833, Taf. 2; 1835, S. 43, Nr. 23; 1844, S. 93, Nr. 179; 1855, S. 25, Nr. 179; 1858, S. 89, Nr. 172; 1866, S. 91, Nr. 172; 1870, S. 130, Nr. 260; 1873, S. 134, Nr. 260; 1879, S. 144, Nr. 282; 1883, S. 147, Nr. 282; 1888, S. 157, Nr. 282; 1892, S. 64, Nr. 282; 1897/1900, S. 62, Nr. 282; 1900, S. 22, Nr. 282; 1905, S. 52, Nr. 282; 1991, S. 68; 1995, S. 18

Willis 1911, S. 111
Hofstede de Groot 7, 1918, S. 255, Nr. 70
Ausst. Kat. Amsterdam 1985, S. 106, bei Nr. T 22
Nannen 1985, S. 62f
de Beer 2002, S. 139, 175

10 Vgl. hierzu Ben Broos, Ludolf Bakhuizen als tekenaar, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1985, S. 73–117, S. 78f, Abb. 4 (um 1700). Nannen 1985, S. 88.

11 In der Terminologie der World Meteorological Organization (WMO). Mit Dank an Franz Ossing, Potsdam, aus dessen ausführlichem Bericht hier nur auszugsweise referiert werden kann. Zum Thema der Wetterschilderung in den holländischen Bildern allgemein s. die Beiträge von Ossing und anderen Autoren in Die „Kleine Eiszeit". Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, Ausst. Kat., Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2001/02.

12 Vgl. de Beer 2002, S. 139.

JOB BERCKHEYDE

Haarlem 1630 – 1693 Haarlem

Job Berckheyde, älterer Bruder des Gerrit Berckheyde, wurde am 27. Januar 1630 in Haarlem als Sohn des Adriaen Joppen Berckheyde aus Katwijk am Rhein (nahe Leiden) und der Cornelia Gerrets getauft. Von seinem Vater zuerst zu einem Buchbinder in die Lehre gegeben, trat er am 2. November 1644 als Zeichenschüler in die Werkstatt des Historienmalers Jacob Willemsz. de Wet ein. Nach seiner Ausbildung soll er sich nach Houbraken eine Zeitlang am Alten Rhein zwischen Utrecht und Leiden aufgehalten und Bauern („dorpelingen") porträtiert haben. Sein frühestes datiertes Gemälde „Der Knecht Abrahams teilt Geschenke an Laban, Rebecca und ihre Mutter aus" (Verst. Hoogveld, Amsterdam, 29. Oktober 1912) stammt aus dem Jahr 1653. Am 10. Juni des Jahres mahnte ihm die Haarlemer St. Lukasgilde eine Geldschuld an, 1654 nahm sie ihn auf. In den 1650er Jahren reiste er zusammen mit seinem Bruder rheinaufwärts über Köln und Bonn nach Heidelberg, wo die Brüder am Hof des Kurfürsten Karl-Ludwig tätig waren, der sie mit einer Medaille ehrte. Nach ihrer Rückkehr führten die Brüder mit einer ledigen Schwester, Aechje, einen gemeinsamen Haushalt in Haarlem. 1660 trat auch Gerrit der Gilde bei. 1666 wurde Job Mitglied der Haarlemer Rhetorikergesellschaft *De Wijngaardranken*, der er 1673 und 1681 als *factor* angehörte und später als *keizer* vorstand. 1682 war er einer der Geschworenen der St. Lukasgilde, nahm aber an den monatlichen Sitzungen vielleicht infolge Krankheit zumeist nicht teil. 1685 scheint er in Amsterdam gewohnt zu haben, wo ihn Cornelis Dusart hinzuzog, um einen Bildernachlaß (des Adriaen van Ostade?) für die Auktion vorzubereiten. Er starb am 23. November 1693 in Haarlem. Die für das Begräbnis aufgewendete Summe läßt vermuten, daß er wohlhabend war.

Job Berckheyde war vielseitiger als sein Bruder Gerrit, der auf Stadtveduten spezialisiert war. Neben biblischen Darstellungen sind von ihm Genremotive, Bäckerläden, Architekturstücke, Stadtveduten, staffierte Landschaften, einige Bildnisse und ein Stilleben bekannt. Seine Historienmalerei zeigt den Einfluß seines Lehrmeisters de Wet. Seine Architekturmalerei steht Pieter van Saenredam und Emanuel de Witte nahe.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 189–197; Abraham BREDIUS, Drie Schilders-restaurators in 1685 te Amsterdam, in: Oud Holland 28, 1910, S. 189f; MIEDEMA 1980, ad indicem; Cynthia LAWRENCE, Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698), Haarlem Cityscape Painter, Doornspijk 1991, S. 15–27, 38, 39, 41, 60, 77, 82; Uta Römer, Job Berckheyde, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 9, 1994, S. 250f; Cynthia Lawrence, Job Berckheyde, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 3, S. 760f

DIE BÖRSE VON AMSTERDAM

INV. NR. 536

Um 1675–1680
Leinwand, 62,2 x 52,8 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die dunkelbraun vorgrundierte und braunocker grundierte Leinwand mit etwa 15 waagerechten Fäden pro cm (senkrechte Fäden nicht zählbar) ist allseits im Spannrand beschnitten.
Göbel und Janss wurde das Bild am 8. August 1877 mit dem Zustandshinweis „blind" zum Restaurieren gegeben, die es am 15. August wiederbrachten, um es noch einmal bis zum 16. August zurückzunehmen (Archiv. 1877/78, S. 9). Vor dem 27. April 1967 ist das Bild in der Galerie von Unbekannt u. a. durch einen Winkelriß über der Basis der vorderen Säule und ein Loch im Nacken der linken Apfelsinenverkäuferin beschädigt worden. Die Schäden wurden zum Anlaß einer umfassenden Restaurierung genommen, bei der stark vergilbter Firnis abgenommen und eine brüchig gewordene Kleister- durch eine Wachsdoublierung ersetzt wurde. Diese Arbeiten führte H. Tomaschek durch. Zum Vorzustand des Bildes wurde damals notiert: „Die Malerei der Architektur war viel besser erhalten als man es vorher vermutet hat; lediglich im Fenster auf der linken Seite und etwas darum herum und in der rechten Säule neben dem Wappen war die Farbe etwas dünn. Alte Retouchen wurden auf dem Schaft der Säule und im Himmel am oberen Rand freigelegt." (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Bei der Untersuchung des Bildes 2001 zeigte sich, daß der Firnis 1967 nur partiell, nämlich im Himmel und in den sonnenbeschienenen Teilen des Hofes, abgenommen worden war. Dünn gewordene Farbe fällt heute in mehr Bereichen des Bildes auf als in dem Bericht angegeben. So sind besonders auch die Figuren im Vordergrund teilweise stark berieben.
Undeutlich signiert am Sockel der Säule: „J. B[e]rk[heyde]". Die Reste der Signatur liegen in den Vertiefungen der Maloberfläche mit altem Firnis. Die fehlenden Buchstaben, die vermutlich einer Reinigung (1967?) zum Opfer fielen, ergänzt nach dem Faksimile im Verzeichnis von 1900.
Auf dem neuen Keilrahmen von 1967 mit schwarzem Stift: „Städelsches Kunstinstitut Inv. Nr. 536."

PROVENIENZ

(?) Anon. Verst., Frankfurt (anon.) 21. September 1791, Nr. 99 (*f* 38 an Johann Peter Trautmann)
(?) Slg. Johann Matthäus 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.

BESCHREIBUNG

Durch einen doppelten Torbogen, über dem zwischen zwei Nischen das Stadtwappen prangt, blickt man in den von einem Arkadengang umschlossenen Hof der alten Börse in Amsterdam. Gleich rechts neben dem Tor befindet sich ein Anbau mit einer schmalen Bogentür, über der ein Schild „Laken Vent hall" den Aufgang zu der im Obergeschoß eingerichteten Tuchhalle anzeigt. Auf dem Vorplatz und im Hof haben sich zahlreiche Händler versammelt, unter denen man auch einige Orientalen an ihren Turbanen erkennt. Im Vordergrund fallen von links nach rechts eine Apfelsinenverkäuferin, zwei einander beschnuppernde Hunde, ein Zeitungsjunge und ein Mann, der einen langen Stab hält, besonders auf. An der Wand des erwähnten Anbaus sind einige Gemälde zum Verkauf ausgehängt: ein Degenkampf in einem schwarzen Rahmen sowie zwei Landschaften und ein Stilleben in der Art des Willem Kalf in goldenen Rahmen.

FORSCHUNGSSTAND

Mit Ausnahme von Moes (1889), der Jobs Bruder Gerrit Berckheyde als Autor in Erwägung zog, ist an der Zuschreibung nie gezweifelt worden. In der auf Galland gestützten Annahme, daß sich der 1668 abgetragene Glockenturm des Bauwerks auf der Nordseite befunden habe, die in dem Bild dargestellt sei, sah Weizsäcker (Verz. 1900) einen *terminus post quem* für die Datierung des Gemäldes. In der Literatur findet sich dieses zusammen mit einigen anderen Börsendarstellungen Berckheydes erwähnt. Stechow (1957) ordnete die Gruppe gleichzeitig mit dem einzigen datierten Beispiel um 1678 ein. Das ikonographisch interessante Detail des Bilderverkaufsstandes hat nur bei Martin (1907) Erwähnung gefunden.

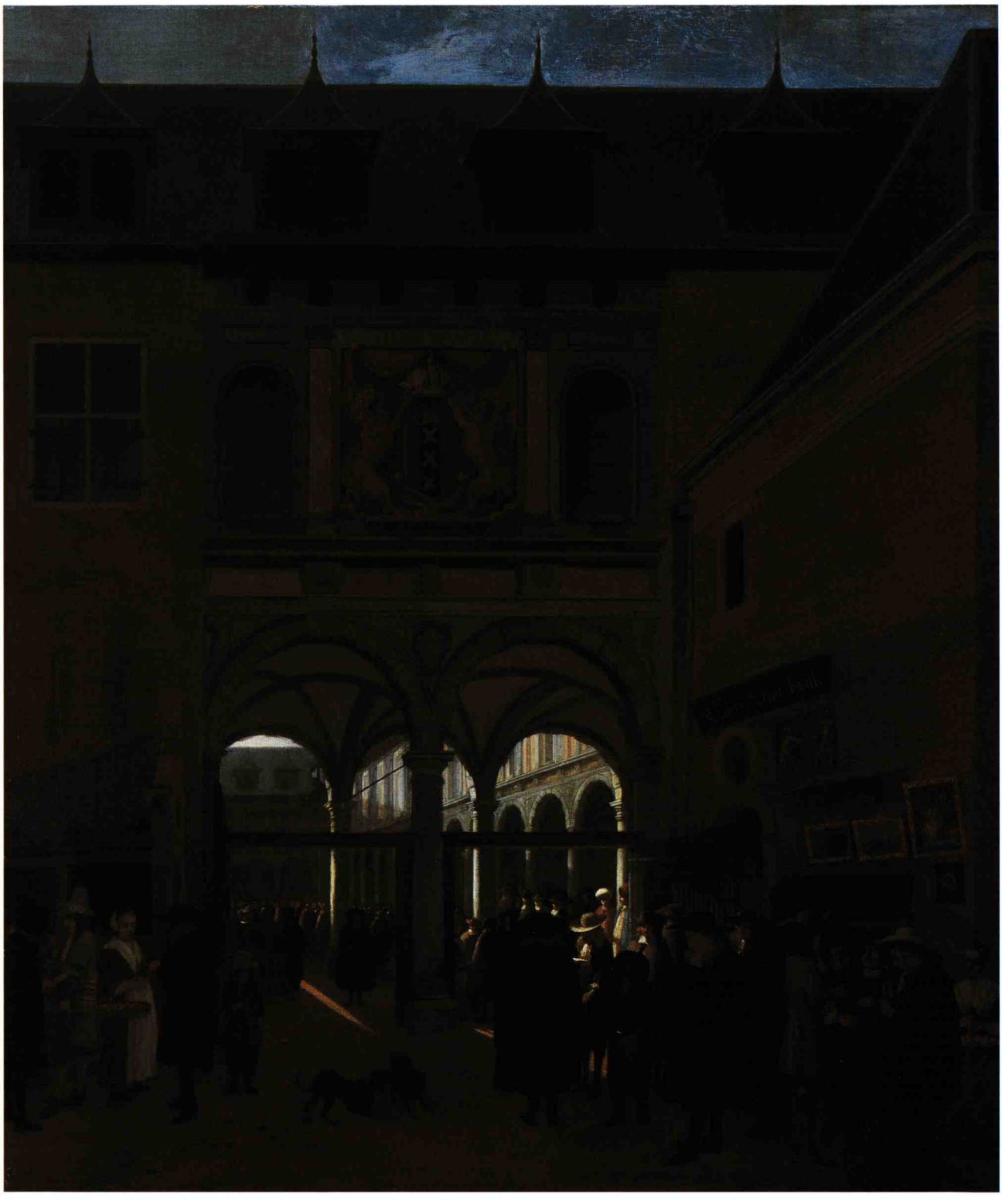


Abb. 16: Job Berckheyde, Die Börse von Amsterdam, um 1675–1680, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 17: Emanuel de Witte, Innenhof der Börse zu Amsterdam, 1653, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

DISKUSSION

Das Bild soll 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard als Job Berckheyde erworben worden sein, findet sich jedoch nicht in der Ankaufsliste wieder.[1] Möglicherweise ist es identisch mit einem Los, das der Frankfurter Maler und Restaurator Johann Peter Trautmann (1745–1792) auf einer anonymen Versteigerung 1791 in Frankfurt erworben hatte. Die kurze Beschreibung im Katalog der Versteigerung, ohne Maßangaben, läßt allerdings keine sichere Identifizierung zu: „Berkhyden. Aussicht der Börse zu Anvers [sic], wo man Kaufleute und Magistratspersonen sieht, so nach der alten flamändischen Tracht gekleidet sind." Zwei voneinander in Details abweichende Hofansichten befinden sich im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Abb. 18) und im Historisch Museum in Amsterdam.[2] In der früheren Sammlung Arenberg in Brüssel befand sich im 19. Jahrhundert eine 1678 datierte Hofansicht, die durch eine Lithographie überliefert ist.[3] Eine weitere Hofansicht, die in der Literatur unerwähnt ist, wurde 1976 in Zürich versteigert.[4] In Versteigerungen von 1695 bis 1745 waren unter den Namen von Job Berckheyde, Gerrit Berckheyde und Berckheyde weitere Beispiele, die sich nicht identifizieren lassen.[5] Eine Hofansicht befand sich im Nachlaß der Sara ter Hiel, Witwe des Malers Jan van der Heyden.[6] Eine kleinformatige Hofansicht auf Holz in der Sammlung Cook in Richmond, die die Autoren des Rotterdamer Ausstellungskataloges als ein Pasticcio des 19. Jahrhunderts ansahen, ist sehr wahrscheinlich identisch mit einem Gemälde, das 1680 mit der Sammlung Poullain in Paris versteigert und 1830 aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel in Amsterdam verkauft wurde.[7] Weitere gemalte Ansichten sind aus dem 17. Jahrhundert nur von Philips Vingboons (1634) und Emanuel de Witte (1653) bekannt. Während es sich bei dem Gemälde de Wittes (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Abb. 17) um eine perspektivisch genaue Konstruktion handelt, die Berckheyde zu seiner Serie angeregt haben könnte, liegt dem Bild von Philips Vingboons eine gedruckte Vorlage des Boetius à Bolswert von 1609 zugrunde. In der

1 Nach Verz. 1886. Ankaufsliste: Archiv. 1817.

2 Inv. Nr. 1043. Signiert. Leinwand, 85 x 105 cm. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 278–281, Nr. 59, Abb. – Inv. Nr. A 3025. Kat. AMSTERDAM 1979, S. 40f, Nr. 47. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 281, Abb. 2.

3 Signiert und 1678 datiert. Leinwand, 95 x 121,5 cm. BÜRGER 1859, S. 48f, 125f. Lithographie im R.K.D.

4 Leinwand, 45,5 x 58 cm. Provenienz: Slg. Max Zürchner, Luzern (altes Foto im R.K.D.). Anon. Verst., Zürich (Koller) 28. Mai 1976, Nr. 5026, Taf. 6.

5 Anon. Verst., Amsterdam 13. April 1695, Nr. 13: „De Beurs van Job Berckheyde" (*f* 17; nach HOET 1752, Bd. 2, S. 25). – Verst. nachgelassene Slg. Anthoni Daems, Amsterdam (Zomer, Raket) 28. April 1706, Nr. 14: „De Beurs van Amsterdam (vol kooplieden) van Job Berckheyden" (*f* 360; nach HOET 1752, Bd. 2, S. 91). – Verst. Seger Tierens, Advocaat voor de respective Hoven van Justitie, Den Haag 23. Juli 1743, Nr. 203: „De Beurs van Amsterdam, met figuuren, door dito [Gerard Berckheyde], h. 1 v. 5 d., br. 1 v. 9 d." (*f* 30-0; nach HOET 1752, Bd. 2, S. 111). – Verst. Hendrik van der Vucht (Händler aus Dordrecht), Amsterdam (de Bosch) 27. April 1745, Nr. 114: „De Beurs van Amsterdam, door denzelven [G. Berkheyden], br. 1 v. 9 d., h. 1 v. 5 d." (*f* 16-5).

6 Nachlaßinventar der Sara ter Hiel vom 18. Mai 1712, S. 2, Nr. 57: „De Beurs van Amsterdam van binnen vol beelden door Bercheijde *f* 32" (Getty Provenance Index, Nr. N-711; vgl. auch A. BREDIUS, De nalatenschap van Jan van der Heyden's weduwe, in: Oud Holland 30, 1912, S. 135).

7 Zu dem Bild in Richmond: Inv. Nr. 209. Signiert. Holz, 23,5 x 17 3/4 cm. J. O. KRONIG, A catalogue of the paintings at Doughty House Richmond and elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook. Volume II. Dutch and Flemish schools, London 1914, S. 7, Abb. Maurice W. BROCKWELL (Vorwort), Abridged catalogue of the pictures at Doughty House Richmond, Surrey, in the collection of Sir Herbert Cook, Bart, London 1932, S. 38. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 279, Anm. 4. – Zu dem Bild bei Poullain und später Städel: Verst. nachgelassene Slg. Poullain (Receveur général des Domaines du Roi), Paris (Le Brun ...) 15. März 1780, Nr. 87: „Berkheyden. L'interieur de la Bourse d'Amsterdam, où l'on voit des personnages de toutes les nations ... H. 8 pouces 9 lignes. L. 6 pouces 9 lignes. B. (frcs. 58.1 an Langlieur). Verz. 1816, Nr. 201: „Une partie de la Bourse d'Amsterdam avec beaucoup de figures, par Berckheyden." Verz. 1819, S. 45, Nr. 139: „Ein Theil des Inneren der Börse in Amsterdam". Verz. 1823, S. 25, Nr. 139: „Ein Theil des Inneren der Börse in Amsterdam". Die Bild- oder Rahmenmaße werden im Inventar von 1817 mit 8" 10"' x 6" 10"' (Pariser Fuß zu zwölf Zoll = 32,48 cm; vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 78f, 89, 107, Nr. 201, Anm. 3) angegeben.



Abb. 18: Job Berckheyde, Die alte Börse von Amsterdam, um 1675–1680, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Druckgraphik liegen Darstellungen der alten Börse sehr zahlreich vor.[8]

Die Börse war 1608–1611 von Hendrick de Keyser nach Antwerpener-Londoner Vorbild etwa gleichzeitig mit der *Zuiderkerk* desselben Architekten erbaut worden. Die rechteckige Anlage um einen langen Innenhof stand frei zwischen dem Rokin und dem Dam über der Amstel, die unter dem Gebäude hindurchfloß. An den Schmalseiten war jeweils in der Mitte ein doppelbogiges Eingangstor angelegt. Auf einem östlichen Anbau an die Südfassade zum Rokin – nicht an die Nordfassade, wie Weizsäcker meinte, – erhob sich ein Turm mit einem Glockenspiel. Um das Gebäude herum und in dessen Obergeschoß, das über Treppenhäuser seitlich vor den Toren erreicht wurde, befanden sich Ladengeschäfte (Abb. 19). 1660 wurde im Osttrakt des Obergeschosses eine Tuchhalle eingerichtet. Zu einem großen Umbau kam es 1668, als der Amsterdamer Architekt Daniël Stalpaert (1615–1676) die Südfassade weiter vorne in klassizistischem Stil neu aufführen ließ. Der Glockenturm über dem Treppenhaus wurde damals abgetragen und durch eine niedrigere Variante in der Längsachse über dem Portal ersetzt. 1836 wurde die baufällig gewordene Börse, die über zwei Jahrhunderte zu den architektonischen Attraktionen der Stadt gezählt hatte, abgetragen.[9] In seiner Beschreibung Amsterdams berichtet von Zesen (1664), daß man sich

8 Emanuel de Witte, „Innenhof der Börse zu Amsterdam". Signiert und 1653 datiert. Holz, 49 x 47,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. vdV 91). Kat. ROTTERDAM 1991, S. 188–191, Nr. 35, Abb. Siehe ebendort S. 190 zu zwei nicht identifizierten Börsenbildern, die 1734 und 1776 in Amsterdam als Emanuel de Witte verkauft wurden. Kat. ROTTERDAM 1994, S. 20, 110–112, Nr. 19, Farbtafel. – Philips Vingboons (zugeschrieben), „Innenhof der Börse in Amsterdam", 1634. Holz, 26 x 35 cm. Amsterdam, Gemeindebesitz. I. H. VAN EEGHEN, De familie Vinckboons-Vingboons, in: Oud Holland, S. 217–232, S. 229f, Abb. HET KUNSTBEDRIJF VAN DE FAMILIE VINGBOONS. Schilders, architecten en kaartmakers in de gouden eeuw, Ausst. Kat., Amsterdam, Koninklijk Paleis, 1989, S. 15, 34, 47, 105, Nr. 58, Anm. 20, Abb. Zur Vorlage von Bolswert s. HOLLSTEIN 3, S. 68, Nr. 362, Abb.

9 Zur Baugeschichte s. VON ZESEN 1664, S. 232f. VAN DOMSE-

auf der Börse „... täglich um die zwölfte mittags-stunde, bis nach ein uhr, bei tausenden" versammelte. Weiter führt er aus: „Auf diesem Kaufhause verhandelt man fast die gantze Welt. Alhier finden sich neben den Hoch- und Niederdeutschen kaufleuten auch Pohlen, Ungern, Wälsche, Franzosen, Spanier, Moskoviter, Persier, Türken, ja zuweilen auch Indier und andere fremde völker. Hier redet man vom einkauf und währte der wahren, vom vertauschen der kaufmansgühter, vom laden und entladen der schiffe, von wechseln und wiederwechseln. Ja hier erfähret man den zustand aller Königreiche und länder der gantzen welt ..."[10] Das Frankfurter Gemälde ist die einzige aus dem 17. Jahrhundert bekannte gemalte Darstellung des Außenbaus. Das zur mittäglichen Börsenzeit einfallende Südlicht und das Fehlen eines Turmes lassen erkennen, daß man auf die zum Dam gelegene Nordfassade schaut. Da diese von den Umbauten Stalpaerts nicht betroffen war, verliert der von Weizsäcker angenommene *terminus ante quem non* 1668 seine Gültigkeit. Die langen Perücken und flachen, breitkrempigen Hüte, die um 1680 in Mode waren, bestätigen jedoch die Auffassung Stechows, daß die Börsenbilder Berckheydes gleichzeitig mit der 1678 datierten Fassung der Sammlung Arenberg gemalt wurden.[11] Berckheyde hat den Teil des Gebäudes sehr zuverlässig wiedergegeben, wie ein Vergleich mit einem Gemälde des Valentijn Bing (1812–1895) zeigt, das 1836, unmittelbar vor dem Abriß des Gebäudes, entstand (Abb. 20).[12] Allerdings zog er die Perspektivlinien nicht so präzise wie in seiner Darstellung des Börsenhofes in Rotterdam, wo die prominente Wiedergabe des Fliesenbodens im Arkadengang eine sorgfältige Konstruktion verlangte. So laufen die Fluchtlinien des Anbaus und des Westtraktes nicht genau in einem Punkt (um den Kopf der Apfelsinenverkäuferin) zusammen. Die Untersicht der Kreuzrippengewölbe des Durchgangs gelang dem Maler nicht. Vermutlich waren es diese Schwächen, die Moes Zweifel an der Authentizität des Bildes äußern ließen. Diese sind jedoch unbegründet, da die Signatur unverdächtig erscheint und auch der silhouettenhafte Figurenstil aus anderen Genrebildern Berckheydes bekannt ist und ganz dem seiner übrigen Börsendarstellungen entspricht. Berckheyde wird für seine vielen Ansichten der Amsterdamer Börse vermutlich auf eigene Zeichnungen zurückgegriffen ha-

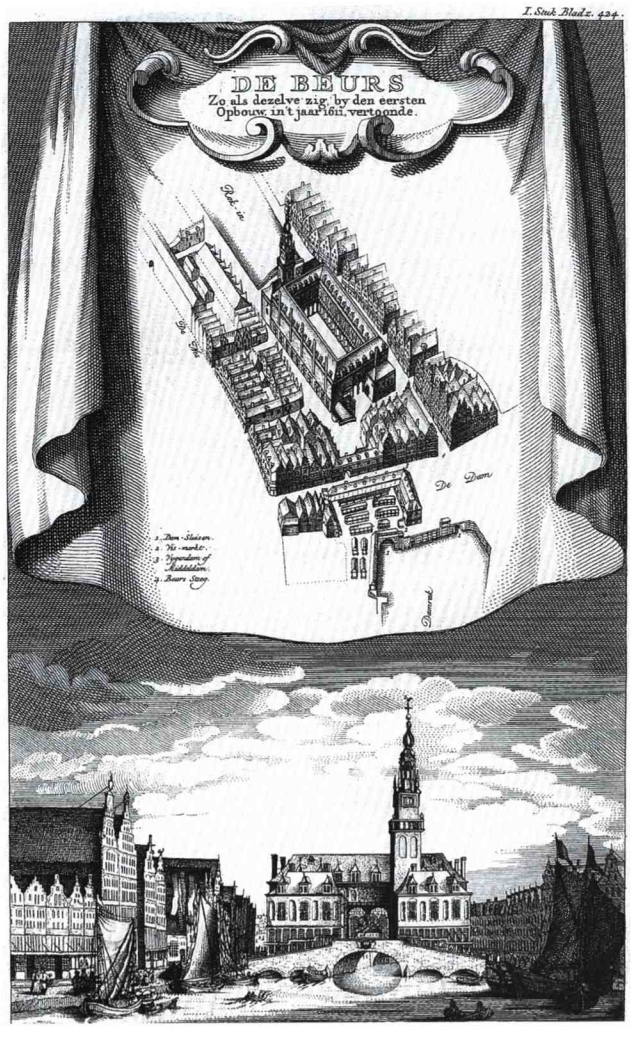


Abb. 19: Die alte Börse von Amsterdam, Kupferstich, aus: Nieuwe atlas, of Amsterdamsche tafereelen ... door beroemde meeesters, Amsterdam, Yntema

LAER 1665, S. 166–172. Georg GALLAND, Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei, Frankfurt a. M. 1890, S. 184f, 472f (mit einigen fehlerhaften Angaben). W. KUYPER, Dutch Classicist Architecture, Delft 1980, S. 200.

10 VON ZESEN 1664, S. 232f.

11 Zu den Modeformen s. KINDEREN-BESIER 1950, S. 218. Marieke de Winkel hat auf Nachfrage bestätigt, daß die Kleidung des Mannes in Schwarz der angenommenen Datierung um 1678 nicht widerspricht.

12 Signiert und 1836 datiert. Leinwand, 77 x 66 cm. Enschede, Rijksmuseum Twenthe (Inv. Nr. 638).

13 Soweit sich nach dem Material im R.K.D. schließen läßt, sind nur wenige topographische Zeichnungen von Job Berckheyde erhalten geblieben, die überwiegend von dessen Deutschlandreise stammen (s. dazu Heinrich DATTENBERG, Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Düsseldorf 1967, S. 46f, Nr. 48–51). Der Entstehungszeit unseres Gemäldes näher ist eine nach einer späteren Aufschrift 1688 datierte Darstellung der „Wittevrouwenpoort in Utrecht", bei der es sich wohl um die Reinzeichnung oder Überarbeitung einer an Ort und Stelle gemachten Skizze handelt. Schwarze Kreide, Feder und braune Tusche, grau laviert, 197 x 312 mm. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. Nr. P.D. 144-1963). DAS GOLDENE JAHRHUNDERT. Holländische Meisterzeichnungen aus dem Fitzwilliam Museum Cambridge, Katalog bearb. v. David Scrase, hrsg. v. Thea Vignau-Wilberg, München 1995, Nr. 1, Abb. in Farbe. – Das Nordtor der alten Börse mit dem neuen Südturm Stalpaerts im Hintergrund ist mit einigen Freiheiten auch in einer Zeichnung Jan van der Heydens festgehalten, die dieser als Vorlage für eine Illustration in seinen „Slangbrandspuiten" (1690) gebrauchte. Verst. Slg. Charles Ryskamp u. a. (anon. Teil), New York (Sotheby's) 25. Januar 2002, Nr. 44, Abb. S. dazu auch Helga WAGNER, Jan van der Heyden als Zeichner. Die Zeichnungen für das Buch über die „Slang-Brandspuiten", in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, S. 135f.



Abb. 20: Valentijn Bing, Der Haupteingang der Alten Börse zu Amsterdam, 1836, Enschede, Collectie Rijksmuseum Twenthe

ben.[13] Die in ihrer Zeit moderne Architektur ist nicht der alleinige Gegenstand des Bildes, das ja auch einen Eindruck von dem Börsenleben vermittelt, der sich mit zeitgenössischen Quellen deckt. Sämtliche im Vordergrund dargestellten Verkaufshandlungen durften nicht im Börsenhof stattfinden, weshalb sie sich auf dem Platz vor dem Eingang drängten. In dem korpulenten Herren mit dem Stab ist der *beursknecht* zu erkennen, der die Einhaltung der Börsenordnung beobachtete und Verstöße ahndete.[14] Die zum Verkauf ausgehängten Bilder stellen die Auslage eines vom Bildrand überschnittenen Ladens dar (vgl. Abb. 19). Ein fliegender Stand kann kaum gemeint sein, weil in Amsterdam der Bilderverkauf unter freiem Himmel auf Brücken, in Straßen und

ausdrücklich auch vor der Börse 1623 untersagt worden war. Verbote dieser Art, die dem Protektionismus der lokalen Malergilden geschuldet waren, gab es in den meisten holländischen Städten.[15] So konnte auch der Haarlemer Job Berckheyde seine Werke nicht ohne weiteres vor der Amsterdamer Börse anbieten.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 45, Nr. 138; 1823, S. 25, Nr. 138; 1830, S. 29, Nr. 209; 1833, Taf. 16; 1835, S. 80, Nr. 241; 1844, S. 109, Nr. 273; 1858, Nachtrag 1865, S. 152, Nr. 438; 1866, Nachtrag 1865, S. 156, Nr. 438; 1870, S. 131, Nr. 266; 1873, S. 135, Nr. 266; 1879, S. 143, Nr. 278; 1883, S. 146, Nr. 278; 1888, S. 156, Nr. 278; 1892, S. 63, Nr. 278; 1897/1900, S. 61, Nr. 278; 1900, S. 34f, Nr. 278; 1905, S. 51, Nr. 278; 1907, S. 48, Nr. 278; 1910, S. 61, Nr. 278; 1914, S. 63, Nr. 278; 1915, S. 118; 1919, S. 10; 1924, S. 28f; 1966, S. 17; 1971, S. 13; 1986, S. 26, Nr. 5; 1987, S. 31; 1995, S. 19

E. W. MOES, De Amsterdamsche Beurs van Job Berckheyde, in: C. Ed. Taurel, Oud en Nieuw op het gebied van kunst en kunst-nijverheid in Holland en België, Amsterdam 1889, S. 41–44, S. 43

W. MARTIN, The Life of a Dutch Artist. Part VI. How the painter sold his work, in: Burlington Magazine 11, 1907, S. 357–369, S. 364

BERNT 1948, Bd. 1, Nr. 75

Wolfgang STECHOW, Job Berckheyde's „Bakery Shop", in: Allen Memorial Art Museum Bulletin 15, 1957, Nr. 1, S. 5–14, S. 13, Anm. 15

Kat. AMSTERDAM 1979, S. 40, bei Nr. 47

Kat. ROTTERDAM 1991, S. 279

14 Eine ensprechende Figur im Börsenbild des Philips Vingboons (vgl. Anm. 8) beobachtete bereits I. H. VAN EEGHEN, De familie Vinckboons-Vingboons, in: Oud Holland, S. 229. Eine Illustration des Innenhofes bei VAN DOMSELAER 1665, Buch 4, S. 167, zeigt die Figur gleichfalls. Van Domselaer gibt (S. 168) einen Auszug aus der Börsenordnung von 1611 wieder, die u. a. vorschrieb, den Börsenplatz nach 12.00 Uhr *cum tempore* zu verlassen, bei Strafe von 12 stuivers zugunsten des *Beursknecht*. Weiter unten (S. 170) überliefert er, daß der *Schout* oder *beursknecht* Verstöße gegen die Börsenordnung durch Abnahme des obersten Kleides ahnden konnte. Dieser war auch für die Sauberkeit auf der Börse zuständig (S. 171).

15 Vgl. Hans FLOERKE, Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert, München-Leipzig 1905, S. 11f.

FERDINAND BOL

Dordrecht 1616 – 1680 Amsterdam

Am 24. Juni 1616 als Sohn des Chirurgen Balthasar Bol und der Tanneke Bols Fernandes in Dordrecht getauft. Seine Lehre absolvierte er vermutlich in Dordrecht, da zwei seiner frühesten Werke stilistisch auf die dort ansässigen Maler Jacob Gerritsz. Cuyp und Benjamin Gerritsz. Cuyp verweisen. 1635 zeichnete Bol in Dordrecht ein notarielles Dokument, das ihn als Maler nennt. In der zweiten Hälfte der 1630er Jahre wurde er Mitarbeiter Rembrandts in Amsterdam. 1640 trat er als Zeuge für diesen auf. Signierte und datierte Werke liegen seit 1642 vor. Um diese Zeit dürfte sich Bol in Amsterdam selbständig gemacht haben. 1652 erwarb er das Bürgerrecht der Stadt, das es ihm formell ermöglichte, sich an öffentlichen Aufträgen wie der Dekoration des neuen Rathauses zu beteiligen. 1653 heiratete er Elisabeth Dell, Tochter des Elbert Dell, der hohe Ämter bei der Admiralität und der Gilde der Weinhändler innehatte, und der aus einer Amsterdamer Regentenfamilie stammenden Cornelia Spiegel. Er bewohnte damals ein Haus am Fluwelenburgwal in einem der reichsten Viertel der Stadt. 1654 wurde sein Sohn Elbert geboren, der später Advokat wurde. 1655 wurde Bol Vorsteher der Amsterdamer Lukasgilde, 1666 Sergeant der Bürgerwacht. Nach dem Tod seiner ersten Frau (1660) heiratete er 1669 Anna van Arckel, die wohlhabende Witwe des Schatzmeisters der Admiralität Erasmus van Scharlaken. Aus dem Jahr 1669 stammt sein spätestes datiertes Gemälde, später lassen sich ihm keine Werke mehr zuweisen. 1670 und 1680 nannte er sich Händler. 1672 mietete er sich in ein Haus an der Keizersgracht ein. Von 1673 bis zu seinem Tod war er einer der Vorsitzenden des *Oudezijds Huiszittenhuis*, eines Armenhauses. Die Steuerschätzung von 1674 belegt seinen Wohlstand; sein Vermögen lag über dem aller anderen Amsterdamer Maler der Zeit. Am 24. Juli 1680 wurde er in Amsterdam begraben. Rund 200 Gemälde sind von Bol erhalten geblieben. Etwa ein Drittel davon stellen biblische oder mythologische Historien sowie Allegorien dar. Darunter finden sich vielfach wandfüllende Formate, die zur Ausstattung öffentlicher Räume bestellt wurden. Bei den übrigen Bildern handelt es sich um Porträts, neben einfigurigen Stücken auch Gruppenbildnisse und *tronies* (anonyme „Gesichter"). Schließlich stammen auch eine Landschaft und ein Stilleben von ihm. Bol ist auch als Radierer und Zeichner tätig gewesen. Lehnte er sich in den 1640er Jahren noch eng an Rembrandt an, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, orientierte er sich in den 1650er Jahren mehr an flämischen Vorbildern, um den gesteigerten Repräsentationsansprüchen des nach dem Westfälischen Frieden zu Ruhm und Wohlstand gelangten holländischen Bürgertums zu genügen. Seine Schüler waren Cornelis Bisschop (1630–1674) und Gottfried Kneller (1646–1723).

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 301–303; BLANKERT 1982; SUMOWSKI 6, 1994, ad indicem; Albert Blankert, Ferdinand Bol, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 12, 1996, S. 359

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

INV. NR. 918

1644

Leinwand, 95,7 x 79,4 cm

Signiert und 1644 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hellbraun grundierte Leinwand mit etwa 13 senkrechten und 14 waagerechten Fäden pro cm^2 ist auf eine köpergebundene Leinwand gezogen, an den Rändern abgeklebt und übermalt. Unter der rechten Abklebung weisen Löcher von ausgeschnittenen Nagelköpfen auf eine frühere, auf dieser Seite engere Rahmung hin. Einige Pentimenti sind im Laufe der Zeit für das bloße Auge sichtbar geworden: Der linke Ärmel war ursprünglich nach rechts hin breiter angelegt. Die braune Brüstung setzte sich rechts als Fenstergewände fort. Weitere Pentimenti traten bei einer Restaurierung von H. Tomaschek 1965 zutage. Nach Abnahme stark vergilbten Firnisses wurde festgestellt, „... dass die Figur selbst kaum Schäden hatte, während der Grund des Bildes, besonders auf der rechten Seite einige Schäden hatte. Dort war das Grau des Bildgrundes sehr stark durchgerieben, sodass eine bräunliche Untermalung sichtbar geworden war. Oben, in der Mitte des Bildes kam das Relief eines möglicherweise zunächst geplanten Vorhangs zum Vorschein. Etwas seitlich vom Kopf wurde eine senkrechte Linie sichtbar, die eine Raumecke andeutet. Etwa 5 cm über der Signatur auf der linken Seite befindet sich eine alte Retouche. Der ganze untere Rand des Bildes ist zerstört und war mit einer rotbraunen Farbe übermalt. Weitere Übermalungen wurden in seinem linken Auge und im Schatten der Nase festgestellt. Auf der Stirn über dem linken Augenwinkel und Nasenwurzel kleine alte Retouche. In dem Kragen und in den Manschetten kleine Verreibungen. Die Hauptschäden sind behoben und retouchiert worden." (Bericht von Paul Eich mit Datum vom 27. Dezember 1965 im Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6; Abb. 21). Die Doublierung der Leinwand, das Abkleben und Übermalen der Ränder dürften, obwohl im Bericht nicht erwähnt, ebenfalls von Tomaschek herrühren. Die damalige Firnisabnahme sparte die vor den Ohren herabhängenden Strähnen des Haares und große Teile der schwarzen Gewandung aus. Göbel und Janss hatten das Bild zwischen dem 26. Oktober 1877 und dem 8. Februar 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 37). Signiert und datiert links am Rand unter der Mitte: „F Bol. fecit. / 1644" (Abb. 22). Rückseitig auf dem neueren Keilrahmen mit dem Stift: „Städel Inv. Nr. 918".



Abb. 21: Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, Aufnahme während der Restaurierung 1965, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 22: Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, Signatur und Datierung (Aufnahme von 1965), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 23: Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, 1644, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Joseph Kardinal Fesch (1763–1839), Erzbischof von Lyon
Verst. nachgelassene Slg. Joseph Kardinal Fesch, Rom (George) 17. März 1845, Nr. 21 (92) (an das Städelsche Kunstinstitut)

KOPIE

Otto Scholderer (1834–1902), Ölgemälde, Leinwand, 96 x 80 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. SG 717). Nach Ziemke (1972, S. 342) entstand die Kopie vermutlich während der Ausbildungszeit Scholderers am Städel (1849–1852) oder kurz danach. Das Bild oder eine Kopie davon ist auf Inv. Nr. 1850, der „Prüfungs-Commission" des Städelschülers Hermann Philipp Ludwig Friedrich Junker (1838–1899), oben links über der Türe wiedergegeben (ZIEMKE 1972, S. 159).



Abb. 24: Rembrandt, Bildnis des Nicolaes Bambeeck, 1641, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Der Dargestellte steht hinter einer Holzbrüstung, auf der seine Hände ruhen. Sein Kopf ist nur leicht nach rechts ins Profil gedreht, etwas nach links und zugleich nach vorn geneigt. Sein bartloses, auf Nase und Wangen leicht gerötetes Gesicht und sein natürliches, knapp über den Schultern gekapptes blondes Lockenhaar lassen ihn nicht lange dem Jugendalter entwachsen erscheinen. Er ist mit einem schwarzen Wams bekleidet, das er unter der Brust offen trägt und dessen geschlitzte Ärmel das weiße Innenfutter sowie die bauschigen Ärmel seines weißen Hemdes sehen lassen. Auf den Schultern liegt ein platter Kragen, der mit Spitze abgesetzt und unter dem Kinn mit Schnüren, an denen zwei Troddeln hängen, zugezogen ist. Die steifen Manschetten zeigen einen abgesetzten Zierrand, der das Muster des Kragens aufnimmt. Über den rechten Arm ist ein schwarzer Mantel drapiert. In der Rechten hält der Dargestellte einen schwarzen Filzhut, in der Linken lederne Handschuhe. Der neutrale graue Fond ist nach rechts hin aufgehellt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild stammt aus der Sammlung des Kardinals Fesch, eines Onkels Napoleons, in der es 1841 als Rembrandt katalogisiert wurde.[1] Die Signatur Ferdinand Bols lag damals offenbar unter altem Firnis oder Schmutz verborgen, wenn sie nicht übermalt war. Auf der Versteigerung der Sammlung 1845 in Rom wurde das Bild erstmals als Bol angeboten und für das Städel erworben.[2] In der Forschung ist das datierte Gemälde als ein Zeugnis für die unter dem Einfluß Rembrandts stehende frühe Bildnismalerei Bols wahrgenommen worden. Blankert (1982) führte diese auf Vorbilder Rembrandts der 1630er Jahre zurück.[3] Er verwies hierzu besonders auf das – von der späteren Forschung als Schulwerk angesehene – „Bildnis einer sitzenden Frau" im Kunsthistorischen Museum in Wien, das Ähnlichkeit mit Bols frühesten Damenbildnissen, so z. B. bereits mit seinem frühesten datierten Gemälde überhaupt, dem „Bildnis ei-

1 Im Nachlaßinventar des Sammlers von 1839 (Manuskript im Archivio di Stato Roma; Getty Provenance Index, Nr. I-1833) ist unser Bild nicht sicher zu identifizieren. Der Beschreibung und den Maßen zufolge läßt sich darauf nur das Gemälde Nummer 3166 (812) beziehen, für das jedoch Holz als Bildträger angegeben wird: „Quadro in tavola alto piedi due, e tre quarti, largo piedi due, e due sesti rappresentante un Ritratto di Rembrand Scudi Cinquecento 500."

2 Auf der Versteigerung gelangen mehrere Ankäufe für das Städel, darunter ein Hauptbild der Galerie Fesch, das Altarblatt des Moretto (Inv. Nr. 916). Passavant berichtet über diese Erwerbungen in einem Manuskript im Archiv des Institutes. Zu Inv. Nr. 918 bemerkt er darin nur kurz: „... ein Brustbild von Ferdinand Bol im Jahr 1644 gemalt ... Seine schöne warme Färbung und ein breiter Farbenauftrag zeichnen es so sehr aus, daß es ehedem in der Gallerie Fesch als ein schönes Werk von Rembrandt galt." STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT. NEUE ERWERBUNGEN AUS DER GALLERIE DES VERSTORBENEN KARDINAL FESCH IN ROM, mitgetheilt von J. D. Passavant 1845, S. 2; Archiv-Liste 1997, Nr. 13.



Abb. 25: Ferdinand Bol (?) nach Rembrandt, Bildnis des Nicolaes Bambeeck, Privatbesitz

ner älteren Dame" in der Gemäldegalerie in Berlin aus dem Jahr 1642, aufweist.[4] Sumowski (1983) und die Autoren des Rembrandt-Corpus (1989) sahen, daß die Komposition unseres Bildnisses die Kenntnis von Rembrandts „Bildnis des Nicolaes Bambeeck" aus dem Jahr 1641 im Museum voor Schone Kunsten in Brüssel voraussetzt, das außer Bol auch andere Rembrandt-Schüler wie Govaert Flinck und Gerbrand van den Eeckhout beeindruckt hat (Abb. 24).[5]



Abb. 26: Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, 164(5?), Berlin, Jagdschloß Grunewald, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

DISKUSSION

Bol kann das Bambeeck-Bildnis in der Werkstatt Rembrandts gesehen haben, der er damals vermutlich noch angehörte. Denn signierte und datierte Werke, die auf seinen Austritt aus der Werkstatt Rembrandts und die Eröffnung einer eigenen schließen lassen, liegen erst ab dem Jahr 1642 vor. Eine qualitätvolle, Rembrandt signierte und 1641 datierte Werkstattkopie des Bambeeck-Bildnisses in Privatbesitz ist nach Sumowski nicht von Flinck, sondern von Bol angefertigt worden (Abb. 25).[6] Bol blieb dem Bildnistypus der etwa lebensgroßen Halbfigur hinter einer Balustrade durch alle Stilwechsel hindurch bis in seine letzten Jahre treu.[7] Ein „Bildnis eines jungen Mannes" im Jagdschloß Grunewald, dessen undeutliche Jahreszahl von Blankert als 1645 gelesen wurde, setzt die durch das Frankfurter Bildnis eröffnete Reihe fort (Abb. 26).[8] Gegenüber den späteren Beispielen des Typus zeigt das Städel-Bild noch einige weitere Merkmale, die seine frühe Stellung bestätigen. So ist das Balustradenmotiv nur äußerst knapp angedeutet. Verschiedene Pentimenti, die teils für das bloße Auge, teils auf einer Aufnahme, die während der letzten Restaurierung 1965 angefertigt wurde (Abb. 21), sichtbar sind, lassen vermuten, daß Bol erst mit einem Hintergrund in der Art des Bambeeck-Bildnisses (Abb. 24) experimentiert hatte, um sich zuletzt doch wieder für den neutralen Grund seiner frühesten Damenbildnisse zu entscheiden. Eine Besonderheit stellen auch die Haltung und Beleuchtung des Kopfes dar, die von den in der holländischen Bildnismalerei üblichen und auch von Bol später regelmäßig gebrauchten *en face*- oder Profilansichten abweicht.[9] Durch die Neigung des Kopfes nach vorne ist die dem Licht abgewandte Gesichtspartie stärker als üblich verschattet. Ein kräftiges Helldunkel ist zwar für männliche Bildnisköpfe bei Rembrandt und seinen Schülern in den Jahren um 1650 allgemein üblich, wobei der Effekt häufig durch einen aufgesetzten Hut gesteuert erscheint (vgl. B. Fabritius, Inv. Nr. 736). Der gesenkte Blick und die *facies nigra* unseres jungen Mannes erzeugen jedoch einen „melancholischen" Ausdruck, der darauf hindeuten könnte, daß es sich bei dem Dargestellten um einen Künstler handelt, der sich mit diesem Zeichen besonderer geistiger Begabung geschmückt sehen wollte.[10]

LITERATUR

Verz. 1844, Nachtrag 1846, S. 144, Nr. 406; Nachtrag 1852, S. 143f, Nr. 418; 1855, S. 20, Nr. 418; 1858, S. 84, Nr. 148; 1866, S. 86f, Nr. 148; 1870, S. 108, Nr. 150; 1873, S. 111, Nr. 150; 1879, S. 122, Nr. 184; 1883, S. 124, Nr. 184; 1888, S. 133, Nr. 184; 1892, S. 47, Nr. 184; 1897/1900, S. 45, Nr. 184; 1900, S. 37f, Nr. 184; 1905, S. 36, Nr. 184; 1907, S. 34, Nr. 184; 1910, S. 42, Nr. 184; 1914, S. 43f, Nr. 184; 1915, S. 107; 1919, S. 13; 1924, S. 34; (?) 1936, S. 17; 1966, S. 19; 1971, S. 13; 1986, S. 28, Nr. 4; 1987, S. 31; 1995, S. 20

CATALOGUE DES TABLEAUX COMPOSANT LA GALERIE DE FEU SON EMINENCE LE CARDINAL FESCH, Rom 1841, S. 5, Nr. 92

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 13

VETH 1903, S. 68f

VAN DYKE 1914, S. 99

ISARLOV 1936, S. 34

ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 92

BLANKERT 1976, S. 82, 223f, Nr. A 97

BLANKERT 1982, S. 56, 57, 58, 66, 130, Nr. 98

SUMOWSKI 1, 1983, S. 311, Nr. 162

REMBRANDT-CORPUS 3, 1989, S. 421f

3 BLANKERT 1982, S. 56f.

4 Rembrandt, „Bildnis einer sitzenden Frau". Holz, 90,6 x 68,1 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 409). REMBRANDT-CORPUS 2, 1986, S. 816–822, Nr. C 80, Abb. (als Werkstattarbeit um 1632/33). – Ferdinand Bol, „Bildnis einer älteren Dame". Signiert und nicht mehr deutlich 1642 datiert. Leinwand, 90 x 69 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 809). BLANKERT 1982, S. 56f, 136f, Nr. 117, Abb. 126.

5 Rembrandt, „Bildnis des Nicolaes Bambeeck". Signiert und 1641 datiert. Leinwand, 108,8 x 83,3 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 367). REMBRANDT-CORPUS 3, 1989, S. 416–423, Nr. A 144.

6 Leinwand, 107 x 85 cm. SUMOWSKI 5, 1990, S. 3086, 3149, Nr. 2019, Abb.

7 Vgl. BLANKERT 1982, Abb. 61–71, 105–110, 113, 125, 154, 160, 162.

8 Inv. Nr. GK 1664. Signiert und 164(5?) datiert. Leinwand, 94,2 x 75,5 cm. BLANKERT 1982, S. 56, 130, Nr. 97.

9 Veth (1903) fühlte sich bei dem Bildnis nicht von ungefähr an das „Nachdenkende Mädchen am Fenster" von Nicolaes Maes im Rijksmuseum in Amsterdam erinnert. Inv. Nr. A 245. KREMPEL 2000, S. 354, Nr. D 1, Abb. 7 (um 1654).

10 Zu den Darstellungskonventionen des melancholischen Charakters s. RAUPP 1984, S. 226–241.

FERDINAND BOL

BILDNIS VON SIR JOHN HEBDON (1612–1670)

INV. NR. 706

1659

Leinwand, 72 x 61,5 cm

Signiert und 1659 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die dunkelgrau grundierte Leinwand ist auf 76 x 65,5 cm beschnitten, doubliert, auf einen Keilrahmen von 72 x 61,5 cm gespannt und abgeklebt. Ein später aufgemalter brauner Rahmen mit den Innenmaßen 70,5 x 60 cm engt das Bildfeld ein und überschneidet dabei geringfügig die Signatur. Die Doublierleinwand zeigt ein auffallend schwaches, weitmaschiges Gewebe.

Das Bild ist sehr wahrscheinlich identisch mit einem anonymen Gemälde, das für „Leisler junior" 1815 in der Werkstatt der Morgenstern restauriert wurde: „Ein Portraid von einer Mannsperson mit einer Hand, aufgezogen und repariert, der Keilrahmen. [*f*] 4" (Archiv. 1806–1843, S. 204, Nr. 29). Trifft diese Identifizierung zu, lassen sich die Doublierung und der Keilrahmen der Morgensternschen Restaurierung zuschreiben. Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 5. November 1877 und dem 8. Februar 1878 (Archiv. 1877/78, S. 40).

Retuschen sind im Gesicht und an den Händen, über der vom Betrachter aus linken Schulter sowie im Hintergrund festzustellen. In den Tiefen liegt stark vergilbter Firnis.

Signiert und datiert rechts unter der Mitte: „FBol / 1659" (FB ligiert; das l von dem gemalten braunen Rahmen überschnitten; Abb. 27).

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 706." Eingekratzt: „6" oder „9". Unverständliche Zeichen in Bleistift.

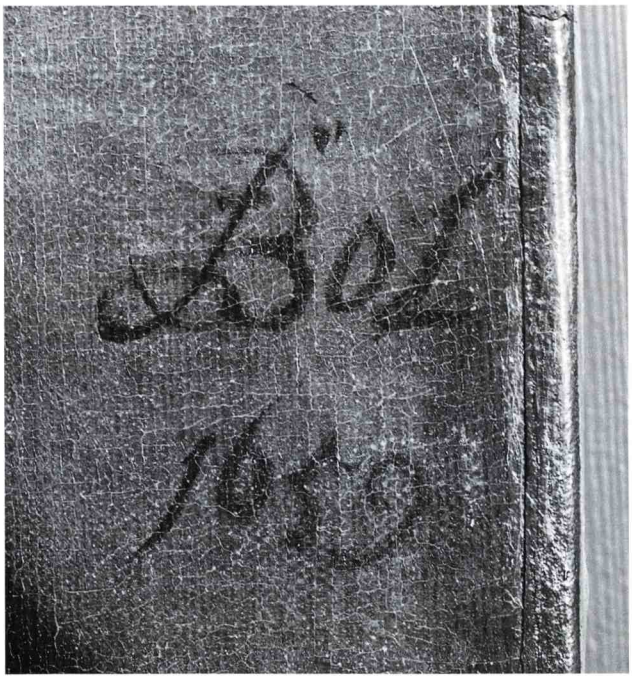


Abb. 27: Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon, Signatur und Datierung, später aufgemalter Rahmen und Abklebung, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Dirck van Dyl (1742–1814), Maler, Amsterdam
Verst. D. van Dyl, Amsterdam (Vinkeles) 10. Januar 1814, Nr. 18 (*f* 23 an A. Vinkeles)
Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „D", d. h. D. van Dyl), Amsterdam (v. d. Schley, de Vries) 21. September 1814, Nr. 19 (*f* 25 an Lydseler, d. h. Leisler)
(?) „Leisler junior", Hanau, 1815 (Archiv. 1806–1843, S. 204, Nr. 29)
erworben am 19. September 1817 von W. Leisler, Frankfurt a. M.

KOPIE

Otto Scholderer (1834–1902), Leinwand, 42 x 54 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. SG 719). Nach Ziemke (1972, S. 342) entstand die Kopie vermutlich während der Ausbildungszeit Scholderers am Städel (1849–1852) oder kurz danach.

BESCHREIBUNG

Das Brustbildnis zeigt einen feisten Herrn mittleren Alters vor graugrünem, nach rechts hin aufgehelltem Grund. Energische, im Licht von links oben herausmodellierte Gesichtszüge, ein gestutzter Ober- und Unterlippenbart und in der Mitte gescheiteltes hellblondes Haar, das sich um die Ohren in krausen Locken ver-



Abb. 28: Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon (1612–1670), 1659, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 29: Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon, 1659, Houston (Texas), Sarah Campbell Blaffer Foundation

dichtet, prägen seine Gestalt. Er ist bekleidet mit einem schwarzen Wams und einem platten Umlegekragen, der mit Schnüren, an denen zwei Troddeln (*akertjes*) hängen, am Hals zusammengezogen ist. Mit seiner allein sichtbaren Linken hebt er einen über die rechte Schulter geführten dunkelgrünen Mantel unter die Brust.

FORSCHUNGSSTAND

Weizsäcker (Verz. 1900) erkannte, daß es sich bei dem Stück um eine verkleinerte Variante eines dreiviertelfigurigen Bildnisses handelt, das sich heute in der Sammlung der Blaffer Foundation in Houston, Texas, befindet (Abb. 29).[1] Neben dem Frankfurter Stück sind noch vier weitere gleichartige Brustbilder bekannt, die Blankert (1982) in seiner Bol-Monographie zusammengestellt und mit Ausnahme einer minderen Kopie als authentisch katalogisiert hat. Sowohl das dreiviertelfigurige Urbild als auch die kleineren Varianten tragen jeweils Bols Signatur und das Datum 1659.[2] Blankert vermutet, daß die Brustbilder für Familienmitglieder und Freunde des offenbar nicht unbedeutenden Dargestellten bestellt worden seien. Dieser ist aufgrund eines benannten Exemplares unter den kleineren Varianten, das sich im Herbert F. Johnson Museum of Art in Ithaca befindet (Abb. 30), verschiedentlich mit Sir John Hebdon (1612–1670), Händler und Gesandter des Zaren, identifiziert worden. Ohne Kenntnis dieser Überlieferung wollte Weizsäcker auf dem Tisch der dreiviertelfigurigen Fassung in Houston unter den Papieren eine „Ornamentzeichnung" erkennen, die vielleicht auf einen künstlerischen Beruf des Dargestellten hinweise. Die gezierte Handform sah er als Kennzeichen des flämisierenden Malstiles an, den Bol nach seiner von Rembrandt geprägten Frühzeit adaptierte.

DISKUSSION

Das Exemplar in Ithaca (Abb. 30) ist das einzige der Reihe, dessen Herkunft in das 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.[3] Es stammt aus der Sammlung Craven, die zahlreiche Bildnisse aus der Haager Galerie der „Winterkönigin" Elisabeth von Böhmen enthielt. Es ist in drei Inventaren von Combe Abbey 1769, 1866 und 1916 erwähnt, bevor es 1968 mit einem großen Teil der Craven-Sammlung versteigert wurde. Im ältesten Inventar von 1769, im Katalog zur Londoner Ausstellung 1952/53 sowie im Versteigerungskatalog von 1968 wird der Name des Dargestellten mit „Sir John Hebden", in den beiden späteren Inventaren „Sir John Hepburn" angegeben.[4] John R. Hebden, der sich aus privatem Forscherinteresse mit Sir John beschäftigt hat, kennt keinen Träger des Namens Sir John Hepburn, der in dem Bildnis dargestellt sein könnte. Er weist jedoch auf eine Ver-



Abb. 30: Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon, 1659, Ithaca, New York, Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art

1 Ferdinand Bol, „Portrait of a Man (Lord Hebdon?)". Signiert und 1659 datiert. Leinwand, 133,3 x 106,8 cm. Houston (Texas), Sarah Campbell Blaffer Foundation (Inv. Nr. 1977.5). Kat. HOUSTON 1981, S. 104–106, Abb. in Farbe. BLANKERT 1982, S. 129, Nr. 91.

2 Signiert und 1659 datiert. (Leinwand auf?) Holz, 71,3 x 62,3 cm. Ithaca, New York, Herbert F. Johnson Museum of Art (Inv. Nr. 73.020). BLANKERT 1982, S. 64f, 129, Nr. 93. – Signiert und 1659 datiert. Leinwand, 77 x 66 cm. Baltimore, Sammlung Harry und Riepe in Baltimore (1963). BLANKERT 1982, S. 64f, 129, Nr. 94. Dieses Bild ist wohl identisch mit: Verst. Allentown Art Museum u. a. („The property of a private collector"), New York (Christie's) 10. Januar 1990, Nr. 115 (Maße als 73,6 x 60,9 cm). – Verst. Arthur Maier (Karlsbad), Köln (Lempertz) 30. November 1939, Nr. 3 (nach einem Hinweis in der Bildakte zu Inv. Nr. 706 wurde das Bild für RM 10.500 an Herrn Langen in M.-Gladbach verkauft). Signiert und 165(9) datiert. Leinwand, 70 x 60 cm. BLANKERT 1982, S. 64f, 130, Nr. 95. – Verst. Pollack, Frankfurt a. M. (Bangel) 2. Dezember 1919, Nr. 25. Leinwand, 70 x 59 cm. BLANKERT 1982, S. 130, Nr. 95a.

3 Zur Herkunft der anderen Stücke s. BLANKERT 1982 mit den Ergänzungen in Anm. 7. Das Frankfurter Stück (s. weiter oben) läßt sich hier erstmals in der Sammlung des Amsterdamer Malers Dirck van Dyl (1742–1814) nachweisen, mit der es 1814 als „Een pourtrait van een bejaard man in deftige kleding, fraai geschilderd" versteigert wurde. In dieser Sammlung gehörte es keiner Porträtgalerie an, da auf der Versteigerung nur wenige und nur ein einziges benanntes Bildnis eines anonymen Meisters, „Franciscus Xaverius" (Nr. 200), vorkamen. Nach Karl Lilienfeld in THIEME-BECKER 10, 1914, S. 277, war Dirck van Dyl „vielleicht ... ein Nachkomme des Dirck van Dyl, der in einer Urkunde vom 3. 9. 1698 als Kunstmaler in Dordrecht vorkommt."

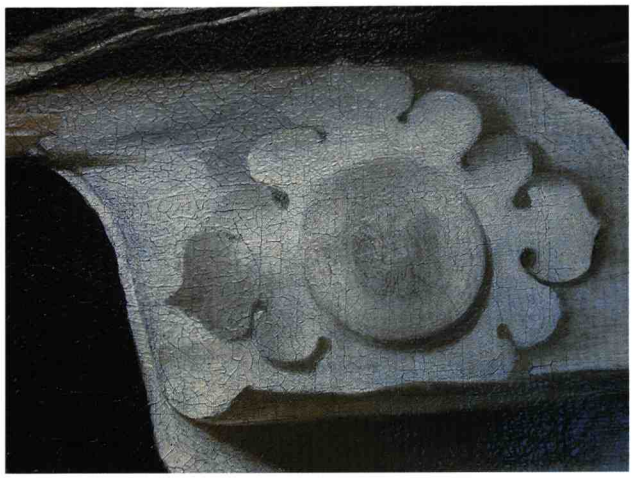


Abb. 31: Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon, Detail: Papiersiegel, Houston (Texas), Sarah Campbell Blaffer Foundation (Aufnahme: Leslie Scattone, 2002)

bindung zwischen Sir John Hebdon und den Earls of Craven hin, die erklären könnte, wie das Gemälde in deren Besitz gelangte. Sir John hatte nämlich im Februar 1669/70 vom Earl of Craven das Landgut Pirtons bei Churchdown in Gloucestershire gemietet, um für seine Frau vorzusorgen.[5] Als Händler und Gesandter des Zaren hielt sich Sir John nachweislich von 1658 bis 1661 in Holland auf.[6] Bol war damals bereits so etabliert, daß sich Sir John 1659 von ihm porträtieren lassen konnte. Die Brustbilder könnten für die Kinder Sir Johns (John, Elizabeth, Richard, Mary, Thomas und Robert) bestimmt gewesen sein. Die Herkunft des Bildnisses in Ithaca aus der Sammlung Craven und der holländische Aufenthalt von Sir John lassen die Namensüberlieferung somit glaubwürdig erscheinen. Das Bildnis in Houston (Abb. 29) stützt diese durch das Detail, das Weizsäcker als „Ornamentzeichnung" mißverstand, vermutlich da er das Bildnis nur aus einer Abbildung kannte. Wie Daan Cevat 1969 in einem Brief an Kurt Meissner mitteilte, zeigt der Bogen, der über die Tischkante hängt, vermutlich die Ernennungsurkunde des Zaren mit einem sorgfältig ausgeführten Papiersiegel, auf dem der russische Doppeladler angedeutet ist (Abb. 31).[7] Im Lichte dieser Erkenntnisse ist schließlich auch der flämisierende Stil des Bildnisses neu zu beurteilen. In der dreiviertelfigurigen Fassung tritt er in der legeren Haltung des „Gentlemans", der Draperie und erhöhten Säule hervor, während er sich in den Brustbildern, in denen diese Motive wegfielen, auf die grazile Handhaltung beschränkt, die dafür allerdings formelhafter als bei dem Urbild erscheint. Die Reminiszenz an die englische Bildnismalerei van Dycks geht über das für Bol übliche Maß hinaus, so daß diese als eine Rücksichtnahme auf den Geschmack des Auftraggebers zu erklären ist.[8] Das Kostüm des Mannes gibt in diesem Zusammenhang keine Auskunft, da es sowohl von Engländern als auch von Holländern getragen wurde.[9]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 37, Nr. 58; 1823, S. 19, Nr. 58; 1830, S. 35, Nr. 249; 1833, Taf. 3; 1835, S. 50, Nr. 73; 1844, S. 94, Nr. 182; 1858, S. 84, Nr. 149; 1866, S. 87, Nr. 149; 1870, S. 109, Nr. 151; 1873, S. 111, Nr. 153; 1879, S. 122, Nr. 185; 1883, S. 124, Nr. 185; 1888, S. 133, Nr. 185; 1892, S. 47, Nr. 185; 1897/1900, S. 45, Nr. 185; 1900, S. 38f, Nr. 185; 1905, S. 36, Nr. 185; 1907, S. 34, Nr. 185; 1910, S. 42, Nr. 185; 1914, S. 44, Nr. 185; 1915, S. 107; 1919, S. 13; 1924, S. 34; (?) 1936, S. 17; 1966, S. 18; 1995, S. 20

ISARLOV 1936, S. 34
BLANKERT 1976, S. 97, 220f, Nr. A 91
BLANKERT 1982, S. 64f, 129, Nr. 92
SUMOWSKI 1, 1983, S. 314, bei Nr. 176

4 Inventar der Güter in Combe Abbey 1769. Oxford, Bodleian Library (Craven 293), S. 25: „A Fine Head of Sr. John Hebden by Bol". – CATALOGUE OF THE PICTURES AT COMBE ABBEY ... 1866, S. 19, Nr. 295: „Sir John Hepburn. F. Boll". – Inventar der Gemälde in Combe Abbey, 1916. Oxford, Bodleian Library (Craven 294), S. 41, Nr. 25 (300): „F. Bol, 1659. Portrait of Sir John Hepburn." – WINTER EXHIBITION. DUTCH PICTURES. 1450–1750, London, Royal Academy of Arts, 1952/53, S. 49, Nr. 229: „Portrait of Sir John Hebden". – Verst. Countess of Craven, London (Sotheby's) 27. November 1968, Nr. 9. – Die Inventare von 1769, 1866 und 1916 sind publiziert in Willem-Jan HOOGSTEDER, De schilderijen van Frederik en Elisabeth, koning en koningin van Bohemen, Diss., Utrecht, 1986, Teil 3.

5 Schreiben von J. R. Hebden an den Verf. vom 22. Dezember 2001.

6 Zu Sir Johns Holland-Aufenthalt s. O. SCHUTTE, Repertorium der buitenlandse vertegenwoordigers, residerende in Nederland 1584–1810, Den Haag 1983, S. 556, Nr. 529. S. auch Philip LONGWORTH, Alexis. Tsar of All the Russians, London 1984, S. 109, 120f, 132, 133, 134, 142, 143, 210.

7 Die Kunsthändler Cevat und Meissner besaßen zur gleichen Zeit je eines der Exemplare des Bildnisses. Der als deutsche Übersetzung und englische Rückübersetzung im Museum in Houston vorliegende Brief datiert vom 22. Januar 1969. Das Siegel wurde erst von J. R. Hebden richtig als Papiersiegel bezeichnet (in einem Brief an das Museum in Houston vom 5. März 1985). Für Kopien der Korrespondenz sowie die Detailaufnahme des Papiersiegels dankt Verf. sehr herzlich Leslie Scattone in Houston. Philip Longworth (Brief vom 5. Dezember 2002) merkt an, daß der Doppeladler möglicherweise ein Schild mit der Darstellung des Hl. Georg trage.

8 Zum flämischen Einfluß auf Bol s. BLANKERT 1982, S. 60f.

9 Auskunft von Marieke de Winkel.

FERDINAND BOL

(Umkreis)

GLEICHNIS VON DEN ARBEITERN IM WEINBERG

INV. NR. 986

Um 1650–1660

Leinwand, 151 x 135,3 cm

Bezeichnet Rembrandt 1656

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 17 waagerechten (Schuß-?) und 14 senkrechten (Kett-?)Fäden besteht aus zwei Bahnen, deren senkrechte Naht etwa 1 cm links der Mittelachse verläuft. Sie ist doubliert und auf einen Keilrahmen von 151 x 135,3 cm gespannt. Ihre Ränder sind allseits abgeklebt, überkittet und übermalt. Spanngirlanden sind oben und unten ausgeprägt. Die Doublierung der Leinwand erfolgte zwischen 1850 und 1864 in Paris (Archiv. 1865–1872, S. 126v, 127r, Nr. 495). Hinter die Doublierleinwand ist eine feingewebte Leinwand gespannt.

Die 2001 angefertigte Röntgenaufnahme zeigt ein Pentiment im Bereich des Buches (Abb. 33).

In die noch feuchte Malfarbe im Bart des Herren (Abb. 34), im Fell dessen rechten Ärmels, in der Stuhllehne über dessen rechter Schulter, in dessen Geldsack sowie im Bart des Sprechers der Arbeiter wurden vermutlich mit dem Pinselstiel zickzack-, haken- und strichförmige Einritzungen vorgenommen.

Die Malerei liegt unter einem dicken, gelben Firnis, der in den lichten Partien einmal reduziert worden ist. In den Vertiefungen der pastos gemalten Inkarnatpartien stehen Reste eines älteren braunen Firnisses oder einer Lasur. Durch die Doublierung sind die Pastositäten verpreßt. Die Falte im herabhängenden Tischtuch links der Mitte scheint einmal zu stark herausgeputzt worden zu sein. Auch am linken Oberarm des jugendlichen Schreibers ist eine heute orangefarbene Lasur durch partielles „höhendes" Abnehmen des Firnisses oder Reinigen vermutlich beschädigt worden.

Falsch signiert und datiert links unten: „Rembrandt f 1656" (Abb. 32).

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebeetikett mit der Städel-Inventarnummer: „N°. 986". In weißer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „181". In roter Kreide: „2809". In weißer Kreide: „Laroche".

PROVENIENZ

Slg. Henry Isaacs Esq., um 1767
Slg. Colonel Way, Denham Place bei Uxbridge
Verst. H. Fulton u. a. (Teil nachgelassene Slg. Colonel Way), London (Christie's) 20. Juni 1834, Nr. 133 (£ 315)
Slg. König Wilhelm II. (1792–1849), König der Niederlande
Verst. Slg. Wilhelm II., Den Haag (de Vries ...) 12. August 1850, Nr. 90 (*f* 3.500 an Munniks van Cleef)
Slg. Dr. Munniks van Cleef (?–1861), Utrecht
Erben von Dr. Munniks van Cleef
Verst. nachgelassene Slg. Dr. M. van Cleef, Paris (Pillet) 4. April 1864, Nr. 78 (im Nachgang verkauft an den Frankfurter Kunstverein)

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) William Pether, Schabkunstblatt. „Rembrandt pinxit, J. Boydell excudit, W. Pether fecit 1766". Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12128) (Abb. 37)
b) Simon François Ravenet d. Ä., Kupferstich, 1767. „Rembrandt pinxit, Pether delineat, S. F. Ravenet sculpsit 1767". In der Sammlung von Henry Isaacs Esq. Maße als 4 f. 10 i. x 4 f. 4 i. Nr. 39. Herausgegeben am 25. März 1767 von John Boydell. Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12126)
c) Simon François Ravenet d. Ä., Kupferstich. „Rembrandt pinxit, J. Boydell excudit, F. S. Ravenet sculpsit". Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12127)
d) Benjamin Smith (?–1833), Schabkunstblatt
e) James Fittler (1758–1835), Kupferstich

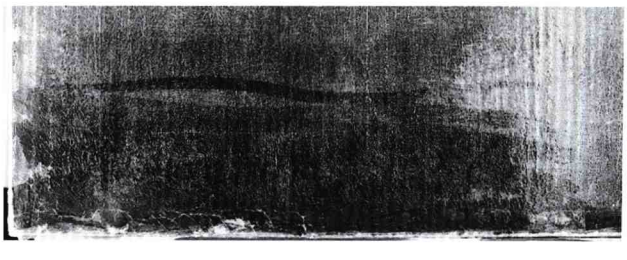


Abb. 32: Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Rembrandt-Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel

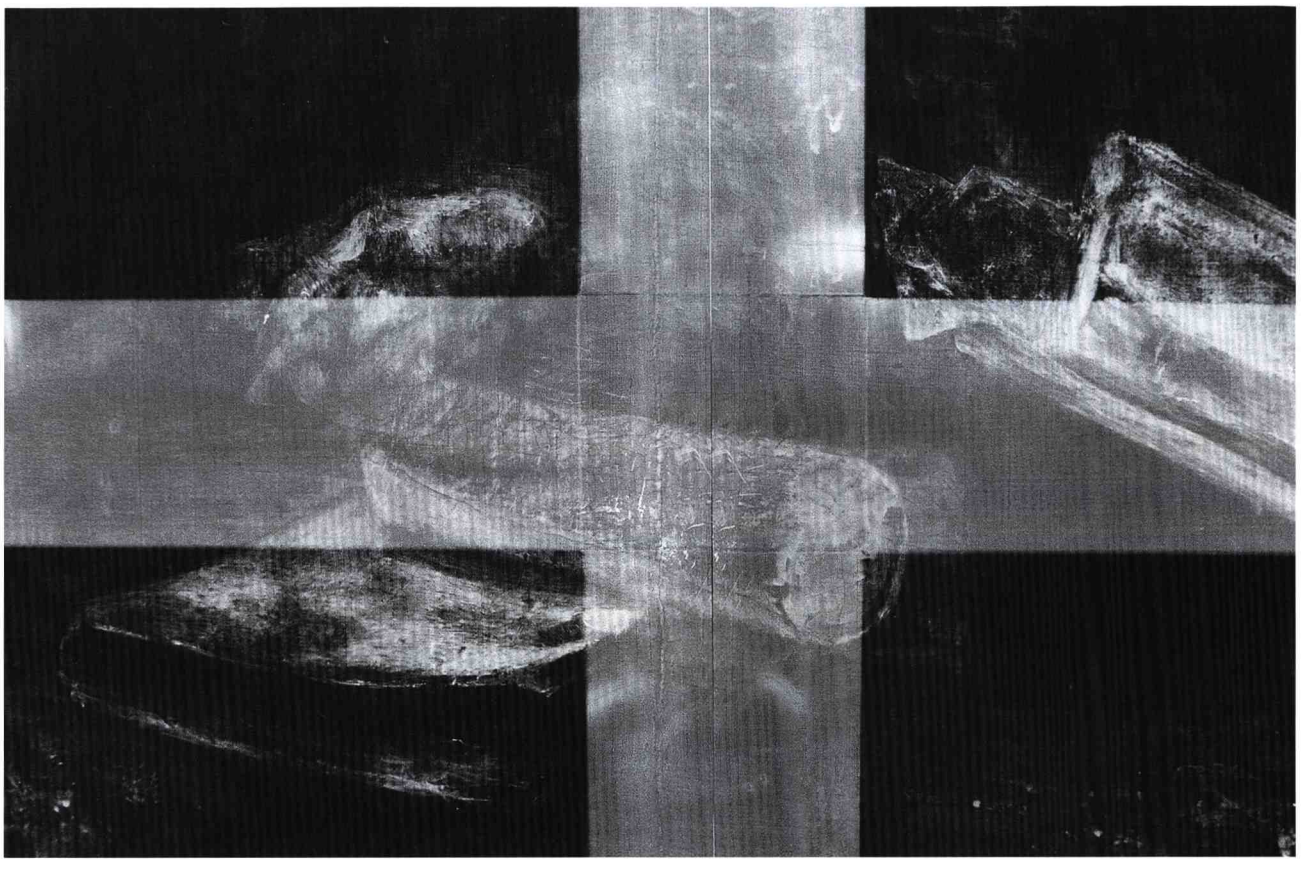


Abb. 33: Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Röntgenaufnahme, Detail: übermalter Papierbogen, Frankfurt a. M., Städel

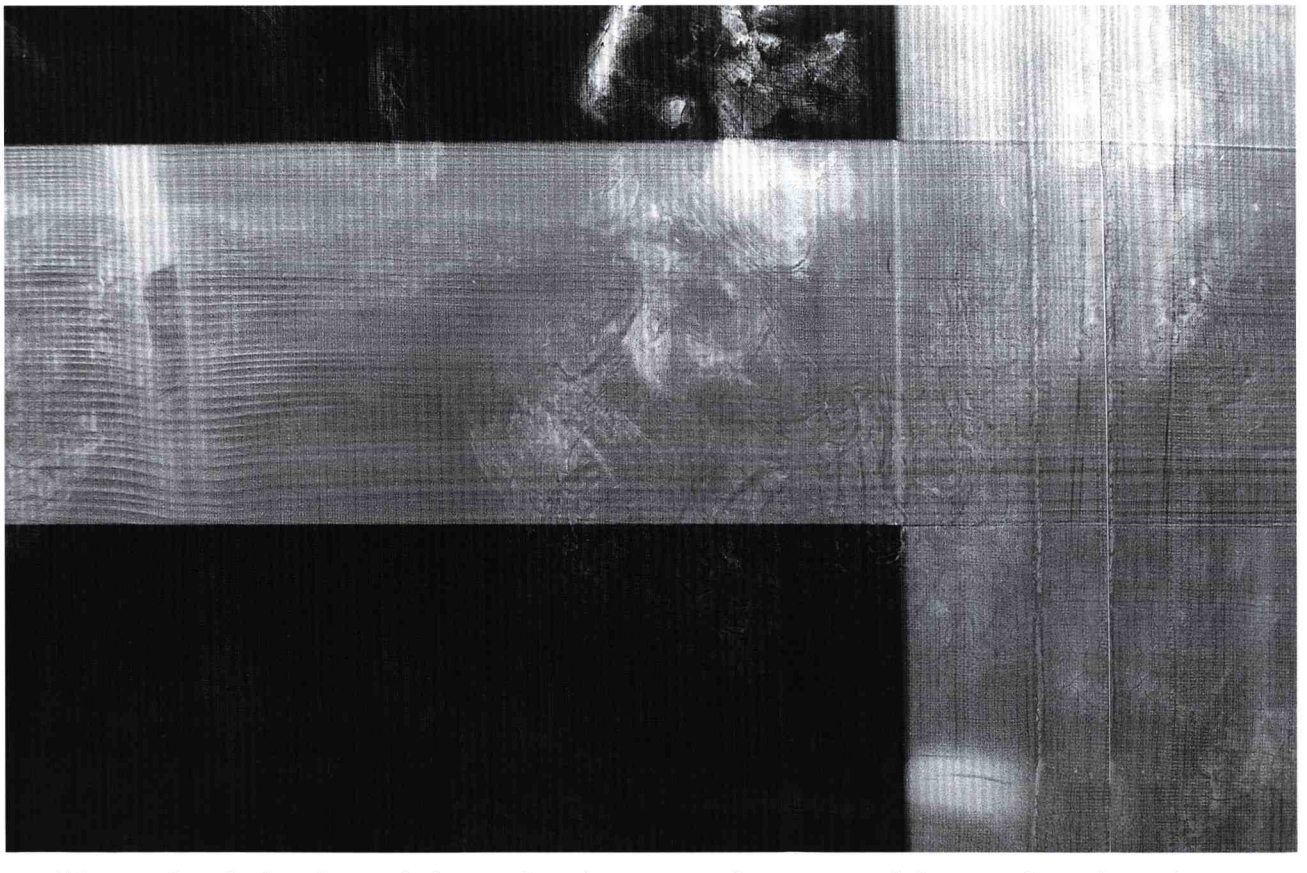


Abb. 34: Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Röntgenaufnahme, Detail: Bart des Gutsbesitzers, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 35: Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, um 1650–1660, Frankfurt a. M., Städel

f) Victor Marie Picot (1744–1802), Kupferstich (d–f erwähnt bei SMITH 1836)
g) Richard Earlom (1742/43–1822), Radierung (erwähnt in Verst. Kat. London 1834)
h) Abraham Lion Zeelander, Kupferstich, 1840er Jahre (abgebildet in HINTERDING-HORSCH 1989)
i) J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Ein Gutsbesitzer warb über den Tag verteilt Arbeiter an, denen er jeweils einen Denar versprach. Als es am Abend zur Auszahlung kam, beklagten sich die zuerst gekommenen Arbeiter, da sie den ganzen Tag über die Last der Arbeit und die Hitze getragen hätten, daß ihnen die später gekommenen Arbeiter gleichgestellt seien. Der Gutsbesitzer erklärte ihnen darauf, daß er mit seinem Besitz tun könne, was er wolle. Dieses Gleichnis des Evangelisten Matthäus (Matth. 20, 1–16) schließt mit dem sprichwörtlich gewordenen Satz: „So werden die Letzten die Ersten sein und die Ersten die Letzten." Im Gemälde dargestellt ist der Moment der Aussprache zwischen den klagenden Arbeitern und dem Gutsbesitzer. Dieser sitzt beinahe zentral hinter einem mit einem persischen Teppich bezogenen Tisch in einem Lehnsessel. Er trägt einen pelzgefütterten Mantel und einen mächtigen Turban. Sein hageres Gesicht schmückt ein langer Patriarchenbart. Seine Hände berühren den Tisch; seine Rechte erscheint energisch geballt, seine Linke verschließt den Geldbeutel. Er weicht etwas nach rechts zurück, um den Sprecher der Arbeiter über die Schulter hinweg streng zu beäugen. Dieser, ein bärtiger Mann, der sich devot-ängstlich zusammenkrümmt, lüftet mit seiner Linken seine Fellmütze, während er zwischen den Fingern seiner Rechten eine Münze vorweist, um sein Anliegen vorzutragen. Rechts am Kopfende des Tisches sitzt ein jugendlicher Verwalter, der mit der Feder in ein Rechnungsbuch schreibt und von der Arbeit aufschaut, um die Aussprache zu verfolgen. Neben seinem Schreibpult ragt vorne ein zweites Buch über die Tischkante. Rechts hinter einem Vorhang erblickt man eine Gruppe von Arbeitern, die ihre Köpfe zusammenstecken und miteinander zu tuscheln scheinen.

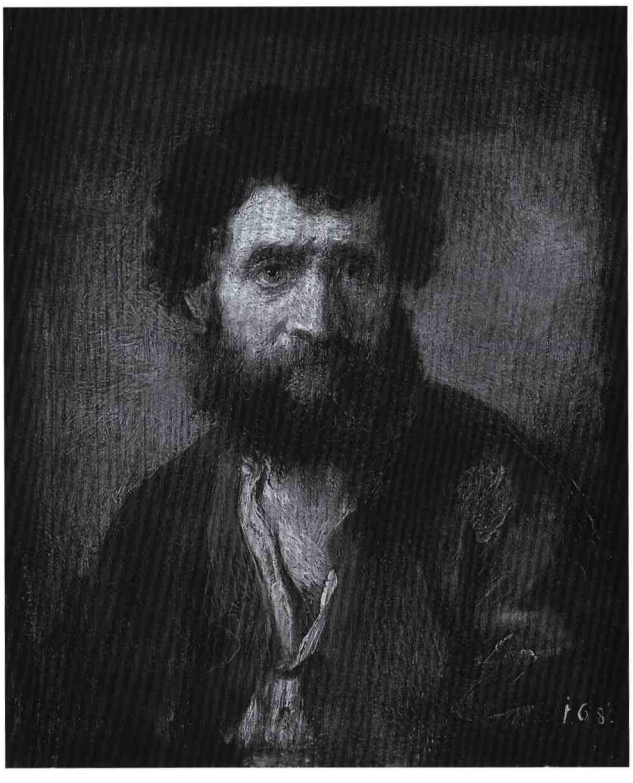


Abb. 36: Rembrandt-Umkreis, Studienkopf eines bärtigen Mannes, Dresden, Gemäldegalerie

FORSCHUNGSSTAND

Das 1864 vom Frankfurter Kunstverein für das Städel als Rembrandt erworbene Gemälde war damals schon durch zahlreiche graphische Reproduktionen bekannt, die auf ein 1766 von William Pether in der Sammlung von Henry Isaacs angefertigtes Schabkunstblatt zurückgehen. Zweifel an der Echtheit des Werkes äußerte erstmals Passavant 1850.[1] Bode (1883) erklärte dessen Bezeichnung für falsch. Weizsäcker nahm das Bild als Schule Rembrandts in sein Verzeichnis (1900) auf. Seither hat sich die Forschung vergeblich darum bemüht, den Autor zu bestimmen. Man suchte diesen unter den Schülern Rembrandts und schlug Leendert Cornelisz. van Beyeren, Willem Drost, Abraham van Dijck, Carel Fabritius, Aert de Gelder, Reinier van Gherwen, Nicolaes Maes, Jürgen Ovens, Constantijn Daniel van Renesse und Jan Victors vor. Dutzende von Vergleichen wurden gezogen, oft mit Werken, die in ihrer Zuschreibung selbst problematisch sind.[2]
Eine Rembrandt signierte und 1637 datierte Darstellung des Themas in der Eremitage in St. Petersburg bildet bekanntermaßen den Ausgangspunkt für eine größere Menge von Werken, die im Umkreis von Rembrandt bis in die 1660er Jahre entstanden. Bei dieser Tafel soll es sich dem Rembrandt-Corpus zufolge um eine verkleinerte Werk-

1 In einer handschriftlichen Notiz von 1850 (erwähnt in Verz. 1900).
2 Um ein bequemes Nachschlagen der Werke, die mit Inv. Nr. 986 bislang verglichen wurden, zu ermöglichen, sind diese im folgenden unter ihren aktuellen Zuschreibungen in Sumowskis Bänden der Rembrandt-Schüler zusammengestellt:

Zugeschriebene Werke:
Willem Drost, „Bärtiger Mann mit Barett". Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 107). SUMOWSKI 1, 1983, S. 615, 637, Nr. 328, Abb.: Weizsäcker (Verz. 1900; als G. v. d. Eeckhout, die Drost-Signatur wurde erst 1982 entdeckt). – Aert de Gelder, „Esthers Gastmahl". Amiens, Musée de la Picardie. SUMOWSKI

stattkopie nach einem verschollenen Original handeln. Diese Kopie schrieben die Autoren des Corpus-Bandes mit Fragezeichen Ferdinand Bol zu, da dieser in der zweiten Hälfte der 1630er Jahre bei Rembrandt war und durch eine Zeichnung „Tobias im Haus des Raguel" seine Kenntnis der Komposition verrät.[3] Sumowski erkannte das Modell für den Sprecher der Arbeiter in dem „Studienkopf eines bärtigen Mannes" eines anonymen Rembrandt-Schülers in Dresden wieder (Abb. 36).[4]

DISKUSSION

Die Beschreibung der Handschrift des Malers fällt nicht leicht, da das Bild wohl im 19. Jahrhundert im Sinne der damaligen Rembrandt-Rezeption restauriert worden ist. So ist die Helldunkelwirkung gewiß auch auf die partielle Abnahme von Firnis zurückzuführen. Bei diesen Reinigungen gingen vielleicht an vielen Stellen originale Lasuren verloren, feststellbar ist dies jedoch nur im Ärmel des Schreibers. Der dunkle Gesamtton erklärt sich durch das Nachdunkeln der Farbe, Verschmutzung, die Vergilbung der Firnisschichten und wahrscheinlich auch die Verwendung eines bräunlich gefärbten Firnisses, mit dem im 19. Jahrhundert Bildern häufig ein „Galerieton" verliehen wurde. Die Figurengruppe rechts hinten war vermutlich ursprünglich so deutlich zu erkennen wie in Pethers Schabkunstblatt (Abb. 37).[5]



Abb. 37: William Pether nach „Rembrandt", Schabkunstblatt, 1766, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Unter Berücksichtigung des Zustandes läßt sich der Personalstil des Malers am ehesten noch in den charaktervollen Köpfen mit ihren auffallend schmalen Augen erkennen. Im Röntgendetail tritt deren robuste Anlage

2, 1984, S. 1162, 1191, Nr. 731, Abb.: LILIENFELD 1914. – Reinier van Gherwen, „Die Handwaschung des Pilatus". Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 229). SUMOWSKI 2, 1984, S. 1279, 1282, Nr. 819, Abb.: Weizsäcker (Verz. 1900). LILIENFELD 1914. – Nicolaes Maes, „Christus segnet die Kinder". London, National Gallery (Inv. Nr. 757). SUMOWSKI 3, 1986, S. 2005, 2038, Nr. 1312, Abb.: Weizsäcker (Verz. 1900). LILIENFELD 1914. STECHOW 1925. – Jan Victors, „Joseph erzählt seine Träume", 1651. Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. Nr. 61). SUMOWSKI 4, 1989, S. 2603, 2647, Nr. 1748, Abb.: HOFSTEDE DE GROOT 1925. – Jan Victors, „Jakob und Benjamin (?)". Mrs. Wilfred Buckly, EXPOSITION OF DUTCH ART, London 1929, Nr. 101 (dem Verf. ist keine Abbildung des Werkes bekannt): anonymer Hinweis in der Gemäldeakte.

Anonyme Werke der Rembrandt-Schule:

„Bildnis eines Malers". New York, Frick Collection. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2956, 3023, Nr. 1956, Abb. (als Schulwerk um 1650): Holzinger in der Gemäldeakte (als W. Drost). – „Geflügelrupferin". Ehemals Kunsthandlung F. Kleinberger, Paris. VALENTINER 1921, S. XIX, 45, Nr. 49, Abb. SUMOWSKI 1, 1983, S. 614, bei Nr. 320 („schwaches Schulwerk in der Art von Abraham van Dijck"): BREDIUS 1912. – „Enthauptung Johannis des Täufers". Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 91). SUMOWSKI 4, 1989, S. 2875, 2893, Abb. (als anonyme Rembrandt-Schule unter Beteiligung mehrerer Hände): BREDIUS 1912. – „Mathematiker mit einem Schüler". Ehemals Kunsthandlung Agnew & Sons, London. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2875, 2882, 2891, Anm. 18, Abb. (das verschollene Bild ist nur durch den bei Sumowski abgebildeten Schabstich von J. McArdell bekannt): LILIENFELD 1914. – „Die Verspottung Christi". St. Petersburg, Eremitage. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2952, 3008, Nr. 1941, Abb.: HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915. – „Mann mit roter Mütze im Lehnstuhl". Dresden, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1568). SUMOWSKI 1, 1983, S. 616, 638, Nr. 329, Abb. (als W. Drost, um 1654): Weizsäcker (Verz. 1900).

Zuschreibungsvorschläge ohne Nennung eines bestimmten Werkes:

Leendert Cornelisz. van Beyeren: BREDIUS 1, 1915 u. 1923. – Abraham van Dijck: SUMOWSKI 4, 1989. – Willem Drost: BENESCH 1935. SUMOWSKI 1979. – Carel Fabritius: WURZBACH 1, 1906. – Jürgen Ovens: WURZBACH 2, 1910. – Constantijn Daniel van Renesse: Schreiben von Prof. em. Dr. J. G. van Gelder, Utrecht, an Frau Elisabeth Heinemann, Städel, 31. Juli 1979: „Die Details lassen an die Hand von Constantijn de Renesse denken." – Jan Victors: STECHOW 1925. MARTIN 1936. SUMOWSKI 1961. PIGLER 1974.

3 Inv. Nr. 757. Holz, 31,2 x 41,9 cm. REMBRANDT-CORPUS 3, 1989, S. 568–575, Nr. C 88. – Die Zeichnung Ferdinand Bols befand sich ehemals bei C. G. Boerner in Düsseldorf. Feder und braune Tinte, braun laviert, 180 x 205 mm. Bezeichnet Rembrandt (von späterer Hand). SUMOWSKI 1, 1979, S. 392f, Nr. 184x, Abb. – Zur Verbreitung des biblischen Themas in der holländischen Malerei s. PIGLER 1974 1, S. 372. – Zum Einfluß der Komposition Rembrandts s. REMBRANDT-CORPUS 3, 1989, S. 573.

4 Inv. Nr. 1576. Oben rechts falsch signiert Rembrandt und 1636 datiert. Holz, 21 x 16,5 cm. VALENTINER 1921, S. XVIII, 36, Nr. 40 (als Rembrandt). SUMOWSKI 1961, S. 12, bei Nr. 603. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2946, bei Nr. 1928.

5 Pether zeigt rechts am Rand zwei Figuren, die heute nicht mehr

mit starken Kontrasten klar hervor (Abb. 38). Auf den Röntgenaufnahmen sind auch Einritzungen zu erkennen, die schon für das bloße Auge sichtbar sind und wohl mit dem Pinselstiel in die nasse Farbe gezeichnet wurden. Sie ahmen die Struktur von Fell und Haar (Abb. 34) nach, wirken an anderen Stellen wie in der Rückenlehne aber auch gänzlich unmotiviert. Ihre nachlässige Streuung und krause Form könnten einmal dazu beitragen, dem unbekannten Maler weitere Werke zuzuordnen. Einritzungen in die nasse Farbe, die sehr verschieden wirken können und auch im Sinne einer später unsichtbaren Vorzeichnung benutzt wurden, sind allerdings für die Malweise Rembrandts und seiner Schule allgemein charakteristisch.[6]

Ein bei der Röntgenuntersuchung aufgedecktes Pentiment in der Form eines gerollten Papierbogens an der Stelle des Geldbeutels bestätigt den Eindruck, daß der Maler genau darüber nachgedacht hat, wie er das Gleichnis bildlich pointiert nacherzählen kann (Abb. 33). Seine Komposition setzt dabei doch deutlich den Rembrandt voraus, der das 1637 datierte Gemälde der Eremitage ist oder dadurch überliefert wird. Hierauf weisen der Schreiber am Kopfende des Tisches, die Gruppe von Arbeitern hinten und die Figur der Arbeiters, der seinen Hut lüftet. Die Ölskizze eines bärtigen Mannes in Dresden zeigt nach Auffassung von Uta Neidhardt und dem Verf. tatsächlich dasselbe Modell, das in unserem Bild auch für den Sprecher der Arbeiter verwandt wurde, allerdings nicht dieselbe Handschrift (Abb. 36). Nach einem dendrochronologischen Befund von Peter Klein wurde die Dresdener Holztafel wahrscheinlich nicht vor 1653 bemalt.[7] Wenn man davon ausgeht, daß diese Ölskizze eine *tronie* nach dem lebenden Modell ist, das vorübergehend Verwendung fand, steht dies in Übereinstimmung mit der ungefähren Datierung unseres Bildes in die 1650er Jahre. So vieles spricht für Ferdinand Bol als den Spiritus rector unseres unbekannten Meisters, daß dieser hier versuchsweise dessen Umkreis zugeordnet werden soll, um ihn der anonymen Rembrandt-Schule zu entreißen, unter der sich von originellen Schöpfungen der Zeit bis zu geistlosen Nachahmungen des 18. Jahrhunderts alles verbirgt. In Bols Werkstatt haben sich möglicherweise nicht nur gezeichnete und gemalte Kopien nach dem beispielgebenden Werk von Rembrandt befunden, sondern auch eine *tronie* für die Figur des Gutsbesitzers, dessen Modell bereits in Bols Gemälde „Juda und Thamar" aus dem Jahr 1644 in Boston begegnet (Abb. 39).[8] Auch das indignierte Zurückweichen des Orientalen und die Figur des jugendlichen Schreibers erinnern an Bols Historienmalerei.[9] Die Dresdner Ölskizze schließlich ähnelt im kleinteilig-nervösen Duktus auffallend dem Kopf einer „Figur aus dem Alten Testament", die 1985 als Bol in den Handel kam und von Sumowski Anfang der 1640er Jahre datiert wurde.[10]

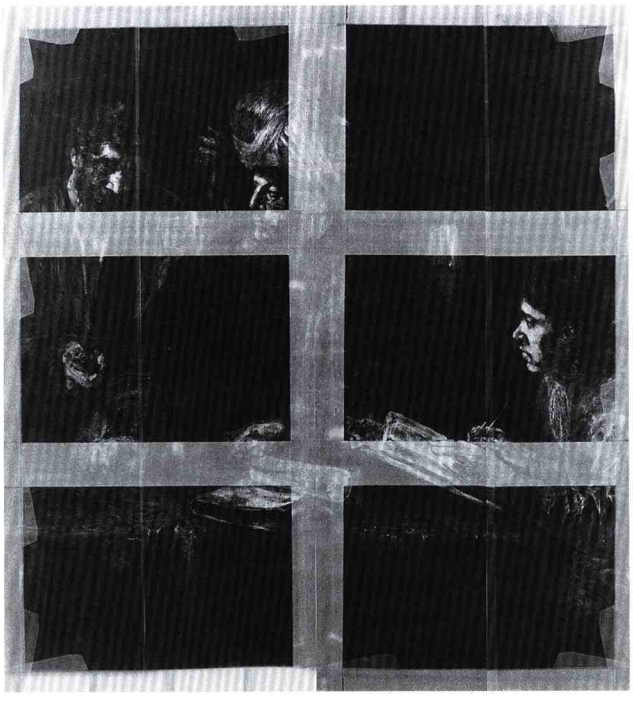


Abb. 38: Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Röntgenaufnahme (Montage), Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1858, Nachtrag 1865, S. 151, Nr. 432; 1866, Nachtrag 1865, S. 155, Nr. 432; 1870, S. 107, Nr. 144; 1873, S. 109, Nr. 144; 1879, S. 121, Nr. 181; 1883, S. 123, Nr. 181; 1888, S. 132, Nr. 181; 1892, S. 46, Nr. 181; 1897/1900, S. 44, Nr. 181; 1900, S. 273–275, Nr. 181; 1905, S. 35, Nr. 181; 1907, S. 33, Nr. 181; 1910, S. 42, Nr. 181; 1914, S. 43, Nr. 181; 1915, S. 108; 1919, S. 97; 1924, S. 164; 1995, S. 47

sichtbar sind. Auch eine neu angefertigte Radierung aus der Zeit, als sich das Bild bereits im Städel befand (EISSENHARDT-VALENTIN 1877), zeigt rechts eine weitere Figur.

6 BUIJSEN 2001, S. 34–38.

7 Verf. dankt Uta Neidhardt und Peter Klein für ihre Hilfe. Nach dem dendrochronologischen Befund von Klein (23. April 2002) kann die einteilige Dresdener Eichenholztafel (21 x 16,5 cm) baltischen Ursprungs frühestens 1647 bemalt worden sein. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1653.

8 Signiert und 1644 datiert. Leinwand, 123,2 x 172,4 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Robert Dawson Evans Collection (Inv. Nr. 17.3268). BLANKERT 1982, S. 92, Nr. 7.

9 Vgl. die Figuren in Bols Hauptwerk der 1650er Jahre „Pyrrhus und Fabricius". Signiert und 1656 datiert. Leinwand, 485 x 350 cm. Amsterdam, Rathaus (heute Palast) am Dam. BLANKERT 1982, S. 112, Nr. 52, Farbtafel nach S. 42.

10 Holländischer Privatbesitz. Leinwand, 115,5 x 111 cm. SUMOWSKI 5, 1990, S. 3083, Nr. 2010, 3140, Abb. in Farbe. Das Gemälde ist dem Verf. nicht im Original bekannt.



Abb. 39: Ferdinand Bol, Juda und Thamar, 1644, Boston, Museum of Fine Arts

SMITH 7, 1836, S. 50, Nr. 116
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 10f
C. VOSMAER, Rembrandt. Sa vie et ses œuvres, 2 Ausg., Den Haag 1877, S. 347
Wilhelm BODE, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883, S. 570, Anm. 2
VETH 1903, S. 69
WURZBACH 1, 1906, S. 526
WURZBACH 2, 1910, S. 399
Abraham BREDIUS, Notes on various works of art, in: Burlington Magazine 21, 1912, S. 164
VAN DYKE 1914, S. 121
Karl LILIENFELD, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst, Den Haag 1914, S. 107, Anm. 1, S. 187, bei Nr. 143
BREDIUS 1, 1915, S. 250
HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 448, 468, Anm. 35
Abraham BREDIUS, Christ blessing the children, by Maes (?), in: Burlington Magazine 43, 1923, S. 104
Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, The author of the so-called Rembrandt, Burlington Magazine 47, 1925, S. 75f
Wolfgang STECHOW, Rezension von Wilhelm R. Valentiner, Nicolaes Maes, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1924, in: Göttingische gelehrte Anzeigen 187, Nr. 4–6, April–Juni 1925, S. 149
Otto BENESCH, Rembrandt. Werk und Forschung, Wien 1935, S. 63
MARTIN 1936, S. 127
SUMOWSKI 1961, S. 12, bei Nr. 603
PIGLER 1974 1, S. 372
SUMOWSKI 1, 1979, S. 195
MILLER 1985, S. 355, Rej. 64
Erik HINTERDING, Femy HORSCH, A small but choice collection. The art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792–1849), in: Simiolus 19, 1989, S. 86, Nr. 90
SUMOWSKI 4, 1989, S. 2946, Nr. 1928

GERARD TER BORCH

Zwolle 1617 – 1681 Zwolle

Ende Dezember 1617 aus einer angesehenen Familie in Zwolle geboren. Sein Vater Gerard ter Borch d. Ä. erteilte ihm um 1625/26 Zeichenunterricht. 1632 ist er in Amsterdam nachgewiesen. Von 1633 bis 1635 lernte er bei dem Landschaftsmaler Pieter de Molijn (1595–1661) in Haarlem. 1635 nahm man ihn dort in die Malergilde auf. Aus diesem Jahr stammt auch sein frühestes bekanntes datiertes Gemälde, „Die Konsultation" (Berlin, Gemäldegalerie). Im Sommer 1635 hielt er sich bei seinem Onkel, dem Kupferstecher Robert van Voerst, in London, 1636 wieder in Zwolle auf und bereiste darauf Italien, Spanien, Frankreich und die südlichen Niederlande. Im Inventar des Malers Claude Vignon von 1643 wird eine Arbeit von ihm auf 50 livres geschätzt – eine hohe Summe, die seine frühe Reputation außerhalb Hollands belegt. 1644 malte er in Amsterdam oder Haarlem das „Bildnis des Predigers Hendrick van der Schalcke" (Amsterdam, Rijksmuseum). Von 1645 bis 1648 war er bei den Friedensverhandlungen zwischen den Niederlanden und Spanien in Münster zugegen, ab 1647 im Dienst des spanischen Grafen Peñeranda. Nach Holland zurückgekehrt, wohnte er vermutlich in Amsterdam (November 1648), besuchte häufiger seine Familie in Zwolle, 1649 den Haag, Dezember 1650 wohl Kampen und 1653 Delft, wo er mit Vermeer ein Dokument zeichnete. 1654 heiratete er in Deventer seine Stieftante Geertruyt Matthys und ließ sich dauerhaft in der Stadt nieder, die er nur noch gelegentlich für Bildnisaufträge u. a. aus Amsterdam und dem Haag verließ. Von 1666 bis zu seinem Tod war er Geschworener der Gemeinde. Am 8. Dezember 1681 wurde er in Zwolle begraben.

Ter Borch ist vor allem für seine bürgerlich-vornehmen Interieurs der 1650er Jahre berühmt, mit denen er auf jüngere Genremaler wie u. a. auch Vermeer Einfluß ausübte. Weniger bekannt sind seine frühen Wirtshausszenen und Soldatenlager, die den Amsterdamern Pieter Codde (1599–1678) und Willem Duyster (1598/99–1635) nahestehen. Er war auch und besonders in seinen späteren Jahren ein gesuchter Porträtist, von dem sich holländische Bürger wie auch Aristokraten verschiedener Nationen darstellen ließen. Von seiner Hand haben sich zahlreiche Zeichnungen und Skizzen erhalten, die frühesten schuf er im Alter von sieben Jahren.

In Deventer unterhielt er eine größere Werkstatt, in der u. a. Caspar Netscher (1639–1684) ausgebildet wurde.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 32, 34–40; GUDLAUGSSON 1959/60; Alison McNeil Kettering, Gerard ter Borch, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 4, S. 380–384

ALTE FRAU UND KNABE BEI EINEM BESCHEIDENEN MAHL

INV. NR. SG 516

1648 (?)

Holz, 28,9 x 22 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Über einem weißen Kreidegrund sind die Farben großenteils dünn und lasierend aufgetragen. In der Infrarot-Reflektographie zeichnet sich eine dunkle Unterlegung ab, in der der Junge und der Boden vorne ausgespart wurden (Abb. 40).

Die Malerei liegt unter einem dicken, vergilbten Firnis, der einmal ungleichmäßig reduziert wurde. Im Kopf des Jungen, an seinem Hosenbein sowie vorne im Boden ist die Farbe etwas verputzt oder verrieben. Ebenfalls vorne im Boden, an den Bildrändern, in der Figur des Jungen sowie in dem Tuch, das auf dem Stuhl liegt, sind kleinere Ausbrüche festzustellen, die verkittet und retuschiert sind. Lasierende Retuschen in den Händen und um die Füße der Alten sowie zwischen den beiden Köpfen.

Signiert rechts oben am Kaminmantel: „GTBor[ch]" (GTB ligiert; stark verrieben; Abb. 42).

Auf der Rückseite (Abb. 43) ein Klebezettel mit Federbeschriftung: „No 16. / C. B[or]ch". Mit schwarzer Feder: „no 1183". Mit schwarzer Farbe: „No 123." Schwarz (gestempelt?): „[.]CCXXVII". Mit Filzstift die Städel-Inventarnummer: „SG 516". Mit der Feder in Schönschrift: „G. Terborch". Rest eines unidentifizierten Siegelabdrucks mit umlaufendem Schriftzug: „[I oder L]ET[...] / [...]O[...]" (Abb. 44).

Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein, Hamburg, wies den baltischen Ursprung des Eichenholzes nach. Unter 225 Jahrringen wurde auch ein Splintholzjahrring gezählt. Der jüngste Kernholzjahrring stammt aus dem Jahr 1635, was unter Berücksichtigung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Bemalung der Tafel ab 1646 möglich erscheinen läßt. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1652.

PROVENIENZ

Verst. „Smidt de Cologne", Amsterdam (v. d. Schley ...) 7. September 1803, Nr. 182 (*f* 41 zurückgekauft)

Verst. „Un cabinet étranger" (Schmidt oder Schmitz aus Köln), Paris (Elie, Masson) 22. Februar 1808, Nr. 99[1]

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.

Vermächtnis Hugo Kessler, 1934

KOPIEN

a) Verbleib unbekannt. Holz, 31 x 26 cm. Bezeichnet links unten: „F. Steen". Datiert etwas weiter rechts unter der Signatur: „164[8?]". Ehemals Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. Ast. 291, Kriegsverlust; Ausst. Kat. FRANKFURT-DESSAU 2002/03, S. 282: als Niederländisch 17. Jh.). GUDLAUGSSON 1959, S. 234, Abb. 72. GUDLAUGSSON 1960, S. 93, bei Nr. 72 (Abb. 45)

b) Monogrammiert. Holz, 29,5 x 23 cm. Verst. Slg. einer alten rheinischen Familie u. a. (eingeliefert von „We"), Köln (Lempertz) 28. November 1941, Nr. 372, Taf. 14 (als Q. van Brekelenkam). Verbleib unbekannt. GUDLAUGSSON 1960, S. 93, bei Nr. 72

c) Holz, 27,5 x 22 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 96; Ast. 180). Bezeichnet rechts unten: „S f." GUDLAUGSSON 1960, S. 93, bei Nr. 72,Taf. VIII, Abb. 5 (Abb. 46)

BESCHREIBUNG

In einer dunklen ärmlichen Stube steht links im Vordergrund ein stupsnasiger Junge im vollen Profil nach rechts, der mit einem großen irdenen Teller mit Gemüse aufwartet. Über einem zerschlissenen Hemd, das seine nackte Schulter zeigt, trägt er eine braune Weste, dazu eine ockerfarbene lange Hose mit großer Seitentasche. Seine Füße stecken in Latschen, am rechten Fuß ist ihm eine Gamasche heruntergerutscht. Etwas weiter rechts im Mittelgrund sitzt eine gebeugte Alte vor einem Kamin, die mürrisch über ihre Schulter schaut. Ihre Hände liegen im Schoß und umklammern den Griff eines Brotmessers. Sie trägt ein weißes Kopftuch über einer Haube, von der nur die roten Ohrenklappen sichtbar sind, ein schwarzes Wams und einen graugrünen Rock. Weiter rechts sind auf einem mit einem schmutzig blauen Tuch bedeckten Schemel ein Käselaib und ein Stück Brot aufgetragen. Auf dem grob gepflasterten Boden stehen ein brüchiger Tonkrug und links am Rand ein Fußwärmer. In der bildparallelen Rückwand ist links oben eine Bogennische mit einer Glaskaraffe zu sehen, über der ein Holzbord verläuft. An Haken sind einige Fische aufgespießt. Am Kaminmantel hängen ein Rauchfang und ein größeres Tuch, das den Kopf der Alten zur Hälf-



Abb. 40: Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 41: Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, 1648 (?), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 42: Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

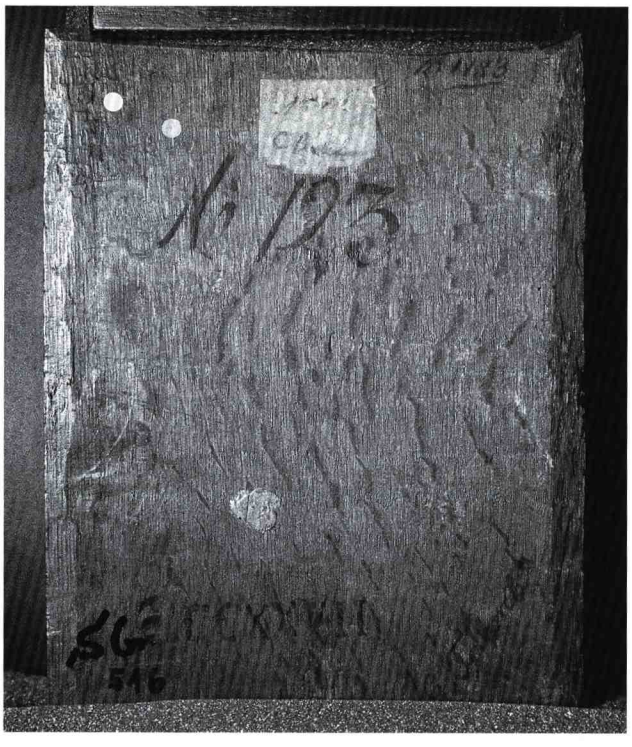


Abb. 43: Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, Tafelrückseite, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 44: Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl, Siegelabdruck, Frankfurt a. M., Städel

te hinterfängt. Rechts unter dem Kaminmantel sind über einer leeren Nische einige Kerzen an einem Nagel befestigt. Zum rechten Bildrand hin tritt zwischen dem brüchigen Putz rotes Backsteinmauerwerk hervor.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1934 als Gerard ter Borch mit dem Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler erworben. In der Annahme, daß es sich um eine späte Kopie nach einer bei Gudlaugsson (1959/60) verzeichneten Komposition ter Borchs handelt, wurde es erstmals von Ziemke (1972) als „Maler des 19. Jahrhunderts" katalogisiert. Sander und Brinkmann (Verz. 1995) ordneten es als Kopie nach ter Borch wieder der niederländischen Schule zu, ohne das Alter der Kopie einzugrenzen. Gudlaugsson kannte die Komposition aus drei Kopien (s. oben mit Abb. 45, 46), die er auf ein verschollenes Original ter Borchs aus den späten 1640er Jahren bezog. Das Original vermutete er in einem Bild, das aus kölnischem Besitz 1803 in Amsterdam als ter Borch versteigert worden war.

DISKUSSION

Eine Recherche im Getty Provenance Index ergab, daß das Exemplar aus kölnischem Besitz 1803 nicht verkauft und 1808 noch einmal in Paris angeboten wurde, danach verliert sich seine Spur. Nach den Beschreibungen und Maßangaben in den Versteigerungskatalogen kann dieses Exemplar mit dem Frankfurter Bild identisch sein.[1] Daß es sich dabei in jedem Fall um das verschollen geglaubte Original handelt, wird durch eine Signatur bestätigt, die bei der Untersuchung der Tafel rechts oben auf dem Kaminmantel gefunden wurde. Die Signatur ist zwar stark verrieben, die Ligatur GTB am Anfang jedoch deutlich lesbar.[2] Die maltechnischen und stilistischen Beobachtungen lassen an ter Borchs Autorschaft keinen Zweifel zu. Bei gutem Tages- oder Kunstlicht scheint die Malerei aus sich selbst heraus zu leuchten. Die Wirkung des durch die Lasuren dringenden und von der hellen Grundierung zurückgeworfenen Lichtes er-

1 Zu den Versteigerungen 1803 und 1804 s. die Dokumente N-65 und F-139 im Getty Provenance Index. Der Einlieferer der Versteigerung Amsterdam 1803 „Smidt de Cologne" ließ sich bislang nicht identifizieren. Nach dem Kommentar zu N-65 könnte es sich um den Kölner Maler Johann Jakob Schmitz (1724–1810) gehandelt haben, der als Sammler jedoch nicht bekannt ist. In Frage kommt auch der Kölner Buchdrucker und Buchhändler Johann Georg Schmitz (1761–1845), der nach der Säkularisation 1803 eine Sammlung mittelalterlicher Kunst zusammentrug. S. zu ihm Hiltrud KIER u. Frank ZEHNDER (Hrsg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemälde-Sammlungen 1800–1860, Köln 1998, S. 320–341.

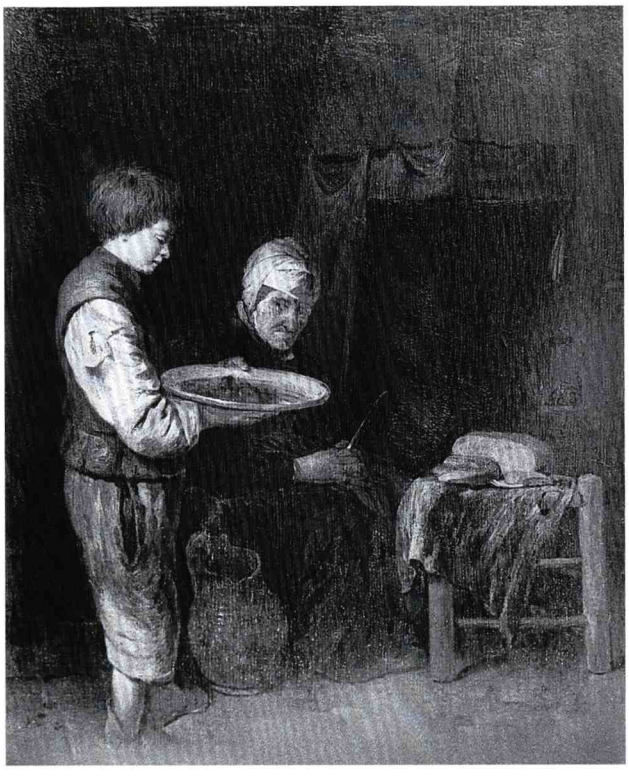


Abb. 45: Nach Gerard ter Borch, 164[8?], ehemals Dessau, Amalienstiftung

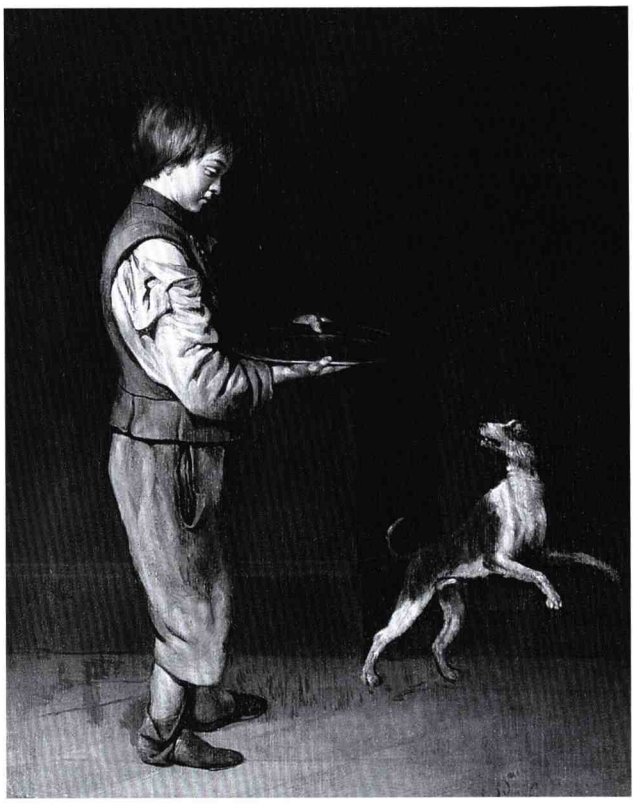


Abb. 46: Nach Gerard ter Borch, Dessau, Amalienstiftung

scheint kalkuliert. Denn dieses hebt genau die Figur des Jungen heraus, während die Alte förmlich im Dunkel des Interieurs versinkt. Wie in der Infrarot-Reflektographie gut erkennbar ist (Abb. 40), sparte ter Borch dazu in einem frühen Stadium der Malerei die Figur des Jungen und als dessen „Podium" einen Bodenstreifen im Vordergrund in der dunklen Unterlegung aus. Zu der ausgiebigen Verwendung von Lasuren paßt auch die Behandlung von Details wie dem Stück Käse und dem Tuch auf dem Schemel, die mit auffallend dünner Farbe aufgetragen wurden.

Von ter Borchs vornehmen Interieurs der 1650er Jahre ist dieser flüssig-transparente Stil deutlich unterschieden. Diese zeigen im Gegenteil eine geschlossene Farbdekke und feinmalerische Effekte. Das Licht ist in üblicher Weise aufgesetzt oder durch Weißbeimischung in den Lokaltönen dargestellt, wenngleich auch in diesen Bildern keine sichtbare Lichtquelle etwa in Form eines Fensters vorkommt und die Figuren hell gegen einen dunklen Raumhintergrund abgesetzt sind (vgl. Inv. Nr. 1055). Sehr gut verglichen werden kann dagegen eine ter Borch zugeschriebene „Wachtstube mit Kartenspielern" in Zwolle, die nach Gudlaugsson Anfang der 1640er Jahre gemalt wurde (Abb. 47).[3] Die Beleuchtung der Figuren und des Bodens im Vordergrund, das Durchscheinen der Grundierung (besonders im Schoß der Rükkenfigur), der hier nur stellenweise dünne Farbauftrag, die unscharfen Konturen (die Rückenlinie des stehenden Mannes links, die erhobene Hand des rechten Spielers) stimmen mit der Malweise unseres Bildes sehr eng überein. Eine genaue Einordnung in ter Borchs Entwicklung wird durch die große Seltenheit datierter Genrebilder erschwert. Das zeitlich nächste datierte Interieur, „Die unwillkommene Botschaft" aus dem Jahr 1653 im Haag, zeigt bereits den voll entwickelten Stil der Genremalerei ter Borchs. Von diesem ist das unaufgeräumte Frankfurter Interieur noch weit entfernt, wenn es mit seinem Hochformat und seiner Konzentration auf die Figuren auch schon fortschrittliche Merkmale aufweist.[4] Immerhin läßt sich aus diesem Vergleich als *terminus ante quem* für das Städel-Bild das Jahr 1653 ableiten. Der dendrochronologische Befund liefert dazu als *terminus ante quem non* das Jahr 1646.

Die Entstehungszeit läßt sich weiter eingrenzen, wenn man mit Gudlaugsson den holländischen Charakter des Interieurs bemerkt, der in Motiven wie dem Kamin mit

2 Ter Borch pflegte seine Gemälde mit dem Monogramm zu bezeichnen, doch kommen auch Ausnahmen von dieser Regel vor. Beispiele für voll ausgeschriebene Signaturen s. unter GUDLAUGSSON 1960, S. 55, 76, 81, Nr. 4, 44, 57.

3 Holz, 28 x 37 cm. Stedelijk Museum Zwolle (Inv. Nr. 402). GUDLAUGSSON 1960, S. 64, Nr. 21.

4 Monogrammiert und 1653 datiert. Holz, 67,7 x 59,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 167). GUDLAUGSSON 1960, S. 109f, Nr. 99.

dem Rauchfang, dem Schemel und der Kanne hervortritt. Das Bild wird daher wohl erst nach der Rückkehr ter Borchs aus Münster, d. h. frühestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1648 gemalt worden sein. Es könnte noch vor Ablauf des Jahres 1648 in Amsterdam, wo der Maler im November nachgewiesen ist, entstanden sein. Denn eine der Kopien, die sich früher in Dessau befand, trägt eine bislang übersehene Datierung, die sich auf einer alten Fotografie als 1648 entziffern läßt. Die von der Datierung abgerückt stehende gut lesbare Bezeichnung „F. Steen" (Jan Steen?) scheint später aufgesetzt worden zu sein (Abb. 45, links unten auf einer Bretterkiste). Ein Monogramm „S f." (Steen fecit) auf einer weiteren, in Dessau befindlichen Teilkopie wurde vermutlich von der erstgenannten Kopie übernommen. Auch eine dritte Kopie, die zuletzt 1941 im Kölner Kunsthandel war, soll ein Monogramm tragen, das als Quiringh van Brekelenkam gelesen wurde. Die Zuschreibung und Datierung der Kopien erscheint gegenwärtig nicht möglich. Gudlaugssons Zuschreibung der Teilkopie in Dessau an den Terboch-Schüler Caspar Netscher wird von Alexandra Bauer zu Recht abgelehnt.[5]

Vorläufig berechtigt das Vorhandensein der Kopien zu der Annahme, daß das schlichte Bild mehrere Liebhaber oder im Lehrbetrieb von ter Borch besondere Verwendung fand. Gudlaugssons Hinweis auf „Verwandtschaft mit etwa gleichzeitigen Bildern Leidener Meister wie Dou, Brekelenkam und Abraham de Pape" trifft zu, doch bei der Seltenheit datierter Werke in der Leidener Schule läßt sich nicht erkennen, von wo das Thema der bescheidenen Mahlzeit ausging.[6] Gudlaugsson hat sich bei der Figur des Jungen auch an Kindergestalten der



Abb. 47: Gerard ter Borch, Wachtstube mit Kartenspielern, um 1640–1645, Zwolle, Stedelijk Museum

5 Gudlaugsson sah für Netscher die „ins Längliche gezogenen", von den beiden anderen Kopien abweichenden Proportionen des Jungen sprechen, die für Netschers frühe Kopien nach ter Borch allgemein charakteristisch seien. Dieser Eindruck beruht jedoch auf einer Täuschung, da die Figur des Jungen weder dicker noch dünner als die des Bildes im Städel erscheint und wie diese exakt 22 cm hoch ist.

6 Vgl. z. B. Quiringh van Brekelenkam, „Alte Frau, die Brot schneidet, mit zwei Kindern". Signiert und 1658 (?) datiert. Holz, 33,1 x 41,3 cm. Paris, Institut Néerlandais, Collection

Gebrüder Le Nain erinnert gefühlt, von denen ter Borch auf seinen Reisen durch Frankreich Kenntnis erhalten haben könnte.[7] Die doppelte Verwandtschaft mit der französischen und der Leidener Genremalerei machen das Frankfurter Gemälde zu einem wichtigen Zeugnis der für den Künstler kritischen Jahre um 1650, in denen sich sein Übergang zur mondänen Interieurmalerei vollzog. Den Typus des mit einer Schüssel aufwartenden Jungen hat ter Borch noch einmal in seinem „Weintrinkenden Paar, von einem Pagen bedient" aus der zweiten Hälfte der 1650er Jahre wiederholt (Abb. 48).[8]

LITERATUR

ZIEMKE 1972, S. 484
Verz. 1995, S. 21

HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 14, Nr. 20
GUDLAUGSSON 1959, S. 74
GUDLAUGSSON 1960, S. 92f, Nr. 72



Abb. 48: Gerard ter Borch, Weintrinkendes Paar, von einem Pagen bedient, um 1655–1660, ehemals Paris, Sammlung Fr. Hottinger

Frits Lugt. LASIUS 1992, S. 118f, Nr. 136, Abb. 35.

7 Zu dem von Gudlaugsson zitierten Bild „Le retour de baptême" (1642) ist auch auf „La Cène" aus den 1630er Jahren hinzuweisen. Beide Paris, Louvre (Inv. Nr. RF 1941.20 bzw. RF 2824). LES FRÈRES LE NAIN, Ausst. Kat., Paris, Grand Palais, 1978/79, S. 176–179, 288–290, Nr. 27, 62, Abb.

8 Leinwand, 64 x 54 cm. Ehemals Paris, Slg. Fr. Hottinger. GUDLAUGSSON 1960, S. 135, Nr. 122.

GERARD TER BORCH

DAME MIT WEINGLAS

INV. NR. 1055

Um 1656/57

Leinwand, 37,5 x 28,7 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hellgrau grundierte Leinwand ist allseits beschnitten, doubliert und abgeklebt. Entlang der Abklebung, teilweise die originale Leinwand überziehend, verläuft eine braune Übermalung, die ein rechteckiges Bildfeld von 37,5 x 28,7 cm einfaßt. Die Doublierung erfolgte unmittelbar vor dem Erwerb des Bildes 1869 in Paris (Archiv. 1865–1872, S. 139v, 140r, Nr. 1055).
Infrarot-Aufnahmen von 1967 im Archiv der Restaurierungswerkstatt (Ordner 7) lassen vermuten, daß das Gemälde damals restauratorisch untersucht und möglicherweise auch behandelt wurde.
1982 wurde das Bild von Peter Waldeis einer umfassenden Restaurierung unterzogen (Bericht im Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Nach Abnahme aller Firnisschichten und Übermalungen kamen dabei neben Verputzungen mechanisch verursachte Beschädigungen vor allem an den Rändern und in der Bildmitte zum Vorschein (Abb. 50).
Rechts unten Spuren eines Monogramms. Weizsäcker (Verz. 1900) bildet es im Faksimile als „GT" ab. Davon ist nurmehr der große Bogen des G erkennbar.
Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „N°. 1055." Mit weißer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „204". Mit roter Kreide: „3325/14".

PROVENIENZ

Otto Mündler (1811–1870), Kunsthändler und Schriftsteller, Paris
von diesem am 25. März 1869 erworben vom Frankfurter Kunstverein für das Städel

KOPIEN

GUDLAUGSSON 1960, S. 139f, bei Nr. 125, a–l
Nicht bei Gudlaugsson: Jacobus Johannes Lauwers (1753–1800), Aquarell. Signiert „J. Lauwers". 41 x 31 cm. Anon. Verst., Zürich (Germann) 29. Oktober 1982, Nr. 498, Abb.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Im Vordergrund sitzt eine junge Frau in Dreiviertelfigur nach rechts auf einem rot bezogenen Stuhl, der etwas von einem Tisch abgerückt und zum Betrachter gedreht ist. Sie trinkt Wein aus einem venezianischen Glas, das sie mit der Linken an die Lippen geführt hat. In der Rechten hält sie einen weißglasierten Deckelkrug auf ihrem Schoß. Sie trägt eine schwarze Kappe (*kaper*), die unter dem Kinn mit einer blauen Schleife zugezogen ist. Über der Stirn und an den Ohren quillt ihr blondes Haar hervor. Ihr gelbes Mieder ist mit schwarzen Litzen verziert. Mit den langen Ärmeln des Mieders ist ein weißes Unterhemd umgeschlagen. Ihre Schultern bedeckt ein breiter Schulterkragen (*labaar*), der vorne mit einer großen Schleife geschlossen ist. Auf dem Tisch, von dem nur eines der gedrechselten Beine sichtbar ist, liegt ein orientalischer Teppich. Dieser ist soweit zurückgeschoben, daß ein Stück der Tischplatte sichtbar wird, auf dem ein geöffneter Brief neben einem silbernen Schreibset liegt. Rechts im Hintergrund hängt ein rotbrauner Betthimmel, der nach links unten breit ausläuft. Der Fond ist dunkelgrau gehalten.[1]

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1869 aus der Sammlung von Otto Mündler (1811–1870) als Gerard ter Borch erworben. Die Komposition war damals bereits durch Kopien und Varianten bekannt, die Gudlaugsson (1959/60) für seine Monographie des Künstlers kritisch gesichtet hat. Gudlaugsson schätzte das Frankfurter Bild qualitativ weit höher als die anderen Exemplare ein, die früher als authentische Wer-

1 Die zeitgenössischen Kostümbezeichnungen (*kursiv*) nach Mitteilung von Marieke de Winkel.



Abb. 49: Gerard ter Borch, Dame mit Weinglas, um 1656/57, Frankfurt a. M., Städel

ke ter Borchs gegolten hatten. Dessen Erhaltung sah er als „im ganzen gut" an.[2] Dem Bildtypus nach erkannte er einen „noch engen" Zusammenhang mit der „Briefschreiberin" in Den Haag (Abb. 51).[3] Beide Bilder weisen ein annähernd gleiches Format auf. Darüber hinaus sind zwei der Kopien des Haager Bildes als Pendants zu Kopien des Frankfurter nachweisbar. Aufgrund stilistischer und kostümlicher Merkmale – die Ärmel des Mieders sind bei dem Frankfurter Bild dem Gang der Mode entsprechend kürzer – datierte Gudlaugsson die beiden Bilder jedoch leicht verschieden, das Haager „um oder kurz nach 1655", das Frankfurter „etwa 1656/57". Einzelne Kompositionselemente wie den Tisch und den Betthimmel beobachtete er in einer Anzahl weiterer Werke aus ter Borchs Deventer Zeit, aber auch in zwei um 1650 entstandenen Werken.[4] Zur inhaltlichen Erklärung des Frankfurter Bildes zitierte er ein Gedicht Gesina ter Borchs aus ihrem Album „Pampiere Lauerkrans", das als Mittel gegen enttäuschte Liebe Wein empfiehlt[5] – ein Thema, das er auch in Vermeers wenig späterem „Schlafenden Mädchen" in New York verbildlicht sah. Die Figur der jungen Dame erinnerte ihn an die Frau in Vermeers „Weintrinkendem Paar" in Berlin.

DISKUSSION

Die Komposition entstammt ter Borchs ersten Jahren in Deventer um 1654–1660, einer besonders für die Genremalerei produktiven und schöpferischen Phase, in der daneben auch Porträts entstanden.[6] Der Maler konzentrierte sich damals auf die Darstellung vornehm gekleideter Figuren, die er entweder wie in unserem Gemälde vom Bildrand überschnitten im Vordergrund oder in ganzer Größe inmitten eines sparsam möblierten bürgerlichen Interieurs plazierte. Das Auge erfreut sich in diesen Bildern an der verfeinerten, dabei niemals glatten Wiedergabe von kostbaren Oberflächen, die in dem gleichmäßigen Schein einer unsichtbaren Lichtquelle vor einem neutralen Grund aufleuchten. Die Figuren nehmen vom Betrachter keine Kenntnis, kehren ihm nicht selten den Rücken zu. Aus den Gebärden und den Gesichtern teilen sich geheime Regungen wie Freude, Trauer und Neugierde mit. Die Akteure sind nach der letzten Mode gekleidete Damen und schmucke Soldaten, die ihrem Müßiggang nachgehen, Briefe tauschen, Wein genießen, musizieren; zuweilen kommen auch Dienstmägde und Kinder mit sorgenden Müttern vor. Aus Lied- und Emblembüchern der Zeit sowie aus Gedichten Gesina ter Borchs (1631–1690), einer literarisch und bildkünstlerisch tätigen jüngeren Schwester des Malers, mit der dieser im geistigen Austausch stand, ist in der Forschung auf den amourösen Inhalt einiger der Szenen geschlossen worden.[7] Dabei bezog man sich besonders auf die wichtige Gruppe der Bilder, die das Schreiben, Versiegeln, Aushändigen oder Lesen von (Liebes-)Briefen zeigen. Diesem Themenkreis, den ter Borch für die Genremalerei neu entdeckt hat,[8] gehört auch die Frankfurter Komposition an, wenngleich die Absicht der Weintrinkerin im Hinblick auf den Brief rätselhaft bleibt. Die weggeschobene Tischdecke und das Schreibset könnten andeuten, daß die Frau den Brief geschrieben, gefaltet und mit der Schrift nach unten auf die Tischplatte gelegt hat. Vielleicht trinkt sie sich noch etwas Mut an, bevor sie den Brief versiegelt und auf den Weg schickt?

Auf die damalige Kunstszene – Sammler und jüngere Maler wie Vermeer, Metsu, Steen, den älteren Mieris u. a. – übten ter Borchs malerisch aufregende und geistreiche Figurenstücke eine kaum zu überschätzende Wirkung aus, die an einer Vielzahl von Kopien, Nachahmungen und Reflexen ablesbar ist. Viele der Kopien wurden vermutlich in der Werkstatt des Meisters von Schülern angefertigt. Auch Caspar Netscher, der um 1655–1659 sein Schüler war, trug so zu der Verbreitung der Kompositionen bei, die bei der Randlage der Provinzstadt Deventer zu den Kunstzentren im Westen des Landes vermutlich auch die Vermittlung von Kunsthändlern erforderlich machte. Die Komposition unseres Bildes gehört nach der Anzahl der Kopien zu den erfolgreichsten Schöpfungen des Malers.[9]

Bei der Beurteilung der Qualität des Frankfurter Bildes ist dessen Zustand von Gudlaugsson nicht richtig erkannt worden. Als 1982 im Zuge einer umfassenden Restaurierung sämtliche Firnislagen und Übermalungen abgenommen wurden, trat ein bis dahin unbekannter Zustand des Bildes hervor, das einmal einer mechani-

2 „Im ganzen gut, obwohl etwas nachgedunkelt und mit stellenweise dünner Oberfläche. Die befremdliche Krakelüre wohl erst im 19. Jahrhundert durch Auftragen einer ungeeigneten Firnisart hervorgerufen."

3 Holz, 39 x 29,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 797). GUDLAUGSSON 1960, S. 126–119, Nr. 114. Farbabbildung in THE ROYAL PICTURE GALLERY MAURITSHUIS, hrsg. v. H. R. Hoetink, Amsterdam-New York 1985, S. 147.

4 S. hierzu die ausführlichen Hinweise bei GUDLAUGSSON 1960, S. 139.

5 Amsterdam, Rijksprentenkabinet. GUDLAUGSSON 1960, S. 139.

6 Zu ter Borchs Deventer Jahren s. GUDLAUGSSON 1959, S. 94ff.

7 Zahlreiche Beispiele emblematischer Auslegungen der Genrebilder ter Borchs hat Gudlaugsson in seiner Monographie des Künstlers gegeben. Die amourösen Szenen sind in jüngerer Zeit auch in den Kontext des Petrarchismus gestellt worden. Alison MCNEIL KETTERING, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Wayne Franits (Hrsg.), Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered, Cambridge 1997, S. 98–115.

8 GUDLAUGSSON 1959, S. 101.

9 Gudlaugsson (1960) verzeichnet 12 Kopien und führt (S. 140) noch einige Beschreibungen der Komposition in Versteigerungskatalogen des 18. und 19. Jahrhunderts auf, die mit diesen Exemplaren zum Teil identisch sein könnten. Seine Liste ist noch um eine Aquarell-Kopie von J. Lauwers zu erweitern (s. oben).



Abb. 50: Gerard ter Borch, Dame mit Weinglas, Aufnahme nach Abnahme der Übermalungen (1982), Frankfurt a. M., Städel

schen Beanspruchung ausgesetzt gewesen zu sein scheint (Abb. 50).[10] Soweit sich erkennen läßt, sind die malerisch besonders anspruchsvollen Partien von den Beschädigungen ausgenommen. Diese lassen keinen Zweifel an ter Borchs Urheberschaft. Die von Gudlaugsson angenommene Entstehungszeit um 1656/57 beruht auf einer feinen relativen Chronologie, die der Forscher anhand von Stil- und Modemerkmalen für ter Borch entwickelt hat. Einige wenige datierte Werke sowie Reflexe in Werken anderer Künstler wie Vermeer stützen dieses System

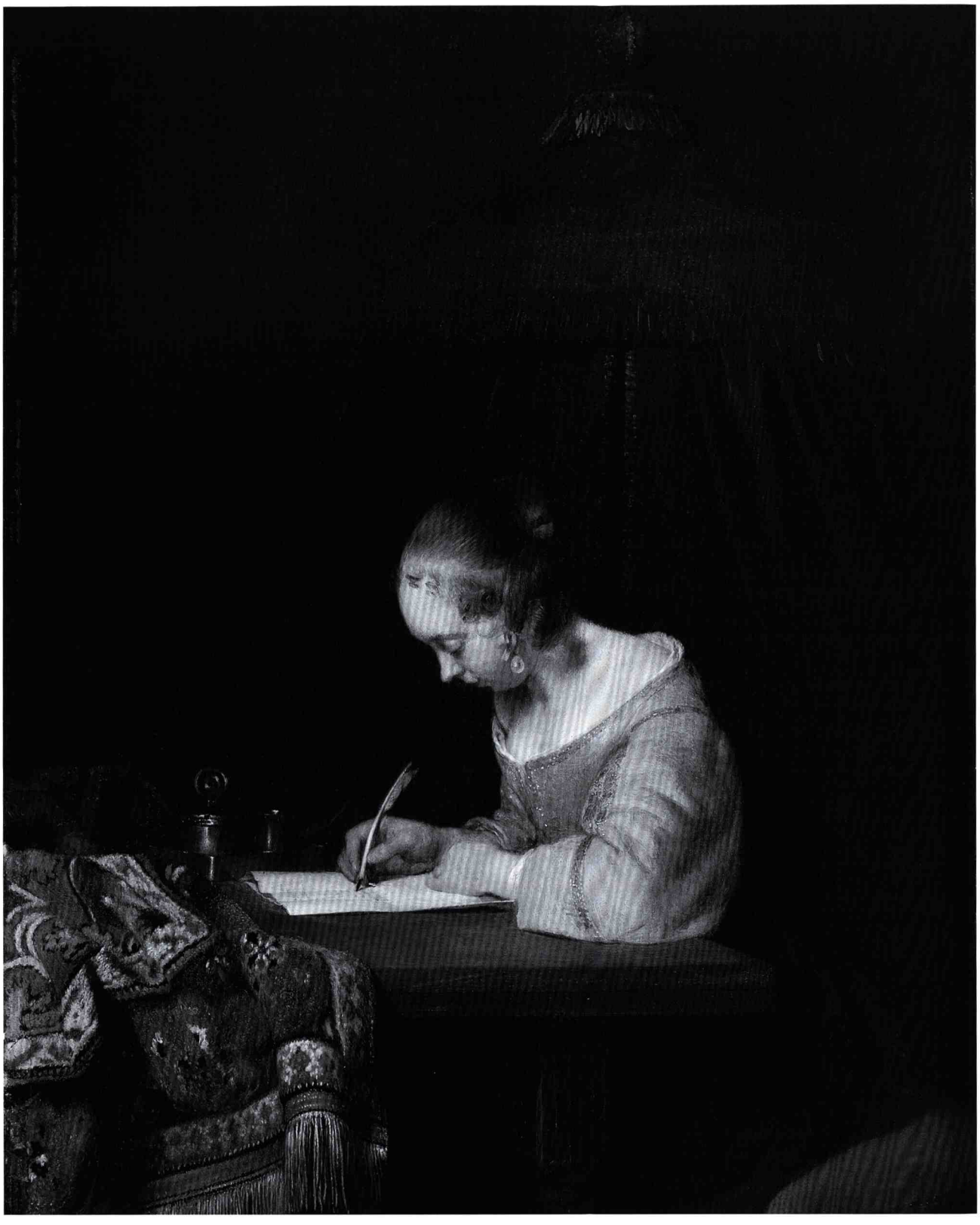


Abb. 51: Gerard ter Borch, Briefschreiberin, um 1655–1660, Den Haag, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis

10 Der Grund der Beschädigung ist nicht erkennbar. Die Vermutung, daß das Bild wie sein mögliches Pendant im Haag ursprünglich auf Holz gemalt gewesen sein sollte und erst später unsachgemäß auf Leinwand übertragen wurde, ließ sich nicht bestätigen. Das Craquelée läßt darauf keinen Schluß zu.

11 Zu Adriaen van Ostade s. MOISO-DIEKAMP 1987, S. 94, 409–434. Zu Brekelenkam s. bei Inv. Nr. 209. Hingewiesen sei hier auch auf Nicolaes Maes' um 1659 entstandene Bilder „Plaudernde Magd bei der Rückkehr vom Fischmarkt" im Dordrechts Museum und „Klingelndes Mädchen an der Haustür" im Mansion House

ab. Die vorgeschlagene Datierung Gudlaugssons abzulehnen, ohne zugleich dessen ganzes chronologisches Gerüst in Frage zu stellen, ist nicht möglich. Es gibt dazu auch keinen Anlaß.

Gudlaugsson diskutiert die Frage nicht, ob die Bilder in Den Haag und Frankfurt als Pendants konzipiert wurden, obwohl dies wegen der erwähnten Kopien naheliegend erscheint. Der von ihm angenommene Zeitunterschied zwischen den beiden Bildern spricht nicht gegen die Annahme von Pendants, da das Haager Bild ursprünglich selbständig konzipiert gewesen sein und ter Borch erst später, vielleicht auf Wunsch eines Sammlers oder Händlers, beschlossen haben kann, es durch das Frankfurter Bild zu ergänzen. Allerdings erwartet man von Pendants vielfach ein Zusammenspiel der Formen und Farben und einen inhaltlichen Gegensatz wie z. B. Alter vs. Jugend, Reichtum vs. Armut, oder wenigstens, daß sie eine kleine Geschichte erzählen. Ginge es nur nach diesen Kriterien, ließen sich die Bilder in Den Haag und Frankfurt nicht als Pendants ansehen. Für ter Borch und viele seiner Kollegen war es jedoch üblich, bloße Varianten eines Bildgedankens paarweise zusammenzustellen. Besonders häufig hat z. B. Adriaen van Ostade (1610–1685) im Bauerngenre solche hier sogenannten Varianten-Paare geschaffen.[11] Ter Borch werden noch einige weitere umstrittene Pendants verdankt, bei denen es sich gleichfalls um Varianten-Paare handeln könnte.[12] Für die uns heute besser bekannte antithetische Pendantauffassung trat erst der Akademismus der zweiten Jahrhunderthälfte ein. Gerard Lairesse (1641–1711), dem die früheste holländische Pendantdefinition verdankt wird, sprach sich bei der Behandlung der Landschaftsmalerei gegen „gleichförmige" Pendants aus, was deren Existenz *ex negativo* für seine Zeit eindeutig belegt.[13] Das Frankfurter Bild dürfte somit als Variante zu der Haager „Briefschreiberin" entstanden sein, und beide Bilder können von demselben unbekannten Erstbesitzer zugleich oder nacheinander *erworben* und als Paar aufgefaßt und präsentiert worden sein.

Daß die beiden Bilder gleichzeitig *entstanden* und von Anfang an als Paar konzipiert gewesen sein sollten, ist wegen der von Gudlaugsson beobachteten feinen Stil- und Modeunterschiede sowie der unterschiedlichen Bildträger – das Haager Gemälde ist auf Holz gemalt – dagegen nicht anzunehmen.

Marieke de Winkel erklärt zu der schwarzen Kappe (*kaper*) der Frau, daß diese zumeist aus halbtransparentem Stoff bestand und von vielen bürgerlichen Frauen als Kopfbedeckung getragen wurde. Es handelt sich dabei um keine Witwentracht.[14]

LITERATUR

Verz. 1870, S. 125, Nr. 235; 1873, S. 129, Nr. 235; 1879, S. 126, Nr. 204; 1883, S. 129, Nr. 204; 1888, S. 138, Nr. 204; 1892, S. 51, Nr. 204; 1897/1900, S. 49, Nr. 204; 1900, S. 336f, Nr. 204; 1905, S. 39, Nr. 204; 1907, S. 37, Nr. 204; 1910, S. 46, Nr. 204; 1914, S. 47f, Nr. 204; 1915, S. 124f; 1919, S. 131, Nr. 204; 1922, S. 74; 1924, S. 221; 1936, S. 16; 1963, S. 21; 1966, S. 19; 1971, S. 14; 1986, S. 35, Nr. 2; 1987, S. 32; 1995, S. 20f

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 14

ROSENBERG 1897, S. 47

Franz HELLENS, Gérard Terborch, Brüssel 1911, S. 122

HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 33f, Nr. 80

VAN DYKE 1914, S. 123

Fr. HANNEMA, Gerard Terborch, Amsterdam o. J. (1943), S. 90f, 103

Eduard PLIETZSCH, Gerard ter Borch, Wien 1944, S. 21f, 48

GUDLAUGSSON 1959, S. 112

GUDLAUGSSON 1960, S. 138–140, Nr. 125

Alison McNeil Kettering, Gerard ter Borch, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 4, S. 382

in London. Die beiden Bilder sind bereits in einem Dordrechter Inventar von 1667 zusammen erwähnt und damit sehr wahrscheinlich gleichfalls als Pendants – für die man sie in Unkenntnis der Provenienz nicht halten würde – zugleich oder nacheinander erworben worden (KREMPEL 2000, S. 358f, Nr. D 20, 23, Abb. 55, 56).

12 Zu weiteren möglichen Pendants von ter Borch s. MOISO-DIEKAMP 1987, S. 476–484. Dem Paar in Den Haag und Frankfurt kompositionell sehr ähnlich ist das annähernd formatgleiche Paar „Trinkende Frau und schlummernder Soldat" (um 1658/59) in Privatbesitz und „Trinkende Dame mit einem Brief" (um 1665) in Helsinki. GUDLAUGSSON 1960, S. 158–161, 186f, Nr. 146, 190, Abb. Marja SUPINEN, The Ter Borchs meet again, The Museum of Foreign Art, Sinebrychoff, Helsinki, 1995.

13 Gerard de LAIRESSE, Groot Schilderboek, Haarlem 1740 (Erstausgabe 1707), Reprint 1969, Teil 1, S. 362–364. Vgl. MOISO-DIEKAMP 1987, S. 25f.

14 S. dazu auch Martha BRINGEMEIER, Volkskundliches zu zwei Gemälden von Gerard Ter Borch, in: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 21, 1974, S. 5–13.

JAN BOTH

Utrecht um 1615 – 1652 Utrecht

Geboren um 1615 wohl in Utrecht als Sohn des Glasmalers Dirck Joriaensz. Both und der Anna Andriesdr. Schinckels. Jüngerer Bruder des Andries Both (1605/06 oder 1611/12–1642). Joachim von Sandrart gibt an, den Brüdern während seiner Lehrzeit bei Honthorst in Utrecht (um 1625/26) in der *academie* als Schüler des Abraham Bloemaert begegnet zu sein. Dieser Angabe steht entgegen, daß Dirck Both 1624/25 nur für einen Sohn, wohl Andries, Gebühren an die Malergilde abführte, und entsprechende Zahlungen von 1634–1637 auf Jan Both zu beziehen sind. Die Gebrüder sollen Sandrart zufolge dann über Frankreich nach Rom gezogen sein. Andries ist 1633 in Rouen und ab 1635 in Rom nachzuweisen, Jan jedoch dort erst ab 1638. Von Ostern 1639 bis Ostern 1641 wohnten sie gemeinsam in der Strada Vittoria. Um 1640 trug Jan Both vier Bilder zu einem 22teiligen Landschaftszyklus für den bei Madrid gelegenen Landsitz Buen Retiro König Philipps IV. bei, an dem auch Claude Lorrain, Gaspar Dughet und Herman van Swanevelt beteiligt waren (heute Madrid, Prado). Am 6. September 1641 traten Jan Both und der Utrechter Maler Jan Jansz. van Causteren in Rom als Zeugen für den Maler Isaac Jansz. van Hasselt aus Utrecht auf. 1642 erhielt Jan Both vom Kardinal Antonio Barberini 60 Scudi für zwei Gemälde. Die Gebrüder hielten sich Sandrart zufolge zuletzt gemeinsam in Venedig auf, wo Andries in einen Kanal gefallen sein soll und am 23. März 1642 starb. Jan kehrte darauf nach Utrecht zurück; spätestens 1643 hatte er Italien verlassen, wie eine holländische Landschaftszeichnung in Budapest mit diesem Datum belegt. Um 1644 trug er zu einem Porträt des Barons Hermanns van Wyttenhorst in Utrecht den Landschaftshintergrund bei. Neben ihm waren auch Jacob Duck, Cornelis van Poelenburgh (um 1593–1667) und Bartholomeus van der Helst an diesem Auftrag beteiligt. Der kunstliebende Baron besaß noch mehr Bilder von Both, darunter eines, das dieser zusammen mit Nicolaus Knüpfer und Jan Baptist Weenix gemalt hatte. 1649 saß Both zusammen mit Poelenburgh und Weenix im Vorstand der Utrechter St. Lukasgilde. Im selben Jahr taxierte er Bilder für eine Lotterie bei Wijk-bij-Duurstede. Both, der katholischen Glaubens war, starb als Junggeselle Ende Juli 1652 und wurde am 9. August des Jahres in Utrecht begraben.

Jan Both zählt mit Jan Asselijn und den etwas jüngeren Nicolaes Berchem, Karel Dujardin, Adam Pynacker und Jan Baptist Weenix zu den führenden Vertretern der zweiten Generation der holländischen Italianisanten. Nach seiner Rückkehr nach Utrecht trug er maßgeblich zur Verbreitung des italianisierenden Landschaftsbildes in seiner Heimat auch unter Malern wie dem Dordrechter Aelbert Cuyp bei, die Italien nie bereist hatten. Sein Stil fußt auf Paul Bril, Claude Lorrain und Herman van Swanevelt für die Landschaft, Pieter van Saenredam für die Architektur und Pieter van Laer für die Staffage. Sandrart überliefert eine Arbeitsteilung der Brüder, wonach Jan die Landschaft, Andries die Staffage gemalt habe. Gemeinsame Werke ließen sich jedoch nicht sicher identifizieren. Die Staffage der später in Utrecht entstandenen Bilder wird auch Knüpfer, Poelenburgh oder Weenix zugeschrieben. Jan Both ist auch als Zeichner und Radierer belegt.

In Utrecht waren Barend Bispinck (1646), Willem de Heusch (1625–1692) und Hendrick Verschuring (1627–1690) seine Schüler.

LITERATUR: SANDRART 1675, S. 184f; HOUBRAKEN 2, 1719, S. 114–116; BURKE 1976 (s. dazu die Rezension von E. J. Sluijter, in: Oud Holland 91, 1977, S. 296f); Alan Chong, Jan Both, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 276f; Albert Blankert, Jan Both, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 13, 1996, S. 241f; Marten Jan Bok, Jan Both, in: Ausst. Kat. SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98, S. 377f

ANSICHT DER RIPA GRANDE IN ROM

INV. NR. 42

Um 1640–1645
Holz, 40,2 x 54,4 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die gräulich rosa (im Ton der dunkleren Wolke) auf einem hellen Ton (Kreide?) doppelt grundierte zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: ca. 17,4 x 54,4 cm, Brett II: ca. 22,4 x 54,4 cm) ist rückseitig allseits abgefast. Verschiedene Beobachtungen weisen auf eine Beschneidung der Tafel oben und unten hin: der ungerade Verlauf besonders der unteren Kante, der hier hellere Holzton sowie eine schmale sekundäre Abfasung. Im Erdbereich, im Wasser und im Himmel ist die Farbe dünn vertrieben aufgetragen, so daß stellenweise die gräulich rosafarbene Imprimitur durchscheint; in der Architektur und der Staffage deckt sie dagegen stärker. Unter dem Mikroskop sichtbare Runzeln in den dicker gemalten Partien der Architektur lassen auf einen hohen Ölanteil in der Farbe schließen.
Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses wurde das Bild als „vortrefflich erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 2). Bald darauf (vor dem 30. November 1818) ließ man es jedoch in der Werkstatt der Morgenstern restaurieren: „Jean Both. Ein Hafen mit viel Staffage. Luft und Schiffe nachgegangen. [*f*] 16" (Archiv. 1817-1843, S. 26f, Nr. 34). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 16. und 19. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 42).
Die insgesamt gut erhaltene Tafel zeigt kleinere Ausbrüche über die Bildfläche verteilt sowie Verputzungen vor allem in der Böschung links, in der Takelage und in der Wasserfläche vor den Segelbooten rechts unten. Darüber hinaus zeigt die Malerei in der Böschung partiell Krepierungen. Im Januar 2003 wurde im Rahmen einer Restaurierung von Christiane Haeseler vergilbter alter Firnis entfernt. Unter dem Firnis traten die Morgensternschen Retuschen im Himmel als gelblich verfärbte Reste zutage, die weitgehend reduziert wurden. Im Rumpf des vorderen Schiffes läßt sich eine weitere Retusche der Morgenstern vermuten.
Eine 2001 angefertigte Röntgenaufnahme zeigt keinen verwertbaren Befund.
Signiert links am Rand an der vom Wege ansteigenden Böschung: „JBoth" (JB ligiert; Abb. 52).
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „N.° 42." Mit roter Kreide: „3819". In schwarzer Farbe: „Andr. Both a Ven[ezia] / 1676".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1621 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1632 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1638.



Abb. 52: Jan Both, Ansicht der Ripa Grande in Rom, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (taxiert auf *f* 550)

BESCHREIBUNG

Der Blick schweift von dem Anlegeplatz der Ripa Grande die lange Zufahrtsrampe hinauf auf das Gebäude der Dogana vecchia im Hintergrund zu. An das Zollamt schließt ein Turm an, der von Papst Leo IV. zum Schutz des Hafens errichtet worden war. Gegenüber ist die kleine Kirche S. Maria della Torre mit Apsis und Campanile zu erkennen. Links vorne steht ein Wohngebäude, an dessen Seite ein steiler Weg entlangführt, auf dem sich ein Mann mit einer Kiepe bewegt. Am Fuß der Rampe ist ein mit Holz beladener Ochsenwagen zu sehen. Er wird von einem Mann zu Pferde begleitet, der sich mit dem Treiber zweier Maultiere unterhält, von denen eines mit zwei Fässern beladen ist. Rechts davon sieht man einen Mann, der sich über die Mauer der Rampe lehnt, sowie weiter im Vordergrund zwei im Gespräch begriffene

Hafenarbeiter, die als Rückenfiguren gegeben sind. Im Hafen liegen einige Segelboote vertäut, von denen eines gerade von einem Mann mit weiteren Fässern beladen wird. Um eine Feuerstelle auf der Entladefläche haben sich einige Männer versammelt. Der blaue Himmel ist etwas zugezogen, die Nachmittagssonne wirft jedoch kräftige lange Schatten.[1]

FORSCHUNGSSTAND

Die Tafel wurde mit der Sammlung des Stifters als Andries Both erworben, dessen Name sich als Teil einer alten Beschriftung zusammen mit der Ortsangabe Venedig und der Jahreszahl 1676 auf der Rückseite findet. In der Schätzung des Städel-Vermächtnisses (1817) und in den ersten Verzeichnissen bis 1833 erscheint das Bild unter dem Namen Jan Boths, vielleicht weil zwischenzeitlich dessen Signatur links am Rand der Böschung entdeckt worden war. Zweifel an dessen Autorschaft müssen dann dazu geführt haben, daß in den Verzeichnissen nach 1833 Andries zunächst die Figuren (1835), ab 1844 wieder das ganze Bild zugeschrieben wurde. An der Staffage störten sich im 19. Jahrhundert Burger und Suermondt, die darin die Hand von Jan Asselijn (um 1610–1652) erkennen wollten.[2] Weizsäcker (Verz. 1900) ordnete die von ihm sogenannte „Italienische Küste" wieder Jan Both zu, dessen Autorschaft in jüngerer Zeit nur noch von Stechow in Frage gestellt wurde, der eine gute Kopie nach einem frühen Bild des Jan Both für möglich hielt.[3] Burke datierte das Bild in die frühe römische Zeit des Malers („um 1638–1640"), da es noch den Einfluß des Utrechter Architekturmalers Pieter van Saenredam (1597–1665) und, in der Diagonalkomposition, des Charles de Hooch (?–1638) zeige.[4] Erst Gerson (1951) ordnete die Szene den vielen bekannten Ansichten der Ripa Grande in Rom zu.

In der Literatur findet sich das Frankfurter Bild häufig zusammen mit der ähnlich komponierten „View on the Tiber, near the Ripa Grande, Rome (?)" in der National Gallery in London erwähnt (Abb. 54).[5] Hauptmotiv dieser italienischen Straßenzeile bildet ein Kalkbrennofen im Mittelgrund. MacLaren faßte dieses Bild als eine „phantasievolle Erinnerung" an den Ort der Ripa Grande auf und nahm eine Entstehung in den ersten Jahren nach Boths Rückkehr aus Italien an, da das Bild auf Eichenholz – in Italien pflegte man damals Leinwand zu verwenden – gemalt sei.[6] Steland identifizierte indes ein Blatt in Kopenhagen als eine *in situ* aufgenommene Vorzeichnung zu den Gebäuden des Londoner Bildes. Den gleichen Ort hielt auch Jan Asselijn in einer Zeichnung in Hannover fest, die dieser wiederum für ein Gemälde in deutschem Privatbesitz benutzte. Both und Asselijn haben, wie Steland an verschiedenen Beispielen zeigte, während ihrer römischen Jahre nicht nur nebeneinander sitzend dieselben Motive gezeichnet, sondern auch „in Kenntnis der beiderseitigen Bemühungen" sehr ähnliche Gemälde produziert. Dies erklärt den Umstand, daß die gemalten Straßenzeilen von Both und Asselijn in London und in Privatbesitz jeweils einen Fluß zeigen, der in den Vorzeichnungen fehlt.[7]

Eine mögliche Vorzeichnung zu den Gebäuden des Frankfurter Bildes sollte 2003 mit der sogenannten Sammlung Baldin an die Kunsthalle Bremen restituiert werden. Das lavierte Kreideblatt ist von der Both-Forschung bislang übersehen worden. Hinweise darauf fanden sich jedoch in der Dokumentation des Städels (Abb. 55).[8]

DISKUSSION

Neben Both hat eine Reihe weiterer, vor allem niederländischer Künstler den am rechten Tiberufer gelegenen Komplex festgehalten, bis dieser unter Pius VI. 1790 der Erweiterung des Ospizio di S. Michele wich. Unter den frühen Beispielen des 16. Jahrhunderts kommt eine Federzeichnung von Pieter Bruegel vor (Chatsworth). Aus dem 17. Jahrhundert sind Zeich-

1 Die topographischen und bauhistorischen Angaben folgen Matthias Winner in PIETER BRUEGEL D. Ä. ALS ZEICHNER. Herkunft und Nachfolge, Ausst. Kat., bearb. v. Fedja Anzelewsky u. a., Berlin, Kupferstichkabinett, 1975, S. 34f, Nr. 26 (Bruegels Zeichnung in Chatsworth).

2 Notiz des Städel-Inspektors Gerhard Malß in seinem Handexemplar des Verzeichnisses von 1858 („Stand-Catalog", 1864).

3 In der Gemäldeakte ist dazu festgehalten: „Nach mündlicher Mitteilung von Herrn Prof. Stechow am 22. Juli 1953 [1957?] ist das Bild nicht eigenhändig, sondern eine gute Kopie nach Bot." „Stechow hat das Bild am 30. Juli 1957 genau nachgeprüft. Die Staffage kommt ihm verdächtig vor und etwas linkisch. Er hält es für möglich, daß es sich um eine Kopie nach einem frühen Bild handelt. Wir wüßten gar nicht, wie berühmt Both zu seiner Zeit gewesen sei."

4 BURKE 1976, S. 137.

5 Inv. Nr. 958. Signiert. Holz, 42,1 x 55 cm. Kat. LONDON 1991, S. 50–52.

6 Ebd., S. 50.

7 STELAND 1988, hier besonders S. 117f, Abb. 3–6.

8 Jan Both, „Das Zollhaus in Rom". Schwarze Kreide, laviert, 250 x 388 mm. Beschriftet unten rechts: „'t Tolhuys te Romen". Kunsthalle Bremen (Inv. Nr. 37/228; Kriegsverlust: Nr. 1178). Wilken von Alten (Schreiben vom 13. Januar 1938 an die Galeriedirektion) nennt die Beschriftung echt. Ihrer Schriftart nach scheint sie mir jedoch später (18. Jahrhundert?) aufgesetzt worden zu sein. Auf diese Vorzeichnung ist man im Städel schon früh aufmerksam geworden. Eine Annotation in einem Handexemplar des Verzeichnisses von 1858 („Stand-Catalog", zusammengestellt von G. Malß 1864) weist auf „Ein Studium zu den Gebäuden" in der Sammlung des Barons Liphart hin. Die Provenienz aus der Sammlung K. E. von Liphart (1808–1891) spricht übrigens für die Echtheit des Blattes. Für Mitteilungen zu dem Bremer Blatt dankt Verf. Anne Röver-Kann (Schreiben vom 10. Mai 2001).

9 Zu Ansichten der Ripa Grande s. Hermann EGGER, Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhun-



Abb. 53: Jan Both, Ansicht der Ripa Grande in Rom, um 1640–1645, Frankfurt a. M., Städel

nungen von u. a. Thomas Wyck, Isaac de Moucheron, Willem van Nieulandt, Jacob de Heusch, Pieter de Molijn, Frederick de Moucheron sowie Gemälde von Reinier Nooms, Bernard le Petit, Gaspar van Wittel und Thomas Wyck bekannt.[9] Einen Zusammenhang mit Both läßt nur ein Blatt in der Albertina erkennen, das Jan de Bisschop (1628–1671) zugeschrieben wird. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Kopie nach der Bremer Zeichnung.[10]

Außer der „Ripa Grande" im Städel und der „Römischen Vedute" der National Gallery in London sind noch einige weitere römische Topographica von Both bekannt, die in seinem Œuvre, das hauptsächlich aus sonnendurchfluteten Phantasielandschaften besteht, einen besonderen Platz einnehmen. So kommen bei ihm auch gemalte Ansichten des Titusbogens, des Saturntempels und der Rotunde der Villa Aldobrandini in Frascati sowie gezeichnete Darstellungen des Konstantinbogens, des Kolosseums, der Aurelianischen Mauer, der Kirche S. Maria in Cosmedin und der Ponte Molle nahe Rom vor. Eine Ansicht der Ponte Rotto gehört der Graphischen Sammlung im Städel (Inv. Nr. 3805).[11] Unter den Werken dieser Gruppe steht das Gemälde in London dem Frankfurter in Komposition und Malweise überaus nahe. Nach der 2003 vorgenommenen Reinigung des Städel-Bildes, das von vergilbtem altem Firnis befreit wurde, läßt sich dessen Kolorit wieder beurteilen und mit dem des entsprechend gut erhaltenen Londoner Bildes vergleichen. Die Restauratorin Christiane Haeseler erhielt zudem die Möglichkeit, auch das Londoner Bild maltechnisch zu untersuchen. Vieles spricht dafür, daß es sich bei den beiden Stücken um Pendants handelt.[12]

Die beiden Kompositionen erscheinen in der diagonalen Anlage der Architektur wie in der Staffage, in der sich das vordere Paar mit dem stehenden und dem sitzenden Mann wiederholt, spiegelbildlich aufeinander bezogen. Die – von den Zeichnungen in Bremen und Kopenhagen abweichend gestalteten – Ränder stimmen dabei nicht nur mit dem gebirgigen Abschluß in der Ferne überein, sondern weisen hier auch dieselbe Horizonthöhe auf, wobei eine Beschneidung der Frankfurter Tafel unten um 1 bis 1,5 cm zu berücksichtigen ist.[13] Der beiden Bildern gemeinsame Realismus unterscheidet sich von dem verfeinerten Stil, der die späteren goldtonigen arkadischen Landschaften Boths auszeichnet. Den Himmel malte Both jeweils in einem blassen Blau, mit Gelb deutete er darin den Stand der Sonne an. Diesen liest man zusätzlich an den scharfen, durch Lasuren angegebenen Schatten auf der Architektur ab, die Both bereits auf seinen Zeichnungen festgehalten hat. Während das Frankfurter Bild als eine Abendszene aufgefaßt werden kann, wie die langen Schatten zu erkennen geben und wie sich auch aus der Lage der Ripa Grande ergibt, könnte das Londoner Pendant, dessen Topographie nicht bekannt ist, eine Morgenszene darstellen. Die gleichsam stundengenaue Darstellung der Tageszeiten wird von Sandrart als Qualität der „meistens großen" Landschaften genannt, die Jan Both in Italien unter Beteiligung seines Bruders Andries für die Staffage gemalt habe. Sandrart besaß nach eigener Angabe selbst „zwey große Stuck, eine Morgen- und Abendstunde".[14] Ein weiteres Paar erwähnt er im Besitz des „Freyherrn von Mayr". Großformatige Darstellungen der „Tageszeiten" finden sich zusammen mit weiteren Bildern Jan (und Andries?) Boths auch auf einer Liste von Gemälden, die sich ein Kunsthändler 1647 aus Italien nach

dert zur Topographie der Stadt Rom, 2., neubearbeitete Aufl., Bd. 1, Wien 1932, S. 37–39, Taf. 73–81. GERSON 1951, S. 65f. HULST 1952. Lisa OEHLER, Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich, Berlin 1997, S. 92–95, Nr. 19. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 243, Anm. 1, 7, 8, 11, 12. – Boths Gemälde soll nach Burke (1971/72, S. 109; 1976, S. 202) Th. Wyck zu einer Zeichnung im British Museum (EGGER, op. cit., S. 11, 19, Taf. 78; Kat. MONTPELLIER 1998, S. 242, Abb. 66a) und B. le Petit zu einem Gemälde in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Inv. Nr. 1829; SALERNO 1977/1980, Bd. 2, S. 779, Abb. 136.1) angeregt haben. Ein genauer Vergleich läßt jedoch nur einen Zusammenhang zwischen den Ansichten von Wyck und Petit erkennen, der vermuten läßt, das entweder Petit auf Wyck oder beide auf eine gemeinsame Vorlage zurückgegriffen haben. Diese Vorlage kann jedenfalls nicht die von einem entfernteren Standort aufgenommene Ansicht Boths gewesen sein.

10 „Ansicht der Ripa Grande". Unten halblinks von späterer Hand B. Breenbergh bezeichnet. Federzeichnung, mit Sepia laviert, 249 x 402 mm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 9363). Literatur: EGGER (wie Anm. 9), S. 40, Taf. 74 (als J. de Bisschop). Gertraut NAUMANN, Die Landschaftszeichnungen des Bartholomeus Breenbergh, Diss., Heidelberg, 1931, Wertheim a. M. 1933, S. 95 (als J. de Bisschop). GERSON 1951, S. 65f (als B. Breenbergh). Marcel ROETHLISBERGER, Bartholomäus Breenbergh, Handzeichnungen, Berlin 1969, S. 18f (als J. de Bisschop). Das Wiener Blatt beweist im Detail der Ponte Rotto, die im Bremer Blatt weggelassen wurde, Kenntnis der römischen Topographie.

11 BURKE 1976, Nr. 17, 69, 82, 89, 121, D 1, 9, 12, 15, 28, 29, 20, 21.

12 Mit Dank an Christiane Haeseler und Axel Rüger. Unabhängig von dem Verf. dachte auch Röver-Kann in einem Manuskript zu der Bremer Zeichnung bei den beiden Tafeln in Frankfurt und London bzw. ihren gezeichneten Vorarbeiten an Pendants.

13 Die genauen Bildmaße der Londoner Tafel, an der keine Hinweise auf eine Beschneidung festgestellt wurden, betragen 42,2 cm in der Höhe und zwischen 55 (oben) und 54,7 (unten) cm in der Breite. Das Städel-Bild mißt zwischen 39,9 (links) und 40,2 cm in der Höhe und zwischen 54,4 (oben) und 54,3 (unten) cm in der Breite. Der Abstand von der unteren Bildkante zum Horizont beträgt bei dem Bild in London 15,4 cm, bei dem vermutlich oben und etwas stärker unten beschnittenen Bild in Frankfurt 14,1 cm.

14 SANDRART 1675, S. 185.

15 Albert BLANKERT, Over Pieter van Laer als dier- en landschapschilder, in: Oud Holland 1968, S. 117–134, hier S. 127, 128, 132–134.



Abb. 54: Jan Both, Römische Vedute mit Kalkbrennofen, um 1640–1645, London, National Gallery

Amsterdam kommen ließ. Nach Blankert lassen sich „Tageszeiten" unter den holländischen Italianisanten noch bei Pieter van Laer und Karel Dujardin vermuten.[15] Auch Claude Lorrain beschäftigte sich mit diesem Thema.

Die Staffage der Gemälde in Frankfurt und London stammt zweifellos von derselben Hand. Man vergleiche hierzu in beiden Bildern die buckligen Figuren im Vordergrund mit ihren großen Händen sowie die flott ausgeführten, im Kinn spitz zulaufenden Köpfe der Figuren im Mittelgrund. Der charakteristische Figurenstil entspricht Jan Both, wie ein Vergleich mit seinen „Kastanienröstern" (Zeichnung und Gemälde) belegt.[16] Die Maultiere des Frankfurter Stückes kehren sehr ähnlich in Boths „Italienischer Landschaft mit Ansicht eines Hafens" im Amsterdamer Rijksmuseum wieder, was es möglich erscheinen läßt, daß sich der Maler hierfür einer gezeichneten Vorlage aus seinem Vorrat bediente.[17] Die Figurengruppe im Mittelgrund des Londoner Bildes ist von Alexandra Bauer in einer „Bambocciade" in Dessau wiedererkannt worden, die mit Fragezeichen Andries Both zugeschrieben wird. Jan Both könnte dieses kleine Gemälde in seinem Besitz gehabt oder sich auf eine entsprechende Vorlage seines Bruders gestützt haben.[18]

Der dendrochronologische Befund, nach dem die Tafel frühestens 1638 bemalt wurde, schließt eine Entstehung in Italien nicht aus. Diese legen auch die von Steland bemerkten Verbindungen mit Jan Asselijn nahe. Das für

16 Jan Both, „Der Kastanienröster". Signiert. Schwarze Kreide, Stift, grauer Pinsel, 385 x 313 mm. Haarlem, Teylers Museum (Inv. Nr. O 57). Jan Both, „Der Kastanienröster". Signiert. Leinwand auf Holz, 58,5 x 48 cm. Anon. Verst., Köln (Lempertz) 14. November 1974, Nr. 12, Taf. 48. STELAND 1988, Abb. 1, 2. Ausst. Kat. AMSTERDAM 2001, S. 92, Abb. F, G.

17 Inv. Nr. A 49. Signiert. Holz, 80,5 x 102,5 cm. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 137. BURKE 1976, S. 181, Nr. 2 („early style").

18 Andries Both (zugeschrieben), „Die Kartenspieler". Leinwand auf Holz, 32,8 x 42,5 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 663, Ast. 414). Ausst. Kat. FRANKFURT-DESSAU 2002/03, S. 162f, Abb. in Farbe.

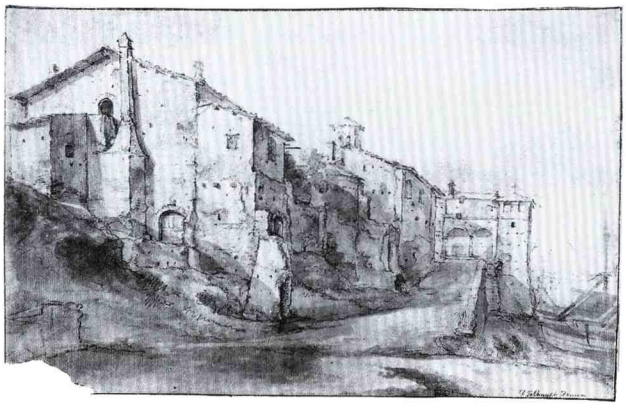


Abb. 55: Jan Both, Das Zollhaus in Rom, um 1640, lavierte Kreidezeichnung, Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust)

beide Tafeln verwendete Eichenholz müßte dann allerdings importiert worden sein. Möglich erscheint ebenso eine Entstehung um 1643–1645 in Utrecht, bald nachdem der Künstler heimgekehrt war und für ihn ein Anreiz darin bestand, die aus Italien mitgebrachten Zeichnungen in Gemälde umzusetzen, die einen frischen Eindruck seiner Reise vermitteln.[19]

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 42; 1819, S. 38, Nr. 75; 1823, S. 20, Nr. 75a; 1830, S. 5, Nr. 30; 1833, Taf. 4; 1835, S. 49, Nr. 66; 1844, S. 95, Nr. 192; 1855, S. 24, Nr. 192; 1858, S. 91, Nr. 188; 1866, S. 94, Nr. 188; 1870, S. 115, Nr. 184; 1873, S. 117, Nr. 184; 1879, S. 137, Nr. 249; 1883, S. 140, Nr. 249; 1888, S. 150, Nr. 249; 1892, S. 59, Nr. 249; 1897/1900, S. 57, Nr. 249; 1900, S. 41, Nr. 249; 1905, S. 46, Nr. 249; 1907, S. 44, Nr. 249; 1910, S. 55, Nr. 249; 1914, S. 57, Nr. 249; 1915, S. 119; 1919, S. 14; 1924, S. 35f; 1991, S. 69; 1995, S. 21

SMITH 6, 1835, S. 204, Nr. 90
HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 451, Nr. 100
GERSON 1951, S. 65f
HULST 1952
Kat. LONDON 1960, S. 54, bei Nr. 958
BURKE 1971/72, S. 109
BURKE 1976, S. 85, 137, 202f, Nr. 35
L. Trezzani, Andries and Jan Both, in: BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 206f, Nr. 6.30
Kat. LONDON 1991, S. 50, bei Nr. 958
Michel Hilaire in Kat. MONTPELLIER 1998, S. 240f, bei Nr. 66

19 Hofstede De Groot (9, 1926, S. 454, Nr. 110) beschreibt eine verschollene Wiederholung unseres Gemäldes: (J. Both) „Eine mittelalterliche Kirche mit runder Apsis und antike Gebäude an einem Weg; auf ihm nähern sich ein Mann, der einen Maulesel mit roter und weißer Last führt, und dahinter eine Maultierreiterin mit einem Mann hinter sich. Rechts weiter zurück noch mehr Figuren. Vermutlich Wiederholung unserer Nr. 100. Links unten bezeichnet. Holz, 40 x 53,5. Kunsthändler H. M. Clark in London (1919, seitdem verkauft)."

QUIRINGH VAN BREKELENKAM

Zwammerdam um 1622 – um 1668/69 Leiden

Geboren nicht vor 1622 vermutlich in Zwammerdam (nahe Leiden). Nach einem anonymen Manuskript des 18. Jahrhunderts über die Leidener Malerschule (Leiden, Gemeentearchief) soll er Schüler des Gerrit Dou gewesen sein. Sein frühestes datiertes Gemälde stammt von 1648. Im März dieses Jahres trat er der neugegründeten Lukasgilde in Leiden bei, im April heiratete er in der römisch-katholischen Kirche von Rijnsaterswoude (nahe Leiden) Marie Jans Charle, die nach der Geburt ihres sechsten Kindes 1655 starb. 1656 heiratete er in zweiter Ehe Elisabeth van Beaumont, die ihm drei weitere Kinder gebar. 1668 zahlte er zum letzten Mal seinen Gildebeitrag. Die spätesten Datierungen auf seinen Gemälden werden mit 1668 oder 1669 angegeben. Sein Tod wird bald darauf angenommen.

Das facettenreiche Œuvre Brekelenkams umfaßt neben bürgerlichen Interieurs, Wirtshaus- und Marktszenen auch viele Berufs-, meist Schneider- und Schuhmacherdarstellungen. Oft beschäftigte ihn auch das Thema des betenden oder lesenden Eremiten. Vereinzelt kommen auch Bildnisse und Stilleben von ihm vor.
Themen und Motive seiner Genremalerei lassen den Einfluß von Gerrit Dou (1613–1675), Gerard ter Borch (1617–1681) und Jan Steen (um 1626–1679) erkennen. Kennzeichnend für seinen Stil ist eine oft sehr flüssig-sparsame Malweise sowie subtile Gesten und Blicke, durch die die Figuren miteinander zu kommunizieren scheinen.

LITERATUR: Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 80; LASIUS 1992; Elisabeth Alice Honig, Quiringh Brekelenkam, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 4, S. 740f

WIRTSHAUSSZENE MIT BEJAHRTEM GAST UND SCHANKMAGD

INV. NR. 209

1661

Holz, 51,6 x 43,5 cm

Monogrammiert und 1661 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast und später einmal nachgefast worden. Die spätere Abfasung ist nach der Beschriftung, die auf ihr sitzt (s. unten), und der Provenienz des Bildes zwischen 1756 und 1778 zu datieren. Über einer weißen Grundierung der Tafel liegt eine gelblich ockerfarbene Schicht, die an vielen Stellen der Malerei durchscheint.

Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses wurde der Zustand des Bildes als „sehr beschädiget" beschrieben (Archiv. 1817, S. 2). Mit Datum vom 1. Juli desselben Jahres wurde es in der Morgenstern-Werkstatt restauriert: „Eine Frau bietet einem alten ein Glas Wein an, das er abschlägt. Von G. Breklenkamp. Holz. Die schlechten Retuschen abgenommen. [*f*] 44" (Archiv. 1817–1843, S. 25, Nr. 8). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 23. August und 10. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 22).

Eine jüngere Restaurierung, die vermutlich von H. Tomaschek durchgeführt wurde (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5, Restaurat. Planung, 1974), zeichnet sich unter UV-Licht ab. Ihr gehören Übermalungen am linken Rand, um den linken Stuhl, an der Kontur und im Rock der Frau, um den Kopf und im Kostüm des Mannes an. Gleichzeitig ist wahrscheinlich auch der Firnis in den hellen Partien partiell gedünnt worden.

Monogrammiert in Schwarz und datiert in Braun links am Rand auf dem Holzfaß: „Q·B· 1661" (Abb. 57).

Auf der Rückseite ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 209." Nochmals mit Feder auf einer Papierunterlage: „№ 209. / Brecklinkam". Mit roter Farbe: „677." Mit roter Kreide: „3506". Mit weißer Kreide: „2281" (verrieben). Orangefarbenes rundes Klebeetikett mit Filzstiftbeschriftung: „59." Mit schwarzer Farbe auf der zweiten Abfasung: „Ihro Durchl. haben mir Diese gemahlde geschenckt d. 25. mertz 1756." Sechs rote Siegelreste. Zwei der Siegel ganz zerstört, eines unter der erwähnten Papierunterlage nach Befühlen wohl ebenfalls zerstört, drei mit kaum erkennbaren Zeichenresten. In schwarzer Farbe: „quirin van Brecklinkam."

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1640 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1657 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1659.

PROVENIENZ

um 1756, nach der rückseitigen Beschriftung zu urteilen, im deutschsprachigen Raum

Sammlung Georg Wilhelm Bögner (?–1778), Weinhändler, Frankfurt a. M.

Verst. Georg Wilhelm Bögnerische Erben, Frankfurt a. M. (anon.) 28. September 1778, Nr. 560 oder 561 (beide für *f* 125 an Georg Friedrich Moevius für Christian Georg Schütz)

(?) Christian Georg Schütz I (1718–1791), Maler und Radierer, Frankfurt a. M.

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (zusammen mit dem Pendant taxiert auf *f* 80)

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844) im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank III, linker Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11). Die Kopie entstand vermutlich gelegentlich der Restaurierung des Bildes 1817.

BESCHREIBUNG

Ein älterer Mann mit schütterem, welligem Haar, Vollbart und Hakennase, im Profil nach links, sitzt mit gekrümmtem Rücken auf einer schlichten Holzbank, die schräg im Raum steht. Er trägt schwarze und weiße Kleidung, einen engen *wambuis* (Wams), der aufgeknöpft ist, so daß man das Unterhemd sieht, einen plissierten ungesteiften Kragen, Kniehosen, Strümpfe und Schuhe mit Schleifen. Seine Linke ruht auf einem Filzhut mit Zierkordel, der auf seinem Schenkel abgelegt ist. Mit seiner erhobenen Rechten scheint er ein Glas Wein abzuschlagen, das ihm eine junge Frau entgegenhält. Diese steht hinter einem lederbezogenen Stuhl, auf dem eine Zinnkanne abgestellt ist. Sie trägt ein lachsrotes Mieder,



Abb. 56: Quiringh van Brekelenkam, Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, 1661, Frankfurt a. M., Städel

einen Schulterkragen, eine offene Haube, einen rötlichen Rock und einen weißen, schürzenartigen Überrock. Im Hintergrund rechts steht ein Holztisch mit gedrechselten Füßen vor einem Himmelbett. Auf dem grünen Tischkleid liegt eine Tonpfeife. An der getünchten Wand ist ein *kannebord* angebracht, an dem drei irdene Krüge und eine Zinnkanne hängen, sowie eine Schiefertafel (*lei*), auf der mit Kreidestrichen die Zechen der Gäste eingetragen sind. Auf dem Dielenboden steht eine Bütte.

FORSCHUNGSSTAND

Zu dem Bild hat es ein Pendant „Ein alter Mann im Lehnsessel erhält von einer Frau einen Stärkungstrunk" gegeben, das 1945 am Auslagerungsort Amorbach gestohlen wurde und sich in unbekanntem Privatbesitz befindet (Abb. 58).[1] Beide Gemälde stammen aus der Sammlung des Stifters, in der sie bereits unter dem Namen Brekelenkams firmierten. Auf der Rückseite von Inv. Nr. 209 beobachtete erstmals Lasius (1987) eine Beschriftung eines unbekannten Vorbesitzers: „Ihro Durchl. haben mir Diese gemahlde geschenckt d. 25. mertz 1756." Beide Stücke sind jeweils monogrammiert und datiert. Die Datierung des Pendants wird mit 166. angegeben. Die letzte Ziffer der Jahreszahl ging nach Lasius bei einer Beschneidung der Tafel verloren.[2] Lasius vermutete, daß auch Inv. Nr. 209 links leicht beschnitten sei, weil dort das Monogramm dicht am Rand sitze und einer der Krüge überschnitten sei.[3]

Lasius sprach die beiden Bilder zwar als Gegenstücke an, erörterte jedoch nicht die Frage, ob diese als solche konzipiert wurden und worin sie etwa aufeinander Bezug nehmen. Sie wies lediglich auf motivische und figürliche Entsprechungen zwischen ihnen hin, um dann einzelne Motive auch in anderen Genrebildern Brekelenkams nachzuweisen. So kommen die Figur der nach links im Profil stehenden Frau von Inv. Nr. 208, deren Physiognomie sowie die Motive des Tisches und der Zinnkanne in Bildern der ersten Hälfte der 1660er Jahre vor (der Tisch bereits in einem 1655 datierten Stück der Groote Schuur in Capetown). Inv. Nr. 209 ordnete Lasius dem Thema „Ungleiche Liebe" bzw. „prostitution and unrequited [sic] love" zu, während sie in Inv. Nr. 208 eine Warnung vor den Folgen des Alkoholkonsums verbildlicht sah. Für Inv. Nr. 208 wies sie auf Anregungen durch Gerard ter Borch hin.



Abb. 57: Quiringh van Brekelenkam, Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, Signatur und Datierung, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Die Herkunft der beiden Bilder läßt sich beinahe lückenlos bis auf das Jahr 1756 zurückverfolgen. Das Paar ist, was bislang nicht bekannt war, 1778 auf der Versteigerung der Erben des Georg Wilhelm Bögner in Frankfurt nachzuweisen: „Quirin van Braeklinkam. Ein holländisches Bauernstück, eine Wirthinn mit einem Reisenden. 1 1/2 Schuh breit, 1 Schuh 8 Zoll hoch. Der Compagnon, nemliches Maaß." Über den Frankenweinhändler Bögner, der aus Bischofsheim stammte und 1742 das Frankfurter Bürgerrecht erwarb, teilt Heinrich Sebastian Hüsgen mit, daß dieser seine Sammlung über 40 Jahre zusammengetragen und sogar vor den

1 Inv. Nr. 208 (Kriegsverlust). Monogrammiert und datiert rechts Mitte „QB. 166[.]" (rechts beschnitten). Holz, 51 x 43 cm. Archiv. 1817, S. 2: „sehr beschädiget". Archiv. 1817–1843, S. 27, Nr. 55: „Q. Breklenkamp. Einem sitzenden Holänder, der sich nicht wohl befindet bietet eine Frau ein Glas Wein an, eine dabei stehende Magd hält ihm seine Pfeife, ganz von den schlechten retouchen befreit und völlig hergestellt. Holz. [f] 55". Restauriert von Göbel und Janss zwischen dem 23. August und 10. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 22). – Provenienz: erworben 1816 zusammen mit Inv. Nr. 209 (s. dort); 1945 am Auslagerungsort Amorbach gestohlen (WELTKUNST 14, Nr. 14, 15. Sept. 1949, S. 12); amerikanischer Privatbesitz; Ksth. P. de Boer, Amsterdam, 1962 (CATALOGUE OF OLD PICTURES EXHIBITED AT THE GALLERY OF C. V. KUNSTHANDEL P. DE BOER, SUMMER 1962, Nr. 6: „Sold during the printing of the catalogue"); Slg. H. Becker, Dortmund, 1962–1975; Ksth. Cramer, Den Haag (Amsterdam?), 1975/76; Privatbesitz, Deutschland (nach telefonischer Mitteilung des Eigentümers, der ungenannt bleiben wollte, ist das Bild inzwischen nicht mehr in dessen Besitz). – Städel-Verzeichnisse: Verz. 1816, Nr. 208; 1819, S. 40, Nr. 94; 1823, S. 21, Nr. 94; 1830, S. 30, Nr. 215; 1833, Taf. 15; 1835, S. 76, Nr. 218; 1844, S. 64, Nr. 56; 1855, S. 21, Nr. 56; 1858, S. 103, Nr. 250; 1866, S. 106, Nr. 250; 1870, S. 127, Nr. 241; 1873, S. 130, Nr. 241; 1879, S. 131, Nr. 223; 1883, S. 134, Nr. 223; 1888, S. 144, Nr. 223; 1892, S. 54, Nr. 223; 1897/1900, S. 52, Nr. 223; 1900, S. 51f, Nr. 223; 1905, S. 43, Nr. 223; 1907, S. 40, Nr. 223; 1910, S. 51, Nr. 223; 1914, S. 52, Nr. 223; 1915, S. 123; 1919, S. 16; 1924, S. 38; 1991, S. 69; 1995, S. 22. – Literatur: BÜRGER 1860, S. 104; LASIUS 1987, S. 75, 94–96, 157, 162f, 192, 193, 408f, Anm. 208, 219, Nr. 227; LASIUS 1992, S. 48, 65, 145, Nr. 228.

2 LASIUS 1987, S. 409.

3 LASIUS 1987, S. 410.

Augen seiner Kinder verborgen gehalten habe. Er habe die eigenartige Marotte gehabt, seine Bilder „schichtenweise umgekehrt an die Wände zu stellen und sobald ein Zimmer angefüllt war, es für immer zu verschließen." Auf großes Interesse stieß daher die Versteigerung seiner Sammlung, auf der auch die Prinzessin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau (1720–1793) in großem Umfang Gemälde für ihr Domizil in Bornheim erwarb.[4] In besagtem Bögner läßt sich der Schreiber der oben zitierten Zeile auf der Rückseite von Inv. Nr. 209 vermuten, da dieser als Frankenweinhändler sicher auch Fürsten („Durchlaucht") unter seine Kunden zählte. Nach einem Eintrag im Katalog der Frankfurter Versteigerung von 1778 wurde das Paar von Georg Friedrich Moevius für „Christian Georg Schütz" erworben, der sicherlich mit dem bekannten Frankfurter Maler und Radierer (1718–1791) identisch ist, von dem Städel eine Anzahl eigener Werke besaß und von dem er auch das Brekelenkam-Paar erworben haben könnte. Bei der Schätzung des Städel-Nachlasses wurde der Zustand als „sehr beschädiget" beschrieben. Später im Jahr wurden die Bilder in der Werkstatt der Morgenstern restauriert. Wohl bei dieser Gelegenheit fertigte Johann Friedrich Morgenstern eine Kopie von Inv. Nr. 209 für das Miniaturenkabinett an (Schrank III, Historisches Museum). Bei beiden Gemälden wurden „schlechte Retuschen" abgenommen. Das offenbar schlechter erhaltene Bild Inv. Nr. 208 wurde „völlig hergestellt." Für die aufwendigen Restaurierungen wurden im Auftragbuch der Morgenstern entsprechend hohe Rechnungssummen von *f* 55 bzw. *f* 44 notiert.

Bei der Untersuchung von Inv. Nr. 209 erwies sich der Zustand als gut. Daß die Tafel beschnitten sei, ließ sich nicht bestätigen. Der Zustand von Inv. Nr. 208 wird von Lasius, die das Gemälde im Original studieren konnte, gleichfalls als gut bezeichnet. Die Malweise von Inv. Nr. 209 und – soweit sich nach einer alten Aufnahme beurteilen läßt – Inv. Nr. 208 ist wie nicht selten bei Brekelenkam als dünn und flüssig zu beschreiben, besonders in den braunen Flächen der Wände und des Bodens, durch welche die helle Grundierung hindurchscheint, aber auch in den Kostümen. Lediglich Köpfe und Hände und wenige Details wie die Zinnkanne sind mit dikker Farbe gemalt. Brekelenkam hat nicht immer so flott wie in diesem Fall gearbeitet. Gerade aus den frühen 1660er Jahren liegen auch sehr fein gearbeitet Bilder von ihm vor, was Lasius mit dem Wegzug von Metsu und Steen erklärt, deren Lücke Brekelenkam füllte.[5]

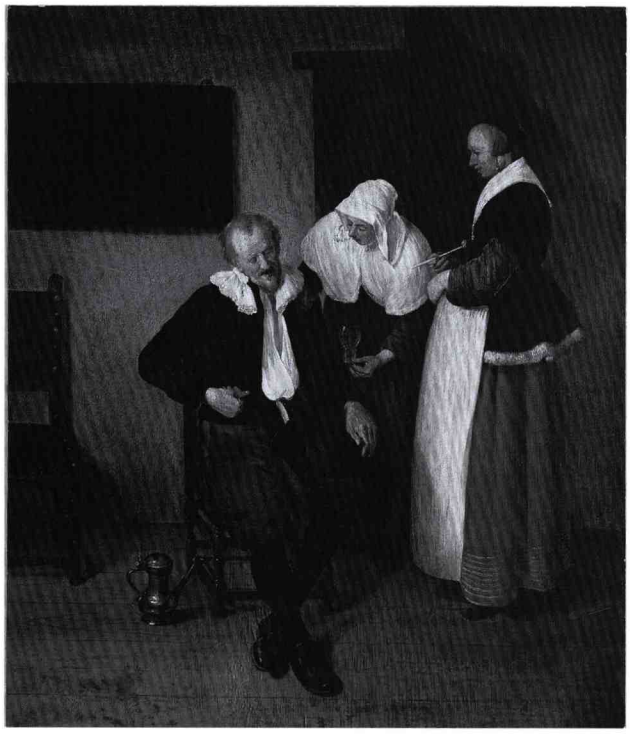


Abb. 58: Quiringh van Brekelenkam, Ein alter Mann im Lehnsessel erhält von einer Frau einen Stärkungstrunk, 166 [.], Frankfurt a. M., Städel (Kriegsverlust)

Den von Lasius hergestellten Zusammenhang mit der traditionellen Wirtshaus-Ikonographie bestätigt ein vergleichbares Interieur Brekelenkams in einer belgischen Privatsammlung, das eine Schankmagd dabei zeigt, wie sie mit Kreide die Zeche des eingeschlafenen jungen Gastes verlängert.[6] Auf einen Betrug dieser Art gibt unser Bildpaar jedoch keinen Hinweis. Die Frauen scheinen vielmehr besorgt um das Wohl ihres Gastes. Die gemeinsame Herkunft der beiden Bilder, die Figurenwiederholungen und das gleiche – bei Brekelenkam seltene –[7] Format lassen vermuten, daß diese von Anfang an als Pendants konzipiert und nicht erst später zu solchen zusammengestellt wurden. Handelt es sich aber um Pendants, könnte dies Konsequenzen für die Inhaltsdeutung haben.

Pendants kommen bei Brekelenkam häufig vor. Oftmals muten seine Paare nur wie Varianten eines Bildgedankens ohne ausgeprägten formal-inhaltlichen Gegensatz an. Mindestens zwei seiner Paare veranschaulichen jedoch eine Folgebeziehung, d. h. zeigen dasselbe Personal in zwei aufeinanderfolgenden Szenen.[8] Dieser bei Brekelenkam eher seltenen Pendant-Kategorie gehört

4 Heinrich Sebastian HÜSGEN, Verrätherische Briefe von Historie und Kunst, 1776/1783, Teil 2, S. 17 (zitiert nach dem Kommentar zum Dokument D-116 im Getty Provenance Index, dem auch die biographischen Angaben zu Bögner entnommen sind). Ausst. Kat. FRANKFURT 2002/03, S. 78.

5 LASIUS 1987, S. 81.

6 Signiert und 1660 datiert. Holz, 32 x 30 cm. LASIUS 1992, S. 144, Nr. 225, Abb. 76.

7 Eine Stichprobe unter den ersten 100 Nummern des Werkkataloges wies nur fünf Bilder mit Formaten gleich dem Städel-Bild nach (LASIUS 1992, Nr. 5, 12, 48, 49, 82).

8 Eine Folgebeziehung zeigen jeweils die Paare „Der Aderlaß"

vermutlich auch unser Paar an. Die kleine „Geschichte" beginnt mit Inv. Nr. 209, denn hier hält der Wirtshausbesucher seine Augen noch geöffnet. Diese Leserichtung – Inv. Nr. 209 vor Inv. Nr. 208 – wird dem Betrachter auch dadurch nahegelegt, daß die in Inv. Nr. 209 bei 7 endende Numerierung auf der Schiefertafel in Inv. Nr. 208 mit 8 fortgeführt wird. Bei Inv. Nr. 208 ist die Figur des Wirtshausgastes überdies näher zum Betrachter gerückt. Die Aufmerksamkeit wird so auf die Folge gelenkt, den Schlaf des Mannes, der offenbar doch Tabak und Wein genossen hat. Der genaue Inhalt der Bilder erschließt sich nicht, doch läßt der Habitus des Alten, seine Physiognomie und sein altertümliches Kostüm, das der Mode der 1620er Jahre entspricht,[9] einen komödiantischen Hintergrund vermuten. Bei Brekelenkam wie bei Steen zeichnen altertümliche Kostüme die männlichen Charaktere der Komödie wie den Doktor und Quacksalber als Ewiggestrige aus.[10]

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 209; 1819, S. 40, Nr. 95; 1823, S. 21, Nr. 95; 1830, S. 30, Nr. 216; 1833, Taf. 15; 1835, S. 76, Nr. 217; 1844, S. 64, Nr. 55; 1855, S. 21, Nr. 55; 1858, S. 103, Nr. 249; 1866, S. 106, Nr. 249; 1870, S. 126, Nr. 240; 1873, S. 130, Nr. 240; 1879, S. 131, Nr. 222; 1883, S. 134, Nr. 222; 1888, S. 144, Nr. 222; 1892, S. 54, Nr. 222; 1897/1900, S. 52, Nr. 222; 1900, S. 51, Nr. 222; 1905, S. 43, Nr. 222; 1907, S. 40, Nr. 222; 1910, S. 50, Nr. 222; 1914, S. 52, Nr. 222; 1915, S. 123; 1919, S. 17; 1924, S. 38; 1991, S. 69; 1995, S. 22

BÜRGER 1860, S. 104
LASIUS 1987, S. 75, 95f, 157, 158, 163, 192, 193, 409f, Anm. 208, 219, Nr. 228
LASIUS 1992, S. 48, 64, 65, 145, Nr. 229

(Den Haag, Mauritshuis) und „Vertrauliche Unterhaltung" (Amsterdam, Rijksmuseum) aus dem Jahr 1661 sowie das Paar „Menniste Vrijage" (unbekannte Verbleiborte) aus dem Jahr 1665. Zum erstgenannten Paar s. E. A. H. (Elisabeth Alice Honig?) in Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 90–93, Nr. 5, 6. Elisabeth Alice HONIG, Jeugdige nieuwsgierigheid en oudewijvenpraat in pendant schilderijen van Quirijn Gerritsz. van Brekelenkam, in: Antiek 23, Nr. 3, Okt. 1988, S. 142–139. Zu dem zweiten Paar s. VAN DER MEER MOHR, 1989. LASIUS 1992, S. 116, 139f, Nr. 128, 206, Taf. X, Abb. 31. Zu anderen Folgebeziehungen in der Genremalerei, z. B. „Ausgelassenheit und Streit" bei Adriaen van Ostade und Jan Steen oder „Die verlorene Keuschheit" bei Malern der Leidener Schule, siehe MOISO-DIEKAMP 1987, S. 94, 225–237. Keine Folgebeziehung stellen bei Brekelenkam folgende Paare dar: LASIUS 1992, Nr. 8 u. 14, 61 u. 91, 66 u. 92, 67 u. 99, 78 u. 105, 86 u. 116. Diese Pendants entsprechen der Kategorie der unter Inv. Nr. 1055 (G. ter Borch) besprochenen „Varianten-Paare".

9 Auskunft von Marieke de Winkel. S. auch KINDEREN-BESIER 1950, S. 87–103.

10 Die weiblichen Figuren der Komödie traten dagegen meist im Kostüm der Zeit auf. Vgl. GUDLAUGSSON 1975.

ABRAHAM VAN CUYLENBORCH

Utrecht um 1620 – 1658 Utrecht

Geboren um 1620. Die vereinzelte Datierung 1624 auf einem Gemälde der Galerie Schönfeld in Pommersfelden ist wahrscheinlich verlesen. Datierte Werke kommen in dichter Folge ab 1638 vor („Tritonen und Seenymphen", Verst. London, Christie's, 22. Mai 1964, Nr. 25); in den 1650er Jahren werden sie seltener. Im Dordrechter Inventar des Aert Teggers von 1688 (Getty Provenance Index, Nr. N-1550) wird van Cuylenborch als Schüler des Cornelis van Poelenburgh bezeichnet. 1639 trat er der Malergilde in Utrecht bei. Am 23. Mai 1641 heiratete er dort. Im Amsterdamer Inventar des Abraham Verleth schätzten Hendrick Uylenburgh und Thomas Keyser am 22. April 1660 ein Grottenbild („een grot") von ihm auf 22 Gulden (*fiches* von C. Hofstede de Groot im R.K.D.). Am 22. November 1658 wurde er in Utrecht begraben.

Van Cuylenborch war auf das Malen von Grottenbildern spezialisiert, die er zumeist mit antikischen Ruinenmotiven ausschmückte. Neben Figuren im Zeitkostüm stellte er darin gerne Nymphen oder die Geschichte von Diana und Aktäon dar. Beispiele finden sich u. a. im Centraal Museum in Utrecht, wo es auch eine „Rückkehr des Verlorenen Sohnes" (Supraporte?) von seiner Hand gibt.

Cornelis van Poelenburgh (um 1593–1667) und Charles de Hooch (?–1638) waren seine wichtigsten Vorbilder.

LITERATUR: Karl Lilienfeld, Abraham Cuylenburg, in: THIEME-BECKER 8, 1913, S. 226; CENTRAAL MUSEUM UTRECHT. Catalogus der schilderijen, Utrecht 1952, S. 31f; SALERNO 1977/1980, Bd. 1, S. 286–289; SLUIJTER-SEIJFERT 1984, ad indicem; SALERNO 1991, S. 102

LANDSCHAFT MIT ANTIKEN RUINEN

INV. NR. 2072

1643

Leinwand, 90,3 x 116,5 cm

Signiert und 1643 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand ist allseits beschnitten, doubliert und in zwei Phasen mit Papier abgeklebt. Spanngirlanden sind rechts und links zu sehen. Durch das Craquelée im Himmel ist eine rotbraune Grundierung oder Unterlegung sichtbar. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie läßt sich erkennen, daß das als Repoussoir dienende Bodenrelief links unten in breiten Pinselstrichen wahrscheinlich dunkel unterlegt wurde (Abb. 60). Originale Lasuren liegen vor allem auf den Bäumen und in den Reliefdenkmälern.

Über Restaurierungen liegen keine Berichte vor, doch läßt sich die Doublierung wenigstens datieren. Sie muß nach der Versteigerung des Bildes in München 1938 erfolgt sein, da die auf der Rückseite notierte Losnummer von der Papierabklebung überschnitten wird.

Der Firnis ist stark vergilbt. Die Höhle rechts ist herausgeputzt. Lasierende Retuschen an den Rändern der Baumkronen links des Denkmales. Diverse Retuschen vor allem entlang der Ränder.

Signiert und datiert unten links in Oliv auf dunklem Grund: „AvCuylenborch / 1643" (AvC ligiert; verputzt und in Rotbraun nachgezogen; Abb. 61).

Rückseitig auf dem Keilrahmen Klebeetikett: „Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 2072". Klebeetikett: „[...]av Knauer, Ber[...]". In weißer Kreide: „9561" (durchgestrichen). In weißer Kreide: „SA". In blauer Kreide: „580" (Losnummer der Versteigerung München 1937). In blauer Kreide: „446". In blauer Kreide: „16[0 oder 8] 40". In roter Kreide: „143". Mit roter Farbe: „236" (Losnummer der Versteigerung München 1938). Brandzeichen: „735 AB". Brandzeichen: „575 EI[.]"

PROVENIENZ

[...]av Knauer, Ber[...] (nach rückseitigem Klebeetikett)

Anon. Verst. (eingeliefert von A. in Z.), München (Weinmüller) 2. Dezember 1937, Nr. 580

Anon. Verst. (eingeliefert von Mi. i. F.), München (Weinmüller) 1. Dezember 1938, Nr. 236

Anon. Verst., München (Weinmüller) 11. Mai 1955, Nr. 1639

erworben 1955 aus den Mitteln der Carl Schaub'schen Stiftung von der Kunsthandlung Scheidwimmer, München (stets als J. Lingelbach)

BESCHREIBUNG

Die frei komponierte Landschaft setzt sich aus heterogenen Elementen zusammen. Links vorne liegen antikische und gotische Architekturteile durcheinander, zwischen denen Pflanzen hervorwachsen. Dahinter führt ein Weg durch einen hohen Laubwald, über dem ein Stück bewölkten Nachthimmels sichtbar ist. Am Eingang des Waldes erläutert ein Kavalier, dessen rot gesattelter Schimmel weiter hinten an der Leine eines Knappen zu erkennen ist, einer modisch gekleideten Dame zwei antike Denkmäler, die links der Mitte bildparallel aus einem Erdhügel wachsen. An der Schmalseite des größeren der beiden Monumente, eines triumphbogenartigen Bauwerks, sind in drei Feldern eine große römische Opferszene, darunter ein Opferstier, darüber eine Christus-Szene angedeutet. In einer barocken Kartusche am Sockel ist eine verballhornte Grabinschrift zu entziffern.[1] Im Bogenfeld des kleineren Monumentes links daneben ist ein galoppierender Ritter mit gezücktem Schwert zu sehen, der von einer schwebenden Viktoria bekränzt wird. Rechts neben dem großen Monument stehen zwei über Kreuz gewachsene Bäume, die blaue Früchte (?) tragen. Davor führt ein Weg in eine verwinkelte Höhle, in der einige weitere antikische Monumente verteilt sind. Rechts am Bildrand spiegelt sich ein Sarkophag in einem Gewässer, das Schilf umsteht. Durch den Höhlenausgang in der Ferne blickt man auf ein Gebirgspanorama unter einem Tageshimmel. Auf einer Böschung im rechten Vordergrund, die mit großblättrigen Pflanzen bewachsen ist, lagert ein Bettler, dem sich ein Reiter auf einem Schimmel zuwendet. In der Mitte des Vordergrundes, wo sich die Wege kreuzen, hockt ein junger Mann, der an den Leinen zweier Jagdhunde nestelt.

1 Die „Inschrift" lautet etwa: „M AVROlius ROMANVS [...] / [...] [.]VSTA. C[.]RES[.]VI [...] / FEC. SIBI LIBERT. / TERISQ. EO[.] M[...] / [E oder F][.....]S SVRE[...] / [...]".



Abb. 59: Abraham van Cuylenborch, Landschaft mit antiken Ruinen, 1643, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 60: Abraham van Cuylenborch, Landschaft mit antiken Ruinen, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt links unten, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 61: Abraham van Cuylenborch, Landschaft mit antiken Ruinen, Signatur und Datierung, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das 1643 datierte Bild wurde 1955 aus dem Münchner Kunsthandel als Johannes Lingelbach (1622–1674) wohl in der Absicht erworben, damit die unbekannte Frühzeit des aus Frankfurt gebürtigen Malers zu belegen. Margret Stuffmann bemerkte in ihrem erst 1967 erschienenen Erwerbungsbericht, daß Ansicht, Proportionen und Reliefanordnung des großen Monumentes dem Stich „Der Bogen der Goldschmiede in Rom" von Jan Gerritsz. van Bronckhorst (1603–um 1661) nach Poelenburgh entlehnt sind.[2] Burger-Wegener (1976) vermutete, daß das Bild auf Lingelbachs Fahrt durch Frankreich entstanden sei, stellte jedoch fest, daß es dem Kreis um Poelenburgh nahestünde, zu dem der Maler in keinem nachweislichen Kontakt stand. Als Vorbild für den Schimmelreiter erkannte sie Pieter van Laers Komposition „Aufbruch der Jäger", die durch einen Stich Cornelis de Visschers verbreitet war (Abb. 62).[3] Daß das Gemälde nicht Lingelbach, sondern Cuylenborch signiert ist, fiel erst Salerno (1977) auf. Seine Neuzuschreibung wurde in die Verzeichnisse von 1987 und 1995 übernommen.

DISKUSSION

Mit seinen Grotten war van Cuylenborch in Utrecht auf einen Bildtypus spezialisiert, mit dem sich damals viele

2 HOLLSTEIN 3, S. 233, Nr. 31, Abb. – Die Zeichnung Poelenburghs befindet sich in Wien, Albertina (Inv. Nr. 8412). Alan CHONG, The Drawings of Cornelis van Poelenburch, in: Master Drawings 25, 1987, S. 41, Nr. 71. Weitere holländische Zeichnungen des Bogens stammen von Jan Asselijn und Willem Romeyn (s. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 69).

3 HOLLSTEIN 40, S. 79, Nr. 63. JANECK 1968, S. 84f, Nr. A IV. – Burger-Wegener führte daneben auch die Gruppe der Hunde mit dem sitzenden Mann im Zentrum des Bildes auf van Laers „Aufbruch der Jäger" sowie Blatt 6 der „Serie von verschiedenen Tieren" von 1636 zurück (HOLLSTEIN 10, S. 4f, Nr. 6, Abb.).

4 Verbreitung und Genese des holländischen Grottenbildes der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind wenig erforscht. Zu älteren niederländischen Grottendarstellungen s. Thérèse GERSZI, Les antécédents du tableau de Jan Brueghel paysage rocheux avec Saint Antoine, et son influence, in: Bulletin du musée Hongrois des Beaux-Arts 51, 1978, S. 107–122. Klaus ERTZ, Josse de Momper der Jüngere (1564–1635). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1986, S. 165–187. Grottenlandschaften sind auch aus der Antike bekannt. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel, das 1624/25 an der Wand einer Grabhöhle in den barberinischen Gärten gefunden wurde und im 18. Jahrhundert verlorenging, ist in mehreren Kopien, darunter einer Zeichnung von Claude Lorrain im British Museum, überliefert. S. dazu Marcel ROETHLISBERGER, Claude Lorrain. The drawings, Berkeley-Los Angeles 1968, S. 322, Nr. 862, Abb. Zur Renaissance der Gattung in Klassizismus und Romantik s. REISE INS UNTERIRDISCHE ITALIEN. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, Ausst. Kat., bearb. u. hrsg. v. Fritz Emslander, Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum, Karlsruhe 2002.



Abb. 62: Cornelis de Visscher nach Pieter van Laer, Aufbruch der Jäger, Kupferstich

Maler beschäftigten, die wie er in Utrecht oder in Amsterdam und Haarlem tätig waren, u. a. Bartholomeus van Breenbergh, Petrus van Hattich, Charles und David de Hooch, Cornelis van Poelenburgh, Willem der Poorter, Dirck Stoop und Rombout van Troyen.[4] Van Cuylenborchs Grotten sind in der Regel mit antikischen Ruinen gefüllt, Badestätte von Nymphen oder Schauplatz von mythologischen Erzählungen. In der Vorliebe für antike Stoffe und Motive erscheint van Cuylenborch als Vertreter einer breiten, in Utrecht vorherrschenden Bewegung, die man vor allem mit dem Namen von Cornelis van Poelenburgh verbindet.[5] Neben diesem weist Salerno besonders auch auf das Vorbild des Charles de Hooch hin, der van Cuylenborch zu seinen Grottenbildern angeregt haben könnte.[6] Dieser war 1633 aus Haarlem nach Utrecht gewechselt und hinterließ bei seinem Tod ebendort 1638 vermutlich eine Lücke, die der genau in diesem Jahr mit dem Gemälde „Tritonen und Seenymphen" zum ersten Mal überhaupt nachweisbare van Cuylenborch füllen konnte.[7] Seine Grottenbilder stammen zum größten Teil aus den 1640er Jahren, das früheste bekannte datierte Beispiel in Glasgow gehört dem Jahr 1641 an.[8] In den 1650er Jahren scheint das Interesse an Grottenbildern zurückgegangen zu sein. Van Cuylenborch wandte sich damals häufiger mythologischen Sujets ohne Grotten zu.

5 Zum „Rovinismo" der Italianisanten (Breenbergh, Poelenburgh) und seinen italienischen Parallelen (Castiglione) s. SALERNO 1977/1980, Bd. 1, S. 218–221. Zu Poelenburgh s. das Kapitel „Landschappen met ruïnes en genrefiguren" bei SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 123–127.

6 SALERNO 1977/1980, Bd. 1, S. 286. – Vgl. Charles de Hooch, „Grotte mit Badenden". Signiert. Holz, 43 x 58 cm. Amsterdam, Slg. Mr. Willem M. J. Russell. BOL 1969, S. 163f, Abb. 156. SALERNO 1977/1980, Bd. 1, S. 262–265, Nr. 43.2, Abb. Paul HUYS JANSSEN, Schilders in Utrecht 1600–1700, Utrecht 1990, S. 63, 94f, Farbtafel X. – Zu Charles de Hooch s. auch Marijke C. DE KINKELDER, David de Hooch, een 17de-eeuws landschapschilder, in: Oud Holland 110, 1996, S. 145–164, S. 145f, 163, Abb. 5, 6, Anm. 11.

7 Monogrammiert und 1638 datiert. Holz, 45,7 x 62,2 cm (18 x 24,5 in.). Verst. Crofton u. a. (anon. Teil), London (Christie's) 22. Mai 1964, Nr. 25 (ohne Abbildung).

8 „Ein Grabmal in einer Grotte". Monogrammiert und 1641 datiert. Holz, 41 x 33,6 cm. DUTCH AND FLEMISH, NETHERLANDISH AND GERMAN PAINTINGS, Glasgow Art Gallery and Museum, 1961, S. 39f, Abb.

Das Städel-Bild fällt aus der Reihe der gleichzeitigen Grottenbilder van Cuylenborchs und seiner Kollegen durch manche Merkmale heraus. Zugleich schließt es wieder eng an die Bildtradition der Grottendarstellung an. In einer Art von Potpourri hat der Maler räumlich und zeitlich voneinander Entferntes virtuos miteinander verwoben. Eine holländische Waldlandschaft unter einem Nachthimmel stößt an eine unterirdische Glyptothek mit Alpendurchblick. Die Kostüme der Figuren, einschließlich der im Relief dargestellten, spannen dabei den Bogen von der Antike über das Mittelalter bis in die holländische Gegenwart. Vor einem Auseinanderfallen der Komposition bewahren die Bäume, die die Nahtstellen kaschieren, das vereinheitlichende starke Licht im Vordergrund sowie die Durchwegung, die alle Schauplätze miteinander verbindet. Die Zweiteilung der Komposition nähert sich dem Typus an, den die ersten niederländischen Grottenlandschaften von Jan Bruegel d. J. und Josse de Momper d. J. aus der Zeit um 1600 zeigen.[9] Dieser wurde auch für ein gleichfalls 1643 datiertes Gemälde „Jupiter und Merkur im Haus von Philemon und Baucis" in Nîmes reaktiviert, eine Gemeinschaftsarbeit, zu der van Cuylenborch die Grotte, Willem de Heusch (1625–1692) die Landschaft und Nicolaus Knüpfer (um 1603–1655) die Figuren beitrug.[10] Die ambitionierte Komposition mit ihren zahlreichen Zitaten läßt vermuten, daß das großformatige Bild mit einem kunstverständigen Publikum rechnete und vielleicht in Auftrag für einen Liebhaber gemalt wurde, während die gewöhnlichen Grottenbilder des Malers für den freien Markt bestimmt gewesen sein dürften. Van Cuylenborch erinnerte sich seiner Komposition, als er 1650 eine phantastische Landschaft malte, die in der räumlichen Anlage und der Anordnung einzelner Motive wie der lagernden Figur und des Reiters rechts dem Städel-Bild auffallend ähnlich ist. Mit seinem diffusen Licht entstammt dieses Bild einer späteren Stilphase, in der sich der Einfluß des Jan Both geltend machte.[11] An der Malweise des Städel-Bildes, die aus Abbildungen auch für weitere frühe Werke van Cuylenborchs hervorgeht, fallen die ausgiebige Verwendung von Lasuren und die harten Helldunkel-Kontraste auf. Der rauhe Stil hebt van Cuylenborch hier deutlich von den glatt malenden Poelenburgh und de Hooch ab, die ihn offenbar nur thematisch inspirierten.[12] Er zeigt dagegen Verwandtschaft mit dem vor allem als Pferdemaler bekannten Dirck Stoop (1610–1686), dem man auch gerne den Schimmelreiter des Städel-Bildes zuschreiben würde, wenn dieser nicht dem gemeinsamen Vorbild Pieter van Laers entlehnt sein dürfte (Abb. 62).[13]

LITERATUR

Verz. 1966, S. 64; 1971, S. 33; 1987, S. 41; 1995, S. 26

Margret STUFFMANN, Erwerbungsbericht, in: Städel-Jahrbuch 1, 1967, S. 198
BURGER-WEGENER 1976, S. 11, 21–25, 218, Nr. 1
SALERNO 1977/1980, Bd. 1, S. 286, 288, 1014
TIEZE 2004, S. 80

9 Vgl. die Beispiele der in Anm. 4 zitierten Literatur.

10 Signiert. N. Knüpfer, monogrammiert und 1643 datiert A. v. Cuylenborch, monogrammiert W. de Heusch. Holz, 79 x 102 cm. Nîmes, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. LP1672). Ausst. Kat. SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98, S. 306f, bei Nr. 56, Abb. 2.

11 Abraham van Cuylenborch, „Höhleneingang mit Jägern bei antiken Monumenten". Signiert und 1650 datiert. Leinwand, 110 x 140 cm. Anon. Verst. Köln (Carola van Ham) 18. Juni 1998, Nr. 1596, Farbtafel 22.

12 Vgl. auch SLUIJTER-SEIJFERT 1984, S. 114: „Zijn bekende ‚grotjes' zijn duidelijk van Poelenburchs werken te onderscheiden, te meer doordat zijn figuren slanker van proporties zijn. De idylissche sfeer van een zonnig landschap met klassieke overblijfselen en badende nimfen is echter heel verwant."

13 Vgl. Dirck Stoop, „Ruhende Jäger". Signiert. Holz, 36,5 x 51 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 1714). Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 268f, Nr. 32.1, Abb. in Farbe (irrtümlich verwechselt mit Inv. Nr. A 395).

AELBERT CUYP

Dordrecht 1620 – 1691 Dordrecht

Getauft im Oktober 1620 in Dordrecht. Sohn und Schüler von Jacob Gerritsz. Cuyp (1594–1652), Neffe von Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612–1652). Er lernte in der Werkstatt seines Vaters, die er bei dessen Tode 1652 vermutlich übernahm. Früheste datierte Gemälde liegen aus dem Jahr 1639 vor. Zu Beginn der 1640er Jahre reiste er nach Rhenen, Arnheim, Amersfoort, Utrecht, Leiden und Den Haag. Ende 1651 oder 1652 zog er entlang des Rheines und der Waal vorbei an Rhenen nach Nimwegen, Kleve, Kalkar, Elten und Emmerich. Sein Itinerar bezeugen zahlreiche topographische Zeichnungen, die ihm später als Vorlagen für Gemälde dienten. 1658 heiratete er Cornelia Boschman, die Witwe des wohlhabenden Dordrechter Regenten Johan van den Corput, eine Enkelin des Leidener Theologen Franciscus Gomarus, der die Partei der Gegenremonstranten auf der Synode zu Dordrecht geleitet hatte. Das Paar zog drei Kinder aus der ersten Ehe der Frau und eine gemeinsame Tochter groß. Nach seiner Heirat scheint Cuyp das Malen zugunsten anderer Tätigkeiten eingeschränkt zu haben. 1660/61 ist er als Dekan, 1672–1674 Ältester der Reformierten Kirche Dordrechts, ab 1673 Regent des Hl. Geist- und Pesthauses der Grote Kerk belegt. Von 1679 bis 1682 war er Mitglied der *Hoge Vierschaar*, des höchsten Gerichtshofes von Südholland. Nach dem Tod seiner Frau 1689 belief sich sein Vermögen auf die hohe Summe von 42.000 Gulden. Er wurde am 15. November 1691 in Dordrecht begraben.

Cuyp ist vor allem für seine reich staffierten holländischen Weidelandschaften bekannt, malte aber auch biblische Historien, Genreszenen, Kircheninterieurs, Stilleben, Geflügelstücke und Porträts. Seine Spezialität waren Reiterbildnisse vor einer Landschaft. Es sind auch zahlreiche Skizzen und Zeichnungen sowie einige wenige Radierungen seiner Hand bekannt, deren Katalog noch nicht erschienen ist. Als Landschaftmaler zeigt er sich vor allem von Jan van Goyen, später von Jan Both (der 1643 aus Italien nach Holland zurückgekehrt war) beeinflußt. Seine Käufer und Auftraggeber gehörten der führenden Gesellschaftsschicht Dordrechts an, außerhalb seiner Heimatstadt scheint sich sein Name zu Lebzeiten nicht verbreitet zu haben. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fingen englische Sammler an, sich für seine Werke zu interessieren, die noch Maler wie Turner und Constable beeindrucken und in Dordrecht u. a. von den Gebrüdern van Strij nachgeahmt werden sollten.

Nicht Barent van Calraet (1650–1737), wie Houbraken überliefert, sondern wahrscheinlich dessen älterer Bruder Abraham van Calraet (1642–1722) kam um 1657 zu ihm in die Lehre.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 248f; CHONG 1992;
Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02

FLUSSLANDSCHAFT MIT STEG

INV. NR. 1242

Um 1641

Eichenholz, 40,5 x 55 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 14,5 x 55 cm, Brett II: 26 x 55 cm) ist rückseitig beiderseitig abgefast. Sie weist eine helle Grundierung (Kreide?) auf. Im Frühjahr 1966 wurde die Abnahme eines stark vergilbten Firnisses erwogen. Putzproben ergaben jedoch, „dass bei einer Reinigung des Bildes viele Fehlstellen, besonders über dem geleimten Sprung der Tafel [gemeint ist die Brettfuge; Anm. d. Verf.] freigelegt würden", weshalb die Maßnahme auf einen späteren Zeitpunkt verschoben wurde („Restaurierungsbericht" von Paul Eich im Archiv der Restaurierungswerkstatt; Ordner 6). Restauriert 1991/92 von Ulrike von der Osten, 2000/01 von Peter Waldeis.

Unter UV-Licht zeichnen sich die Retuschen der jüngsten Restaurierungen ab: größere Retuschen entlang der Brettfuge, an diversen Stellen vor allem in der linken Hälfte des Himmels und um die Takelage des Bootes. Beiderseitig retuschierte Schäden vom Zierrahmen. Kleinere Retuschen, die über den gesamten Himmel verteilt sind, decken Reste abgenommener alter Übermalungen ab. Mit diesen Übermalungen in einem kräftigen Mittelblau und einem Grauton sollten vermutlich Wolken angegeben werden, um den verblaßten Himmel aufzubessern. Die ursprüngliche blaue Himmelsfarbe liegt wieder frei, scheint aber wegen Entfärbung eines Smalte-Pigmentes an Leuchtkraft verloren zu haben. Im Boden sind stellenweise Bindemittel-Krepierungen und Frühschwund-Craquelée festzustellen.

Signiert rechts unten auf dem hintersten horizontalen Holzbalken unter dem Wasser, sehr klein, in Schwarz: „A cuijp" (Abb. 63).

Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G 1242". In weißer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „308a". Mit schwarzem Stift: „Staedel". Auf den Resten einer alten Randabklebung mit Feder: „Staedel". Mit roter Kreide: „4354". Mit dickem schwarzem Pinsel: „N 21".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel von Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1619 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1630 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1638.

PROVENIENZ

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M., spätestens seit 1869 (Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869)

Vermächtnis Moritz Gontard, 11. September 1892

AUSSTELLUNGEN

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Gemälde älterer Meister, 1869, Nr. 185

Washington, National Gallery of Art; London, National Gallery; Amsterdam, Rijksmuseum, Aelbert Cuyp, 2001/02, Nr. 6

BESCHREIBUNG

Im Vordergrund ist ein morastiger Uferstreifen abgebildet, auf dem einige Holzbalken durch provisorische Pflöcke aus dem Wasser gehalten werden. Links steht ein bürgerlich gekleideter Herr, der sich mit zwei auf dem Boden sitzenden Landarbeitern unterhält. Zu seiner Seite ist ein Mann mit Fellmütze und Flößerhaken im Profil zu sehen. Im Mittelgrund rechts am Rand wird das Land durch schlanke Bäume befestigt, die sich im Wind biegen. Nahe dem Ufer liegt ein mit Stroh abgedeckter Stapel Holzbalken. Links daneben schützt ein Dach auf vier Stützen einen Strohvorrat.



Abb. 63: Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit Steg, Signatur, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 64: Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit Steg, um 1641, Frankfurt a. M., Städel

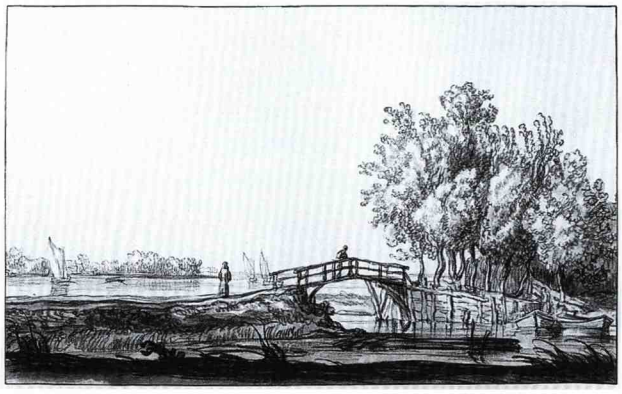


Abb. 65: Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit Steg und Baumgruppe, um 1641–1645, London, The British Museum

Zwischen den Bäumen schaut das Dach eines Bauernhofes hervor. Ein Steg führt auf einen schmalen Landstreifen herüber, auf dem links drei Kühe vor einem Plankenzaun weiden. Am Geländer des Steges erkennt man zwei Männer im Gespräch, ein dritter überquert diesen gerade mit einer Angel über der Schulter. Hinter dem Steg weitet sich das zwischen Vorder- und Mittelgrund dargestellte Gewässer zu einem breiten Fluß aus. Das jenseitige Ufer ist dicht von Bäumen bestanden, zwischen denen Häuser und ein Kirchturm eine Ortschaft andeuten. Hinter dem Steg liegt ein Einmaster vertäut, davor im Wasser ein Boot zum Umsteigen. Der hohe blasse Himmel wird durch eine weißgraue Wolkenformation gestaltet, die zu den Seiten hin ansteigt.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1892 durch Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard als Aelbert Cuyp erworbene Gemälde, das dessen Signatur trägt, ist erstmals von Weizsäcker (Verz. 1900) als eine „bezeichnende Arbeit aus der frühesten Periode des Künstlers" bestimmt worden. Für eine noch frühe Entstehung um 1645 sah Burnett (1969) das Bemühen um eine stabile Komposition sprechen, die sich weniger in die Tiefe als bildpa-



Abb. 66: Aelbert Cuyp, Bauerngehöft am Kanal, um 1640, Hamburg, Kunsthalle

1 Aelbert Cuyp, „Flußlandschaft mit Steg und Baumgruppe". Schwarze Kreide, grau laviert, 184 x 305 mm. London, The British Museum (Inv. Nr. 1836.8.11.97). Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 234, 281f, Nr. 66.

2 Inv. Nr. 2545. Signiert. Holz, 35,6 x 52,4 cm. Kat. LONDON 1991, S. 94f, Taf. 81 (von MacLaren um 1645 datiert).

3 Inv. Nr. 21.822. Schwarze Kreide, grau und grün laviert, Deckweiß, 140 x 194 mm.

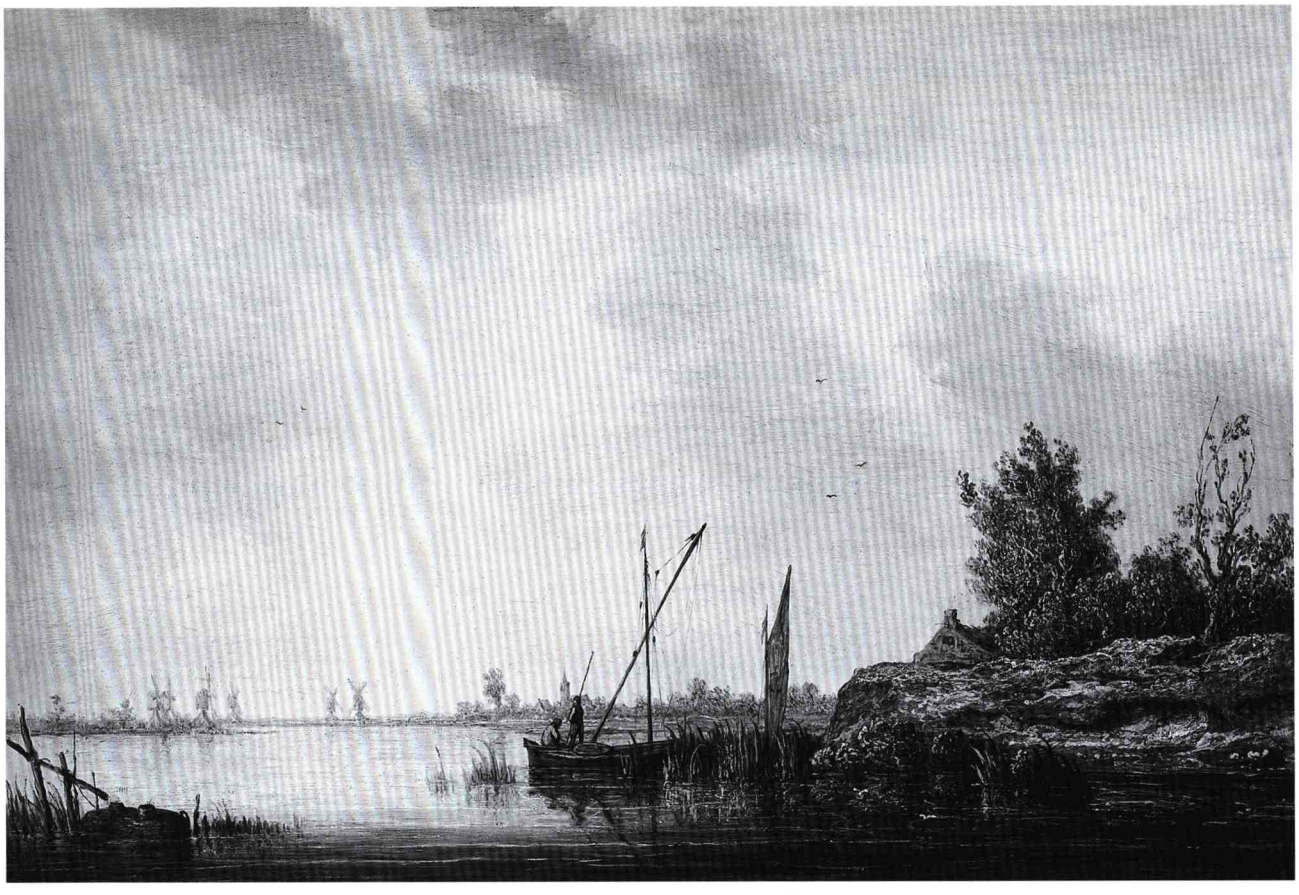


Abb. 67: Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit fernen Windmühlen, um 1645, London, National Gallery

rallel in Horizontalen mit wenigen vertikalen Akzenten entwickelt. Die von ihm als Studie für einen Teil der Komposition angesehene Zeichnung im British Museum verdeutlichte in seinen Augen dieses Bemühen (Abb. 65).[1] Reiss (1975) zählte das „makellos komponierte und fein kolorierte" Bild zusammen mit einer „Flußlandschaft mit fernen Windmühlen" der National Gallery in London (Abb. 67) zu den Meisterwerken von Cuyps „mittlerer", von Jan van Goyen (1596–1656) geprägten Periode und nahm ein Datum um 1642 an.[2] Van Gelder und Jost (1976) erkannten, daß dem rechten Teil der Komposition eine Naturskizze in der Hamburger Kunsthalle zugrunde gelegen hatte (Abb. 66),[3] und daß ein Boot dieser Zeichnung auch in das zitierte Gemälde in London übernommen wurde. Chong (1992) nahm das Bild unter der Rubrik „Paintings influenced by Jan van Goyen" in seinen kritischen Werkkatalog von Cuyp auf. Im Katalog der Cuyp-Ausstellung interpretierte es jüngst Wheelock als Ausdruck der im prosperierenden Holland des 17. Jahrhunderts virulenten Idee, daß aus der umsichtigen Bewirtschaftung der natürlichen Ressourcen Wohlstand fließe. In dem bürgerlich gekleideten Herren vermutete er den Eigentümer des Landes, ohne daß er in der Figur ein individuelles Porträt erkennen wollte. Die Klarheit der Komposition sowie die Linearität und Feinheit der Pinselführung des in die „frühen 1640er Jahre" datierten Werkes führte Wheelock als Beleg dafür an, daß sich Cuyp wie Esaias van de Velde (um 1590/91–1630) und andere holländische Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts anfänglich in erster Linie als Zeichner verstanden habe. Dabei hätten nicht allein Cuyps eigene Zeichnungen, sondern auch Graphik anderer Künstler wie des Rotterdamer-Haarlemers Willem Buytewech (1591/92–1624) bei dem Städel-Bild mit Pate gestanden.

DISKUSSION

Die Cuyp-Ausstellung 2001/02 ermöglichte es, das Städel-Bild mit anderen frühen Gemälden des Meisters unmittelbar zu vergleichen. Es ist sicherlich nicht unter die ersten Gemälde des Meisters einzuordnen. Denn die frühesten datierten Werke aus den Jahren 1639 und 1640 belegen nach Chong den Eklektizismus eines angehenden Künstlers, der Anleihen bei Esaias van de Velde (um 1590/91–1630), Josse de Momper (1564–1635) und Cornelis van Poelenburgh (um 1593–1667) nahm.[4] Die nächste Etappe in der Entwicklung zeigt eine Landschaft, die Aelbert Cuyp in den Hintergrund eines 1641 datierten Familienbildnisses seines Vaters Jacob Cuyp (1594–1652) in Jerusalem setzte (Abb. 68).[5] Hier ist



Abb. 68: Jacob und Aelbert Cuyp, Bildnis einer Familie in einer Landschaft, 1641, Jerusalem, The Israel Museum

erstmals das gelbe Impasto zu sehen, das Cuyp nach allgemeiner Annahme von van Goyen übernahm und das auch den Stil unseres Bildes auszeichnet. An den beiden Flachlandschaften fallen in der strichelnden Art und Weise, mit der das Gras dargestellt ist, im blassen Himmel und in der beiläufigen Anbringung der sicher gezeichneten Tierstaffage knapp unter dem Horizont weitere Gemeinsamkeiten auf, die unser Bild gleichzeitig mit dem Gemälde in Jerusalem um 1641 anzusetzen erlauben. Das Londoner Bild (Abb. 67) dürfte dagegen wenig später entstanden sein, da Cuyp hier im Vorgriff auf seine späteren Jahre mehr Aufmerksamkeit auf den Himmel und die Wolken verwendet, der Pinsel lockerer geführt und die Komposition insgesamt nicht mehr so festgefügt erscheint. Für diese Einschätzung spricht auch, daß Cuyp in das Londoner Gemälde nur ein Detail der Zeichnung in Hamburg, nämlich das abgetakelte Segelboot, übernahm, während er diese in das Frankfurter Gemälde vollständig integrierte. Das Fehlen der dem Gemälde zugefügten Figuren auf der Brücke, das winzige Format und der flotte Strich lassen sicher erkennen, daß das Hamburger Blatt (Abb. 66) aus einem aufgelösten Skizzenbuch stammt. Mit vergleichbaren vor der Natur entstandenen Aufnahmen kann dieses um 1640 eingeordnet werden.[6] Die früher als Studie für das Städel-Bild angesehene Zeichnung in London (Abb. 65) stimmt mit dem ungewöhnlichen Landschaftsausschnitt des Hamburger Blattes so eng überein, daß es keine weitere Naturstudie sein kann. Mit der effektvoll über den Horizont gehobenen Brücke erscheint hier vielmehr die Komposition des Städel-Bildes absichtsvoll „verbessert", so daß es sich um eine Wiederaufnahme des Gemäldes handeln dürfte, die Cuyp vielleicht im Hinblick auf eine freiere Gemäldekomposition in der Art der „Flußlandschaft mit fernen Windmühlen" (Abb. 67) schuf. Unsere „Flußlandschaft mit Steg" gehört einer in die Jahre um 1639–1642 zu datierenden Periode an, in der Cuyp noch zwischen Gemälde und Zeichnung hin und her wechselte.[7]

4 CHONG 1991. Aufschlußreich für den Eklektizismus des jungen Cuyp erscheint besonders eine der Forschung erst spät bekannt gewordene „Flußlandschaft mit Hirten und Herde" in Privatbesitz. Signiert und 1639 datiert. Holz, 43,6 x 54,7 cm. Ausst. Kat. DORDRECHT 1992/93, S. 118f, Nr. 15, Abb. in Farbe (Alan Chong).

5 Jacob und Aelbert Cuyp, „Bildnis einer Familie in einer Landschaft". Signiert J. Cuyp und 1641 datiert. Leinwand, 155 x 245 cm. Jerusalem, The Israel Museum (Inv. Nr. 166.4.65). Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 94f, Nr. 3, Abb. in Farbe. Eine weitere, Verf. nur aus Abbildungen bekannte Gemeinschaftsarbeit von Vater und Sohn aus dem Jahr 1641 befindet sich in Privatbesitz. REISS 1975, S. 45, Nr. 17, Abb.

6 In Technik und Duktus verwandte Zeichnungen finden sich u. a. im British Museum (Inv. Nr. 1912.12.14.11) und in der Graphischen Sammlung des Städels (Inv. Nr. 3723). Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 222f, 279, Nr. 54, 55, m. Abbildungen.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 119, Nr. 308a; 1897/1900, S. 115, Nr. 308a; 1900, S. 83, Nr. 308a; 1905, S. 55, Nr. 308a; 1907, S. 52, Nr. 308a; 1910, S. 66, Nr. 308a; 1914, S. 68, Nr. 308a; 1915, S. 113; 1919, S. 31; 1924, S. 58; 1936, S. 17; 1966, S. 33; 1971, S. 19; 1986, S. 24, Nr. 6; 1987, S. 41; 1995, S. 27

Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 45, Nr. 185
HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 196, Nr. 689
BERNT 1948, Bd. 1, Nr. 215
BURNETT 1969, S. 372, 380, Anm. 7
REISS 1975, S. 46, Nr. 18
SEVENTEENTH CENTURY DUTCH LANDSCAPE DRAWINGS AND SELECTED PRINTS FROM AMERICAN COLLECTIONS, Ausst. Kat., bearb. v. Curtis O. Baer (Cuyp-Einträge von J. G. van Gelder und Ingrid Jost), Poughkeepsie (NY), Vassar College Art Gallery, 1976, S. 62
Bob HAAK, The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century, New York 1984, S. 340, Abb. 730
CHONG 1992, S. 282, Nr. 23
Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 20, 100, 188, 282, Nr. 6, bei Nr. 66

7 Vgl. Egbert Haverkamp-Begemann, The Beauty of Holland: Aelbert Cuyp as Landscape Draftsman, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 74–85, hier besonders S. 79.

AELBERT CUYP

SCHAFHERDE AUF DER WEIDE

INV. NR. 1107

Um 1645–1655

Holz, 49,3 x 74,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 23,3 x 74,3 cm, Brett II: 26 x 74,3 cm) ist rückseitig allseits abgefast. Sie ist in einem rötlich-hellgrauen „Fleischton", der u. a. in einem Ausbruch über dem Rücken des rechten der stehenden Schafe sichtbar ist, grundiert. Darüber liegt eine graue Grundierung oder Unterlegung, die in der Erde stellenweise sichtbar stehengelassen wurde, um das Wasser anzugeben. Im Himmel ließ sich dieses Grau nicht sicher nachweisen. Das Gelb links unten im Himmel scheint auch weiter oben und weiter rechts unter dem obersten Hellblau des Himmels durch.
Die Infrarot-Reflektographie und das Röntgenbild (2001) zeigen geringfügige Korrekturen im linken Kontur des Hirten sowie in dessen Stock, der ursprünglich etwas weiter links geplant war.
Unter UV-Licht wird eine partielle, den unteren mittleren Bereich zwischen dem Hirten links und den beiden Figuren rechts aussparende Firnisabnahme sichtbar, die nach einem Hinweis von Paul Eich im Archiv der Restaurierungswerkstatt 1973 von H. Tomaschek begonnen, dann aber vorzeitig abgebrochen wurde.
Retuschen sind im Dach der Hütte zum rechten Bildrand hin, über den Himmel verteilt und entlang des unteren Bildrandes festzustellen. Auf der Erde liegt ein durch früheres Putzen partiell reduzierter goldbrauner Ton, bei dem es sich um malerische Lasuren und verbräunten Firnis handeln dürfte. Der zartgelbe Horizontstreifen ist bei einer früheren Reinigung rechts angegriffen worden. Krepierungen in der Malschicht sind in und vor der Hütte, weniger deutlich auch im Bodenstreifen rechts im Vordergrund wahrzunehmen.
Signiert links unten in Gelb auf hellbraunem Grund: „A cuyp" (verputzt; Faksimile in Verz. 1900; Abb. 70).
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 1107". Eingebrannt eine undeutliche (kyrillische?) Buchstabenfolge.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel von Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1624 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1635 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1641.

PROVENIENZ

Slg. Alexis Delahante, Paris
Verst. Slg. A. Delahante, London (Phillips) 14. Juli 1821, Nr. 107 (£ 565 s. 10)
Slg. Colonel Hugh Duncan Baillie (1777–1866), Rescastle und Tarradale, Schottland, spätestens 1823
Verst. Slg. Col. H. D. Baillie („who is changing his residence"), London (Christie's) 15. Mai 1858, Nr. 29 (£ 588 an Nieuwenhuys)
Verst. nachgelassene Slg. Schneider (ehemals Président du Corps Législatif), Paris (Haro ...) 6. April 1876, Nr. 5 (an den Städel-Inspektor Kohlbacher im Auftrag der Administration des Städels)

AUSSTELLUNGEN

London, British Institution, 1823, Nr. 87
Bristol, Bristol Institution, Pictures by old masters, 1825, Nr. 41
London, British Institution, 1854, Nr. 108

KOPIEN

a) Holz, 17,6 x 25,3 cm. Dordrechts Museum (Inv. Nr. 309). G. J. SCHWEITZER, Catalogus schilderijen Dordrechts Museum. II. 1700–1850, Dordrecht 1985, S. 97, Nr. 112, Abb. (als Anonym, 19. Jahrhundert). CHONG 1992, S. 448, bei Nr. C 7 (als 19. Jahrhundert)
b) Gemälde in der Sammlung J. Chiotakis, Utrecht, 1977. Christian Lenz, Städel-Mitarbeiter, nahm das Bild am 22. Juli 1977 in Augenschein und notierte dazu: „Es ist rechts unten derb signiert, ansonsten auch grob gemalt – wohl im 19. Jahrhundert." (Foto in Gemäldeakte)
c) Gemälde auf Zedernholz. Slg. v. Gelder, Brüssel, um 1907; Ksth. Asscher und Koetzer, Amsterdam, Juni 1916. HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 64, bei Nr. 193 (annotiertes Handexemplar im R.K.D.)



Abb. 69: Aelbert Cuyp, Schafherde auf der Weide, um 1645–1655, Frankfurt a. M., Städel

d) Holz, 52 x 76 cm. Ehemals Slg. J. Porgès, Paris (1909). Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century, Bd. 2, übersetzt v. E. G. Hawke, London 1909, Reprint Cambridge 1976, S. 244, Nr. 193a

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

Bubot, Radierung (eingebunden in Verst. Kat. 1876, nach S. 46)
J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Auf einem sandigen Hügel, der stellenweise mit Gras bewachsen ist und über den Feldsteine verstreut liegen, lagert eine Herde von etwa dreißig Schafen. Im rechten Vordergrund sind einige der Tiere aus nächster Nähe zu sehen. Sie wenden ihre Köpfe in wechselnden Profilen dem Betrachter zu. Links nahe dem Bildrand stützt sich ein Hirte in halber Rückenfigur auf einen langen Stock und überblickt die Herde. Hinter ihm hockt der Hund des Hirten, ein großes Tier mit schwarzweiß gefärbtem Fell. Rechts gegenüber, weiter hinten im Mittelgrund, steht ein strohgedeckter Stall, der vom Bildrand überschnitten wird. Vor dem Stall unterhalten sich zwei Landmänner. Einer von ihnen sitzt seitlich auf einem Maultier, das mit zwei Fässern beladen ist. Im Hintergrund schaut man auf eine Ebene, in der die Umrisse von Gehöften, Feldern, Baumreihen und Gewässern zu erkennen sind. Die Horizontlinie durchstoßen zwei Kirchtürme. Das Licht der tiefstehenden Sonne färbt den hellblauen Himmel, in dem eine blaugraue Wolkenformation hängt, gelblich ein.



Abb. 70: Aelbert Cuyp, Schafherde auf der Weide, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Gemälde ist von Smith (1834) in die Literatur über Aelbert Cuyp eingeführt worden. Von Bode (1951) ordnete es erstmals um 1650 ein. Stechow (1966) führte die Ausgewogenheit der Komposition auf Jan van Goyen zurück und datierte früh um 1645. Reiss (1975) setzte das Werk gleichzeitig mit den Gemälden „Kartenspielende Soldaten" und „Eisszene vor dem Huis te Merwede nahe Dordrecht" in die frühen 1650er Jahre.[1] Nach Somerville (1975) sei das Bild entstanden, als Cuyp den Stil Jan Boths zu assimilieren begonnen habe, wofür er ein Datum in den späten 1640er Jahren annahm. Chong (1992) katalogisierte das vor ihm nie in Zweifel gezogene Werk aufgrund von Schwächen, die er in der Wiedergabe der Landschaft und der Schafe erkennen wollte, unter den „Falschen Zuschreibungen".[2] Er verglich es mit den „Drei Reitern vor einer Festung" in der Sarah Campbell Blaffer Foundation in Houston, einem Cuyp signierten Gemälde, das er Abraham van Calraet (1642–1722), einem Schüler und Nachahmer Cuyps, zuschrieb.[3] Auch bei dem Städel-Bild dachte er an van Calraet. Die Figur des Hirten kommt, wie erstmals Reiss sah, schon in frühen Werken Cuyps vor.[4] Eine gezeichnete „Weitläufige Flußlandschaft mit in die Ferne sehendem Hirten" in Amsterdam weist, wie jüngst Kloek bemerkte, Übereinstimmungen mit der Komposition des Städel-Bildes auf (Abb. 71).[5]

DISKUSSION

Die von Chong geäußerten Zweifel lassen sich nicht teilen. Die Signatur erscheint unverdächtig. Die vermeint-

1 „Kartenspielende Soldaten". Signiert. Holz, 46 x 71 cm. Kunsthandel, New York, 1936. REISS 1975, S. 168, Nr. 125, Abb. „Eisszene vor dem Huis te Merwede nahe Dordrecht". Signiert. Holz, 64 x 89 cm. Privatbesitz. REISS 1975, S. 150, Nr. 111, Abb. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 156f, Nr. 32, Abb. in Farbe.

2 „Until now thought to be by Cuyp, the work is thickly painted and clumsy in the delineation of the sheep and the perspective of the landscape. The sheep are not sufficiently defined and sit awkwardly in the landscape. ... Much of the painting is vaguely defined and sketchily painted in a manner wholly uncharacteristic of Cuyp."

3 „Drei Reiter vor einer Festung". Signiert. Holz, 58,7 x 73,7 cm. Houston (Texas), Sarah Campbell Blaffer Foundation. Kat. HOUSTON 1981, S. 144f, Abb. in Farbe. CHONG 1992, S. 503, Nr. Calr 4.

4 Vgl. bereits die „Flußlandschaft mit Hirten und Herde" aus dem Jahr 1639 (Anm. 4 bei Inv. Nr. 1242). Ferner REISS 1975, S. 42, Nr. 14, Abb. (um 1641); S. 54, Nr. 26, Abb. (um 1644).

5 Bezeichnet. Schwarze Kreide, grau laviert, 185 x 480 mm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-T-1961-69). Die Wolken sind eine Hinzufügung von späterer Hand. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 245, 284, Nr. 77, Abb. in Farbe.

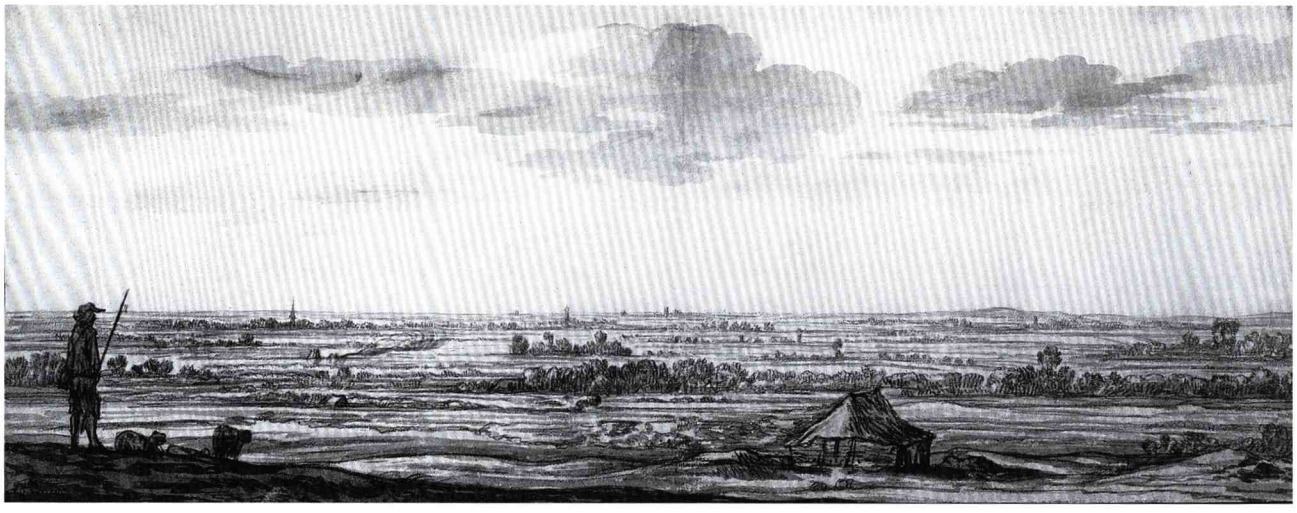


Abb. 71: Aelbert Cuyp, Weitläufige Flußlandschaft mit in die Ferne sehendem Hirten, um 1640–1645, Amsterdam, Rijksmuseum

lichen Schwächen in der Ausführung der Schafe und die mangelnde Tiefe der Landschaft erklären sich durch eine ungleichmäßige Reinigung der Tafel, die im Bereich der Herde noch vergilbten alten Firnis und unter diesem womöglich originale Lasuren trägt, die an anderen Stellen des Bildes verlorengingen. Sieht man von dem Zustand ab, deutet die Malerei in allen Merkmalen auf eine reife Arbeit von Cuyp hin. Charakteristisch hierfür sind das feine Impasto im Vordergrund, das sich reizvoll von der diffusen Fernsicht abhebt, der golden aufleuchtende Abendhimmel[6] mit seinem lang ausgezogenen Wolkengespinst und eine Staffage, die sich im Vordergrund scharf und körperhaft im Gegenlicht abzeichnet, nach hinten hin zunehmend undeutlicher wird und nicht aus dem braunen Grundton der Landschaft heraustritt. Die virtuos von Bildpartie zu Bildpartie wechselnde Malweise von Cuyp, die auch das Städel-Bild zeigt, hat van Calraet nur unvollkommen nachzuahmen vermocht, wie seine „Landschaft mit Reiter bei Abendlicht" in Dordrechts Museum belegt.[7] Die Topographie unseres Bildes mit den beiden Kirchtürmen – der linke spitz, der rechte eckig – ähnelt tatsächlich dem gezeichneten Panorama im Rijksprentenkabinet, das früher als eine Ansicht über das Rheintal galt, nach Kloek jedoch damit nicht identifiziert werden kann (Abb. 71). Nach dem Zeichenstil ist das Blatt von Kloek in die erste Hälfte der 1640er Jahre gesetzt worden. Das Gemälde im Städel ist wohl später unter Benutzung dieser Zeichnung entstanden. Einen Anhaltspunkt für die Datierung gibt der goldene Himmelston, den Chong erstmals in Cuyps spätester bekannter datierter Landschaft „Ansicht der Klosterruine Rijnsberg" aus dem Jahr 1645 in Privatbesitz gefunden hat.[8] Man nimmt allgemein an, daß es der aus Italien 1642/43 nach Utrecht zurückgekehrte Jan Both (um 1615–1652) war, der Cuyp und andere Maler dazu anregte, ihre vordem monochromen, an der Palette von Jan van Goyen geschulten Landschaften in ein italienisches Licht zu tauchen. Wie dieser Übergang im einzelnen vonstatten ging, läßt sich bei der Seltenheit datierter Stücke nicht feststellen. Folgt man der relativen Chronologie der letzten Ausstellung, ist dieser Cuyp aufgrund seiner ausgeprägten Gegenlichteffekte später als bislang angenommen in die Mitte der 1650er Jahre zusammen mit Werken wie der bereits von Reiss verglichenen „Eisszene vor dem Huis te Merwede nahe Dordrecht" einzuordnen.[9]

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 435; 1879, S. 150, Nr. 307; 1883, S. 153, Nr. 307; 1888, S. 163f, Nr. 307; 1892, S. 68, Nr. 307; 1897/1900, S. 66, Nr. 307; 1900, S. 82f, Nr. 307; 1905, S. 55, Nr. 307; 1907, S. 52, Nr. 307; 1910, S. 65, Nr. 307; 1914, S. 68, Nr. 307; 1915, S. 112; 1919, S. 30; 1922, S. 92; 1924, S. 58; 1932, S. 151f; 1936, S. 17; 1966, S. 32; 1971, S. 19; 1986, S. 31, Nr. 3; 1987, S. 41; 1995, S. 27

SMITH 5, 1834, S. 323, Nr. 141
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 19
CUNDALL 1891, S. 160

6 Smith (1834) beschrieb das Bild als einen „Sommermorgen". Die ruhende Haltung des Hirten deutet jedoch auf den Abend.

7 Monogrammiert. Holz, 47,5 x 56,8 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum (Inv. Nr. DM/888/404). Ausst. Kat. DORDRECHT 1992/93, S. 108f, Nr. 11, Abb. in Farbe.

8 Signiert und 1655 datiert. Holz, 40,5 x 53 cm. Privatbesitz, Niederlande. CHONG 1991, S. 610f, Abb.

9 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 154–165, Nr. 31–36, Abbildungen in Farbe.

VETH 1903, S. 63f
HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 63f, Nr. 193
VAN DYKE 1914, S. 106
VON BODE 1951, S. 272
STECHOW 1966, S. 40
REISS 1975, S. 169, Nr. 126; 168, bei Nr. 125
John SOMERVILLE, The world of Aelbert Cuyp, in: Country Life, 3. Juli 1975, S. 33
CHONG 1992, S. 448, Nr. C 7
Wouter Kloek, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02, S. 245, bei Nr. 77

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT

Amsterdam 1621 – 1674 Amsterdam

Geboren am 19. August 1621 in Amsterdam als Sohn des Goldschmiedes Jan Pietersz. van den Eeckhout und der Grietje Claesdr., Tochter eines Schuhmachers. In der zweiten Hälfte der 1630er Jahre war er Schüler von Rembrandt in Amsterdam, zu dessen Freunden er nach Houbraken auch zählte. Aus dem Jahr 1641 stammt sein frühestes datiertes Werk „Gelehrter in seiner Studierkammer" (Budapest, Museum der bildenden Künste). Er lebte bis zu seinem Tod unverheiratet in Amsterdam, wo er am 29. September 1674 begraben wurde.

Van den Eeckhout war ein vielseitiger Historienmaler, der sich mit zum Teil selten dargestellten Stoffen der antiken und biblischen Geschichte und Mythologie beschäftigte. In den 1650er Jahren schuf er sich mit vornehmen Gesellschaften und Soldatenszenen im Genre ein zweites Standbein. Gelegentlich malte er auch Porträts, die zumeist historisierend eingekleidet und ausstaffiert sind, sowie Landschaften. Als Zeichner entwarf er Druckgraphiken und nahm auch selbst die Radiernadel in die Hand.

Seine stilistische Wandlungsfähigkeit und seine hohe Malkultur in der Tradition des niederländischen Spätmanierismus zeichnen ihn als einen der profiliertesten Schüler Rembrandts aus.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 174; 2, 1719, S. 100f; SUMOWSKI 6, 1994, ad indicem; MANUTH 2002, S. 235

BILDNIS DES ISAAC COMMELIN (1598–1676)

INV. NR. 705

1669

Leinwand, 70,7 x 55,6 cm

Signiert und 1669 Aet. 71 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 15–17 senkrechten und 14–18 waagerechten Fäden pro cm² ist allseits beschnitten und an den Rändern übermalt. Der Malrand ist nur oben noch feststellbar.
1814 wurde das Bild in der Werkstatt der Morgenstern für „Leisler junior" gereinigt, gefirnist, doubliert und auf einen neuen Keilrahmen aufgezogen: „Ein Männerbildniß von *G. v. Eeckhout. fecit.* [Faksimile der Signatur] Tuch geputzt, gefirnist und aufgezogen nebst Keilrahmen. [*f*] 4.30" (Archiv. 1806–1843, S. 204, Nr. 12). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 10. und 26. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 28). Bei der jüngsten Restaurierung 1994/95 von Stephan Knobloch wurde die Leinwand von einer labilen Wachsdoublierung (von 1814?) befreit, angestückt und auf den alten Keilrahmen wieder aufgezogen; im schwarzen Gewand des Mannes wurden einige Retuschen vorgenommen.
Signiert am rechten Bildrand in der Mitte:
„G. v Eeckhout./fecit." (Abb. 72). Bezeichnet oben rechts: „AEtatis. 71. / A° 1669." (AE ligiert).
Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 705." In roter Kreide: „3770".

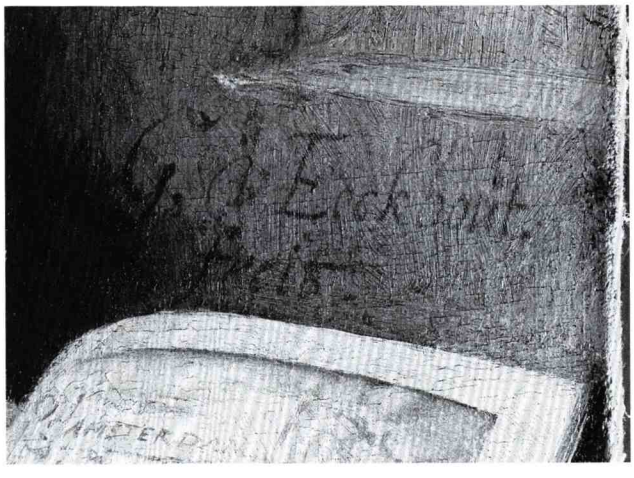


Abb. 72: Gerbrand van den Eeckhout, Bildnis des Isaac Commelin, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Marie Anne Fiseau, Witwe von Jean Etienne Fiseau, geb. Masse, Amsterdam
Verst. nachgelassene Slg. M. A. Fiseau, Amsterdam (v. d. Schley ..., Roos) 30. August 1797, Nr. 71 (*f* 61 an Roos)
Slg. Cornelis Sebille Roos (1754–1820), Kunsthändler
Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „P"), Amsterdam (v. d. Schley ...) 21. September 1814, Nr. 33 (*f* 60 an Lydseler, d. h. Leisler)
„Leisler junior", Hanau, 1814 (Archiv. 1806-1843, S. 204, Nr. 12)
erworben am 19. September 1817 von W. Leisler

AUSSTELLUNG

Amsterdam, Historisch Museum, Kopstukken, 2002, Nr. 50

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Das Bildnis zeigt einen alten Herren in Dreiviertelfigur in leichter Wendung nach rechts an einem Tisch sitzend. Mit wachem Blick fixiert er den Betrachter. Sein hageres Gesicht rahmt dünnes silbergraues Haar, das unter einem schwarzen Käppchen hervortritt. Er trägt einen gestutzten Lippen- und Kinnbart. Seine Kleidung besteht aus einem geschlossenen schwarzen Wams (*wambuis*) über einem Wollhemd (*borstrock*), von dem die schwarz-gelb gestreiften Ärmel mit den kleinen metallenen Knöpfen sichtbar sind,[1] schwarzen Kniehosen und Strümpfen sowie einem weißen Umlegekragen und weißen Manschetten. Sein linker Arm steckt in einem schwarzen Mantel, der um den Rücken geführt ist und vorne über seinen rechten Schenkel fällt. Die Linke liegt auf der Brust. Die auf der Stuhllehne ruhende Rechte hält Handschuhe. Auf dem grün gedeckten Tisch liegen einige Bücher, darunter ein voluminöser Band, der mit einem „AMSTERDAM" überschriebenen Titelkupfer aufgeschlagen ist. An der bildparallelen Rückwand hängt rechts neben einem Bücherregal mit zur Seite ge-

1 Die zeitgenössischen Kostümbezeichnungen (*kursiv*) nach Mitteilung von Marieke de Winkel.

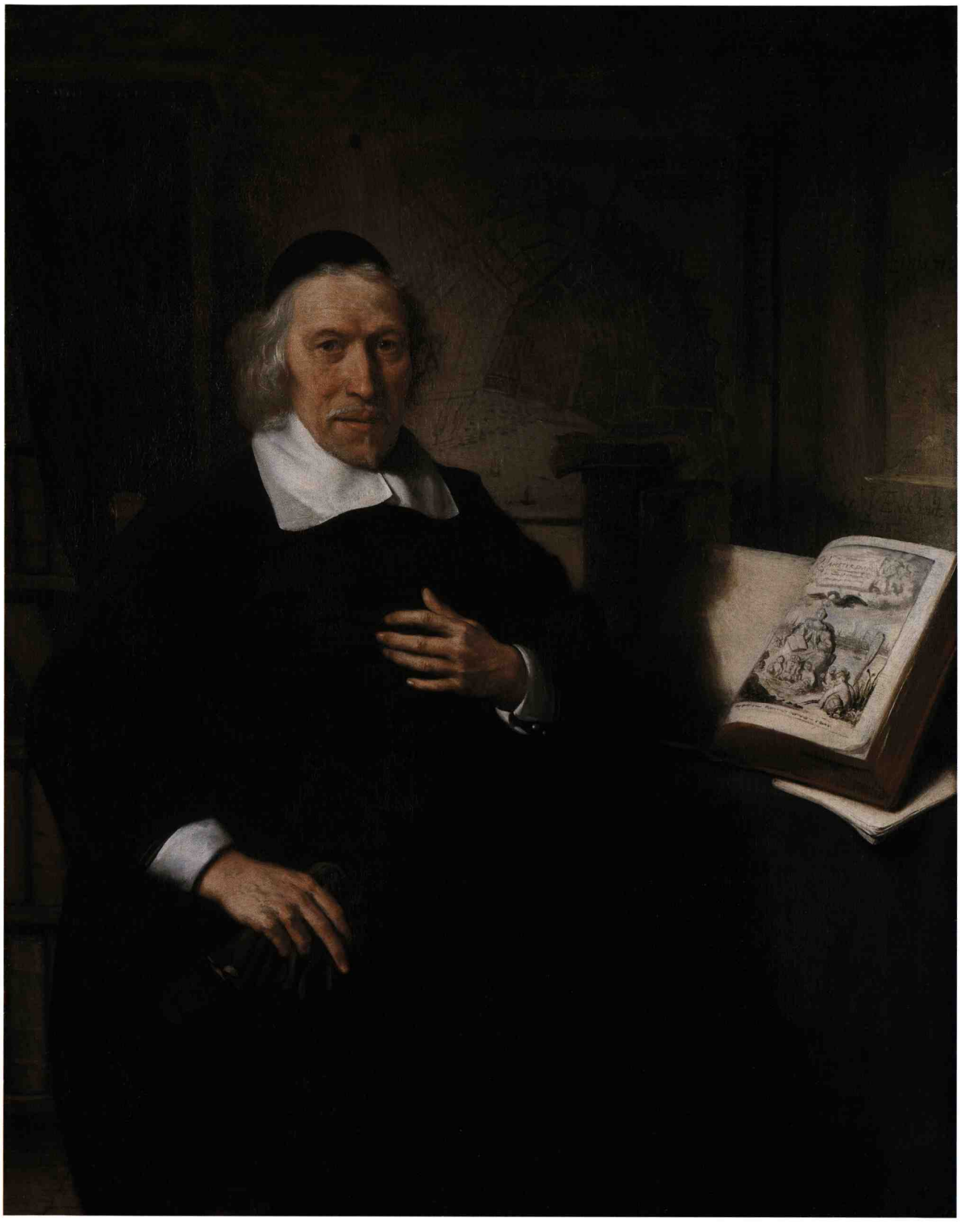


Abb. 73: Gerbrand van den Eeckhout, Bildnis des Isaac Commelin, 1669, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 74: Abraham Blootelingh nach Gerbrand van den Eeckhout, Titelkupfer, aus: Tobias van Domselaer, Beschryvinge van Amsterdam, Amsterdam 1665

schobenem Vorhang ein „AMSTERDAM“ betitelter Stadtplan.

FORSCHUNGSSTAND

In dem Dargestellten vermutete man früher den Amsterdamer Arzt und Geographen Olfert Dapper (1636–1689), einen der Autoren der „Beschryvinge van Amsterdam“, die mit dem Titelkupfer von Abraham Blootelingh (1640–1690) aufgeschlagen auf dem Tisch liegt. Zweifel an dieser Benennung, die „Amsterdamer Kunstfreunde“ geäußert hatten, notierte erstmals Eissenhardt-Valentin (1877). In den Verzeichnissen ab 1879 wurde das Bildnis mit Isaac Commelin identifiziert, einem anderen der insgesamt vier Verfasser der Stadtbeschreibung, die 1665 von Tobias van Domselaer in Amsterdam herausgegeben worden war. Commelin trug dazu die Beschreibungen der alten und neuen Bauwerke bei.[2] Manuth (2002a) untermauerte neuerdings diese Identifizierung. Er wies dazu nicht nur das zur Datierung und Altersbezeichnung „1669 Aetatis 71“ passende Geburtsdatum nach, sondern machte auch auf ein weiteres Bildnis Commelins aufmerksam, ein brustgroßes Stück, das Pieter van Anraedt 1675 vermutlich nach dem Frankfurter Bildnis kopiert hatte und das sich bis zu seiner Schenkung an das Historisch Museum in Amsterdam im Besitz der Familie befunden hatte.[3]

Isaac Commelin (1598–1676) gehörte einer berühmten Familie von Buchhändlern und Buchdruckern an, die in Genf, Heidelberg, Amsterdam und Leiden ansässig waren. Am 29. Oktober 1598 in Amsterdam als Sohn des flämischen Emigranten Jan Commelin (1548–1615) und der Catharina Jansdr. Valckenier (1560–1621) geboren, führte er von 1624 an den väterlichen Betrieb mit seinen Brüdern in Leiden fort. Im Oktober 1626 heiratete er in Amsterdam Cornelia Bouwer (1607–1641), mit der er zwischen 1628 und 1636 sechs Kinder in Leiden taufen ließ. 1641 wohnte er mit seiner Familie wieder in Amsterdam. Er schrieb mehrere historische Abhandlungen, so u. a. ein Buch über die Vereinigte Niederländische



KLINK-DICHT

Op de

TYTEL-PRENT

Van

AMSTERDAM.

DE Amſtel-Maaght op 't Y en Amſtel triumpheert,
Bruyſt door het ſilte nat, op 't ſnorren van de raad'ren,
Sy praalt in 't gulde kleedt, en beſigh in de blaad'ren
Van Koop-ſtijl, en Compas, wiens naalt ſtaagh noordwaart keert.
't Gekruyſte Wapen-ſchilt, werdt met de Kroon vereert,
Door gunſt van Max'miljaan, Euroop' en Aſia naad'ren,
't Goudtrijk America, biedt haar ſijn Goudtmijns Aad'ren,
En d'Africaanſe Schat des Amſtels Schat vermeert.
Mercuur *en* Juno, *van den Hemel haar begroeten,*
Wijl d'Y- en Amſtel-vooghdt, vereenight haar ontmoeten,
Wiens Dam van oudts wel eer een ſlechte Viſſers buurt
Blinkt in haar Stadts begrijp met marmere Paleyzen
En ſtrekt den Vreemdeling, een wonder in ſijn Reyzen,
Den Hemel hoet' haar Val, zoo langh de Werelt duurt.

G. v. Eekhout.

Abb. 75: Gerbrand van den Eeckhout, Klink-Dicht auf den Titelkupfer, aus: Tobias van Domselaer, Beschryvinge van Amsterdam, Amsterdam 1665

Ostindische Kompanie (1646) und eine Lebensbeschreibung des Prinzen Friedrich Heinrich (1651). Von 1644 bis 1647 war er Regent der *Schouburg*, 1647 des *Nieuwezijds Huiszittenhuis* und später des *Gasthuis*. Er starb am 31. Januar 1676 in Amsterdam in hohem Alter, das er geistig umnachtet zugebracht hatte („nadat hij eenigen tijd was verkindsd geweest“). Sein Sohn Caspar (1636–1693) führte den Buchhandel des Vaters fort und gab 1693 eine teilweise auf dessen Arbeit gestützte „Beschryvinge van Amsterdam“ heraus.[4]

Manuth werden weitere Beobachtungen zu Ikonographie und Stil des Bildnisses verdankt. Ergänzend zu der bereits von Weizsäcker gemachten Feststellung, daß sich auf der Rückseite des Titelkupfers ein „Klink-Dicht“ von Eeckhout – der auch Gelegenheitsdichter

2 VAN DOMSELAER 1665. Das Werk ist in sechs Bücher unterteilt: Buch 1 ist von Arnoldus Montanus, Bücher 2 und 3 von Tobias van Domselaer, der zweite Teil von Buch 3 jedoch von Isaac Commelin wie auch Buch 4, Buch 5 ist von Olfert Dapper, Buch 6 aus den Werken von Dapper, Hooft und Aitzema mit einigen Zusätzen von van Domselaer kompiliert. Die Titel der von Commelin verfaßten Beiträge lauten bei Teil 2 von Buch 3, S. 213ff: „Van de Bemuuring, oude hoedanigheydt, en Kloosters der Stadt Amsterdam, tot den Jare MDLXXXV“. Buch 4: „Van de Beschrijvingh der Stadt Amsterdam, Vervattende, alle de Oude en Nieuwe Gebouwen“.

3 Pieter van Anraedt, „Bildnis des Isaac Commelin“. Signiert und datiert 1675 Aet. 77. Leinwand, 73 x 64 cm. Amsterdam, Historisch Museum (Inv. Nr. A 759). MANUTH 2002a, S. 9, Abb. 5. – Commelin hatte sich in jüngeren Jahren schon einmal von einem Rembrandt-Schüler porträtieren lassen. Jacob Adriaensz. Backer (1608–1651) stellte ihn als ersten Mann von rechts in seinen „Regenten des *Nieuwezijds Huiszittenhuis* in Amsterdam“ dar. Leinwand, 272 x 312 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 442). SUMOWSKI 1, 1983, S. 203, 279, Nr. 76, Abb.

4 Zur Biographie Isaac Commelins s. Ernst W. MOES, De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw, Teil 4, Den Haag 1915, S. 77ff. A. B. van der VIES, Bijdrage tot de genealogie van het geslacht Commelin, in: De Nederlandsche Leeuw 41, 1923, Sp. 152–157, 196–198. BRUGMANS, in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek 6, 1924, Sp. 325. MANUTH 2002a.

war – findet, schrieb er auch den Entwurf zu der von Blootelingh gestochenen und signierten Allegorie Eeckhout zu (Abb. 74, 75).[5] Darüber hinaus fiel ihm auf, daß sich in der Stadtbeschreibung Amsterdams ein Plan findet, der der Wandkarte in dem Bildnis weitgehend entspricht (Abb. 76).[6] Beide Pläne zeigen das Straßennetz der Stadt nach der von dem Architekten Daniël Stalpaert entworfenen Vergrößerung von 1660–1662. Als mögliches Vorbild für Eeckhout verwies Manuth auf Rembrandts Gelehrten- und Theologenbildnisse der 1630er Jahre, unter denen er das in Komposition, Lichtführung und Handhaltung vergleichbare „Bildnis des Predikanten Johannes Elison" aus dem Jahr 1634 besonders hervorhob (Abb. 77).[7]

DISKUSSION

Van den Eeckhouts Porträtstil wird von Manuth treffend als „kraftvoll in der Modellierung, aber sachlich und zurückhaltend in der Präsentation der Modelle" beschrieben – eine Kennzeichnung, die im hohen Maße auch für dessen „Bildnis des Isaac Commelin" gilt.[8] Im Todesjahr Rembrandts 1669 entstanden, zeugt dieses von einer anachronistischen Stilhaltung, die von dem Barock

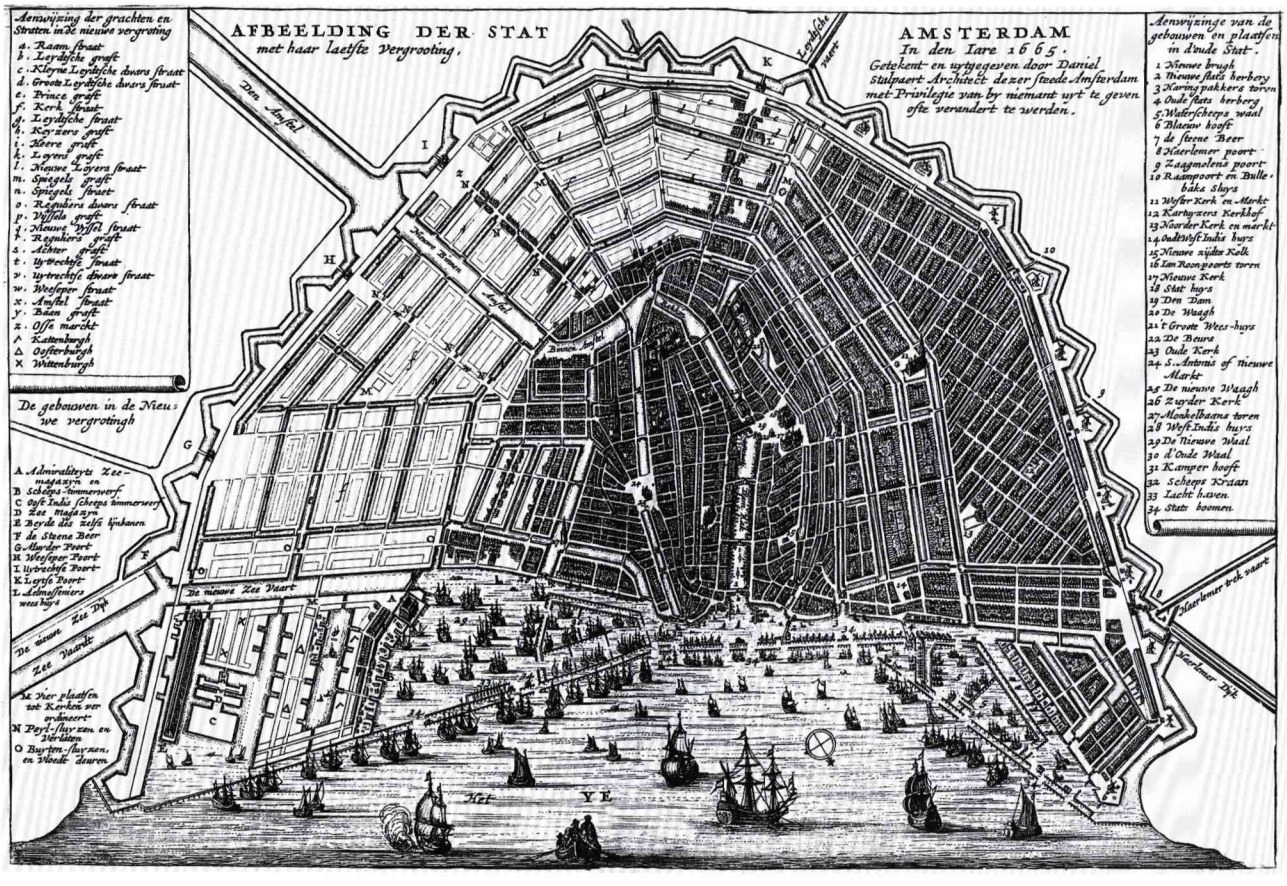


Abb. 76: Daniël Stalpaert, Afbeelding der stat Amsterdam met haer laetste vergrooting in den Iare 1665, Kupferstich, aus: Tobias van Domselaer, Beschryvinge van Amsterdam, Amsterdam 1665

5 Der Titelkupfer zeigt die *Amstel-Maaght* als Personifikation der Stadt Amsterdam mit einem offenen Buch auf ihrem rechten Schenkel, einem Kompaß (?) auf dem linken Schenkel, zu ihren Füßen das Wappen der Stadt und vier Genien, die die damals bekannten vier Weltteile darstellen. In den Ecken zwei Wassergötter, Y und Amstel. Im Mittelgrund eine Ansicht der Stadt auf den Hafen. Im Wasser ein Triton, der ins Horn bläst, und eine Nereide, die einen Wal an der Leine zieht. Über der *Amstel-Maaght* ein Adler mit der Kaiserkrone. Darüber Juno und Merkur, die ein Banner mit dem Titel des Buches halten.
J. E. WESSELY, Abraham Blooteling. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter, in: Archiv für die zeichnenden Künste 13, 1867, S. 1–92, S. 48f, Nr. 122. – Eeckhout lieferte noch mindestens einmal eine gezeichnete Stichvorlage für Blootelingh, und zwar für das „Bildnis des Tjerk Hiddes de Vries", Admiral von Friesland, gestorben 1666 Aet. 44 (WESSELY 1867, S. 26f, Nr. 48).

6 In dem benutzten Exemplar in der Königlichen Bibliothek in Den Haag (Sign. 496 D 8) ist die Karte in dem von Domselaer verfaßten dritten Teil von Buch 3 (S. 237ff, „Van verscheyde Vergrootingen, aanwas van Menschen ... tot den Jare, MDCLXV") nach S. 270 eingebunden.

7 Rembrandt, „Bildnis des Predikanten Johannes Elison". Signiert und 1634 datiert. Leinwand, 174 x 124,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts. William K. Richardson Fund (Inv. Nr. 56.510). REMBRANDT-CORPUS 2, 1986, S. 532–540, Nr. A 98.

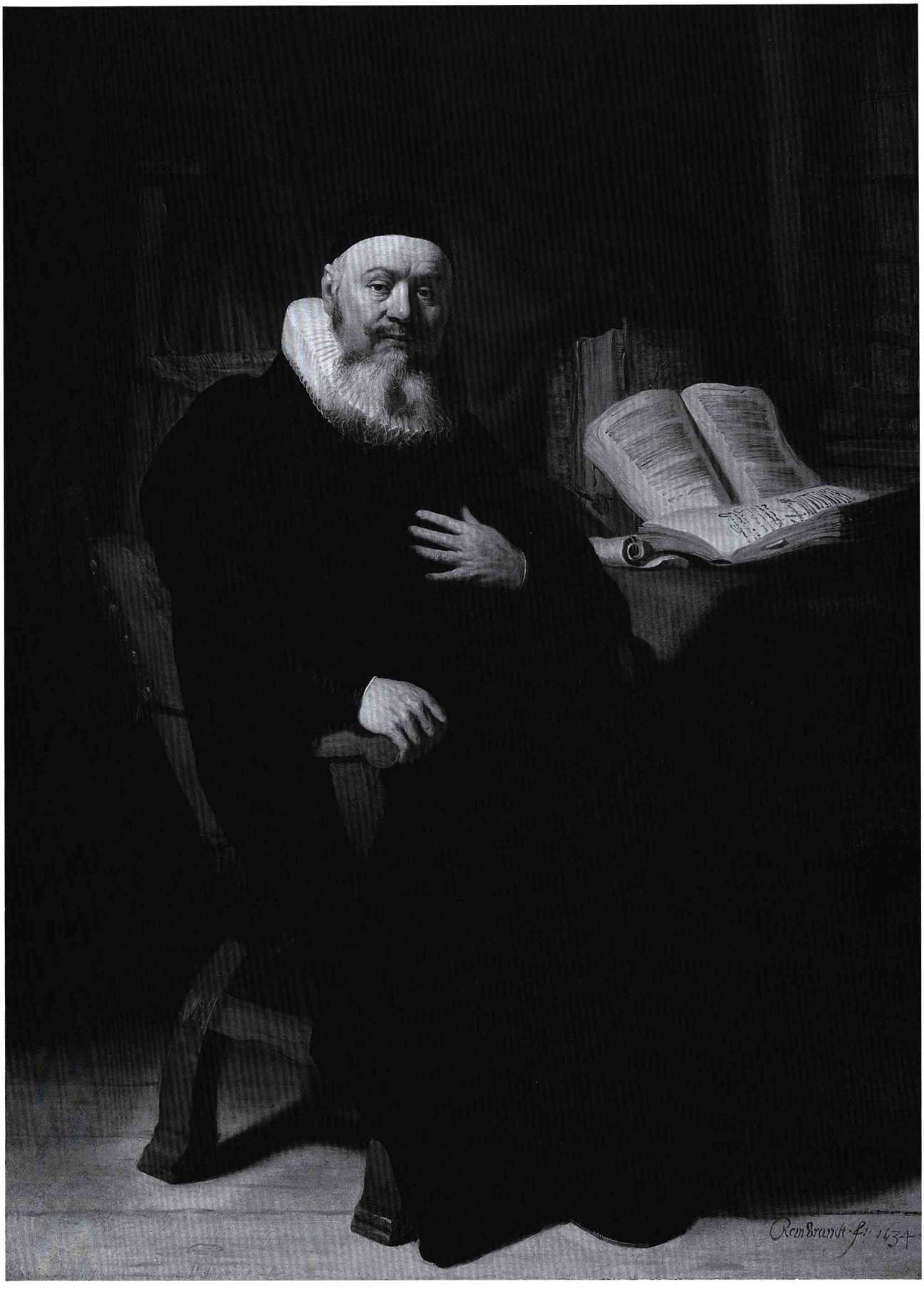


Abb. 77: Rembrandt, Bildnis des Predikanten Johannes Elison, 1634, Boston, Museum of Fine Arts

der damals tonangebenden Porträtisten Bartholomeus van der Helst (1613–1670) und Abraham van den Tempel (1622–1672) keine Kenntnis nimmt. Ein für die späte Bildnismalerei Eeckhouts typisches Merkmal ist in der sorgfältigen Wiedergabe von schmückendem Beiwerk zu erkennen. Man vergleiche dazu die Gelehrtenmotive des Städel-Bildes mit dem Balustradenschmuck und der Vedute im „Bildnis eines Gouverneurs der Ostindischen Kompanie" in Grenoble. Dieses gleichfalls aus dem Jahr 1669 stammende Bildnis erweist sich auch in der Haltung von Kopf und Händen als eng mit unserem Stück verwandt.[9] Der relativ bescheidene Anteil der Bildnisse an Eeckhouts Œuvre, das überwiegend aus Historien und Genredarstellungen besteht, sowie identifizierte Einzelbildnisse lassen annehmen, daß dem Maler überwiegend Verwandte, Freunde und Bekannte Porträt saßen.[10] Auch bei dem Frankfurter Bildnis wird man vermuten dürfen, daß Maler und Modell einander gut gekannt haben, da dieser sich als Verfasser, jener als Entwerfer und Ausleger des Titelkupfers an der Jahre zuvor 1665 erschienenen Stadtbeschreibung Amsterdams beteiligt hatte. Der Umstand, daß dieses Gemeinschaftswerk und nicht eines der vielen Bücher, die Commelin alleine verfaßt hatte, für das Beiwerk ausgewählt wurde, lassen in dem Bildnis eigentlich eine Verherrlichung von Amsterdam erkennen, das im 17. Jahrhundert unter den Augen von Commelin rapide gewachsen und zur Weltmetropole aufgestiegen war.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 43, Nr. 121; 1823, S. 24, Nr. 121; 1830, S. 34, Nr. 246; 1833, Taf. 1; 1835, S. 40, Nr. 5; 1844, S. 92, Nr. 173; 1855, S. 20, Nr. 173; 1858, S. 84, Nr. 147; 1866, S. 86, Nr. 147; 1870, S. 108, Nr. 149; 1873, S. 110, Nr. 149; 1879, S. 122f, Nr. 188; 1883, S. 125, Nr. 188; 1888, S. 134, Nr. 188; 1892, S. 48, Nr. 188; 1897/1900, S. 46, Nr. 188; 1900, S. 106f, Nr. 188; 1905, S. 36, Nr. 188; 1907, S. 34, Nr. 188; 1910, S. 43, Nr. 188; 1914, S. 44, Nr. 188; 1915, S. 109; 1919, S. 37; 1924, S. 70f; 1995, S. 29

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. III, 13

MOES 1, 1897, S. 192, Nr. 1662.1

VETH 1903, S. 69

VAN DYKE 1914, S. 107f

ISARLOV 1936, S. 49

J. G. VAN GELDER, Gerbrand van den Eeckhout als portrettist, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 4, 1949, S. 15f

Rainer ROY, Studien zu Gerbrand van den Eeckhout, Diss., Wien, 1972, S. 104f, 231, Nr. 134

Saskia NYSTAD, Een relatie tussen Jan van de Capelle, Gerbrand van den Eeckhout en Jan van Noordt?, in: Tableau 3, 1981, S. 710–712, S. 712

SUMOWSKI 2, 1984, S. 723, 751, Nr. 533

MANUTH 2002a

Volker Manuth, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 2002/03, S. 162f, Nr. 50

8 MANUTH 2002, S. 235.

9 Signiert und 1669 Aet. 41 datiert. Leinwand, 111 x 90 cm. Grenoble, Musée des Beaux-Arts. SUMOWSKI 2, 1984, S. 751, 897, Nr. 534, Abb. Vgl. auch das typologisch verwandte „Bildnis des Pieter Pietersz. Valckenier" aus dem Jahr 1668 (ehemals Delft, Valckenier Kips) und das reich mit Beiwerk geschmückte „Bildnis der Vorsteher der Kupfer- und Weinverlegergilde von Amsterdam" aus dem Jahr 1673 (Amsterdam, Historisch Museum). SUMOWSKI 2, 1984, S. 751, 752, 896, 906, Nr. 533, 543, Abb.

10 MANUTH 2002, S. 235.

ALLART VAN EVERDINGEN

Alkmaar 1621 – 1675 Amsterdam

Getauft am 18. Juni 1621 in Alkmaar als Sohn von Pieter Cornelisz. van Everdingen, einem Notar und Anwalt, und dessen zweiter Frau Aechje Claesdr. Moer. Jüngerer Bruder des Malers Caesar van Everdingen (1617–1678). Nach Houbraken war er Schüler von Roelant Savery (1578–1639) in Utrecht, später von Pieter de Molijn (1595–1661) in Haarlem. Im Januar 1639 ist er in Haarlem, von August 1639 bis 1645 in Alkmaar nachgewiesen. Sein mit dem Jahr 1640 frühestes datiertes Gemälde ist eine Seelandschaft (ehemals Montana, Sammlung Senator Clark). 1644 zeichnete er an verschiedenen Plätzen in Norwegen und Schweden nach der Natur. Am 21. Februar 1645 heiratete er in Haarlem Janneke Cornelisdr. Brouwers. Am 13. Oktober 1645 wurde er dort in die reformierte Kirche aufgenommen; 1646 trat er der St. Lukasgilde bei. Von 1646 bis 1651 wurden vier Kinder getauft, sechs weitere 1654–1666 in Amsterdam. Zwei seiner Söhne sollten später Maler werden. Mit seinem Bruder Caesar war er 1648 Mitglied der Bürgerwacht St. Georg. 1652 ließ er sich in Amsterdam nieder, wo er am 10. April 1657 Bürger wurde. In den 1660er Jahren reiste er in die Ardennen, wo er die Quellen von Spa zeichnete. 1660–1662 beteiligte er sich an der malerischen Ausstattung des Trippenhuis in Amsterdam. 1661 wurde er mit Jacob van Ruisdael und Willem Kalf zur Begutachtung eines Gemäldes von Jan Porcellis bestellt. Er starb 1675 in Amsterdam, wo er am 8. November begraben wurde. Seine Witwe erbte von ihm eine Sammlung von Gemälden namhafter italienischer und niederländischer Meister, was vermuten läßt, daß er neben seiner Malerei auch mit Bildern Handel getrieben hatte.

In seiner Frühzeit malte Everdingen Seelandschaften in der Art des Jan Porcellis und des Simon de Vlieger. Nach seiner Rückkehr aus Skandinavien spezialisierte er sich auf nordische Wald- und Gebirgslandschaften, die eine Alternative zu den damals populären südlichen Landschaften der Italianisanten boten. Seine aus malerischen Motiven wie Tannen, Wasserfällen, Felsen, Blockhütten und Sägemühlen immer wieder neu zusammengesetzten Kompositionen waren ausweislich zahlreicher Inventareinträge mit vergleichsweise hohen Schätzwerten in ihrer Zeit besonders in Amsterdam sehr beliebt und übten Einfluß auf Jacob van Ruisdael und andere seiner Zeitgenossen aus. Ihre Nachwirkungen lassen sich bis ins 19. Jahrhundert zu Johann Christian Dahl verfolgen. Auch Goethe schätzte ihn sehr. Everdingen ist auch als Zeichner bekannt. Er radierte u. a. eine Folge zum Reineke Fuchs.

Als seine Schüler sind Ludolf Backhuysen (1630–1708) und Gerard van Edema (um 1652–um 1700) überliefert.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 95f; DAVIES 2001

STÜRMISCHE SEE

INV. NR. 777

Um 1643/44 (?)

Leinwand, 98,6 x 139,4 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 12 senkrechten (Schuß-?)Fäden und waagerechten (Kett-?)Fäden pro cm² ist allseits beschnitten und doubliert. Die Malkante ist nur links in den beiden unteren Dritteln erhalten. Allseits sichtbare Spuren einer Spannkante und parallel zu dieser in der Malerei liegende Nagellöcher weisen auf eine frühere, engere Rahmung hin. Spanngirlanden sind oben und unten festzustellen. In den Felsen und im Wasser scheint eine braune Grundierung oder Unterlegung durch.
Unter dem August 1817 wurde das Bild in der Werkstatt der Morgenstern retuschiert: „Everdingen. Seesturm. Tuch. Luft und Wasser nachgegangen. [*f*] 16" (Archiv. 1817–1843, S. 26, Nr. 29). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 26. Oktober und 2. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 38). Von Stephan Knobloch wurde 2003 stark vergilbter, fleckiger Firnis abgenommen. Kittungen an der Unterkante.
Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 777". Mit roter Kreide: „2208".

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817

BESCHREIBUNG

In der stürmisch aufgewühlten See treibt rechts der Mitte ein holländischer *hoeker*[1] mit gespanntem Segel auf einen zerklüfteten Felsen am rechten Bildrand zu. An Deck erkennt man die winzige Figur eines Mannes, der hilfesuchend auf das offene Meer hinausweist, wo in der Ferne ein Dreimaster in den Fluten zu versinken droht. Zwei weitere Schiffe links am Rand und rechts hinter dem Dreimaster zeichnen sich undeutlich ab. Das Felsenufer rechts setzt sich im Hintergrund fort. Man erkennt dort die Umrisse eines Turmes und weiterer Gebäude. Der hohe Himmel wird von dicken Gewitterwolken eingenommen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild stammt nach Angabe in den Verzeichnissen des Museums aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817), findet sich jedoch nicht in der Liste der Grambsschen Werke (Archiv. 1817, S. 23–25). Erstmals nachzuweisen ist es durch eine für das Städel ausgeführte Restaurierung in der Werkstatt der Morgenstern, die unter dem August 1817 vermerkt wurde (Archiv. 1817–1843, S. 26). An dem „Seesturm" wurden „Luft und Wasser nachgegangen". Das unsignierte Stück wurde damals bereits unter dem Namen von (Allart van) Everdingen verzeichnet.[2] In der Literatur ist das Werk stets zusammen mit einer kleinen Zahl weiterer Marinebilder in die Frühzeit des vor allem durch seine skandinavischen Landschaften bekannten Malers gesetzt und zugleich der fortschrittliche Charakter der Komposition betont worden. Seit Rosenberg (1928) wird diese als vorbildlich insbesondere für Jacob van Ruisdael (1628/29–1682) angesehen, dessen „Rauhe See mit Segelbooten vor einer Felsenküste" von ihr im Gesamtaufbau und in Details wie dem Mann an der Reling beeinflußt erscheint.[3] Nach Davies könnte der Frankfurter Seesturm sogar noch die Romantiker Andreas Achenbach und Johann Christian Dahl zu entsprechenden Kompositionen angeregt haben.[4]
Ungeklärt erscheint der Zusammenhang mit einer monogrammierten Grisaille-Zeichnung in Wien, die Rosenberg als eine Vorstudie zu dem Frankfurter Gemälde ansprach (Abb. 79).[5] Bisanz-Prakken (1995) hob dagegen den unabhängigen Charakter des bildmäßig ausgeführten Blattes hervor, das aufgrund seiner eckigen Felsen und diagonalen Akzente gleichzeitig mit Berg-

1 ROBINSON 1990, Bd. 2, S. 1134. DAVIES 2001, S. 56.

2 Aufgrund der Beschneidung der Leinwand kann nicht ausgeschlossen werden, daß eine am Rand angebrachte Signatur verlorengegangen ist. Die Angabe bei Preston (1974), wonach Inv. Nr. 777 monogrammiert sei, beruht vermutlich auf einer Verwechslung mit dem Bild in Leipzig (s. Anm. 12).

3 Leinwand, 101 x 123 cm. Lissabon, Stiftung Calouste Gulbenkian (Inv. Nr. 120). ROSENBERG 1928, S. 44. SLIVE 2001, S. 457f, Nr. 648, Abb. (um 1660).

4 DAVIES 1978, S. 233. DAVIES 2001, S. 190, 195, Abb. 228.

5 Allart van Everdingen, „Felsenküste bei stürmischem Wetter". Monogrammiert. Pinsel in Grau und Braun, laviert, weiß gehöht, über schwarzer Kreide, 225 x 416 mm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 9590). ROSENBERG 1928, S. 44, Anm. 1.



Abb. 78: Allart van Everdingen, Stürmische See, um 1643/44 (?), Frankfurt a. M., Städel

und Fjordlandschaften Everdingens der Jahre um 1647/48 entstanden sein sollte. Das Gemälde sei möglicherweise erst später entstanden. Davies (2001) versuchte zwischen Rosenberg und Bisanz-Prakken zu vermitteln: Das Frankfurter Gemälde zeige zackige Felsen, die aus seiner Graphik bekannt und dadurch nach seinem Skandinavienaufenthalt (1644) zu datieren seien. Die Wiener Zeichnung sei vermutlich als selbständige Arbeit entstanden, doch habe Everdingen sich in seinem Gemälde stellenweise auf sie bezogen. Gemälde und Zeichnung werden von Davies dann aber beide gleichzeitig um 1645 datiert.[6]

DISKUSSION

Nach Davies sind heute etwa 20 Marinebilder von Everdingen bekannt, davon etwa die Hälfte nur aus alten Reproduktionen.[7] Trotz ihrer kleinen Zahl haben sie stark zum Ruhm des Malers beigetragen. Houbraken nennt Everdingen in einem Atemzug mit den großen Marinemalern Porcellis, Backhuysen und Willem van de Velde.[8] Von ihm stammt die Anekdote, Everdingen sei auf einer Fahrt über die Ostsee in Seenot geraten und dadurch erst an die Küste Norwegens verschlagen worden, wo er dann die skandinavische Landschaft als sein Metier entdeckt habe.[9] Wie gesucht gerade dessen Seelandschaften bei Sammlern des 19. Jahrhunderts waren, belegen die Morgenstern, die der Kunsthändler Martin von Metzler (1793–1841) zwischen 1836 und 1837 mehrfach Bilder zu Everdingen „umarbeiten" ließ.[10] Das damals im Städel für die Morgenstern leicht zugängliche Bild dürfte dabei mit Pate gestanden haben. Es zeigt die für Everdingens Seebilder charakteristische Komposition und Malweise. Der hohe Himmel mit der dramatischen Wolkenkulisse macht wie auch in anderen, nicht maritimen Landschaften des Malers einen Hauptteil der Komposition aus.[11] Wie bei den bewegten Seestücken in Chantilly und Leipzig liegt der Betrachterstandort so niedrig, daß die Wellen im Vordergrund bis zur Horizontlinie hinaufzuschlagen scheinen. Die im glatten Wasser dünnflüssig-breite, in der Gischt pastose Malweise kann auch an der monogrammierten Tafel in Leipzig beobachtet werden (Abb. 80).[12] Typisch für Ever-

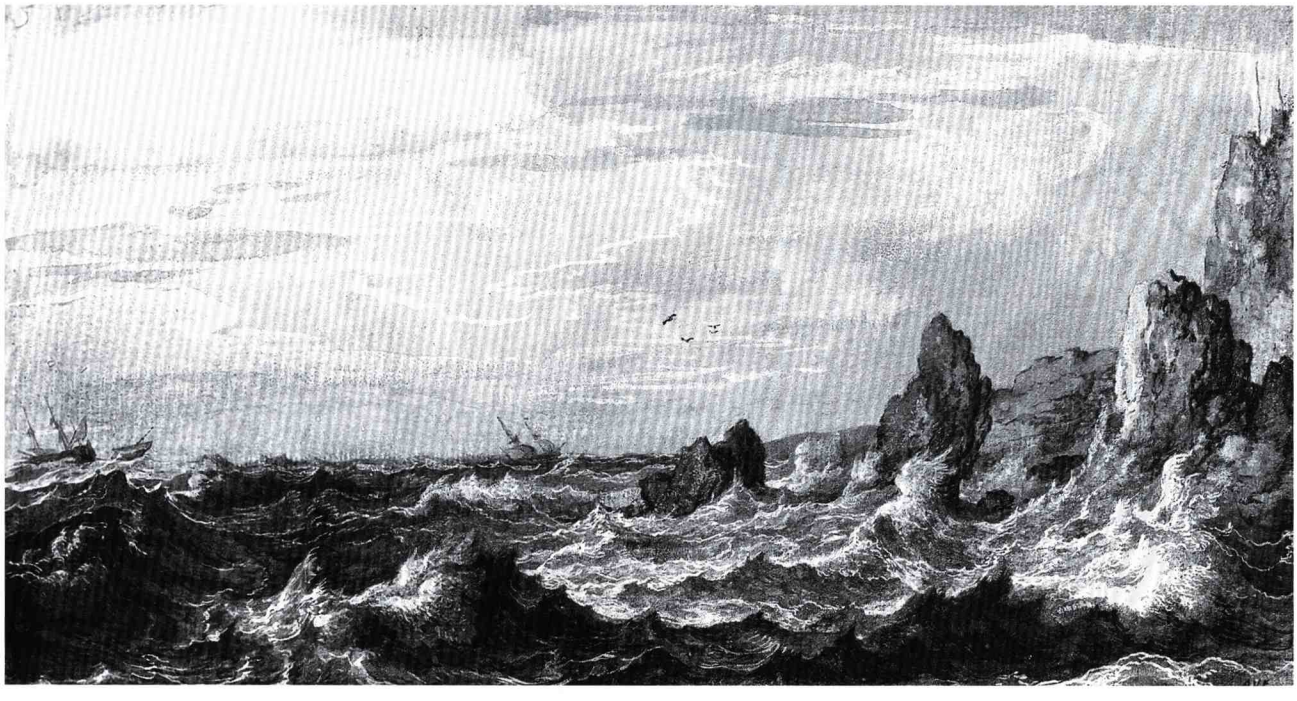


Abb. 79: Allart van Everdingen, Felsenküste bei stürmischem Wetter, um 1645–1650, Wien, Albertina

6 DAVIES 2001, S. 47, 56f. Die mit der Komposition des Frankfurter Gemäldes eher lose verbundene Aquarell-Zeichnung im Teylers Museum in Haarlem (Inv. Nr. Q 31) sieht Davies (2001, S. 57, Abb. 43) als einen etwas späteren „Versuch" an.

7 Zur Marinemalerei Everdingens s. DAVIES 2001, S. 49–73.

8 HOUBRAKEN 2, 1719, S. 132.

9 HOUBRAKEN 2, 1719, S. 95f.

10 Nach dem Auftragsbuch der Morgenstern wurden für Metzler zwischen 1831 und 1841 nicht weniger als 412 Bilder restauriert. Nur vereinzelt weisen die Einträge darauf hin, daß die Restaurierungen auch Umarbeitungen einschlossen. Umso auffälliger ist die Häufigkeit, mit der Bilder zu Everdingen umgearbeitet wurden. Archiv. 1806–1843, S. 275, Nr. 227: (1836) „Everdingen (umgearbeitet) große Landschafft (Rooghmann). *f* 44". S. 275, Nr. 232: „Landschafften (a la Everdingen umgearbeitet) auf Holz. *f* 8". S. 275, Nr. 237: „Seesturm. Everdingen umgearbeitet. *f* 20". S. 278, Nr. 286: (1837) „Ein Seesturm zu Everdingen umgearbeitet. Auf einem im Vorgrund angebrachten Felsen steht ein Kreuz. Leinwand. *f* 28". – Über Martin von Metzler, der der Stadt Mainz bei seinem Tode 1841 145 Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken hinterließ, s. Rudolf BUSCH, Geschichte der städtischen Gemäldegalerie in Mainz, in: Mainzer

dingen ist auch die braune Grundierung, die im Wasser und in den Felsen sichtbar belassen und in die Gesamtwirkung bewußt mit einbezogen wurde.[13] Schließlich stimmt auch die Art und Weise, in der die Felsen mit breiten Strichen in Braun und Ocker modelliert sind, mit Everdingens aus Landschaften aller Art bekannter Handschrift überein (vgl. Inv. Nr. 1901, 872 und 1239). Bei der jüngst erfolgten Abnahme eines stark vergilbten Firnisses kam ein unerwartet kühles, bloß auf Blau und ein wenig Braun in den Felsen gestimmtes Kolorit zum Vorschein. Die einzigen datierten Marinebilder Everdingens sind zugleich seine frühesten datierten Werke. Die aus den Jahren 1640 und 1643 stammenden Stücke (ehemals Montana und Toronto, Privatbesitz) sind panoramaartige Seelandschaften im Stile Simon de Vliegers, die sich mit der gleichsam orchestralen, Himmel, Wasser und Küste dramatisch miteinander vereinigenden Komposition des Städel-Bildes nicht recht vergleichen lassen.[14] Diese weist vielmehr auf reife Leistungen Everdingens wie dessen „Hügelige Landschaft" der Hamburger Kunsthalle voraus.[15] Die zackige Form der Felsen wiederum ist, wie Bisanz-Prakken zu Recht bemerkt, nicht typisch für Everdingen, der seine Felsen vielmehr in der Art des Wiener Blattes eckig, später auch rundlich zu malen pflegte. In ihr klingen deutlich noch entsprechende Formen de Vliegers nach.[16] Demzufolge handelt es sich bei dem Frankfurter Bild möglicherweise um eine frühreife Arbeit, die eher vor als nach der Skandinavienfahrt (1644) zwischen datierte Beispiele von 1643 und 1646 einzuordnen ist.[17] Entgegen Davies setzt das Städel-Bild nicht notwendig die Wiener Zeichnung voraus. Denn für dessen Komposition so bedeutsame Motive wie der *hoeker* und die dramatische Wolkenformation finden sich in dem Blatt nicht angelegt. Als eine selbständige, weniger „stürmische" Variante kann die Zeichnung dem Gemälde ebensogut auch zeitlich nachgeordnet werden.



Abb. 80: Allart van Everdingen, Schiffe auf stürmischer See, um 1645, Leipzig, Museum der bildenden Künste

LITERATUR

Verz. 1819, S. 43, Nr. 125; 1823, S. 24, Nr. 125; 1830, S. 31, Nr. 222; 1833, Taf. 1; 1835, S. 40, Nr. 6; 1844, S. 106, Nr. 255; 1855, S. 25, Nr. 255; 1858, S. 97, Nr. 217; 1866, S. 100, Nr. 217; 1870, S. 118, Nr. 200; 1873, S. 121, Nr. 200; 1879, S. 140, Nr. 260; 1883, S. 143, Nr. 260; 1888, S. 152, Nr. 260; 1892, S. 61, Nr. 260; 1897/1900, S. 59, Nr. 260; 1900, S. 113, Nr. 260; 1905, S. 48, Nr. 260; 1907, S. 46, Nr. 260; 1910, S. 58, Nr. 260; 1914, S. 59, Nr. 260; 1915, S. 116; 1919, S. 38; 1924, S. 73; 1995, S. 29

Willis 1911, S. 66

Rosenberg 1928, S. 44

Rupert Preston, Seventeenth century marine painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea 1974 (Reprint 1980), S. 20

Davies 1978, S. 57, 68, 72–75, 77, 91, 94, 100, 233, 294, 321, Nr. 8, Anm. 188

E. H. H. Archibald, Dictionary of sea painters, Woodbridge, Suffolk, 1980, S. 100

Jane Glaubinger, Two Works by Allart van Everdingen, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Oktober 1982, S. 258–272, S. 261, 266

Ausst. Kat. Minneapolis-Toledo-Los Angeles 1990/91, S. 225, bei Nr. 65, Abb. b

Walford 1991, S. 107f

Drawings from the Albertina. Landscape in the Age of Rembrandt, Ausst. Kat., bearb. v. Marian Bisanz-Prakken, New York, The Drawing Center; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1995, S. 150f, Nr. 71

Davies 2001, S. 47, 56f, 58, 59, 71, 195, 210f, Nr. 9

Zeitschrift 28, 1933, S. 11f. Die Gründung des Kupferstichkabinetts 1895, Ausst. Kat., Mainz, Landesmuseum, 1995/96, S. 7. Mit Dank an Heidrun Ludwig, Mainz.

11 Vgl. etwa Everdingens „Hügelige Landschaft". Signiert. Leinwand, 72,8 x 102,2 cm. Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 56). Davies 2001, S. 250f, Nr. 171, Abb.

12 Allart van Everdingen, „Schiffe auf stürmischer See". Monogrammiert. Holz, 26,5 x 37,5 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 1007). Davies 2001, S. 210, Nr. 7.

13 Vgl. Davies 2001, S. 59, 84.

14 Davies 2001, Abb. 1, 2.

15 S. Anm. 11.

16 Vgl. Simon de Vlieger, „Schiffe in Seenot an einer felsigen Küste". Holz, 41,5 x 63,4 cm. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museums, Alpheus Hyatt Fund (Inv. Nr. 1954.58). Davies 2001, Abb. 35. – Vgl. auch ein ähnliches Bild in Milwaukee, Sammlung Dr. and Mrs. Alfred Bader. Signiert. Holz, 55,2 x 78,7 cm. Ausst. Kat. Minneapolis-Toledo-Los Angeles 1990/91, S. 186–188, Nr. 46, Abb. in Farbe.

17 Mit den datierten Beispielen ist neben der Marine aus dem Jahr 1643 (ehemals Toronto, Slg. P. M. Fowlie) eine Berglandschaft aus dem Jahr 1646 (ehemals Vik, Schweden, Schloß Vik, Slg. Gustav von Essen) gemeint, die das früheste datierte Beispiel für eine skandinavische Landschaft bei Everdingen gibt. Davies 2001, Abb. 2, 23.

ALLART VAN EVERDINGEN

LANDSCHAFT MIT WASSERFALL

INV. NR. 1901

Um 1650–1660

Leinwand, 74,5 x 66,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grobe Leinwand mit etwa 10–11 waagerechten Fäden pro cm (senkrechte Fäden nicht zählbar) ist allseits beschnitten und mit einer feingewebten Zwischenlage auf ein steifes Kunstfasergewebe aufgezogen. Der Malrand ist allseits außer oben, wo er später übermalt wurde, noch erkennbar. An einigen verriebenen Stellen im Himmel scheint eine hellbeigefarbene Grundierung durch. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie kommt überall eine Unterzeichnung in Kreide oder Kohle zum Vorschein, die stellenweise auch für das bloße Auge sichtbar ist (Abb. 83–85).
Unter UV-Licht zeichnen sich Übermalungen oben und links am Rand, ein retuschierter Winkelriß in der rechten oberen Ecke und diverse weitere Retuschen ab. Der Firnis ist zu einem unbekannten Zeitpunkt unter Schonung der empfindlichen braunen Partien reduziert worden.
Links unterhalb der Mitte in Oliv bezeichnet: „Everdingen" (Abb. 81).
Rückseitig auf dem Keilrahmen in blauer Kreide: „1901".



Abb. 81: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

erworben 1935 als Vermächtnis Wilhelm Bernhard Bonn (1843–?) und Amalie Bonn-Schuster, geb. Ellinger (1857–?), Frankfurt a. M.

KOPIE

Leinwand, 75,5 x 65 cm. Bezeichnet unten Mitte: „A. Everdingen". Verst. Slg. Bernhard, Prinz von Sachsen-Meiningen; Privatsammlung, Berlin; Verst. Amsterdam (Brandt) 6. Juni 1961, Nr. 26, Taf. XVI; Anon. Verst., Köln (Lempertz) 5. Mai 1966, Nr. 32, Taf. 20; Kunsthändler Gebhardt, München, 1966. DAVIES 2001, S. 235, Nr. 105

BESCHREIBUNG

Das Bild stellt eine gebirgige Landschaft mit einem Wasserfall dar, der fast die ganze untere Hälfte einnimmt. Von einem hohen Felsen, den das Wasser umspült, genießen zwei Wanderer die Aussicht. Im Schatten des Felsens sieht man einen Hirschen und zwei Rehe, auf einem Felsen gegenüber eine Bergziege neben einem umgeknickten Baumstamm, der sich über das Wasser neigt und zwei Vögeln als Landeplatz dient. Auf einem Felssporn hinter dem Wasser stehen zwei Tannenbäume, die fast an den oberen Bildrand stoßen. Weiter hinten folgen ein Laubwald, links davon einige Blockhütten mit einem Bauernpaar und zwei Ziegen sowie am rechten Rand eine größere Ortschaft mit Giebelhäusern und einem Rundturm. Den blaßblauen Himmel durchziehen weiß-graue Wolken.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1935 als Vermächtnis des Frankfurter Ehepaares Wilhelm Bernhard Bonn und Amalie Bonn-Schuster als Allart van Everdingen erworbene Gemälde ist erstmals von Davies in ihrer Dissertation über den Künstler publiziert worden. In der 1978 erschienenen Erstfassung nahm sie die Entstehung des Bildes noch in den 1650er Jahren an. In der überarbeiteten Fassung (2001) ist es gemeinsam mit drei panoramaartigen, gleichfalls mit hohen Tannen betont vertikal komponierten Landschaften



Abb. 82: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, um 1650–1660, Frankfurt a. M., Städel

in Stuttgart, Karlsruhe und Oldenburg aufgeführt, die Davies um 1660 datierte.[1] Daneben stellte Davies auch einen Zusammenhang mit fünf in die frühen 1660er Jahre datierten Landschaften in Kopenhagen, Oslo, Dresden und Bückeburg her, die ebenfalls einen bildteilenden, silbrig glänzenden Wasserfall aufweisen und ähnlich pittoresk staffiert sind.[2] Das Wild setzt ihr zufolge eine schwarze Kreideskizze in Dresden voraus, die Everdingen vermutlich als junger Mann gezeichnet habe.[3] Die Dachlandschaft rechts im Hintergrund erinnerte Davies an Hercules Seghers.

DISKUSSION

Nach Steland etablierte sich das bereits im 16. Jahrhundert beliebte Motiv des Wasserfalls als Thema in der holländischen Malerei um 1640 im Kreis der Italianisanten.[4] Everdingen war der erste Maler, der das Thema dauerhaft in sein Repertoire aufnahm, datierte Beispiele reichen von 1646 bis 1670. Seine skandinavischen Wasserfälle gehen nach allgemeiner Annahme den (durchweg undatierten) Beispielen Jacob van Ruisdaels voraus, der sich des Themas wohl so häufig wie kein anderer Maler angenommen hat (vgl. bei Inv. Nr. 754 und 1156). Ähnlich den italianisierenden Phantasielandschaften etwa eines Adam Pynacker (Inv. Nr. 607) hat man es auch bei Everdingens „skandinavischen" Landschaften mit imaginierten Ansichten zu tun, die aus einer begrenzten Zahl von pittoresken Motiven wie Tannen, Wasserfällen, Felsen, Blockhütten und Sägemühlen immer wieder neu zusammengesetzt erscheinen. Die von Everdingen aus Skandinavien mitgebrachten Zeichnungen haben dabei den Gemälden nur ausnahmsweise als Vorlage gedient.[5] Wie der Maler dabei vorging, erhellt bei dem Städel-Gemälde eine Unterzeichnung, die mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie sichtbar gemacht werden konnte. An einigen Stellen, wo die Farbe wie rechts im Himmel dünn geworden ist, ist diese auch schon mit dem bloßen Auge zu erkennen (Abb. 83). Sie wurde in Kreide oder Kohle (Abb. 84) erkennbar zügig angelegt. Der die Formen locker umreißende, stellenweise wellenförmige Strich der Unterzeichnung ist auch für manche Zeichnungen Everdingens charakteristisch, wie eine „Gebirgslandschaft" im Berliner Kupferstichkabinett zeigt (Abb. 86).[6] Nur die Landschaft und die Bebauung wurden grob unterzeichnet, nicht aber die ausgeführte Staffage und andere kleinere Motive wie der Holzstamm, der vor der Blockhütte an dem Felsen lehnt. Rechts hinter dem Ziegenbock wurden umgekehrt zwei in der Unterzeichnung flüchtig skizzierte Figuren, die den Berg ersteigen sollten, nicht ausgeführt (Abb. 85). Für das Wild und die Bergziege könnte Everdingen Zeichnungen aus seinem Vorrat herangezogen haben. Insgesamt vermittelt die Unterzeichnung den Eindruck, daß der Maler diese wie eine Kompositionsskizze benutzte, durch die er die spontan entworfene Anordnung der Hauptmotive in einem frühen Stadium, das noch Korrekturen zuließ, überprüfen konnte. Unterzeichnungen lassen sich bei Everdingen nach Auskunft von Frederic Duparc häufig feststellen, oft schon mit dem bloßen



Abb. 83: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, Infrarot-Reflektographie (Ausschnitt), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 84: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, Infrarot-Reflektographie (Detail), Frankfurt a. M., Städel

1 Davies 2001, S. 115, Kat. Nr. 101–103, m. Abbildungen.
2 Davies 2001, S. 120f, Kat. Nr. 106–110, m. Abbildungen.
3 Davies 1978, S. 164, Abb. 3.
4 Steland 1985.
5 Davies 2001, S. 46f, 56f.
6 Inv. Nr. KdZ 2352. Schwarze Kreide, aquarelliert, 96 x 130 mm.
7 Brief an Verf. vom 1. Juli 2002. Allart van Everdingen, „Bergdorf an einem Gewässer". Signiert und 1664 datiert. Holz, 31,7 x 48,1 cm. Montreal, Privatbesitz. Davies 2001, S. 220f, Nr. 44, Abb.



Abb. 85: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: nicht ausgeführte Figuren in der Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

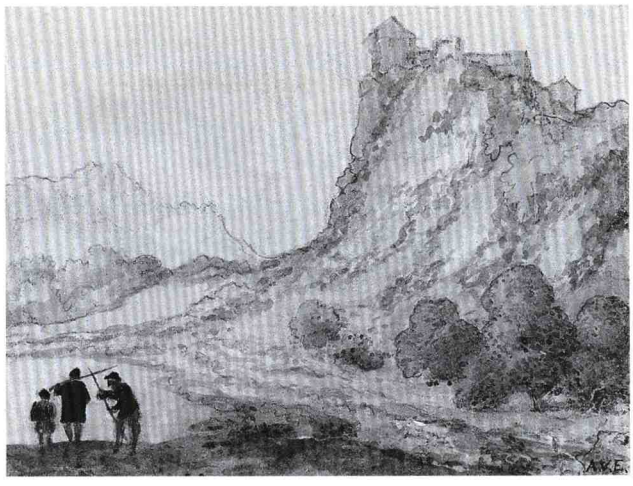


Abb. 86: Allart van Everdingen, Gebirgslandschaft, Kreide und Aquarell, Berlin, Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik

Auge, wie zum Beispiel bei einem 1664 datierten Bild in Privatbesitz.[7]

Die Seltenheit datierter Werke, die sich noch dazu auf die Frühzeit von Everdingen konzentrieren, erschwert es, undatierte Werke in die lückenhafte Chronologie einzufügen. Allgemein läßt sich aber wohl davon ausgehen, daß die frühen Landschaften der Natur näher stehen als die späten, bei denen die Erinnerungen des Malers an seine Skandinavienreise verblaßt erscheinen und in der malerisch weichen Behandlung der Gegenstände eine manierierte Handschrift hervortritt (vgl. Inv. Nr. 1239). Zeitlich in der Mitte zwischen diesen Polen, die den Gestaltungsspielraum Everdingens bezeichnen, stehen einige besonders kraftvoll gemalte, kühne Kompositionen, zu denen hier Inv. Nr. 872 (um 1660) gerechnet wird. Das hier besprochene Bild weist noch nicht die Merkmale der reifen Werke auf, ist aber auch von den frühesten Wasserfällen des Malers zu unterscheiden. Es wird vermutlich nach einem 1650 datierten Wasserfall in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in dem wesentliche Elemente der hochrechteckigen Komposition wie die große Ausdehnung des Wasserfalles, die exponierte Lage der Staffage und das Tannenpaar angelegt erscheinen, im Verlauf der 1650er Jahren entstanden sein (Abb. 87).[8]

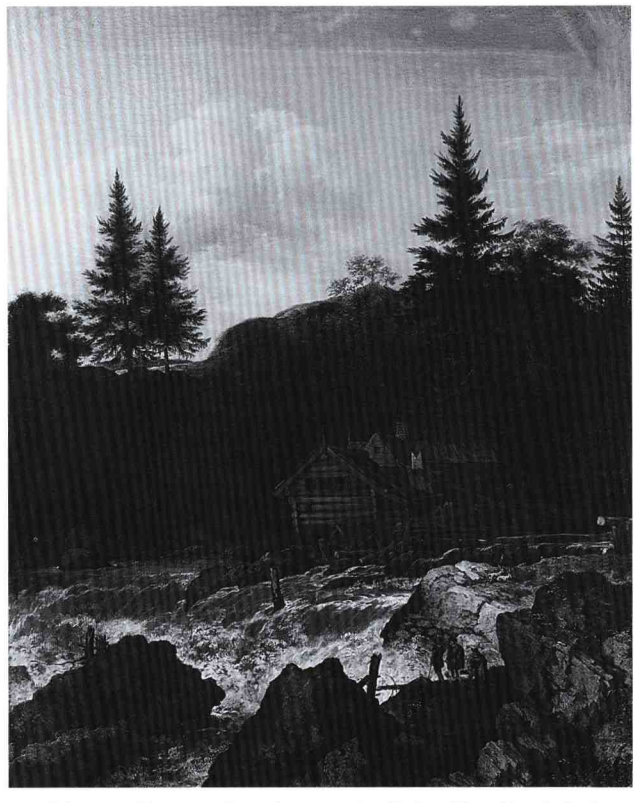


Abb. 87: Allart van Everdingen, Nordische Abendlandschaft, 1650, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

LITERATUR

Verz. 1995, S. 30

Davies 1978, S. 163f, 335, Nr. 73
Davies 2001, S. 115, 120, 235, Nr. 105

8 Allart van Everdingen, „Nordische Abendlandschaft". Signiert und 1650 datiert. Leinwand, 112,8 x 88,2 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 387). Davies 2001, S. 219f, Nr. 41, Abb.

ALLART VAN EVERDINGEN

LANDSCHAFT MIT EINER SÄGEMÜHLE

INV. NR. 872

Um 1660

Leinwand, 102,7 x 127,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 13 waagerechten und 14 senkrechten Fäden pro cm² ist allseits beschnitten und doubliert. Oben wurde entlang der Malkante geschnitten, die nur hier in Teilen erhalten blieb. Die Grundierung zeigt einen grob pigmentierten Grauton, der Beton ähnlich sieht. Das Gemälde wurde 1826 in der Werkstatt der Morgenstern für C. F. Winter doubliert: „Landschafft von Everdingen. Auf dem Stabel [sic?] im düstren [sic?] Vorgrund einige Leute mit Fässern. Aufziehen lassen. [*f*] 14" (Archiv. 1806–1843, S. 441, Nr. 41). Göbel und Janss hatten das Gemälde vom 20. bis zum 24. November 1877 in der Restaurierung (Archiv. 1877/78, S. 44). Über eine Restaurierung von Adolf Weber-Scheld liegt ein Bericht mit Datum vom Juni 1939 vor, wonach vergilbter Firnis, Übermalungen im Blattwerk und falsch aufgesetzte Lichter abgenommen wurden (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6).

Auf der Malerei liegt ein dicker, streifig aufgetragener, vergilbter Firnis, der insbesondere den Eindruck des Himmels verändert. Der urspüngliche hellblaue Himmelston kommt unter dem Mikroskop zum Vorschein. Retuschen sind links am Rand, unter dem linken Mühlrad, im Laub des Baumes über der Hütte sowie in der rechten oberen Ecke wahrzunehmen.

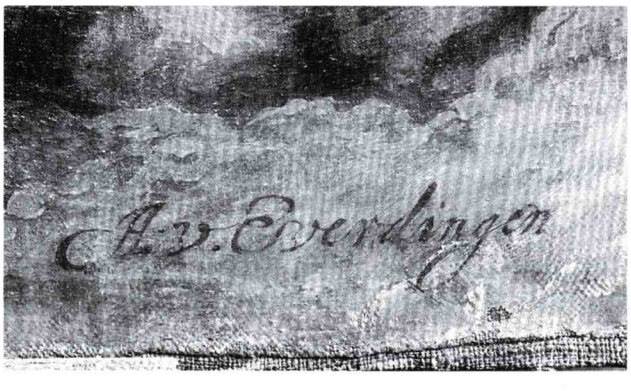


Abb. 88: Allart van Everdingen, Landschaft mit einer Sägemühle, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Rechts unten in Braun signiert: „A. v. Everdingen" (Abb. 88).

Rückseitig auf dem Keilrahmen, dessen Keile mit Streifen aus einer französischen Zeitung gesichert wurden, ein Klebeetikett mit der Städel-Inventarnummer: „G. 872". Eingeritzt eine alte Städel-Inventarnummer: „201". In roter Kreide: „2226".

PROVENIENZ

C. F. Winter, Buchhändler, Heidelberg, 1826 (Archiv. 1806–1843, S. 441, Nr. 41)

erworben am 2. März 1836 von dem Kunsthändler Christian Franz Eberhardt-Winter, Frankfurt a. M.

KOPIEN

a) Holz, 54 x 64 cm. Verst. „Gemälde alter Meister aus rheinischem und ausländischem Besitz", Köln (Lempertz) 2. Mai 1929, Nr. 77, Taf. 12 (als Art des A. van Everdingen). DAVIES 1978, (doubtful attributions) S. 359, Nr. A 21, Abb. 239; dies. 2001, S. 113, Anm. 52

b) Leinwand, 17 x 21 cm. Verst. „aus verschiedenem, z. T. nichtarischem Besitz" (eingeliefert von „F. B.", „nichtarisch"), Frankfurt (Hahn) 15. November 1939, Nr. 31, Abb. (als Everdingen, zugeschrieben). DAVIES 1978, (doubtful attributions) S. 359, Nr. A 22; 2001, S. 113, Anm. 52

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Auf einem Felsen in der Mitte des Bildes erhebt sich eine Sägemühle, die unten gemauert, oben mit senkrechten Holzplanken verkleidet ist; auf ihrem Sparrendach liegen nurmehr wenige Schindeln. Am Fuße des Bauwerks liegen vierkantig zugeschnittene Holzbalken kreuz und quer durcheinander, zwischen denen ein Arbeiter mit Fässern hantiert. Auf einem Landstück links unten lagern unbearbeitete Baumstämme, auf denen sich ein Hahn und zwei Hennen niedergelassen haben. Weiter hinten sind Holzbalken zum Abtransport vom



Abb. 89: Allart van Everdingen, Landschaft mit einer Sägemühle, um 1660, Frankfurt a. M., Städel

Ufer aufgestapelt. An die Mühle stößt rechts ein aus horizontalen Balken aufgebautes Stauwehr an. Auf der Dammkrone am Geländer steht eine Frau mit einem Kind unter dem Arm und einem weiteren Kind an der Seite. Hinter der Gruppe sind Schweine in einem kleinen Eichenwald zu sehen, der sich gegen den lichten Himmel abhebt. In der linken Bildhälfte über dem von der Sonne beschienenen Ufer stehen zwei Bauernhäuser am Rande eines Laubwaldes, hinter dem dunkle Wolken aufziehen.

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Gemälde wurde 1836 aus dem Kunsthandel als Allart van Everdingen erworben. Davies besprach es in einer Gruppe von Darstellungen von Sägemühlen, die sie überwiegend in die zweite Hälfte der 1650er Jahre datierte.[1] Mit einer Datierung um 1660 stellte sie es an das Ende der Reihe, da es in seiner breiten Malweise einen Stilwechsel anzeige und das Eichenwäldchen einer 1660 datierten „Waldlandschaft mit Fluß" (ehemals Wiesbaden, Sammlung Haniel) entlehnt wirke.[2] Darüber hinaus bemerkte Davies verschiedene motivische Übereinstimmungen mit Everdingens Radierung „Frau auf einem Bootssteg".[3] Aus Skizzen zu den Radierungen des Reineke Fuchs habe Everdingen das Geflügel übernommen. Die Staffage erklärte Davies mit Blick auf die Figuren des „Dorfausganges" in Budapest für eigenhändig.[4]

DISKUSSION

Unsere „Landschaft mit einer Sägemühle" zählt zu den freiesten Erfindungen Everdingens. Die durch den niedrigen Augenpunkt majestätisch vor dem Himmel aufwachsende Sägemühle im Zentrum des Bildes bildet den Dreh- und Angelpunkt der ausgeklügelten Komposition. Der Höhenzug wird noch verstärkt durch das Eichenwäldchen im grellen Gegenlicht, zu dem die Gewitterwolken auf der linken Seite ein Gegengewicht bilden. So kühn wie in diesem Bild hat sich Everdingen selten über die Natur hinweggesetzt. In dieser Hinsicht vergleichbar erscheint vor allem die „Hügelige Landschaft" der Hamburger Kunsthalle, die mit ihren monumentalen Tannen und Wolken gleichfalls extreme Effekte erzielt.[5] In seiner zentrierten Komposition steht unser Bild der „Landschaft mit Wasserfall", die bei P. de Boer 2002 in Maastricht ausgestellt war, auffallend nahe (Abb. 90).[6] Für eine relativ späte Einordnung um 1660 spricht neben der Komposition auch der befreite Duktus, der vor allem in der Wiedergabe des Wassers mit schwungvoll gesetzten Höhen auf dunklen Lasuren zur Geltung kommt. Die singuläre Bildschöpfung hat wohl nicht von ungefähr mindestens zwei Kopien angeregt.[7]

LITERATUR

Verz. 1844, S. 104, Nr. 245; 1855, S. 24, Nr. 245; 1858, S. 96, Nr. 218; 1866, S. 100, Nr. 218; 1870, S. 118, Nr. 201; 1873, S. 121, Nr. 201; 1879, S. 140, Nr. 261; 1883, S. 143, Nr. 261; 1888, S. 152, Nr. 261; 1892, S. 61, Nr. 261; 1897/1900, S. 59, Nr. 261; 1900, S. 113, Nr. 261; 1905, S. 48, Nr. 261; 1907, S. 46, Nr. 261; 1910, S. 58, Nr. 261; 1914, S. 60, Nr. 261; 1915, S. 116; 1919, S. 38; 1924, S. 73; 1995, S. 29

Eissenhardt-Valentin 1877, Textband, S. 18
Olof Granberg, Allart van Everdingen och hans „Norska" Landskap. Det Gamla Julita och Wurmbrandts Kanoner, Stockholm 1902, S. 58, Nr. 61
Bernt 1969, Bd. 1, Nr. 370
Davies 1978, S. 201–205, 343, Nr. 107
Davies 2001, S. 110, 113, 232, Nr. 92

1 Davies 1978, S. 201–205; 2001, S. 110, 113.
2 Davies 2001, Abb. 170. Zur zeitlichen Einordnung des Städel-Bildes äußerte sich Davies in der überarbeiteten Fassung ihrer Dissertation (2001) deutlicher als in der Erstfassung (1978).
3 Davies 2001, Fig. 127.
4 Davies 2001, Abb. 128, Farbtafel VII.
5 Inv. Nr. 56. Signiert. Leinwand, 72,8 x 102,2 cm. Davies 2001, S. 250f, Nr. 171, Abb.
6 Signiert. Leinwand, 73,7 x 60,8 cm.
7 Siehe oben unter Kopien. Bei dem 1929 in Köln versteigerten Stück dürfte es sich wegen des Holzträgers und der abweichenden Staffage um eine noch vor dem Erwerb von Inv. Nr. 872 für das Städel (1836) entstandene alte Kopie oder Variante handeln.

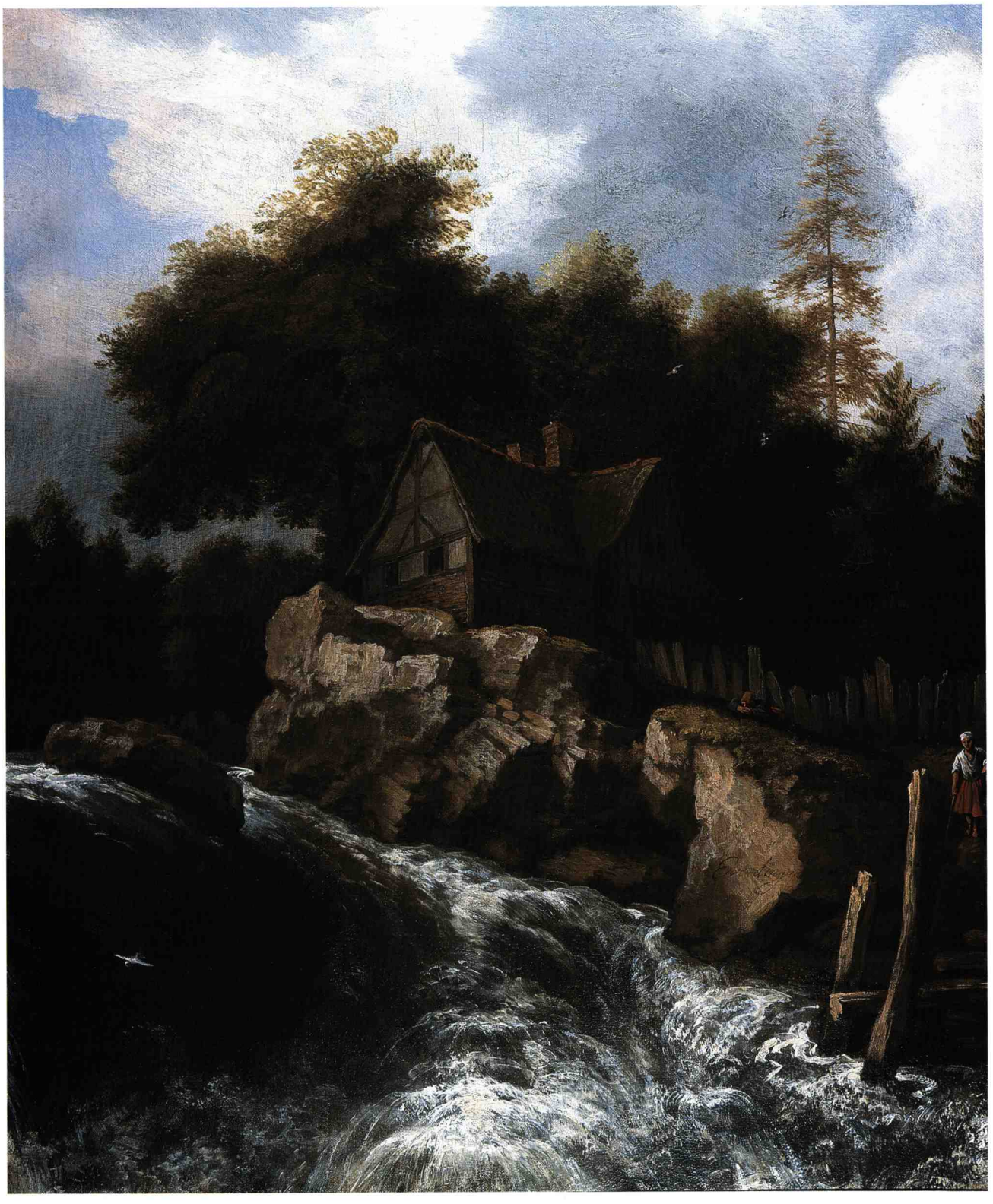


Abb. 90: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall, um 1660, ehemals Amsterdam, Kunsthandel P. de Boer

ALLART VAN EVERDINGEN

LANDSCHAFT MIT WASSERFALL UND MÜHLE

INV. NR. 1239

Um 1670

Leinwand, 85,4 x 70,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 14 senkrechten Fäden pro cm (waagerechte Fäden nicht zählbar) ist beschnitten und doubliert. Von der Malkante und vom Spannrand sind nur oben Reste erhalten geblieben. An Fehlstellen entlang der Ränder läßt sich eine doppelte Grundierung in Hellgrau auf Rotbraun feststellen. Auf der Malerei liegt dicker, vergilbter Firnis, aus dem einzelne Motive wie die Schafe und Schaumkronen herausgeputzt wurden. Signiert rechts unten in Schwarz: „A:V:EVERDINGEN" (Abb. 91).
Auf der Rückseite des Keilrahmens ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G 1239". In roter Kreide: „3655".

PROVENIENZ

Slg. Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M.



Abb. 91: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall und Mühle, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard

BESCHREIBUNG

Die Waldlandschaft wird von einem erhöhten Bodenstreifen im Vordergrund und zwei Bäumen an den Seiten kartuschenartig eingefaßt. Links stehen eine Tanne und der Stumpf einer zweiten, deren Stamm wie eine Kanone über die Kante in das Tal ragt. Rechts gegenüber neigt sich ein dünner Laubbaum ins Bild. Im Mittelgrund sieht man eine kleine gezimmerte Wassermühle an einem tosenden Gebirgsbach. Auf einem Hohlweg unterhält sich ein rastender Wanderer mit einem Hirten. Dessen Schafe grasen links unter einem Stalldach. Zwei versprengte Tiere sonnen sich auf einem Felsen. Rechts oben in der Ferne stehen zwei Figuren am Zaun eines Gehöftes. Ihnen nähert sich ein Wanderer über eine Wiese. Vom blauen Himmel ist nur ein schmaler Streifen sichtbar.

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Gemälde wurde 1892 mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard als Allart van Everdingen erworben.[1] Davies (1978, 2001) nahm es in ihren Kritischen Katalog unter die authentischen Werke auf, ohne es im Textteil ihrer Monographie des Malers zu besprechen. Nach Erläuterung der Autorin sollen dieses und andere akzeptierte, aber nicht besprochene Gemälde der von einem Nachlassen der Qualität geprägten Spätzeit Everdingens angehören.[2] Frederic Duparc hat sich Verf. gegenüber gleichfalls für ein authentisches Spätwerk ausgesprochen.[3]

DISKUSSION

Gegenüber den zuvor besprochenen früheren Landschaften Everdingens in unserer Sammlung fallen an dem

1 Das Bild stammt nach Angabe in den Verzeichnissen des Museums aus der Sammlung Georg Finger des Raths, findet sich jedoch nicht in dessen Nachlaß, der 1874 in Frankfurt versteigert wurde.

2 DAVIES 2001, S. 107.

3 Brief vom 1. Juli 2002.

4 Monogrammiert und 1670 datiert. Leinwand, 153 x 134 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 850.2). DAVIES 2001,



Abb. 92: Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall und Mühle, um 1670, Frankfurt a. M., Städel

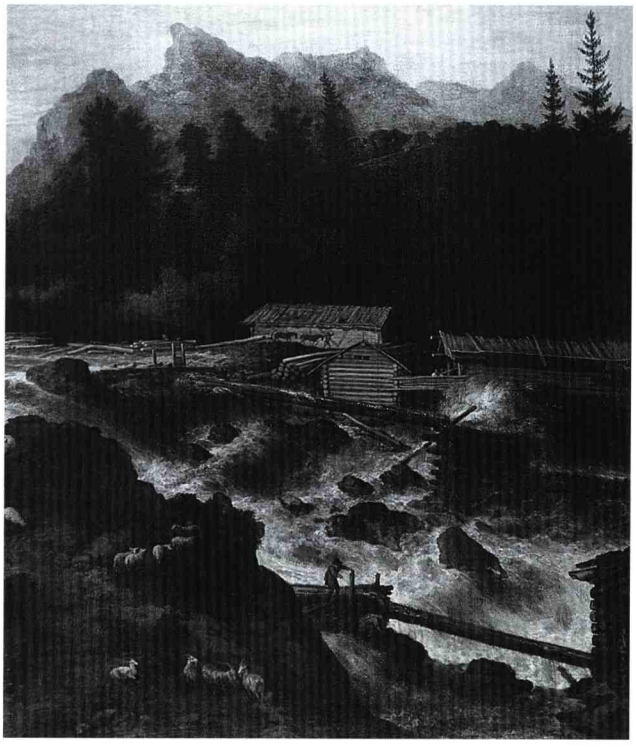


Abb. 93: Allart van Everdingen, Berglandschaft mit Wasserfall bei Mölndal, 1670, Rouen, Musée des Beaux-Arts

Bild sogleich „Schwächen" auf, die an eine Kopie oder Nachahmung denken ließen, wenn darin nicht die Merkmale des Spätstiles des Malers zu erkennen wären. Die Nadeln und Blätter der Bäume im Vordergrund sind gleichförmig Strich an Strich wiedergegeben, ohne daß sich der Eindruck einer von Wind und Wetter bewegten Masse ergibt. Die Felsen sind kaum modelliert. Das Wasser wirkt stumpf. Das Mühlengebäude entwickelt sich nicht in die Tiefe. Die beschriebene Malweise läßt sich gut mit einer „Berglandschaft mit Wasserfall bei Mölndal" im Musée des Beaux-Arts in Rouen vergleichen, die durch ihre Datierung 1670 als Spätwerk des Malers gesichert ist (Abb. 93). Dieses Gemälde liefert nicht nur ein Beispiel für die weichen Formen, sondern auch für den Aufbau unseres Bildes.[4] In beiden Kompositionen gleitet das Auge über eine Schwelle im Vordergrund in die Tiefe, um sich sogleich wieder seinen Weg in die Höhe zu bahnen. Die üblichen Kategorien von oben und unten werden hier neutralisiert, da der schmale Himmelsraum nur noch als Gegengewicht zu der Repoussoir-Zone im unteren Vordergrund dient. Vergleichbar in beiden Bildern ist auch die kleinmaßstäbliche Staffage, die über die verschiedenen Bildzonen verteilt ist. Everdingen erinnert sich in diesen späten Werken der Tiroler Gebirgslandschaften seines Lehrers Savery, in denen die jähen Höhenwechsel, die rahmenden und umgestürzten Bäume sowie der schmale Himmelsraum vorgeprägt erscheinen.[5] Das Frankfurter Bild greift auch mit dem Farbschema – Braun im Vordergrund, Grün im Mittelgrund, Blau in der Ferne – auf manieristische Vorbilder zurück. Die Überlagerung der skandinavischen Eindrücke des Malers durch Stilformen des späten 16. Jahrhunderts erscheint sehr aufschlußreich für Everdingen, der seinem Lehrer in dieser Weise die Treue hielt. Dabei konnte er womöglich auf die Zustimmung des Publikums rechnen, denn auch andere Maler wie Gerbrand van den Eeckhout und Barent Fabritius haben zu dieser Zeit den Manierismus wieder für sich entdeckt.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 119, Nr. 262a; 1897/1900, S. 115, Nr. 262a; 1900, S. 114, Nr. 262a; 1905, S. 49, Nr. 262a; 1910, S. 58, Nr. 262a; 1914, S. 60, Nr. 262a; 1915, S. 116; 1919, S. 39; 1924, S. 73; 1966, S. 39; 1995, S. 29f

DAVIES 1978, S. 351, Nr. 147
DAVIES 2001, S. 250, Nr. 167

S. 221, Nr. 46. – Eine kleinere Fassung dieses Bildes, Verf. nicht im Original bekannt, ist in deutschem Privatbesitz verzeichnet. Monogrammiert und 1670 datiert. Leinwand, 56 x 42,5 cm. DAVIES 2001, S. 221, Nr. 45, Abb.

5 Vgl. etwa die „Gebirgslandschaft mit einem Wildbach". Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Inv. Nr. KA 154/1967). Kurt J. MÜLLENMEISTER, Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Katalog, Freren 1988, S. 211, Nr. 47, Abb.

BARENT FABRITIUS

Beemster 1624 – 1673 Amsterdam

Getauft am 16. November 1624 in Beemster als Sohn des Pieter Carelsz., eines Schulmeisters und im Nebenberuf Malers. Bruder des Carel Fabritius (1622–1654). 1641 wurde er zusammen mit seinem Bruder in die reformierte Kirche von Midden-Beemster aufgenommen. In dem diesbezüglichen Dokument werden beide als „Zimmermann" genannt, wovon sich vielleicht ihr Beiname Fabritius (von lat. *faber*, d. h. Handwerker) ableitet. 1643 gehörte Barent noch der kirchlichen Gemeinde in Midden-Beemster an. Danach trat er vermutlich in die Werkstatt Rembrandts in Amsterdam ein, der bereits seinen Bruder ausgebildet hatte. Sein frühestes datiertes Gemälde ist das Frankfurter „Selbstbildnis" von 1650 (Inv. Nr. 736). Am 18. August 1652 heiratete er in Beemster Catharina Mussers, die wie sein Bruder in Delft lebte. Er selbst wohnte damals in Amsterdam. 1653 und 1655 wurden zwei Söhne in Beemster getauft. Um 1656 ließ er sich in Leiden nieder, wo er die Familie eines Stadtbaumeisters porträtierte, 1657 ein Haus mietete, 1658 der Malergilde beitrat und 1660/61 fünf Bibelgleichnisse für die Lutherische Kirche ausführte. 1665/66 war er erneut in Beemster, später wieder in Amsterdam, wo er am 20. Oktober 1673 auf dem Leidschen Kirchhof, einem Friedhof für arme Leute, begraben wurde. Er ließ sechs Kinder zurück. Seine Frau war 1701 noch am Leben.

Sein etwa 50 erhaltene Gemälde umfassendes Œuvre besteht vor allem aus Historien, die biblische und mythologische Themen darstellen. Daneben kommen auch Allegorien, Bildnisse, Figuren- und Genrebilder vor. Man schreibt Fabritius eine Anzahl zumeist lavierter Federzeichnungen zu. Stilistisch prägten ihn Rembrandt und vielleicht mehr noch der Luminarismus und die Perspektivkunst seines Bruders Carel. Im Lauf der 1660er Jahre bildete er einen manierierten Figurenstil aus. In allen seinen Stilwechseln zeigt Fabritius stets ein erdiges Kolorit als seine unverwechselbare Handschrift.

LITERATUR: PONT 1958; SUMOWSKI 6, 1994, ad indicem

SELBSTBILDNIS

INV. NR. 736

1650

Leinwand, 70,1 x 55,7 cm

Signiert und 1650 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grau grundierte Leinwand mit etwa 11–12 senkrechten (Kett-?) und waagerechten (Schuß-?)Fäden pro cm^2 ist beschnitten und doubliert. Die Malkante ist nur stellenweise an den Seiten erhalten. Sie folgt dem Verlauf von Spanngirlanden. Rechts sind noch einige der Ösen des als Arbeitsrahmen verwendeten Schnürrahmens zu erkennen. Eine alte Röntgenaufnahme zeigt unklare Veränderungen am Kragen des Dargestellten (WEHLTE 1932, S. 224; s. auch PONT 1958, S. 16f).
1821 wurde das Bild in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Fabrittius. Porträt eines jungen Mannes in rothem Mantel. Geputzt und repariert. [*f*] 22" (Archiv. 1817–1843, S. 28, Nr. 64). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 8. und 14. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 27). Peter Waldeis stellte 1990 nach Putzproben eine „vermutlich pigmentierte Firnischicht, die sehr schwer löslich ist (Ölfirnis?!)" fest. Er reinigte das Bild und trug neuen Firnis auf. In der verschatteten Gesichtshälfte, die insgesamt verputzt und unter dem Auge retuschiert ist, nahm er Punktretuschen vor (Bericht im Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
Links unter der Mitte signiert und datiert: „BFabricius 1650" (B und F ligiert; die ganze Bezeichnung sehr verrieben; Abb. 94).
Rückseitig auf dem alten Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 736". Eingekratzt: „199" (197?). Darüber mit weißer Kreide: „G".



Abb. 94: Barent Fabritius, Selbstbildnis, Signatur und Datierung, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Jakob Bernus (1681–1749), Bankier, Frankfurt a. M.
Slg. Heinrich Bernus (?–1781)
Verst. nachgelassene Slg. J. Bernus, Frankfurt a. M. (Hüsgen) 7. Mai 1781, Nr. 201 (*f* 30 an Heusser, Frankfurt)
Slg. Karl Friedrich Wendelstadt, Künstler und Städel-Inspektor (1786–1840), Frankfurt a. M.
von diesem am 12. September 1818 erworben (an C. F. Wendelstadt für das Städel)

KOPIEN

a) Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819) im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank III, Mittelteil. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11)
b) BÜRGER 1868, S. 291: „Wir haben in Paris, in einer aus Rußland kommenden Sammlung, eine Art von Wiederholung dieses Bildnisses mit derselben Bezeichnung und Jahreszahl (1650) gesehen."

BESCHREIBUNG

Das Bildnis zeigt einen jungen Mann in halber Figur vor einer Wand im Seitenlicht von links oben. Sein Kopf ist nahezu *en face* gegeben, sein Rumpf ein wenig nach rechts gewandt, sein rechter Arm angewinkelt. Die vom Mantel verdeckte Rechte liegt auf der Brust. Seine Züge prägen ein niedriges, breites Kinn, eine flache Nase, große blaue Augen mit kurzen schwarzen Brauen sowie schwarzes kurzes Haar. Auf dem Kopf sitzt ein großer brauner Hut mit Bandzier und einer Krempe, die in die Stirn herabgebogen ist. Das rechte Ohr schmückt ein Ring. Über einem weißen Hemd, von dem man nur eine Manschette sieht, trägt der Mann ein braunes Wams und einen zinnoberroten Mantel. Den Hals verdeckt ein schmaler weißer Kragen. An einer Schnur um den Hals hängt eine goldene Medaille. Rechts im Hintergrund setzt eine Bogennische an. In die grau-braun changierende Wand ist links oben ein Nagel eingeschlagen.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1818 von dem Künstler und Städel-Inspektor Karl Friedrich Wendelstadt erworbene Gemälde ist erstmals in dem Verzeichnis von 1819 unter der Künstlerzeile „Bernhard Fabritius 1624–1654" als „Bildniss eines



Abb. 95: Barent Fabritius, Selbstbildnis, 1650, Frankfurt a. M., Städel

Knaben" aufgeführt. Das falsche Todesjahr 1654 deutet auf eine Verwechslung mit Carel Fabritius (1622–1654), Bernhards älterem Bruder, hin. Anlaß zur Ergänzung des in der Signatur mit B abgekürzten Vornamens zu Bernhard dürfte Inv. Nr. 90 aus der Sammlung Städels gegeben haben, wo dieser voll ausgeschrieben ist. Barent und Carel waren auch von Wilhelm Bürger, der die beiden Maler entdeckte, anfangs noch auf eine und dieselbe Person bezogen worden. Erst später traten deren Verschiedenheiten hervor und wurden Archivalien aufgefunden, die neben dem in zeitgenössischen Quellen erwähnten Carel die Existenz eines Bruders Barent belegten.[1] In der Forschung erfuhr das Städel-Bild vor allem deswegen Beachtung, weil es das früheste bekannte datierte Werk von Barent ist und daher Aufschluß über dessen künstlerische Ausbildung zu geben verspricht.[2] Den Stil des Bildes sah man erwartungsgemäß von Rembrandt und Carel Fabritius geprägt. Während die starken Schatten, das Nischenmotiv und die beruhigte Umrißform auf den Rembrandt der 1640er Jahre verweisen (vgl. Abb. 24), setzt der aufgehellte Grund den Luminarismus des Carel Fabritius voraus.[3] Die Vermutung, daß es sich bei dem Werk zugleich auch um das früheste „Selbstbildnis" des Malers handeln könne, ist erstmals in dem Verzeichnis von 1915 nachzuweisen. Sie wurde von Münz (1937) und Sumowski (1964) übernommen. Nur Judson (1969/70) sprach sich gegen sie aus. Pont (1958) blieb unschlüssig. In dem in die Wand eingeschlagenen Nagel vermutete Pont eine Allusion auf das Zimmermannshandwerk, d. h. die Erstausbildung der Brüder Fabritius, während Sumowski darin nur ein zu der Entstehungszeit beliebtes Trompe-l'œil-Motiv erkennen wollte.[4]

DISKUSSION

Im Jahr der Datierung des Bildes 1650 war Barent Fabritius mit 26/27 Jahren in einem Alter, in dem andere Maler wie etwa Jan Steen bereits ein „Œuvre" aufzuweisen und mehrfach den Stil gewechselt hatten. Bei Barent läßt sich dagegen kein einziges Gemälde mit Sicherheit vor das Städel-Bild datieren. Manche Unbeholfenheiten wie das Verbergen der Hand und des Halses und die unklare Raumdefinition ebenso wie die von Pont als „vorsichtig" beschriebene Malweise des Gesichtes sprechen für eines der, wenn nicht das erste „Selbstbildnis" des Malers.[5] 1641 in Midden-Beemster nicht als Maler, sondern als Zimmermann erwähnt, kam Barent erst vergleichsweise spät zur Malerei, vermutlich um dem Vorbild seines hochbegabten Bruders Carel zu folgen. Der Stil des Städel-Bildes steht Rembrandt nicht so nahe, daß Barent bei diesem unbedingt gelernt haben müßte. Dagegen tritt deutlich das Vorbild des Bruders hervor, und zwar nicht nur in der gegenüber Rembrandt aufgehellten Palette, sondern auch in dem reichen, mit roten Akzenten (am Nasenflügel, an der Lippe) versehenen Inkarnat, das sich gut mit Carels „Bildnis des Abraham de Potter" aus dem Jahr 1648 in Amsterdam vergleichen läßt.[6]

Van Hall (1963) führt nicht weniger als 13 Selbstbildnisse von Barent auf, die zum Teil nur wenig Ähnlichkeit miteinander aufweisen. Als Selbstbildnis am ehesten in Frage kommt das 1666 datierte „Selbstbildnis als Raucher" (Abb. 96) in Aachen, da hier das Attribut einer Staffelei eindeutig auf den Malerberuf verweist und das Bild als das einzige der Serie signiert ist.[7] Die Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen Kopf des Frankfurter Bildnisses tritt trotz des Altersunterschiedes und der veränderten Mode deutlich hervor. Ein bislang unbeachtetes Detail stützt die Deutung auf ein Selbstbildnis. Die goldene Medaille ist ein typisches Requisit von Selbstbildnissen Rembrandts und dessen Schülern, in denen sie allerdings stärker auffällt und stets Teil eines Phantasiekostüms ist.[8] Vielleicht unter dem Eindruck solcher Bildnisse zu einer Nachahmung verleitet, trägt Barent seine Medaille wie eine echte Auszeichnung, was bei den geringen Meriten, die der Maler damals erworben haben konnte, wie ein „Scherz" oder eine seltsame Form der Selbstnobilitierung anmutet. Im bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts bestand für Maler allgemein wenig Aussicht, solche höfischen Gunstbezeugungen zu erhalten. So nutzte denn auch Samuel van Hoogstraten (1627–1678) jede Gelegenheit, um in seinen Selbstbildnissen und Steckbrettern mit Stolz auf seine Auszeichnung zu verweisen, die er am Wiener Hof erhalten hatte, und auch Job Berckheyde schmückte sich in seinem Haarlemer Selbstbildnis mit der Ehrenkette, die ihm (und seinem Bruder Gerrit) am Heidelberger Hof ver-

1 Zur Forschungsgeschichte s. PONT 1958, S. 10–13.

2 Die Datierung 1650 wird von Bürger auch für ein verschollenes Gemälde überliefert, bei dem es sich um eine eigenhändige Variante oder um eine Kopie handeln könnte (s. oben unter Kopien).

3 S. dazu besonders PONT 1958, S. 14–17. SUMOWSKI 2, 1984, S. 926, Nr. 598.

4 PONT 1958, S. 16, Anm. 1. SUMOWSKI 2, 1984, S. 926, Nr. 598.

5 PONT 1958, S. 15.

6 Carel Fabritius, „Bildnis des Abraham de Potter" (1592–1650). Signiert und 164(8) datiert. Leinwand, 68,5 x 57 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 1591). SUMOWSKI 2, 1984, S. 984, 989, Nr. 602, Abb. in Farbe.

7 Signiert und 1666 datiert. Holz, 39 x 33 cm. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum.

8 Vgl. z. B. Philips Koninck, „Selbstbildnis in roter Phantasietracht". Signiert und 1650 datiert. Holz, 63,5 x 47 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet (Inv. Nr. 157). SUMOWSKI 3, 1986, S. 1541, 1578, Nr. 1028, Abb. – Ferdinand Bol, „Selbstbildnis mit Palette, in Phantasietracht". Signiert und 1653 datiert. Leinwand, 105 x 82,5 cm. Dell Park bei London, Baron Bruno Schroeder. SUMOWSKI 1, 1983, S. 307, 382, Nr. 143, Abb.



Abb. 96: Barent Fabritius, Selbstbildnis als Raucher, 1666, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum

liehen worden war.[9] Auch der Ohrring weist auf ein Selbstbildnis. Für holländische Männer war dieser Schmuck im 17. Jahrhundert unüblich.[10] Auf Ohrringe stößt man jedoch häufig wieder in Rembrandts Selbstbildnissen, deren Vorbild oben schon hinter dem Motiv der Medaille vermutet wurde.[11] Ob der Nagel vor diesem Hintergrund autobiographisch auf den erlernten Zimmermannsberuf verweist, erscheint fraglich, da sich Barent mit seiner „Medaille" ja gerade selbstbewußt über den Stand des Handwerkers erheben wollte.

Es liegt eine gewisse Ironie darin, daß Barents stolzes Selbstbildnis aus den Anfangsjahren seiner Malerlaufbahn erst spät als ein solches erkannt wurde und frühere Autoren die verschiedensten Titel dafür fanden. Bislang nicht bekannt war dessen Herkunft aus der Sammlung des Frankfurter Bankiers Jakob Bernus.[12] In dem Katalog ihrer Versteigerung findet sich eine Losnummer beschrieben, bei der es sich nur um unser Bild handeln kann: „Das Bildniß eines Quackers meisterhaft A. 1650 gemahlt von Fabricius, 2 Schuh 6 Zoll hoch und 2 Schuh breit." Die mögliche Identifizierung des Mannes mit einem Quäker, d. h. einem Angehörigen der 1649 von George Fox in England gegründeten Sekte, zeigt, wie unkonventionell und eigensinnig die Ikonographie von Barents erstem Selbstbildnis ist.[13]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 44, Nr. 130; 1823, S. 24, Nr. 130; 1830, S. 34, Nr. 239; 1833, Taf. 4; 1835, S. 50, Nr. 78; 1844, S. 109, Nr. 269; 1855, S. 20, Nr. 269; 1858, S. 85, Nr. 151; 1866, S. 87, Nr. 151; 1870, S. 109, Nr. 153; 1873, S. 111, Nr. 153; 1879, S. 125, Nr. 197; 1883, S. 127, Nr. 197; 1888, S. 136, Nr. 197; 1892, S. 49, Nr. 197; 1897/1900, S. 47, Nr. 197; 1900, S. 117, Nr. 197; 1905, S. 38, Nr. 197; 1907, S. 36, Nr. 197; 1910, S. 45, Nr. 197; 1914, S. 46, Nr. 197; 1915, S. 107; 1919, S. 39; 1924, S. 74; 1936, S. 17; 1966, S. 42; 1971, S. 24; 1986, S. 30, Nr. 8; 1987, S. 48; 1995, S. 30

BÜRGER 1859, S. 28f
BÜRGER 1860, S. 72
BÜRGER 1868, S. 291
RIEGEL 1882, S. 286
VAN DYKE 1914, S. 108f
HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 475
VAN DYKE 1923, S. 76
FALCK 1924, S. 86
VALENTINER 1932, S. 235
WEHLTE 1932, S. 224
ISARLO 1936, S. 49
MARTIN 1936, S. 134
MÜNZ 1937, S. 156
BERNT 1948, Bd. 1, Nr. 274
PONT 1958, S. 14–17, 66f, 87, 115, Nr. 31
SUMOWSKI 1959, S. 288, 292
VAN HALL 1963, S. 97, Nr. 3
SUMOWSKI 1964, S. 195f
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 97
REMBRANDT AFTER THREE HUNDRED YEARS. An Exhibition of Rembrandt and His Followers, Katalog der Gemälde bearb. v. J. Richard Judson, The Art Institute of Chicago, The Minneapolis Institute of Arts, The Detroit Institute of Arts, 1969/70, S. 60, bei Nr. 51
Götz ECKARDT, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin (Ost) 1971, S. 33, 183
Christopher BROWN, Carel Fabritius, Oxford 1981, S. 50
SUMOWSKI 4, 1981, S. 1786, bei Nr. 820
SUMOWSKI 2, 1984, S. 913, 926, Nr. 598
Kat. LONDON 1991, S. 101, Anm. 4

9 Celeste BRUSATI, Artifice and illusion. The art and writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago-London 1995, „Chains of honor and obligation", S. 145–151. Zu den Berckheydes s. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 196. Das erwähnte „Selbstbildnis" von Job findet sich im Frans Halsmuseum in Haarlem (LAWRENCE 1991, Abb. 2).

10 Marieke de Winkel wies Verf. darauf hin, daß der „sehr exzentrische" Männerohrring in England am Hof von Jakob I. und Karl I. getragen wurde.

11 PONT 1958, S. 14, Anm. 3. REMBRANDT BY HIMSELF, Ausst. Kat., hrsg. v. Christopher White u. Quentin Buvelot, London, National Gallery; Den Haag, Mauritshuis, 1999, S. 178. – Außer bei Rembrandt lassen sich vermutlich noch viele weitere, wenn auch keine bürgerlichen Köpfe mit Ohrringen in der Zeit feststellen. Vgl. z. B. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, „Idealized Head of a Young Man with an Earring". Monogrammiert und 1627 datiert. Leinwand, 22 x 27 cm. London, Kunsthändler Colnaghi. Abbildung in: Burlington Magazine 142, Febr. 2000, vor S. 73.

12 Zu Bernus (1681–1749), der als reichster Mann zu seiner Zeit in Frankfurt galt, s. KLÖTZER 1, 1994, S. 61.

13 Vgl. Jacob GRIMM und Wilhelm GRIMM, Deutsches Wörterbuch, Bd. 7, Leipzig 1889, Sp. 2292.

BARENT FABRITIUS

GEBURT UND NAMENGEBUNG JOHANNES D. T.

INV. NR. 90

Um 1660–1665

Leinwand, 64,8 x 76,2 cm

Signiert und undeutlich datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grau vorgrundierte Leinwand mit ungefähr 12 senkrechten Schuß- und 15 waagerechten Kettfäden pro cm^2 mißt in der Höhe 68,6 cm von Webkante zu Webkante. In der Breite ist sie allenfalls geringfügig auf 80 cm beschnitten bzw. durch Ausbrüche reduziert. Allseits ist der originale Spannrand mit den doppelten Ösen des als Arbeitsrahmen benutzten Schnürrahmens und der wellenförmig verlaufenden Malkante erhalten. An den Seiten sind dazu noch deutlich ausgeprägte Spanngirlanden zu sehen.

Eine ältere Röntgenaufnahme (WEHLTE 1932, S. 224) läßt eine Kompositionsänderung erkennen: Die Figur der Elisabeth war ursprünglich weiter links zwischen Joseph und Zacharias angelegt (Abb. 100). Die 2001 durchgeführte infrarot-reflektographische Untersuchung ließ Korrekturen in den Gewändern und in dem Kissen, das in der Wiege liegt, erkennen.

Die Leinwand ist später mit Nägeln, die zum Teil durch die alten Ösen getrieben wurden, auf eine Art von Spannrahmen, der aus einer senkrechten Leiste in der Mitte und zwei Einschubbrettern als Rückseitenschutz besteht, mit den Maßen 64,8 x 76,2 cm aufgespannt worden. In der Maloberfläche zeichnet sich eine 3,5 cm breite Mittelleiste einer früheren Rahmung ab.

Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses wurde das Bild als „sehr gut erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 6). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 8. und 25. Oktober 1877 (Archiv. 1877/78, S. 33).

Die Malerei liegt unter dickem, vergilbtem Firnis, der einmal in den weißen Partien angeputzt wurde. In ihren Tiefen liegen extrem verbräunte Reste älteren Firnisses. Links unten undeutlich signiert und datiert: „Bernha[rt Fabritius 16..]" (sehr verputzt).

Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 90." In weißer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „196". In roter Kreide: „2172".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (taxiert auf *f* 450)[1]

BESCHREIBUNG

Die im Eingangskapitel des Lukas-Evangeliums (Luk. I, 59–63) geschilderte Geburt des Täufers ist in einen Palast verlegt, den Bogen- und Pfeilermotive links im Hintergrund andeuten. Der Boden ist mit braunen Fliesen ausgelegt. Links oben ist ein Vorhang zurückgeschlagen, dem rechts gegenüber der Himmel über Elisabeths Wochenbett korrespondiert. In der linken Bildhälfte hat sich eine Gruppe von Israeliten um den Hohenpriester versammelt, der den in Tücher gewickelten Täufling auf dem Schoß hält. Vorne steht die Korbwiege des Kindes. In der rechten Bildhälfte sitzt der stumme Zacharias, der einen goldgelben Mantel und eine rote Haube trägt, auf einem rot gepolsterten Stuhl. Mit einem Stück Kreide schreibt er gerade den Namen „Joa[nnes]" auf ein Schiefertäfelchen, um die Namenswahl von Elisabeth gegen die der Taufgesellschaft, die das Kind nach dem Vater nennen wollte, zu bestätigen. Im gleichen Augenblick konnte er durch ein Wunder „... Mund und Zunge wieder gebrauchen, und er redete und pries Gott." Zeugen dieses Aktes sind außer der Elisabeth ein Paar in der Bildmitte, in dem Maria und Joseph zu erkennen sind, sowie eine weitere Frau im Hintergrund, die ein Kind an der Hand führt. Joseph, mit Vollbart und Lockenkranz, neigt sich vor, gestützt auf einen mit einem persischen Teppich bedeckten Tisch, als würde er schon den Worten des Greises lauschen. Maria hält ihre Arme über der Brust gekreuzt. Auf einem weiß bezogenen Beistelltisch steht ein Kerzenleuchter aus Zinn oder Silber.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Stifters, in deren 1816 erstelltem Inventar es als „La naissance de St.

1 Dieses Bild oder die Fassung in der National Gallery in London (s. Anm. 2) ist möglicherweise identisch mit „De Geboorte van Johannes den Dooper, door Fabritius". Verst. George Bruyn, Amsterdam 16. März 1724, Nr. 86 (*f* 30; HOET 1752, Bd. 1, S. 303).

Jean avec beaucoup de figures" beschrieben wird. Ohne Kenntnis des Künstlers, transkribierte man die Signatur mit „B. Frabricius". Die Verzeichnisse von 1844 bis 1888 und auch stets Bürger erwähnen zusätzlich zur Signatur eine Datierung 1669. Weizsäcker (Verz. 1900) hielt die ganze Bezeichnung für verdächtig. Valentiner und Pont haben die überlieferte Datierung ignoriert und aus stilistischen Gründen eine etwas frühere Entstehung um 1665 vorgeschlagen, während der Rest der Forschung diese für glaubwürdig hielt.

Eine weitere gemalte Fassung des Gegenstandes in der National Gallery in London gilt allgemein als ein Frühwerk Barents aus der ersten Hälfte der 1650er Jahre (Abb. 97).[2] In die Betrachtung der beiden Gemälde wird in der Forschung seit längerem zudem eine lavierte Federzeichnung in der Albertina in Wien mit einbezogen (Abb. 99).[3] Sumowski (1964) machte schließlich noch auf eine Zeichnung in der Staatsgalerie Stuttgart aufmerksam, die er gleichzeitig mit dem Wiener Blatt um 1665–1670 ansetzte.[4] Nach seiner Einschätzung entstanden diese beiden Blätter im Rückgriff auf das Londoner Gemälde in Vorbereitung auf das des Städels.

Die Anregung zu der Beschäftigung mit diesem biblischen Thema führte Valentiner (1932) auf eine Rembrandt zugeschriebene Federzeichnung im Louvre zurück, wobei er die genreartige Szene um die Wiege als ei-



Abb. 97: Barent Fabritius, Geburt und Namengebung Johannes d. T., um 1650–1655, London, National Gallery

2 Inv. Nr. 1339. Leinwand, 36,8 x 48 cm. SUMOWSKI 2, 1984, S. 916, 953, Nr. 575 (um 1653). Kat. LONDON 1991, S. 134f (um 1650–1655).

3 Inv. Nr. 9553. Feder in Braun, laviert, 152 x 204 mm. SUMOWSKI 4, 1981, S. 1856f, Nr. 853x.

4 Inv. Nr. 64/1325. Feder in Braun, laviert, 176 x 255 mm. SUMOWSKI 4, 1981, S. 1854f, Nr. 852x, Abb.

5 Rembrandt, „Die Namengebung Johannes d. T." Feder, laviert, 199 x 314 mm. Paris, Louvre. BENESCH 1973, Bd. 5, S. 275, Nr. 1007, Abb. 1290 (um 1656). SUMOWSKI 3, 1980, S. 1226f, Nr. 562x, Abb. (als Willem Drost).

6 Inv. Nr. A 3477. Signiert und 163. datiert. Papier auf Holz, 51 x 39 cm. Grisaille. Abraham BREDIUS, Rembrandt. The complete edition of paintings, neu hrsg. v. Horst Gerson, London 1969, S. 419, 599, Nr. 504, Abb.

7 Pont (1958, S. 63, Anm. 1) verweist auf ein Gemäldeinventar Ferdinand Bols von 1669, in dem ein Werk „daer Joseph den droom uytlegt, van Rembrandt" enthalten ist.



Abb. 98: Barent Fabritius, Geburt und Namengebung Johannes d. T., um 1660–1665, Frankfurt a. M., Städel

ne Besonderheit von Barent ansprach.[5] Pont setzte dazu noch Kenntnis von Rembrandts Grisaille „Josef erzählt seine Träume" von 1638 im Rijksmuseum Amsterdam voraus,[6] eine Arbeit, die Barent in der Sammlung von Ferdinand Bol gesehen haben könnte.[7] Eine Röntgenaufnahme, die Wehlte 1932 von dem Städel-Bild veröffentlichte, zeigt den Kopf der Elisabeth wie in der Grisaille zwischen Josef und Zacharias (Abb. 100). Die Wiener Zeichnung erinnert noch in einigen anderen Elementen (Kamin vor dem Bett, sitzender Zacharias) an dieses Werk.[8] Den in die Hand gestützten Kopf Elisabeths brachte Pont schließlich mit Rembrandts Federzeichnung „Saskia im Bett" in der Graphischen Sammlung München in Zusammenhang.[9]

Pont und Sumowski haben den Stil des Städel-Bildes genauer zu fassen versucht und dabei neben dem Vorbild Rembrandts u. a. auch das Dürers erkennen wollen. Die eckigen Falten in Zacharias' Gewand fand Pont in dem Gemälde „Abraham und die Engel" aus dem Jahr 1664 in Arras wieder.[10] Für das Städel-Bild nahm er daher eine gleichzeitige Entstehung an, wofür er auch das (bereits von Valentiner bemerkte) Selbstbildnis geltend machte, das in dem Kopf links oben zu erkennen sei und Barent etwas jünger als in dem 1666 datierten „Selbstbildnis" in Aachen (Abb. 96) zeige.[11] Für den Kopf Zacharias' nahm er nicht genauer bestimmbare Vorbilder Dürers an.[12] Nach Sumowski (1959) habe für die linke Hälfte der Komposition Dürers Meisterstich von Goltzius aus dem Jahr 1594 Verwendung gefunden.[13] Die „langgestreckten Figuren" seien vielleicht von „Stichen in der Art der Sadlerschen Beschneidung nach M. de Vos (1578)" angeregt. Sumowski (1984) verglich das Städel-Bild mit der Kopenhagener „Darstellung Christi" aus dem Jahr 1668[14] und hielt damit an der überlieferten Datierung 1669 fest.

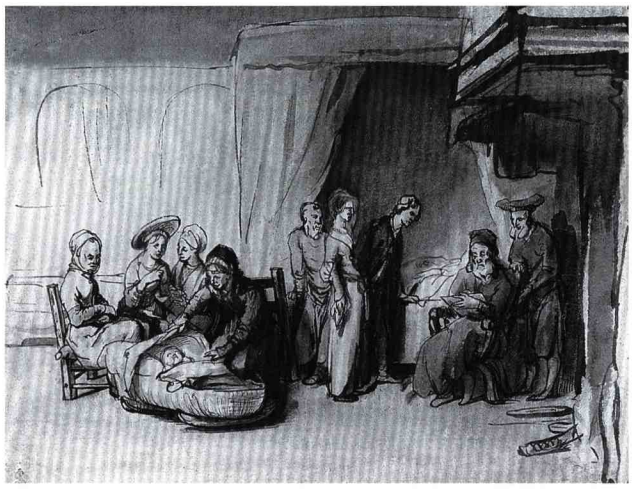


Abb 99: Barent Fabritius, Die Namengebung Johannes des Täufers in der Wöchnerinnenstube, um 1665–1670, Wien, Albertina

DISKUSSION

Die Bezeichnung ist so stark verputzt, daß die Signatur nur bruchstückhaft und die Datierung gar nicht mehr gelesen werden kann. Weizsäcker hielt die Bezeichnung wohl nur deshalb für verdächtig, weil er sich an der Schreibweise des Vornamens störte. Der Maler hat jedoch noch wenigstens zweimal mit „Bernhart" signiert, so daß diese seltene Variante eher für als gegen die Echtheit der Signatur spricht.[15] Der von Sumowski als Bestätigung für die unsicher gelesene Datierung 1669 angeführte Vergleich mit Barents „Darstellung Christi" aus dem Jahr 1668 in Kopenhagen überzeugt nicht recht. Zwar wirken die beiden Bilder durch die Zweiteilung ihrer Kompositionen und einige identische Motive verwandt, aber das Kopenhagener muß später entstanden sein, da hier die gedrängte Komposition des Frankfurter Bildes verbessert erscheint. Die von Pont und Sumowski angenommenen direkten Anleihen bei Dürer und den Manieristen lassen sich nicht verifizieren, da keine wörtlichen Zitate erkennbar sind. Möglich erscheint ein solcher „Eklektizismus" schon, da auch andere Meister wie Gerbrand van den Eeckhout und Allart van Everdingen in den 1660er Jahren auf die Schule, durch die Rembrandt gegangen war, zurückschauten. Barent fand in seinen Historienbildern nun allerdings schon zu Beginn der 1660er Jahre zum Manierismus, wie seine in geräumige Paläste verlegten „Gleichnisse" zeigen, die 1661 von der Lutherischen Kirche in Leiden beauftragt wurden.[16] Von der frühen Historienmalerei Barents

8 PONT 1958, S. 90.

9 Rembrandt, „Frau im Bett mit Besucherin" („Saskia im Bett mit einer Amme"). Feder, laviert, 228 x 165 mm. München, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 1402). BENESCH 1973, Bd. 2, S. 96, Nr. 405, Abb. 488 (um 1635). Thea VIGNAU-WILBERG, Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung, m. einem Beitr. v. Peter Schatborn, Ausst. Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung; Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 2001/02, München 2001, S. 97–99, Nr. 17, Abb. (um 1638).

10 Signiert und 1664 datiert. Leinwand, 44,5 x 60,2 cm. Arras, Musée de la Ville (Kat. 1880, Nr. 66). SUMOWSKI 2, 1984, S. 920, 947, Nr. 569, Abb.

11 PONT 1958, S. 63f.

12 PONT 1958, S. 63, Anm. 5.

13 HOLLSTEIN 8, S. 4f, Nr. 12, Abb.

14 Signiert und 1668 datiert. Leinwand, 108 x 181 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. Sp. 592). SUMOWSKI 2, 1984, S. 921, 952, Nr. 574, Abb. in Farbe.

15 Die Schreibweise Bernhart zeigen die Bilder in Braunschweig (1653) und Turin (1655). Mit Barent ist nach Wissen d. Verf. keines seiner Gemälde bezeichnet. Zumeist kürzte Fabritius seinen Vornamen mit dem B ab.

16 Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2958–2960). SUMOWSKI 2, 1984, S. 919, 943, Nr. 563–565, Abbildungen.

17 Holz, 46 x 45,7 cm. Ehemals Wooburn Green, Eric C. Palmer. SUMOWSKI 2, 1984, S. 917, 934, Nr. 554, Abb. (um 1653).



Abb. 100: Barent Fabritius, Geburt und Namengebung Johannes d. T., Röntgenaufnahme (1932), Frankfurt a. M., Städel

unterscheidet sich unser Gemälde nicht so deutlich wie bislang angenommen wurde. Einzig die Figur der Maria läßt das Bemühen um eine manieristische Formgebung erkennen. Im Vergleich mit einer allgemein früh eingeordneten vielfigurigen Historiendarstellung der „Beschneidung Christi“[17] ist daher auch eine noch frühere Entstehung als von Pont angenommen, um 1660–1665, für möglich zu halten.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 90; 1819, S. 44, Nr. 129; 1823, S. 24, Nr. 129; 1830, S. 27, Nr. 194; 1844, S. 98, Nr. 211; 1855, S. 20, Nr. 211; 1858, S. 85, Nr. 150; 1866, S. 87, Nr. 150; 1870, S. 109, Nr. 152; 1873, S. 111, Nr. 152; 1879, S. 125, Nr. 196; 1883, S. 127, Nr. 196; 1888, S. 136, Nr. 196; 1892, S. 49, Nr. 196; 1897/1900, S. 47, Nr. 196; 1900, S. 116f, Nr. 196; 1905, S. 38, Nr. 196; 1907, S. 36, Nr. 196; 1910, S. 45, Nr. 196; 1914, S. 46, Nr. 196; 1915, S. 107; 1919, S. 39; 1924, S. 74; 1966, S. 42; 1971, S. 24; 1986, S. 30, Nr. 7; 1987, S. 48; 1991, S. 70; 1995, S. 30

Bürger 1859, S. 28f
Bürger 1860, S. 172
Bürger 1868, S. 291
Riegel 1882, S. 286
Veth 1903, S. 69
van Dyke 1923, S. 76
Falck 1924, S. 74, 78
Valentiner 1932, S. 239
Wehlte 1932, S. 224, Abb. 182
Isarlo 1936, S. 50
Münz 1937, S. 156
Pont 1958, S. 62–64, 89f, 107, Nr. 13
Sumowski 1959, S. 288, 290
Kat. London 1960, S. 125
Sumowski 1964, S. 188f
Rosenberg-Slive-ter Kuile 1966, S. 98
Walter A. Liedtke, The three „Parables“ by Barent Fabritius with a chronological list of his paintings from 1660 onward, in: Burlington Magazine 119, 1977, S. 327, Nr. 19
Sumowski 2, 1984, S. 913, 921, Nr. 575
Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 50

WILLEM GRAS

tätig um 1648 – 1655

Mitglied der Lukasgilde in Haarlem. Zwei seiner Gemälde sind 1648 datiert; in einem alten Versteigerungskatalog findet sich eines mit dem Datum 1646 beschrieben. Im Nachlaß des im Mai 1664 verstorbenen Amsterdamer Malers und Kunsthändlers Cornelis Doeck werden zwei kleine Landschaften von ihm auf zusammen bescheidene 8 Gulden geschätzt.
Von dem Maler sind rund zehn Landschaften Haarlemer Prägung mit figürlicher Staffage bekannt, die in der Nachfolge des Jacob van Ruisdael stehen.

LITERATUR: DE VRIES 1950; MIEDEMA 1980, ad indicem

LANDSCHAFT MIT SANDIGEM FELDWEG

INV. NR. 592

Um 1655

Holz, 27,1 x 33,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig auf beiden Seiten abgefast.

Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie wird unter der Repoussoir-Figur im Vordergrund eine kleinere und in entgegengesetzter Richtung nach links laufende Figur sichtbar, die auch schon mit dem bloßen Auge erahnt werden kann (Abb. 102). Sie wurde mit dicker Farbe übermalt, wobei sich Frühschwundrisse ausgebildet haben, die in der Maloberfläche sonst nicht auftreten. Die teils deckend, teils lasierend aufgetragene Repoussoir-Figur liegt auf und zum Teil in diesen Frühschwundrissen.

Die Kopien von Johann Friedrich Morgenstern (1796) und Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1803) lassen vermuten, daß das Bild in deren Werkstatt restauriert wurde.

Bei einer am 14. Juni 1927 vorgenommenen Reinigung wurden ein über dem Firnis links unten sitzendes Monogramm JR (Jacob Ruisdael) sowie weitere Übermalungen im Vordergrund entfernt. Unter dem neuen Monogramm wurde das alte freigelegt. Die als spätere Zutat erkannte Repoussoir-Figur ließ man „vorläufig" stehen (Städel-Inventar; Brief von Wolters an H. Schneider, 27. Juni 1932).

Der Firnis ist einmal reduziert worden, im Himmel stärker als in der Landschaft. Retuschierte Verputzungen sind in den Wolken und Baumkronen festzustellen.

Links unten monogrammiert: „WG" (in der feuchten Malfarbe; Abb. 101).

Rückseitig Reste eines alten Klebezettels mit blauer Zierborte, darauf von späterer Hand in Bleistift die Städel-Inventarnummer: „592". Von derselben Hand nochmals an anderer Stelle: „Inv. Nr. 592". In roter Kreide: „Städel / 592". In roter Kreide: „3413". Reste eines alten Klebezettels mit unleserlicher Beschriftung in Tusche.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1637 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1648 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1654.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M., spätestens 1800

Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817

KOPIEN

a) Nachzeichnung von Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844). Rechts signiert und 1796 datiert. Bleistift auf Papier, 24 x 27,5 cm. Frankfurt a. M., Kunst-

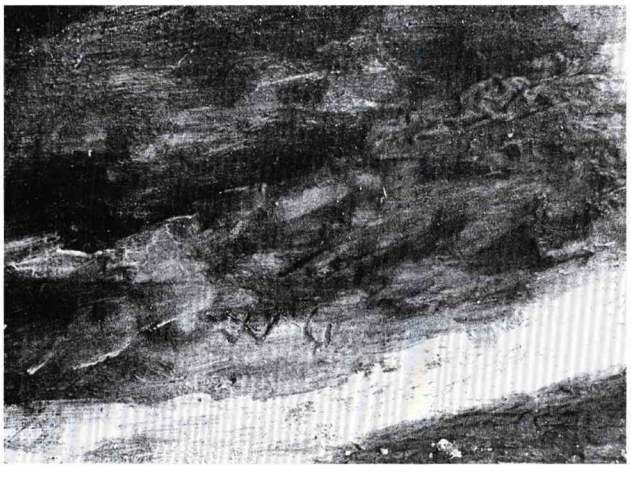


Abb. 101: Willem Gras, Landschaft mit sandigem Feldweg, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 102: Willem Gras, Landschaft mit sandigem Feldweg, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

handlung J. P. Schneider jr., Ausst. Kat. FRANKFURT 1999/2000, S. 63, Nr. 35 (Abb. 103)

b) Gemälde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819) im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank I, linker Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:12). Datiert 1803. Ausst. Kat. FRANKFURT 1999/2000, S. 63, Nr. 45, Abb.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Radierung im Gegensinn von J. F. Morgenstern. In der Platte beschriftet: „Ruysthal pinxit. J. F. Morgenstern sculpsit 1800. Das Original-Gemälde befindet sich in dem Cabinet des S. T. Herrn Doctor Grambs zu Frankfurth a/M". 158 x 172 mm. Graphische Sammlung (Inv. Nr. 10.545). GWINNER 1862, S. 398, Nr. 12

BESCHREIBUNG

Zwischen grasbewachsenen Dünen führt ein Weg am Rande eines kleinen Laubwaldes rechts im Mittelgrund vorbei. Hinter den Bäumen schaut das Dach eines Gehöftes hervor. Im Vordergrund rechts schreitet ein Landarbeiter, der sich unter der Last einer Kiepe beugt, auf einen Steg zu. Hinten sind noch zwei Bauern, die Akkergeräte geschultert haben, und in der Ferne zwei weitere Figuren zu erkennen. Im hellblauen Himmel hängt ein langes, weiß-graues Wolkenband.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1817 als Vermächtnis des Städel-Administrators Grambs als Jacob van Ruisdael erworben. Bei der Schätzung des Nachlasses schrieb man die Staffagefiguren Johannes Lingelbach zu.[1] In den Ver-



Abb. 103: Johann Friedrich Morgenstern nach Jacob van Ruisdael (Willem Gras), 1796, Bleistiftzeichnung, Frankfurt a. M., Kunsthandlung J. P. Schneider jr.

1 Archiv. 1817, S. 23, Nr. 10: „Eine Landschaft von Jac: Ruysdael staffiert von Lingelbach" (tax. *f* 200).

2 Inv. Nr. 600. Signiert. Holz, 60 x 84,4 cm. Verz. 1995, S. 61, Abb. 114.



Abb. 104: Willem Gras, Landschaft mit sandigem Feldweg, um 1655, Frankfurt a. M., Städel

zeichnissen von 1819 bis 1835 ist das Stück unter Ruisdael aufgeführt, von 1844 bis 1866 wird es nicht erwähnt, von 1870 bis 1892 erscheint es unter dem Ruisdael-Nachfolger Roelof van Vries. Die veränderte Zuschreibung wird nirgends begründet, doch läßt sich vermuten, daß man Inv. Nr. 592 mit dem im Städel befindlichen Werk von Vries, seinen „Bauernhütten in einem Wald", verglichen hatte.[2] 1872 schrieb der junge Wilhelm Bode das Bild in einem Aufsatz über „Die Künstler von Haarlem" Isaack van Ruisdael zu, womit er Versuche Wilhelm Bürgers fortsetzte, zwischen den Jugendwerken Jacob van Ruisdaels und den Werken seines Vaters Isaack zu unterscheiden. Weizsäcker (Verz. 1900) wies ein damals noch vorhandenes Monogramm JR als spätere Zutat nach, die er mit Hinweis auf eine Ruisdael unterschriebene Radierung der Morgenstern vor das 19. Jahrhundert datierte. Reste einer darunter sichtbaren älteren Signatur mit einem W bezog er auf den Maler Willem Kool, katalogisierte das Bild jedoch vorsichtig als „Haarlemer Schule, um 1650", wie auch noch Sander und Brinkmann (Verz. 1995). 1927 wurde im Zuge einer Reinigung links unten das alte Monogramm WG vollständig freigelegt.[3] Rosenberg (1928), noch in Unkenntnis dieser Entdeckung, griff die Zuschreibung Bodes an Isaack van Ruisdael noch einmal auf.[4] 1932 ließ der stellvertretende Galeriedirektor Alfred Wolters das Bild in sein Büro hängen, „da ich mich seit einiger Zeit damit beschäftige."[5] Im brieflichen Austausch mit Jakob Rosenberg, Kurt Erich Simon, Hans Schneider, dem Direktor des 1932 gegründeten Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, u. a. bemühte er sich um die Attribution des Bildes, das ihn an weitere problematische Stücke der Isaack Ruisdael-Gruppe, den „Plankenzaun" der Wiener Akademie und eine „Landschaft mit einem kleinen Wasserfall" der Graf Harrachschen Familiensammlung auf Schloß Rohrau (Abb. 106), erinnerte.[6] Nachdem zwischenzeitlich auch Gerrit van Hees als möglicher Autor in Erwägung gezogen worden war, empfahl Schneider, das Bild als „Monogrammist W.G., tätig in Haarlem um die Mitte des 17. Jahrhunderts", zu katalogisieren. Schneider war dessen Monogramm in alten Versteigerungskatalogen begegnet.[7] Seine Neuzuschreibung wurde von Simon (1935) in einem Aufsatz über Isaack Ruisdael kurz erwähnt. Erst de Vries (1950) identifizierte in einem wenig beachteten Artikel in der Zeitschrift Oud Holland den Monogrammisten WG mit dem bereits bekannten Haarlemer Maler Willem Gras, nachdem er im Amsterdamer Kunsthandel einen voll signierten „Rastplatz unter hohen Bäumen" studiert hatte, den er mit dem monogrammierten Stück in Frankfurt vergleichen konnte.[8] Er ordnete unser Bild relativ früh ein, da es noch stark den Einfluß des Pieter de Molijn (1595–1661) erkennen lasse.

DISKUSSION

Der technische Befund weist die Repoussoir-Figur rechts im Vordergrund als eine spätere Zutat nach, mit der vermutlich das Pentiment einer in entgegengesetzter Richtung nach links laufenden Figur kaschiert werden sollte, das mit der Zeit störend sichtbar geworden war (Abb. 102). Eine 1796 datierte Nachzeichnung von Johann Friedrich Morgenstern zeigt bereits den Zustand mit Repoussoir-Figur (Abb. 103). Nach ihrer Vorlage gab Morgenstern 1800 eine verkleinerte Radierung heraus, die in der Unterschrift (Jacob van) Ruisdael als den Autor des Bildes nennt und dieses erstmals in der Sammlung Grambs nachweist.

Die wechselvolle Zuschreibungsgeschichte des Bildes macht die auch heute noch bestehenden Schwierigkeiten deutlich, die Haarlemer Landschaftsmaler im Umkreis Jacob van Ruisdaels voneinander abzugrenzen und in ihrer Eigenart zu erfassen. Auch nach der Identifizierung des Monogramms WG mit Willem Gras, die de Vries (1950) gelang, gibt die stilistische Einordnung dieses Meisters noch manche Fragen auf. Neben dem „Rastplatz unter hohen Bäumen", der de Vries zu seinem Artikel veranlaßte, sind noch zwei weitere voll signierte Werke bekannt geworden: eine erst unlängst von Slive (2002) in seinem Ruisdael-Buch abgebildete „Landschaft mit Bauernhäusern und Bleichwiese" im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam (Abb. 105)[9] sowie eine „Bewaldete Flußlandschaft", die 1979

3 Über diese Reinigung berichtet Wolters in einem Brief an H. Schneider in Den Haag vom 27. Juni 1932: „Das Bild hatte nicht nur eine falsche Signatur, sondern war auch in den Vordergrundpartien stark übermalt. Bei einer Reinigung, die ursprünglich nur der Signatur galt, gingen diese Übermalungen sofort weg. Wir haben nur den Mann im Vordergrund mit der Kiepe auf dem Rücken vorläufig stehen lassen, – er ist also auch nicht original." Worum es sich bei den erwähnten Übermalungen des Vordergrundes gehandelt hat, ist unklar.

4 „Isaacks Bildchen", zu denen Rosenberg das Frankfurter Bild als ein signiertes Beispiel zählte, wirkten auf ihn „dünn und schematisch gegenüber dem Vorbild: van Goyen. Eine manuelle Leichtigkeit im Zeichnerischen charakterisiert sie und in der Farbe ein trockenes silbriges Graugrün mit hellen strohgelben Reflexen."

5 Schreiben von Wolters an K. E. Simon, 19. Februar 1932.

6 Zu dem Gemälde in der Akademie (Inv. Nr. 893) s. die ausführliche Besprechung von Renate Trnek in Kat. WIEN 1992, S. 159–162, Nr. 55, Abb. (als Haarlemer Maler um die Jahrhundertmitte). Das Bild auf Schloß Rohrau war dort um 1932 unter der Inv. Nr. 294 an Hobbema zugeschrieben. Später wurde es dem Pieter de Molijn gegeben. Holz, 35 x 40 cm. – Verf. dankt Ulrich Graf Arco-Zinneberg für Auskünfte zu dem Stück.

7 Schreiben von Schneider an Wolters, 29. Juni 1932.

8 Willem Gras, „Rastplatz unter hohen Bäumen". Signiert. Leinwand, 64 x 102,5 cm. Amsterdam, Kunsthandel, 1950. DE VRIES 1950, S. 205, Abb. 1. BERNT 1969, Nr. 447, Abb.



Abb. 105: Willem Gras, Landschaft mit Bauernhäusern und Bleichwiese, 1648, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

im Kunsthandel auftauchte.[10] Das Bild in Rotterdam trägt zudem eine Datierung 1648, die mit Fragezeichen auch für das Stück im Kunsthandel angegeben wird. Wie das Frankfurter Gemälde mit dem Monogramm WG bezeichnete Werke sind auch heute noch allein aus Beschreibungen in alten Katalogen bekannt. Zu den Landschaften, die Schneider gegenüber Wolters erwähnt hatte, finden sich in den *fiches* von Hofstede de Groot im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag auch WG monogrammierte Bilder anderer Gattungen: ein Stilleben, eine Bauerngesellschaft, ein Grottenbild und zwei Marinebilder. Sollte es sich dabei um Werke unseres Künstlers handeln, wäre Gras nicht nur als Landschaftsmaler tätig gewesen. Für eine monogrammierte Landschaft, die 1828 in Amsterdam versteigert wurde, wird eine Datierung 1646 angegeben.[11] Zu den drei voll signierten und davon zweimal auch 1648 datierten Gemälden sowie dem monogrammierten Stück in Frankfurt kommt noch eine Handvoll zugeschriebener Werke, unter denen besonders auf „Die Dorfstraße" im

9 Inv. Nr. 1255. Signiert und 1648 datiert. Holz, 34,5 x 41 cm.

10 Signiert und 1648 (?) datiert. Holz, 52 x 64,7 cm. Verst. An American Corporation u. a. (The property of a gentleman), London (Christie's) 13. Juli 1979, Nr. 184, Abb.

11 In den *fiches* von Hofstede de Groot im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie fanden sich unter dem Monogramm WG folgende Bilder: a) „Een landschap, gemerkt 1646." Verst. J. Wysman u. a., Amsterdam (Campen) 24. November 1828, Nr. 145. – b) „Landschaft mit Mühle". Holz, 26 x 36 cm. Amsterdam, Ksth. P. de Boer, 1932. – c) „Een uitgestrekt heuvelachtig landschap ..." Leinwand, 1 el 12 d. x 1 el. 50 d. Verst. Roothaan, Amsterdam (de Vries ...) 29. März 1826, Nr. 139. – d) „Een ruim landzigt ziende op de stad Haarlem ..." Leinwand, 32 x 40 d. Verst. J. Houbraken, Amsterdam (v. d. Schley) 2. April 1781, Nr. 25. – e) „Schepen op de rede". Signiert oder monogrammiert? Holz, 28 x 36 cm. Verst. R. C. Kuijper, Soestdijk u. a., Rotterdam (v. Marle, de Sille & Baan) 3. Juni 1953, Nr. 82. – f) „Rivierlandschap met zeilscheepjes ..." Monogrammiert Mitte unten. Holz, 12 x 16 cm. Verst. K. F. v. d. Berg u. a., Amsterdam (Brandt) 26. September 1951, Nr. 20. – g)

Rheinischen Landesmuseum Bonn als das größte bekannte Bild des Malers hinzuweisen ist.[12]

Die Betrachtung konzentriert sich im folgenden darauf, das Verhältnis des Frankfurter Bildes zu dem voll signierten und 1648 datierten Gemälde in Rotterdam zu bestimmen. Zunächst bestätigt sich die Ableitung des Monogramms von der Signatur. In beiden Fällen besteht das W aus zwei versetzt übereinandergeschriebenen V und ist das G ähnlich einem C gebildet. Der stilistische Vergleich fördert neben Gemeinsamkeiten auch Unterschiede zutage. Das Städel-Bild mit seinem hohen Vordergrund und seinen diagonalen Kompositionslinien zeigt noch den von de Vries konstatierten Molijn-Einfluß. Das dicke Impasto der teigigen, Naß in Naß gearbeiteten Dünenpartie im Vordergrund erinnert zwar auch etwas an Molijn, ist in dieser Ausprägung aber doch eher als ein persönliches Stilmerkmal von Gras anzusehen. Die „expressiven", in die nasse Farbe eingegrabenen Äste setzen wohl die Kenntnis von Bildern Ruisdaels wie dessen „Dünenlandschaft" in der St. Petersburger Eremitage von 1645 voraus.[13] Bemerkenswert ist auch die intensive Lichtwirkung, die von dem strahlend blauen Himmel und der von der Sonne beschienenen Dünenpartie im Vordergrund ausgeht. Auch hierfür mögen Jugendwerke Ruisdaels wie die „Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun" (Inv. Nr. 1240) Anregung geboten haben.

Dem Zeichnerischen verhaftet wirkt dagegen das Rotterdamer Gemälde. Die kleinteilige Malweise, der strichelnde Duktus und die aus Vertikalen, Horizontalen und wenigen kurzen Diagonalen gebildete ruhige Komposition lassen auf den ersten Blick einen anderen Maler vermuten. Während die Dünen des Frankfurter Bildes allein durch ihre grüne Färbung als mit Gras bewachsen zu verstehen sind, schaut man im Vordergrund des Rotterdamer Bildes auf ein üppiges Wiesenstück, in dem Halm für Halm angegeben ist. Mit der Signatur, die plakativ rechts an der Ecke der Scheune knapp über den höchsten Halmen der Wiese angebracht ist, scheint sich der Maler einen Spaß aus seinem Namen gemacht zu haben.[14] Von dem Frankfurter Bild weicht auch der durchgängige Grauton des Himmels ab. Bei näherem Hinsehen bemerkt man aber doch Merkmale einer gemeinsamen Handschrift. So sind die vom Licht beschienenen Teile der Scheune, besonders ihr Dach, in einer pastosen Technik ähnlich der des Frankfurter Bildes gemalt. Übereinstimmungen lassen sich auch im Baumschlag und in den farblich stark voneinander abgesetzten Dünenzügen am Horizont erkennen.

Diese Beobachtungen lassen zusammengenommen den Schluß zu, daß es sich bei den beiden Bildern in Frankfurt und Rotterdam um Werke desselben Malers handelt, die verschiedenen Perioden seiner Entwicklung angehören. Das 1648 datierte Rotterdamer Bild, noch vollkommen unbeeinflußt von dem Genie des jungen Jacob van Ruisdael, ist auf eine frühe Stilstufe zu stellen, mit der sich Gras gerade erst selbständig gemacht hatte. Die sachliche Art der Schilderung berechtigt zu der Vermutung, daß Isaack van Ruisdael sein Lehrer gewesen ist, der in seiner 1646 datierten „Ansicht von Naarden" in Privatbesitz eine Bleichwiese entsprechend liebevoll wiedergegeben hat.[15] Das Frankfurter Bild zeugt dagegen von der Auseinandersetzung mit Jacob van Ruisdael, wie es auch die individuelle Handschrift von Gras' Landschaften trägt. Auf der gleichen fortgeschrittenen Stilstufe steht auch das Gemälde der Sammlung Harrach (Abb. 106). Wie diese Stilstufe zeitlich einzugrenzen ist, läßt sich in Ermangelung weiterer datierter Werke nicht sagen. Der dendrochronologische Befund erlaubt jedoch eine vorläufige Ansetzung des Städel-Bildes um 1655. Zwischen den Bildern in Rotterdam und Frankfurt vermittelt eine um 1650 entstandene „Flußlandschaft mit Bauernhäusern" im Münchner Kunsthandel, die im expressiven Astwerk und dem pastosen Auftrag in der Architektur die charakteristische Handschrift von Willem Gras zeigt.[16]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 46, Nr. 153; 1823, S. 26, Nr. 153a; 1830, S. 15, Nr. 104; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47, Nr. 56; 1870, S. 117, Nr. 197; 1879, S. 141, Nr. 268; 1883, S. 144, Nr. 268; 1888, S. 154, Nr. 268; 1892, S. 62, Nr. 268; 1897/1900, Nr. 268;

„Een stuk met vruchten, breed geschilderd; getekend W. G." Leinwand, 22 x 19 cm. Verst. P. Quinting, Dordrecht (Logger) 23. Juli 1810, Nr. 28. – h) „Een binnenhuys met verschyde drinkende en rookende boeren, door W. G." Verst. Amsterdam (v. d. Schley) 12. April 1759, Nr. 98. – i) „Een grotje van W. G." Verst. Jan v. d. Vinne, Haarlem (Jelgersma, v. d. Vinne) 13. Mai 1754, Mr. 149.

12 Inv. Nr. G. K. 163. Leinwand, 97 x 128,5 cm. RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN. Gemälde bis 1900, bearb. v. Fritz Goldkuhle, Ingeborg Krueger u. Hans M. Schmidt, Köln-Bonn 1982, S. 198f, Abb. (das Bild galt früher als Pieter de Molijn, zugeschrieben an Gras von A. Czobor). – Zu weiteren Zuschreibungen an Gras s. das Material im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

13 Inv. Nr. 615. Signiert und 1646 datiert. Leinwand, 105,5 x 163 cm. SLIVE 2001, S. 433, Nr. 615, Abb. in Farbe.

14 Diese Beobachtung verdanke ich Jeroen Giltaij, mit dem ich das Gemälde gemeinsam betrachtet habe.

15 Leinwand, 103 x 141 cm. Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2002, S. 50f, Nr. 1, Abb. in Farbe. Ein weiteres, gleichfalls 1646 datiertes Gemälde des schwer faßbaren Isaack Ruisdael konnte im Bonnefantenmuseum in Maastricht in der Ausstellung der Sammlung Michaelis aus Kapstadt betrachtet werden.

16 Ausgestellt im März 2003 von Xaver Scheidwimmer aus München auf der Messe TEFAF in Maastricht als Cornelis Decker (vor 1623–1678). Holz, 53 x 67 cm.



Abb. 106: Willem Gras (hier zugeschrieben an), Landschaft mit einem kleinen Wasserfall, um 1655, Graf Harrach'sche Familiensammlung, A-2471 Schloß Rohrau, NÖ

1900, S. 140f, Nr. 268; 1905, S. 50, Nr. 268; 1907, S. 47, Nr. 268; 1910, S. 59, Nr. 268; 1914, S. 61, Nr. 268; 1915, S. 115; 1919, S. 48; 1924, S. 88; 1966, S. 74; 1971, S. 37; 1986, S. 32, Nr. 7; 1987, S. 68; 1995, S. 67

Wilhelm BODE, Die Künstler von Haarlem, in: Zeitschrift für bildende Kunst 7, 1872, S. 170
ROSENBERG 1928, S. 16
Kurt Erich SIMON, Isaack van Ruisdael, in: Burlington Magazine 67, Juli 1935, S. 18, Anm. 31
DE VRIES 1950, S. 205
BERNT 1969, bei Nr. 448

HOLLÄNDISCHER MALER

(REMBRANDT-SCHULE)

HALBFIGUR EINER JUNGEN FRAU („HENDRICKJE STOFFELS")

Um 1660–1670

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland an das Städelsche Kunstinstitut

Holz, 74,2 x 51,2 cm

Bezeichnet Rembrandt

TECHNISCHER BEFUND

Die hell grundierte einteilige Eichenholztafel ist allseits abgefast. In den Augen, den Haaren, im Gewand, hier besonders im unteren Teil des Brustausschnittes, sowie in beiden Ärmeln scheint vielfach ein bräunlicher Ton hindurch, bei dem es sich um eine zweite Grundierschicht oder um eine die Figur vorbereitende Unterlegung handelt. Unter UV-Licht zeichnen sich größere Retuschen oben entlang der seitlichen Bildränder, an der Schläfe links, links vom Kopf im Hintergrund, rechts im Hintergrund in Augenhöhe sowie eine kreuzförmige Retusche über dem Kopf ab. Oben links, in der Mitte und rechts je ein Einläufer. Verputzungen sind links in den Haaren, im linken Auge, an der Nasenwurzel und am Haaransatz über der Stirn festzustellen.
Bezeichnet oben rechts: „Rembandt" (sic).
Rückseitig Klebezettel: „KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREIN ‚AUSSTELLUNG 1906' 189". Klebezettel: „Rembrandt Tentoonstelling te Amsterdam September, October 1898. 6. Sept. 1898 [...]". Klebezettel mit Bleistift-Beschriftung: „RT 42". Alter Klebezettel mit Federbeschriftung: „R. Col[lection?] / Rembrandt / Head of Girl". Klebezettel: „No. [mit der Feder:] Rob. v. Mendels[ohn]". Klebezettel, mit Filzstift: „2226". Mit blauer Kreide: „2226". Mit blauer Kreide: „1407". Links oben: „24". Stempel: „Eigentum der Bundesrepublik Deutschland".
Eine dendrochronologische Untersuchung von J. Bauch und P. Klein vom 25. November 1976 führte zu keinem verwertbaren Ergebnis.

PROVENIENZ

Slg. Georg Ráth, Budapest, spätestens 1893[1]
über die Kunsthandlung P. & D. Colnaghi, London, 1901 nach Berlin gelangt
Slg. Robert von Mendelssohn (1857–1917), Bankier, Berlin, spätestens 1905
Slg. Frau Giulietta von Mendelssohn, geb. Gordigiani, Witwe von R. von Mendelssohn[2]
Ksth. Bachstitz, Den Haag, 1934/35 (Anzeige in: Burlington Magazine, Okt. 1934, S. X; Magazin-Katalog 1935)
von G. von Mendelssohn unter Vermittlung des Kunsthändlers Karl Haberstock an das Deutsche Reich für den Sonderauftrag Linz verkauft (900.000 RM)[3]
über die von den Alliierten geleiteten Collecting Points in Bundesbesitz gelangt
Leihgabe an das Haus der Kunst, München (Weltkunst, April 1949, S. 8)
München, Alte Pinakothek, spätestens 1956
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland an das Städelsche Kunstinstitut, seit 1967[4]

1 Das „kleine, aber erlesenene" Kabinett des Hofrates Georg Ráth (1828–1904) in Budapest beschreibt Abraham BREDIUS, Onze Monumenten. De K. K. Ungarische Landesgallerie te Pesth. 36, in: Nederlandsche Kunstbode 2, 1880, S. 285f. Bredius sah in der Sammlung Bilder von van der Helst, C. Fabritius, S. Koninck, D. Hals, Heda 1679, Hondius, Backhuysen, Ruisdael und Hobbema; das hier besprochene Gemälde läßt sich in seinem Aufsatz nicht identifizieren. S. auch Frits LUGT, Les marques de collections de dessins & d'estampes, Bd. 1, Amsterdam 1921, S. 211, Nr. 1206.

2 Das Gemälde wurde bis 1933 im Depot des Bankhauses Mendelssohn in Berlin verwahrt, dann nach Basel gebracht, 1938 gelangte es jedoch wieder nach Berlin. Da es auf der Liste national wertvollen Kunstgutes stand, war sein Verkauf in das Ausland nicht ohne weiteres möglich (Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke, Berlin 1927, S. 8, Nr. 148; Archiv des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie, „National wertvolles Kunstgut", Aktennr. 731).

3 Frederik Schmidt-Degener (1881–1941) bemühte sich als Direktor des Rijksmuseum in Amsterdam 1940/41 vergeblich um den Erwerb des Bildes, für das er den Besatzern ein „germanisches" Gemälde von Hans Baldung Grien im Tausch anbot. Bereits 1937 hatte er versucht, das damals im Besitz der Witwe Mendelssohns befindliche Bild an den Amsterdamer Sammler Mannheimer zu vermitteln. S. dazu LUIJTEN 1984, 1996.

4 Für Angaben zur Provenienz dankt Verf. Monika Meyer, Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere (E-Mail vom 24. Juni und 3. Juli 2002), und Susanne Salamah, Oberfinanzdirektion Berlin, Referat V 42 (E-Mail vom 10. Juli 2002).

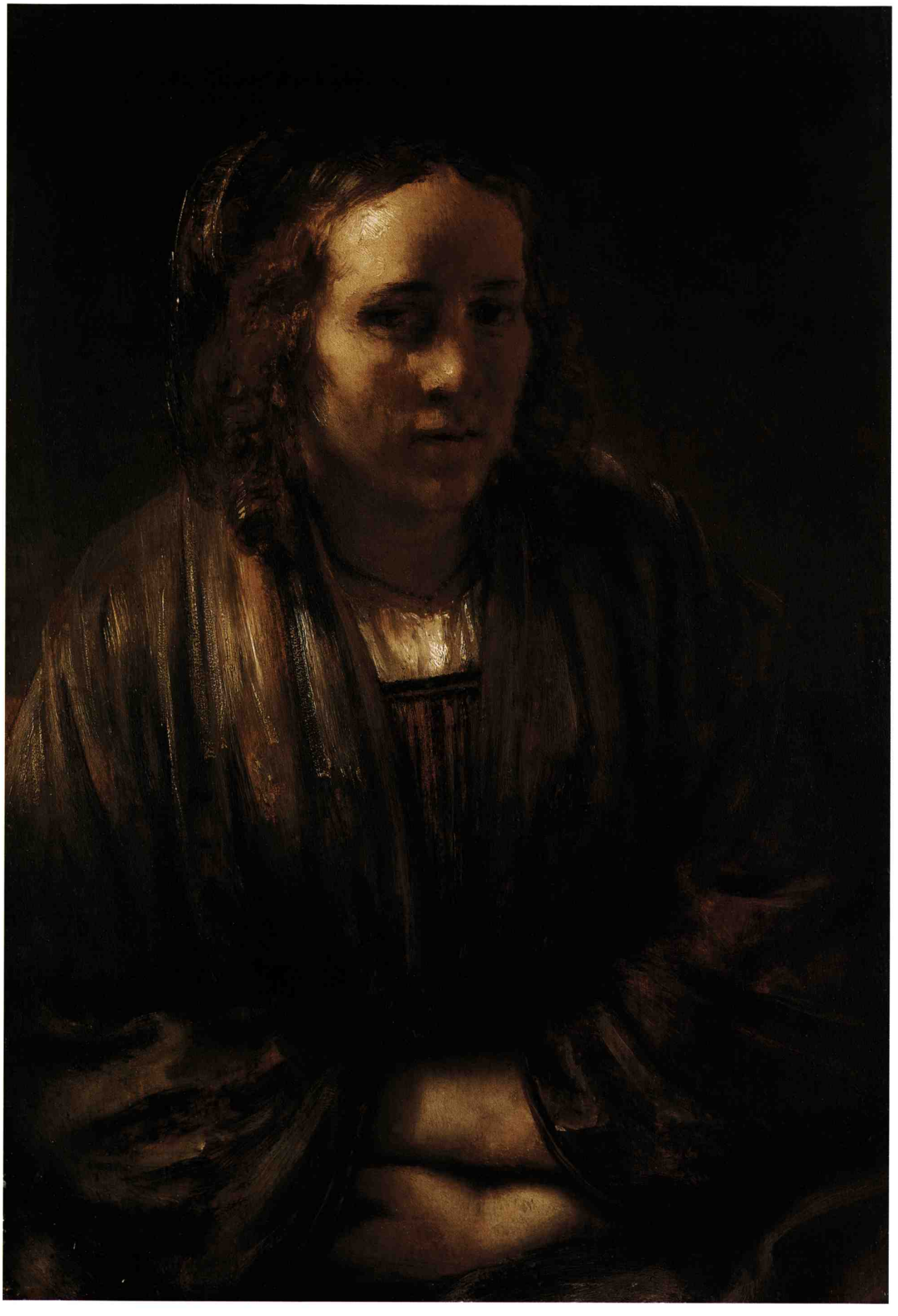


Abb. 107: Holländischer Maler (Rembrandt-Schule), Halbfigur einer jungen Frau („Hendrickje Stoffels"), um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel

AUSSTELLUNGEN

Amsterdam, Musée de la Ville, Rembrandt, 1898, Nr. 104
Berlin, Kaiser Friedrich-Museums-Verein, Werke alter Kunst, 1906, Nr. 109
Berlin, Kaiser Friedrich-Museums-Verein, Bildnisse des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, 1909, Nr. 111
Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, Museum Boymans, Rembrandt, 1956, Nr. 78

BESCHREIBUNG

Eine junge Frau in Halbfigur wendet ihren Kopf ins Dreiviertelprofil nach rechts, während ihre Augen auf den Betrachter gerichtet sind. Am rechten Bildrand ist ein Stuhlknauf zu erkennen, weshalb die Figur sitzend dargestellt zu sein scheint. Horizontal verlaufende Faltenformen in den beiden unteren Bildecken lassen eine zusammengeschobene Decke vermuten, die auf einem Tisch vor der Figur liegt. Die Frau trägt in der Mitte gescheiteltes braunes Haar, das oben mit einem Band zusammengefaßt ist und unter den Schläfen in Korkenzieherlocken bis knapp über die Schultern fällt. Sie ist mit einem rotbraunen Hausmantel bekleidet, unter dem das Brustteil eines roten Mieders mit schwarzer Borte hervorschaut.



Abb. 108: Rembrandt, Bildnis der Hendrickje Stoffels, 1655–1660, New York, Metropolitan Museum

Um den Hals liegt ein Band, das v-förmig zuläuft, als würde es durch einen Anhänger beschwert, der von dem weißen Leinen, das an das Mieder genäht ist oder einem Unterkleid zugehört, verdeckt wird. Die Arme sind über Kreuz vor den Bauch genommen; die Hände stecken fast ganz in den Ärmeln. Das von links oben einfallende Licht ruft markante Reflexe auf der Stirn, der Nase, im Haar und auf der linken Schulter des offenbar als glänzende Seide gedachten Stoffes des Hausmantels hervor. Der Hintergrund ist durchgängig braun gehalten.

FORSCHUNGSSTAND

Das erstmals in der Sammlung Ráth in Budapest nachgewiesene Gemälde ist von Michel (1893) in die Rembrandt-Literatur eingeführt worden. Er vermutete in der Figur ein Bildnis der Hendrickje Stoffels und merkte an, daß das Gemälde unvollendet sei. Dieser Auffassung folgten Bode-Hofstede de Groot (1901) und Winkler (1957), während Rosenberg (1948) die reduzierte Palette als Merkmal des Spätstiles von Rembrandt ansah. Die Datierungsvorschläge der Forschung bewegen sich in dem engen Zeitraum zwischen 1656 und 1660.[5] Zweifel an der Echtheit des Bildes notierte erstmals Bredius (1935).[6] Winkler (1957) nahm an, daß die Signatur des von ihm erstmals öffentlich als „problematisch" eingestuften Werkes aufgrund ihrer Schreibweise – Rembandt ohne r – später hinzugefügt worden sei. Nach Gerson (1969) sollte es sich bei dem Bild um den schwachen Versuch einer Rembrandt-Imitation handeln, die er in das 19. Jahrhundert datierte.[7] Sander und Brinkmann (Verz. 1995) ordneten dieses ohne weiteren Hinweis als Werkstatt Rembrandts ein.

DISKUSSION

Schon bei dem Versuch, die Benennung der Figur zu verifizieren, erweist sich die alte Zuschreibung an Rembrandt als schwach begründet. Hendrickje Stoffels, geboren 1625/26 oder etwas früher, ist erstmals 1649 als Amme von Titus, Rembrandts Sohn aus seiner Ehe mit Saskia Uylenburch, im Haushalt des Malers nachzuweisen. Als Rembrandts Geliebte und als Mutter einer gemeinsamen Tochter, der 1654 geborenen Cornelia, wurde sie aus der Reformierten Kirche ausgeschlossen, doch blieb sie bis zu ihrem Tod 1663 bei Rembrandt. Es gibt zwar kein gesichertes Porträt von Hendrickje, aber eine Anzahl von Gemälden, die dasselbe Modell in ei-

5 Um 1660: Katalog der REMBRANDT-Ausstellung 1898. Um 1658: BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1901, ROSENBERG 1906, HAMANN 1948. Um 1656/57: BAUCH 1966.

6 Die handschriftlich notierten Zweifel wurden aus unbekanntem Grund nicht in Bredius' Rembrandt-Buch (1935) übernommen (GERSON 1969).

7 Gerson: „I am convinced that the picture, with its sketchy technique and heavy, almost overpowering composition, is an imitation of the 19th century, with whose conception of Rembrandt it is fully in accord. Weak in construction and insensitive in handling, the painting does not convey that sense of inner conviction and certainty that is to be found in authentic works. The



Abb. 109: Rembrandt, Bildnis der Hendrickje Stoffels, um 1655–1660, London, National Gallery

ner informellen Pose zeigen und stilistisch den 1650er Jahren angehören, wird allgemein mit ihr in Verbindung gebracht. Als Werke Rembrandts gelten dafür heute noch je ein Bildnis in der Gemäldegalerie in Berlin, im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 108), im Louvre in Paris sowie in der National Gallery in London (Abb. 109), die auch die Studie einer in einem Fluß badenden Frau besitzt, in der man gleichfalls Hendrickje er-

partially covered hands, in particular, are empty and inexpressive."

8 GERSON 1969, S. 99, 102, 104, 106, 347, 556f, 589, Nr. 111, 113, 116, 118, 437, mit Abbildungen.

kannt hat.[8] Das volle Gesicht mit den fleischigen Wangen, das diese Bilder zeigen, läßt sich in den herben Zügen der Frau des Frankfurter Bildes nicht leicht wiedererkennen. Auch die Stirn ist hier höher. Der Zusammenhang des Städel-Bildes mit der Gruppe der Hendrickje-Bildnisse ergibt sich somit durch den Ausschnitt und die Komposition sowie das häusliche Gewand und die informelle Pose, während die Physiognomie gut auch von einer anderen Frau stammen könnte.

In der Rembrandt-Ausstellung im Städel 2002/03 ergab sich die Gelegenheit, die Pinselarbeit an den Werken selbst zu vergleichen.[9] Neben dem Bildnis der Hendrickje aus New York fielen die Schwächen des Frankfurter Bildes besonders stark ins Auge. Der Kopf wirkt hier fast wie eine Skizze im Vergleich mit der in vielen Schichten aufgebauten Modellierung des New Yorker Gemäldes. Auch die Beleuchtung weicht merklich ab. Während bei diesem die Lichter sorgsam gesetzt und gleichmäßig verteilt sind und das Gemälde insgesamt zu leuchten scheint, löst sich die Figur des Städel-Bildes lediglich durch aufgesetzte Tupfer und Striche von dem dunklen Grund ab. In der Rembrandt-Ausstellung im Städel konnte am besten noch das Bildnis des Titus aus dem Louvre damit verglichen werden, dessen Kolorit in ähnlicher Weise aus einer Kombination von Rot, Gold und Braun zusammengesetzt ist und bei dem das Lockenhaar entsprechend behandelt erscheint.[10] Auch im Vergleich mit diesem Werk, das von Giltaij um 1662 datiert wurde, fällt das Städel-Bild durch seine einfache und skizzenhafte Ausführung merklich ab. Die in der früheren Forschung verbreitete Auffassung, daß es sich um eine Arbeit von Rembrandt handelt, die aus unbekannten Gründen als Skizze stehenblieb, läßt sich nicht bestätigen. Die offenbar in einem späten Stadium der Malerei aufgebrachten Lichter sprechen vielmehr dagegen. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, daß bei dem „Selbstbildnis mit Barett" aus Aix-en-Provence, das in der Rembrandt-Ausstellung im Städel durch seine skizzenhafte Ausführung auffiel, die Lichter nur äußerst sparsam angedeutet wurden.[11] Die Art und Weise, mit der im Gewand vertikale helle Pinselstreifen über die getrocknete Maloberfläche gezogen wurden, erinnert deutlich an ein weiteres Werk, das früher für Rembrandt und für ein Bildnis eines Mitglieds seiner Familie gehalten wurde, das Bildnis des Titus im Metropolitan Museum of Art. Walter Liedtke und Hubert von Sonnenburg setzten dieses Werk in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, womit offen bleibt, ob es noch zu Lebzeiten des Meisters möglicherweise in dessen Werkstatt oder nach dessen Tode (1669) entstand (Abb. 110).[12]



Abb. 110: Rembrandt-Nachfolger, Bildnis des Titus van Rijn, um 1650–1700, New York, Metropolitan Museum

Die angeführten motivischen und stilistischen Vergleiche lassen vermuten, daß der Maler des Bildes genaue Kenntnis von Werken Rembrandts der Jahre um 1655–1660 hatte. Daß ein Imitator oder Fälscher Rembrandt, genauer den späten Rembrandt, derart gut gekannt haben sollte, ist für das 17. Jahrhundert für möglich zu halten, für das 18. und 19. Jahrhundert hingegen fast auszuschließen, da die Werke des Meisters damals über viele Sammlungen verstreut waren. Daß die Frankfurter „Hendrickje" noch zu Lebzeiten des Meisters von einem seiner Schüler gemalt wurde, hat einige Wahrscheinlichkeit, da die Anlage der Figur mit den vor den Bauch gehaltenen Armen genau der aus einem Röntgenbild bekannten, ursprünglichen Konzeption der Londoner „Hendrickje" entspricht, worauf Volker Manuth

9 Ausst. Kat. FRANKFURT 2002/03. Mit Dank an Christiane Haeseler, Stephan Knobloch, Michael Maek-Gerard und Mirjam Neumeister, mit denen gemeinsam die „Hendrickje" in der Rembrandt-Ausstellung betrachtet wurde.

10 GERSON 1969, S. 114, 558, Nr. 126, Abb. Ausst. Kat. FRANKFURT 2002/03, S. 206f, Nr. 40, Abb. in Farbe.

11 GERSON 1969, S. 51, 552, Nr. 58, Abb. (als Imitation nach Rembrandt). Ausst. Kat. FRANKFURT 2002/03, S. 186–188, Nr. 35, Abb. in Farbe.

12 Ausst. Kat. NEW YORK 1995, Bd. 1, S. 132; Bd. 2, S. 136f, Nr. 41, Abb. in Farbe.

13 S. dazu ART IN THE MAKING. REMBRANDT, David Bomford, Christopher Brown u. Ashok Roy, London, National Gallery, 1988/89, S. 106–111, Nr. 13, Abbildungen (Röntgenaufnahme S. 109).



Abb. 111: Rembrandt, Bildnis der Hendrickje Stoffels, Röntgenmontage, London, National Gallery

aufmerksam gemacht hat (Abb. 111).[13] Von den namentlich bekannten Schülern der fraglichen Jahre – unter ihnen Titus van Rijn, Aert de Gelder und Gottfried Kneller – sind bis heute keine Werke bekannt geworden, die mit der „Hendrickje" im Städel verglichen werden könnten.[14] So ist es nicht möglich, einen Vorschlag für eine Zuschreibung an einen bestimmten Maler zu machen.

14 Zur späten Rembrandt-Werkstatt s. zuletzt Walter Liedtke, Rembrandt and the Rembrandt Style in the Seventeenth Century, in: Ausst. Kat. New York 1995, S. 1–39, hier besonders S. 26–32.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 100
Verz. 1995, S. 47

Émile MICHEL, Rembrandt. Sa vie, son œuvre et son temps, Paris 1893, S. 559
REMBRANDT. COLLECTION DES ŒUVRES DU MAÎTRE RÉUNIES, à l'occasion de l'inauguration de S. M. la Reine Wilhelmine, au Musée de la Ville à Amsterdam, 1898, Nr. 104
Wilhelm BODE mit Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Bd. 6, Paris 1901, S. 106, Nr. 436
MOES 2, 1905, S. 425, Nr. 7603.4
AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTER KUNST AUS DEM PRIVATBESITZ DER MITGLIEDER DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS, Berlin, 1906, S. 31, Nr. 109
Adolf ROSENBERG, Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen, 2. Aufl., Stuttgart-Leipzig 1906, S. 334
KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREIN. ILLUSTRIERTER KATALOG DER AUSSTELLUNG VON BILDNISSEN DES FÜNFZEHNTEN BIS ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS AUS DEM PRIVATBESITZ DER MITGLIEDER DES VEREINS, Berlin, 1909, S. 18, Nr. 111
HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 302, Nr. 718
Abraham BREDIUS, Rembrandt. Gemälde. 630 Abbildungen, Wien 1935, S. 6, Nr. 115
Richard HAMANN, Rembrandt, Berlin 1948, S. 92
Jakob ROSENBERG, Rembrandt, Cambridge/Mass. 1948, S. 54, 220, Anm. 15
REMBRANDT TENTOONSTELLING. TER HERDENKING VAN DE GEBOORTE VAN REMBRANDT OP 15 JULI 1606. Schilderijen, Ausst. Kat. Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, Museum Boymans, 4. Aufl., 1956, S. 161, Nr. 78
Friedrich WINKLER, „Echt, falsch, verfälscht" (Zusammenfassung eines Vortrages auf der Tagung „Die Rembrandt-Forschung im Lichte der Ausstellungen des Jahres 1956", München, 7.–9. März 1957), in: Kunstchronik 10, 1957, S. 141–146, S. 142
Kurt BAUCH, Rembrandt. Gemälde, Berlin 1966, Nr. 517
GERSON 1969, S. 557, Nr. 115
Ger LUIJTEN, De veelheid en de eelheid. Een Rijksmuseum Schmidt-Degener, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35, 1984, S. 351–429, S. 377f
Klaus BACKES, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988, S. 106, 108
Ger LUIJTEN, Wilhelm von Bode und Holland, in: Jahrbuch der Berliner Museen 38, 1996, Beiheft, S. 73–85, S. 83f
Birgit SCHWARZ, Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz". Dokumente zum „Führermuseum", Wien-Köln-Weimar 2004, S. 324 Nr. XVIII/34

PIETER JANSSENS ELINGA

Brügge 1623 – 1682 Amsterdam

Getauft am 18. August 1623 in Brügge als Sohn des Malers Gysbrecht Janssens Elinga und der Catharine van Assene. 1637 starb sein Vater, der Maler und Dekan der Gilde in Brügge war und ihn bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr ausgebildet haben könnte. Da sein Name nicht in den Gildebüchern vorkommt, scheint er nach dem Ende seiner Ausbildung oder zu deren Fortsetzung die Stadt verlassen zu haben. 1653 ist er in Rotterdam nachgewiesen, wo am 22. August nach dem Tod seiner ersten Frau, Beatrix van der Mijlen, ein Inventar ihres gemeinschaftlichen Besitzes erstellt wurde. Dieses läßt auf bescheidene Lebensumstände schließen. Neben dreizehn nicht näher beschriebenen Gemälden kommt darin auch eine Violine vor, die den frühesten Hinweis auf seine Tätigkeit als Musiker gibt, als welcher er in späteren Dokumenten genannt wird. Am 16. März 1657 trug er sich in das Bürgerbuch von Amsterdam ein. 1662 berichteten Zeugen, daß er eine Frau unter wüsten Beschimpfungen seines Hauses in der Jodenbreestraat verwiesen habe. Er starb vor dem 24. September 1682, als seine zweite Frau Jurina Bos in Amsterdam als Witwe erwähnt wurde. Er hatte mindestens vier Kinder, davon eines aus seiner ersten Ehe.

Das schmale Œuvre des erst im späten 19. Jahrhundert wiederentdeckten Malers umfaßt etwa 20 Gemälde, bei denen es sich zu etwa gleichen Teilen um bürgerliche Interieurs und um Stilleben handelt. Die Interieurs stehen Pieter de Hooch nahe, mit dessen Werken sie früher verwechselt wurden. Die Stilleben werden in der Nachfolge des Willem Kalf gesehen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 286; Cornelis Hofstede de Groot, Pieter Janssens, in: THIEME-BECKER 18, 1925, S. 418f; BRIÈRE-MISME 1947/48; KERSTEN 1996, S. 183–190; Ausst. Kat. FRANKFURT 2002

INTERIEUR MIT MALER, LESENDER DAME UND KEHRENDER MAGD

INV. NR. 1129

Um 1665–1670

Leinwand, 82 x 99 cm

Ehemals signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grau auf orangerot grundierte Leinwand ist allseits beschnitten. Der Malrand ist nur oben erhalten geblieben. Weiteres zur Maltechnik siehe unter Diskussion.
Zwischen 1835 und 1845 wurden die Magd übermalt, an ihrer Stelle ein Windspiel und ein Stuhl eingefügt, in fälschender Absicht eine originale Signatur links unten „...ss..s E" entfernt und durch eine Bezeichnung „Pieter de Hooch" über dem Türsturz ersetzt. Dieser Vorgang, auf den erstmals Hofstede de Groot (1891) hinwies, wurde bei einer Untersuchung des Bildes 1896 durch Professor A. Hauser jun. bestätigt (Verz. 1900).
1971 wurden von H. Tomaschek die Übermalungen, die Pieter de Hooch-„Signatur" und vergilbter Firnis entfernt, die kehrende Magd wieder freigelegt (Abb. 113), die Leinwand neu doubliert und auf einen neu angefertigten Keilrahmen gespannt. Eine alte Wachsdoublierung, die an den Rändern mit Resten einer Papierabklebung sichtbar ist, wurde – entgegen der Angabe im Restaurierungsbericht von Paul Eich – nicht entfernt.
Unter UV-Licht zeigt sich unregelmäßig abgenommener Firnis, der in den dunklen Partien fleckig stehenblieb.
Die zuletzt 1971 unmittelbar vor der Restaurierung festgestellten originalen Signaturreste sind nicht mehr auszumachen.
Auf dem Keilrahmen mit schwarzem Filzstift: „18–6–71" und „Inv. 1129". Adreß-Stempel des Städelschen Kunstinstitutes.

PROVENIENZ

Verst. nachgelassene Slg. Paulus van Romondt (Kampen), Amsterdam (de Vries) 11. Mai 1835, Nr. 11 (*f* 1.500 an Gruyter)
Verst. Slg. Jean-Jacques-Marie Meffre aîné, Comte de Morny (Paris, ?–1865), Paris (Benou ...) 25. Februar 1845, Nr. 43 (frcs. 5.900)
Verst. nachgelassene Slg. Charles Piérard (Valenciennes), Paris (Laneuville, Le Roy) 20. März 1860, Nr. 28
Verst. Slg. Mme. Blanc, Paris (Haro, Pillet) 3. Mai 1876, Nr. 13 (frcs. 30.000)
1878 von den Kunsthändlern Stephan (1838–?) und Caspar Bourgeois (1848–1904), Köln, an den Frankfurter Kunstverein verkauft

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Innenleben, 1998/99, Nr. 4
Osaka, Municipal Museum of Art, The public and the private in the age of Vermeer, 2000, Nr. 30
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Camera elinga, 2002

KOPIE

entstanden vor 1845, da die damals am Frankfurter Original übermalte Figur der Magd wiedergegeben wurde. Leinwand, 85 x 108 cm. Provenienz: Slg. Bernhard von Barck (Basck?); Ksth. Böhler, München, 1913; Slg. Bochler; Slg. Onnes, Burg Nijenrode, nahe Utrecht, 1916; Verst. Slg. Onnes, Amsterdam (Muller) 10. Juli 1923, Nr. 33; Verst. D. F. Scheurleer u. a. (anon. Teil), Amsterdam (Muller) 13. Dezember 1927, Nr. 31; Verst. Akkeringa u. a. (anon. Teil), Amsterdam (Muller) 23. März 1943, Nr. 37; Ksth. J. Goudstikker, Amsterdam (Kat. 1943, Nr. 6358); um 1949 in südamerikanischem Besitz (nach brieflicher Mitteilung von Walther Bernt an Schwarzweller vom 1. Februar 1949). Literatur: BRIÈRE-MISME 1947/48, Bd. 32, S. 168f, Abb. 6. BERNT 1969, Bd. 2, Nr. 592, Abb.

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

Ad. Lalauze, Radierung (im Katalog der Versteigerung Paris 1876)
J. K. Eissenhardt, Radierung, in: Zeitschrift für bildende Kunst 17, 1882, nach S. 64

BESCHREIBUNG

Das Interieur zeigt zwei Zimmer eines großzügigen bürgerlichen Wohnhauses. Der vordere Raum weist ein Paar hohe, schmale, bleiverglaste Fenster in der bildparallelen Rückwand auf, die im unteren Teil mit Außen-

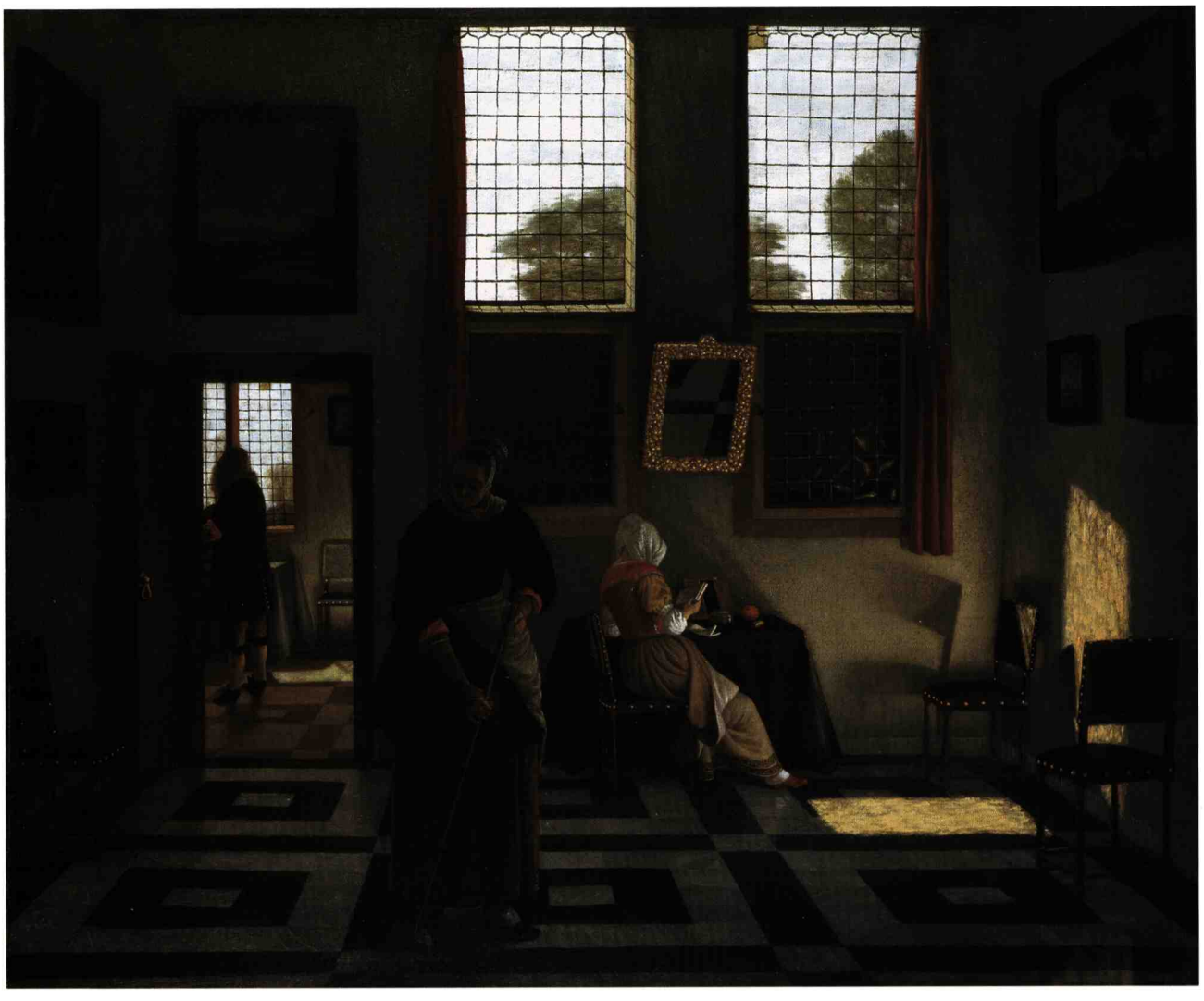


Abb. 112: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, um 1665–1670, Frankfurt a. M., Städel

läden verschlossen sind. Durch die Oberlichter sieht man in grüne Baumkronen. Ganz links in der Wand gibt eine nach innen geöffnete Tür den Blick in einen durch ein breiteres Fenster erhellten Raum frei, der aus der Achse des vorderen Raumes nach links verschoben ist. Der Boden des vorderen Raumes ist mit schwarzen und weißen, der des hinteren mit rotbraunen und weißen geäderten Marmorfliesen in demselben geometrischen Muster belegt. Die Wände sind grau getüncht und am Fuß mit einer Reihe weißer Kacheln versehen. Das sparsame Mobiliar besteht aus Stühlen, die mit blaugrünem Leder bezogen und einzeln vor die Wände gestellt sind. Jeweils ein kleiner, im Ton der Stühle blaugrün bezogener Tisch ist längs an die Fensterwände der beiden Räume gestellt. Die Wände schmücken Gemälde in schwarzen Rahmen, die in zwei Registern angebracht sind. Sie zeigen oben das Bildnis einer männlichen Dreiviertelfigur und zwei große Landschaften unter hohem Himmel, unten drei kleine Bilder, eine Landschaft und zwei Seestücke. Auf dem schmalen Wandstück zwischen den Fenstern hängt ein geneigter Spiegel in einem goldenen Gemälderahmen, der einen Ausschnitt des Fliesenmusters abbildet. Die Frau des Hauses, die eine weiße Haube, ein orangefarbenes Mieder mit goldgelben, über die Ellbogen weiß verlängerten Ärmeln, ein hellgelbes Kleid und einen bräunlichen Überrock, weiße Strümpfe und rote Hausschuhe trägt, sitzt in halber Rückenfigur seitlich an dem Tisch im Vorderraum. Sie hält ein querformatiges Heft, vielleicht ein Liederbuch, aufgeschlagen mit nur einer Seite in der Rechten. Ihre Linke, die den Takt schlägt – wenn es sich denn bei dem Heft um ein Liederbuch handelt – verbirgt sich hinter dem Oberkörper. Auf dem Tisch sind ein gefalteter Brief, eine kleine ovale Dose, ein stiftförmiges Etui (?), eine Orange und, an die Wand gelehnt, etwas in der Art eines Reisealtares mit zwei Türen, von denen die rechte geöffnet ist, zu identifizieren. Der Herr des Hauses ist ein Mann mittleren Alters, der im Hinterraum in halber Rückenfigur nach links steht. Sein Kopf spiegelt sich im Fensterglas. Er trägt langes Haar oder eine Perücke, einen braunen Rock, grüne Kniehosen, goldgelbe Strümpfe und schwarze Straßenschuhe. In seiner Rechten hält er eine Palette, die in ihm ein Selbstbildnis des vor der Staffelei stehenden Malers zu erkennen erlaubt (Abb. 114). Die Manschetten seines Rockes sind zum Malen umgeschlagen.[1] Im Vordergrund, zwischen den beiden Herrschaften zum Betrachter gewandt, fegt eine in Schwarz, Weiß und Rot gekleidete Magd die Stube. Das durch die Oberlichter in steilem Winkel einfallende Sonnenlicht erzeugt zwei kräftig leuchtende Flecken an der Wand und auf dem Boden. Der in der rechten Raumecke stehende Stuhl wird davon gestreift und durch das von der Wand und dem Boden zurückgeworfene Licht zusätzlich beleuchtet, so daß er drei verschiedene Schatten wirft, die sich überlagern.

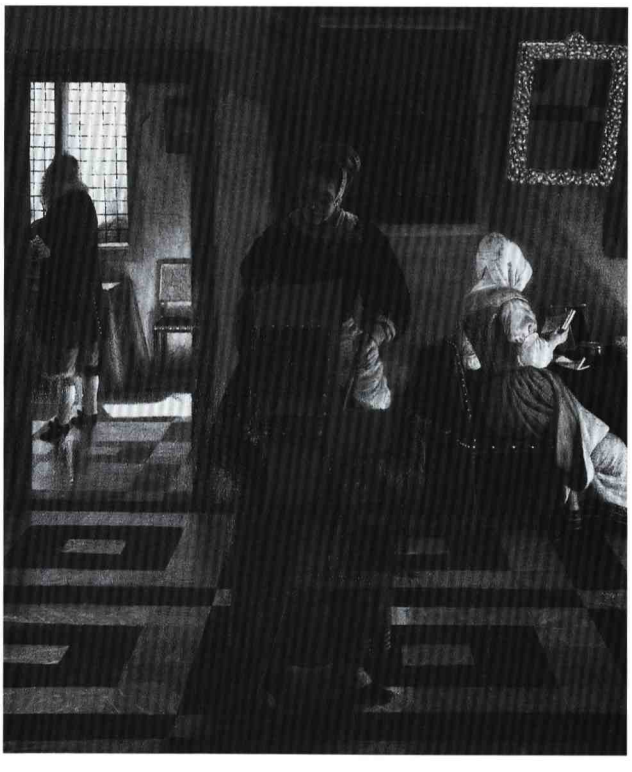


Abb. 113: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Aufnahme bei der Restaurierung 1971: Freilegung der übermalten Magd, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Die Geschichte des Bildes ist mit der Wiederentdeckung des Malers verknüpft, dessen Werke lange Zeit unter anderen Namen geführt wurden. Es ist erstmals auf der Versteigerung der Sammlung des Paulus van Romondt in Kampen (1835) nachzuweisen, in deren Katalog es unter dem Namen des bekannten Bildnismalers „Janson van Ceulen" beschrieben und als „zoo goed als van P. de Hooghe" gewürdigt wurde. Bald darauf wurde von Unbekannt das Motiv der kehrenden Magd übermalt, an deren Stelle ein Stuhl und ein Windspiel eingefügt und auf dem Türsturz eine falsche Signatur von Pieter de Hooch angebracht. 1845 wurde das Bild in Paris auf der Versteigerung des Comte de Morny auf diese Weise teuer weiterverkauft. Den damaligen Zustand dokumentiert eine alte Fotografie (Abb. 115). Über die Sammlung des Charles Piérard in Valenciennes gelangte das Stück dann in den Besitz der Madame Blanc, der Schwiegermutter des Malers Alfred Stevens, die es ihrerseits für stolze 30.000 Francs verkaufte. Im Versteigerungskatalog (1876) wird es ausführlich als „Intérieur de la maison du peintre" beschrieben. Dabei bezog man erstmals die Rückenfigur des Mannes im Hintergrund auf den Ma-

1 Nach Marieke de Winkel. Katja Kleinert hatte Verf. gegenüber einen „Ärmelschoner" vermutet.

ler selbst, damals noch Pieter de Hooch, nicht ohne sich darüber zu wundern, daß dieser die Palette in seiner *rechten* Hand halte. Das Städel erwarb das Bild 1878 über den Frankfurter Kunstverein, der es von den Kölner Kunsthändlern Stephan und Caspar Bourgeois gekauft hatte, gleichfalls als Pieter de Hooch. Nachdem Cornelis Hofstede de Groot 1890/91 in mehreren Zeitschriftenartikeln den Maler Pieter Janssens Elinga der Fachwelt bekannt gemacht und unter dessen Werken auch das Städel-Bild aufgeführt hatte, übernahm Weizsäcker diese Zuschreibung in sein wissenschaftliches Verzeichnis (1900). Damals waren die Übermalungen bereits bekannt, doch konnte der ursprüngliche Zustand des Bildes, den eine alte Kopie dokumentiert, erst 1971 im Zuge einer Restaurierung von H. Tomaschek wiederhergestellt werden.

Das schmale Œuvre des Malers, das etwa zehn Interieurs und ebensoviele Stilleben umfaßt, ist von Brière-Misme (1947/48) zusammengestellt worden. Nur wenige seiner Bilder tragen eine Signatur oder ein Monogramm, kein einziges ist datiert. Das ehemals signierte Städel-Bild wurde von Brière-Misme nach dem von ihr auf 45 Jahre geschätzten Alter des Malers „um 1668" gleichzeitig mit einem „Interieur ohne Figuren" (Abb. 116) in Privatbesitz[2] datiert. 2002 stand das Gemälde im Mittelpunkt einer Kabinettausstellung im Städel, in der es mit drei weiteren Werken des Malers vier Großbilddias in Leuchtbildkästen des kanadischen Künstlers Jeff Wall gegenübergestellt war. In der Broschüre zur Ausstellung wurde das Bild als seltene Verbindung von anonymer Interieurmalerei und Atelierbildnis gedeutet und seine Modernität zu begründen versucht.



Abb. 114: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Detail: Selbstbildnis, Frankfurt a. M., Städel

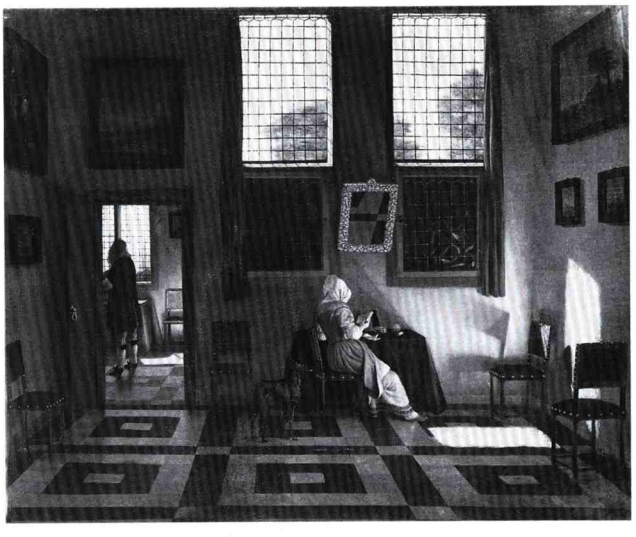


Abb. 115: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Zustand vor der Restaurierung mit den Übermalungen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Anlaß für die Kabinettausstellung gab ein überraschender Untersuchungsbefund, der hier ausführlich vorgestellt werden soll. Das Bild weist eine in diversen Ausbrüchen unter dem Mikroskop sichtbare orangerote Grundierung auf, die offenbar Mennige enthält. Für die Benutzung von Mennige spricht neben dem kräftigen Ton auch eine weiß ausgefallene Röntgenaufnahme des Bildes. Mennige, eine aus Blei hergestellte, giftige und heute nicht mehr gebräuchliche Farbe, sperrt Röntgenstrahlen ab. Über der dicken Mennige wurde eine dünne graue Imprimitur festgestellt. Doppelte Grundierungen mit ähnlichen Farbwerten (das Orange schwächer oder an dessen Stelle Rot) sind in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts üblich gewesen. Die Verwendung von Mennige blieb in der Regel jedoch auf Gemälde und Schilder beschränkt, die aufgrund ihres Anbringungsortes im Freien gegen Holzfraß, Schimmel oder Rost zu schützen waren.[3] Warum Janssens hier

2 Signiert. Leinwand, 53,5 x 62,5 cm. S. zu dem Bild: Jan Nicolaisen, Was ist das Private in der Kunst des 17. Jahrhunderts? Zu einem Interieurbild ohne Figuren von Pieter Janssens Elinga, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 2002, S. 38–51, Abb. in Farbe.

3 Nach Auskunft von Jørgen Wadum (E-Mail vom 29. März 2002) paßt die Grundierungstechnik unseres Bildes – abgesehen von der Mennige – in die Amsterdamer Tradition des 17. Jahrhunderts, wo seit den 1620er Jahren doppelte Grundierungen für Leinwand-

Mennige benutzt hat, entzieht sich der Kenntnis. Die Frage, ob er dies auch sonst tat, ist für sein „Interieur ohne Figuren" (Abb. 116) negativ zu beantworten.[4] Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie wurden an einigen Stellen in der linken Hälfte unseres Bildes bald mehr, bald weniger dicht übereinanderliegende fortlaufende Schleifen erkennbar, die augenscheinlich mit einem feinen Pinsel in die feuchte Imprimitur geschrieben und stellenweise wieder verstrichen wurden (Abb. 117, 118). Diese Schleifen stehen in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der Malerei. Formal bilden sie vielmehr einen merkwürdigen Gegensatz zu der Komposition, die über einem linearen Grundgerüst entwickelt ist. Sie erinnern wohl etwas an Strichproben, wie sie manchmal von Zeichnern an den Rändern und auf den Rückseiten von Blättern angebracht wurden. Zu dem Zeitpunkt, da die Imprimitur noch nicht trocken war, wird Janssens jedoch keinen Anlaß gehabt haben, seine Hand zu lockern. Er dürfte eher gekritzelt und für sich den Effekt genossen haben, durch das Schreiben in die graue Imprimitur das leuchtende Orange freizulegen. Das Spielerisch-Neugierige dieses Experimentes bezeugt eine bemerkenswerte Offenheit gegenüber den zufälligen Möglichkeiten des Werkprozesses. Darüber hinaus belegen die Schleifen die bereits früher (1876) unausgesprochen unterstellte Linkshändigkeit des Malers, der sich selbst im Hinterraum mit der Palette in der rechten Hand dargestellt hat. Daß die Schreibrichtung in der für Linkshänder üblichen Weise linksläufig ist, geht daraus eindeutig hervor, daß sich beim Ziehen der Schleifen ein doppelter Grat in der Imprimitur aufwarf, der durch die Schleifen wieder durchstoßen wurde.

Janssens' Selbstbildnis mit der Palette in der rechten Hand demonstriert eine besonders preiswürdige Begabung, wie eine Stelle in Karel van Manders Biographie Hans Holbeins d. J. belegt: „Wie von dem antiken Maler und Römischen Ritter Tupilius erzählt wird ... so gilt auch für Hans Holbein, daß er den Pinsel mit der linken Hand führte, wofür in unserer Zeit andere Maler wenig oder gar nicht bekannt sind, obwohl seine Werke keineswegs linkisch, sondern recht, wohlgeordnet und vollkommen sind."[5]

Nach dem Trocknen der Imprimitur hat Janssens wahrscheinlich die Perspektivelinien mit Hilfe eines im Fluchtpunkt fixierten Fadens angelegt. Der Einstichpunkt in der Haube der Magd läßt sich in der Infrarot-Reflektographie (Pfeil in Abb. 118) noch erkennen.[6] Die Infrarot-Reflektographie zeigt auch, daß die Figuren erst in einem späten Stadium des Malprozesses in den Raum eingesetzt wurden, da sie über die Fensterrahmen gemalt sind.[7] Die im Malprozeß späte Implantierung der Figuren entspricht einer kennzeichnenden Eigenschaft von Janssens, der Figuren nicht die Bedeutung beimaß, die ihnen andere Interieurmaler wie de Hooch, Metsu und Vermeer gaben. Sein „Interieur ohne Figuren" und ein weiteres, verschollenes Beispiel dieser Art greifen in diesem Sinne auf die Interieurmalerei des 19. Jahrhunderts voraus.[8] Janssens' Interieurs zeigen zumeist dieselbe Anlage mit zwei hohen Fenstern in der bildparallelen Rückwand und einem Durchblick in einen Nachbarraum. Auch einzelne Motive wie der Spiegel zwischen den Fenstern



Abb. 116: Pieter Janssens Elinga, Interieur ohne Figuren, um 1660–1665, Privatbesitz, Deutschland

bilder üblich waren. Die Amsterdamer Grundierung erkennt man an dem Rot der ersten Lage, das durch viele Erdpigmente erzeugt wurde. Darüber liegt eine dünne graue Lage aus Bleiweiß und Schwarz. Bei den für diesen Katalog untersuchten Bildern wurden doppelte Grundierungen mit ähnlichen Farbwerten bei Everdingen, Lingelbach und Wouwerman beobachtet.

4 Das Bild weist eine braun-graue Grundierung auf, die links unten am Rand und rechts unten am Umschlag in einer ausgerissenen Öffnung der Papierabklebung festgestellt wurde.

5 Karel VAN MANDER, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1604, fol. 223v. Mit Dank an Katja Kleinert in Berlin, die den Verf. auf die Stelle aufmerksam gemacht hat.

6 Wadum beobachtete den Einstichpunkt für die Perspektivekonstruktion auch in einigen anderen Interieurs von Janssens, darunter dem Bild in Oslo (Abb. 119).

7 Eine Unterzeichnung der Figuren ließ sich bei der Infrarot-Reflektographie nicht feststellen. Daraus läßt sich jedoch nicht auf deren Nichtvorhandensein schließen, wie die infrarot-reflektographische Untersuchung des Janssens (nach Auffassung des Verf. nicht ganz sicher) zugeschriebenen „Interieurs mit Wendeltreppe" im Museum Bredius in Den Haag zeigt. Hier ließ sich die Unterzeichnung einer Figur nur deshalb feststellen, weil sie in der Malerei nicht zur Ausführung kam und daher nur dünn mit Farbe überdeckt wurde. BUIJSEN 2001. Ein ähnlicher Befund wurde hier bei Slabbaert (Inv. Nr. 445) gemacht.

8 In das großformatige Gemälde (36 x 46 in. = 91,4 x 116,8 cm), das 1948 bei Christie's in London war, wurden von späterer Hand Figuren eingefügt. S. dazu Sturla Jonasson GUDLAUGSSON, Een teruggevonden werk van Pieter Janssens, in: Oud Holland 67, 1952, S. 178f, Abb.



Abb. 117: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Infrarot-Reflektographie (Montage), Frankfurt a. M., Städel

und der Stuhl in der rechten Zimmerecke wiederholen sich häufig. Im direkten Vergleich zeigen die Bilder gleichwohl charakteristische Unterschiede, die an ihren Abbildungen leicht übersehen werden können. Sie unterscheiden sich im Kolorit und in der Stimmung voneinander. Es gibt komplexe und weniger komplexe Kompositionen. Nimmt man einmal die Sorgfalt wahr, mit der Janssens alle seine Bilder ausgeführt hat, und berücksichtigt man, daß er nicht im entferntesten so produktiv wie Pieter de Hooch gewesen sein kann, liegt es nahe, an den Bildern die Fortschritte eines Amateurs zu verfolgen, woraus sich die Möglichkeit einer relativen Chronologie ergibt. Das „Interieur ohne Figuren" (Abb. 116) steht vermutlich am Anfang der Reihe, da hier die Raumillusion einzig durch die perspektivischen Fluchtlinien, d. h. ohne Figuren, die dem Betrachter als Maßstab dienen, erzielt wird. Rot und Blau kontrastieren unvermittelt miteinander.[9] „Der Bote" in Oslo (Abb. 119) ist dagegen spät anzusetzen, da hier drei Figuren den Raum beleben, eine davon in Bewegung ist, und der warme Gesamtton mit dem komplizierten weiß-schwarz-braunen Fliesenmuster geradezu raffiniert wirkt.[10] Die mutmaßliche Entstehungsfolge seiner Interieurs läßt sich auch an ihrer zunehmenden Öffnung in die Außenwelt ablesen. Während Abb. 116 nur einen weißen Himmel durch die Fenster zeigt, sind in Abb. 119 die Nachbarhäuser zu sehen. Nach diesen Kriterien stammt das Städel-Bild aus einer der mittleren Phasen, die nach dem geschätz-

9 Für eine frühe Einordnung trat auch Nicolaisen ein, der auf Vorbilder figurenloser Kircheninterieurs des Rotterdamer Perspektivemalers Anthonie Delorme aufmerksam machte, die Janssens gut gekannt haben kann (s. Anm. 2).

10 Leinwand, 76,5 x 67 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet (Inv. Nr. M 01372). Ausst. Kat. FRANKFURT 2002, S. 50, Abb. in Farbe.



Abb. 118: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, Infrarot-Reflektographie, Schleifen in der Grundierung und vermuteter Einstichpunkt für die perspektivische Raumkonstruktion (Pfeil), Frankfurt a. M., Städel

ten Alter des Malers in die Jahre um 1665–1670 fiel.[11] Janssens interessiert sich in allen seinen Interieurs – übrigens auch in einigen seiner Stilleben – für die Wirkungen des Lichtes. Das Städel-Bild hat man treffend als eine „optische Probebühne"[12] bezeichnet. Außer dem Spiegel an der Rückwand und dem Schattenspiel in der rechten Raumecke fallen hier noch die Reflexe auf dem Marmorboden und im dicken Glas eines der vorderen Fenster auf. Im Glas des hinteren Fensters schließlich spiegelt sich der Kopf des Malers. Die fein beobachteten Effekte setzen zweifellos eigene Beobachtung voraus. Inwieweit Janssens auf der Höhe des optischen Wissens seiner Zeit (Descartes) gewesen ist, bedarf noch der Klärung. In jedem Fall wird man ihm als Interieurmaler nur gerecht, wenn man seine Gehäuse als gemalte Belichtungskammern versteht, die dem Modell der Camera obscura verpflichtet sind.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 129f, Nr. 217; 1883, S. 133, Nr. 217; 1888, S. 142, Nr. 217; 1892, S. 53, Nr. 217; 1897/1900, S. 51, Nr. 217; 1900, S. 171–173, Nr. 217; 1905, S. 41, Nr. 217; 1907, S. 39, Nr. 217; 1910, S. 49, Nr. 217; 1914, S. 51, Nr. 217; 1915, S. 125f; 1919, S. 57; 1922, S. 78; 1924, S. 104; 1966, S. 56f; 1971, S. 30; 1986, S. 28, Nr. 1; 1987, S. 57; 1995, S. 37

Henry HAVARD, L'art et les artistes hollandais, Bd. 3, Paris 1880, S. 98

Kürzel V. V., Notiz. Die Frau mit dem Windspiel von Pieter de Hoogh, in: Zeitschrift für bildende Kunst 17, 1882, S. 64

Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Joannes Janssens, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 1, 1890, S. 134f

Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, De schilder Janssens.

11 Zur Datierung der Bilder trägt auch die Beobachtung von Modemerkmalen bei. So kam der *rock* des Mannes, eine militärisch inspirierte Tracht, im Laufe der 1660er Jahre in Mode.

12 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Oktober 1989, S. N 3.

Een navolger van Pieter de Hooch, in: Oud Holland 9, 1891, S. 284f, Nr. 7
Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Proeve eener kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch, in: Oud Holland 9, 1891, S. 181f, Nr. 24
VETH 1903, S. 74–76
Jan VETH, Streifzüge eines holländischen Malers, Berlin 1905, S. 108–112
VAN DYKE 1914, S. 111
Georg Jacob WOLF, Probleme des Interieurbildes, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 31, 1915, S. 17–32, S. 24
BRIÈRE-MISME 1947/48, Bd. 31, S. 90, 91, 92, 159; Bd. 32, S. 163–168, 174, 176; Bd. 33, S. 353, 358
Edmund MEIER-OBERIST, Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum, Hamburg 1956, S. 147, Abb.
PLIETZSCH 1960, S. 69
Wolfgang STECHOW, Landscape paintings in Dutch seventeenth century interiors, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 11, 1960, S. 174, Anm. 22
SUTTON 1980, S. 52f
Ellen SPIEKERNAGEL, Die Restaurierung eines „Interieurs", in: Städelsches Kunstinstitut / Städtische Galerie Frankfurt am Main. Museum 1985 (Taschenbuchperiodikum im Westermann Verlag, Braunschweig), S. 61–63
Barbara BASTING, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Oktober 1989, S. N 3
KERSTEN 1996, S. 186–190
INNENLEBEN. DIE KUNST DES INTERIEURS. VERMEER BIS KABAKOV, Ausst. Kat., hrsg. v. Sabine Schulze, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1998/99, Ostfildern-Ruit 1998, S. 38, Nr. 4 (Bettina Werche)
Ausst. Kat. LONDON-HARTFORD 1998/99, S. 76
Arthur K. WHEELOCK Jr., The public and the private in the age of Vermeer, Ausst. Kat., Osaka, Municipal Museum of Art, 2000, London 2000, S. 168–170, Nr. 30
Ausst. Kat. FRANKFURT 2002

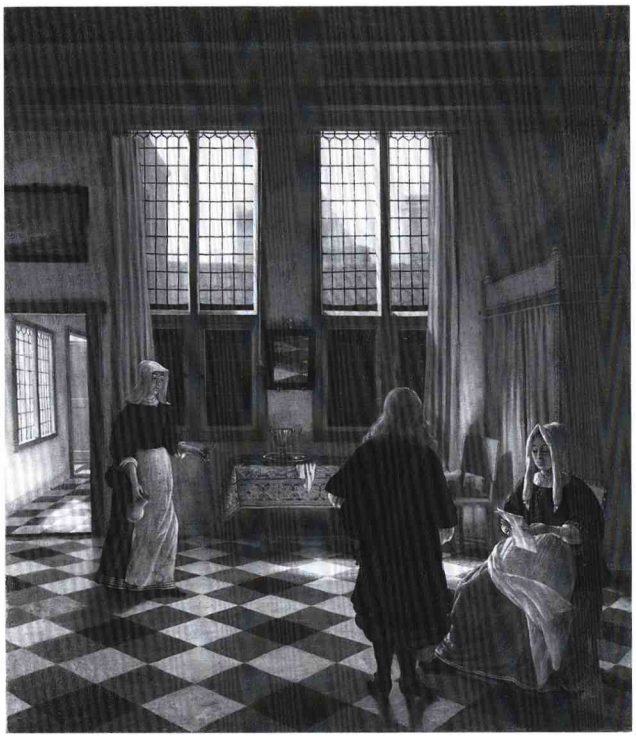


Abb. 119: Pieter Janssens Elinga, Der Bote, um 1670–1675, Oslo, Nasjonalgalleriet

WILLEM KALF

Rotterdam 1619 – 1693 Amsterdam

Getauft am 3. November 1619 in Rotterdam als Sohn von Jan Jansz. Kalf und Machtelt Gerrits, die beide aus Gouda stammten. Sein Vater war ein vermögender Tuchhändler und hatte verschiedene Ämter in der Stadtregierung inne. Nach Houbraken war er Schüler von Hendrick Pot, was jedoch ungesichert erscheint. Um 1639/40 ging er nach Paris, wo er 1642 in dem Kreis flämischer Künstler in St. Germain-des-Prés nachgewiesen ist. Spätestens im Oktober 1646 kehrte er wieder nach Rotterdam zurück, für wie lange, ist ungewiß, da sein Verbleib in den folgenden Jahren nicht dokumentiert ist und er bei seiner Hochzeit am 22. Oktober 1651 in der westfriesischen Stadt Hoorn wohnte. Seine Braut, Cornelia Pluvier (um 1626–1711), war eine gebildete und vielseitig talentierte Frau, die dem Kreis um Constantijn Huygens angehörte, als eine Meisterin der Kalligraphie gerühmt wurde, Gläser gravierte und sich in Dichtung und Musik erprobte. Spätestens 1653 ließ sich das Paar dauerhaft in Amsterdam nieder, wo zwei Söhne und zwei Töchter getauft wurden. 1653, 1661, 1672 und 1686 wurde Kalf zusammen mit anderen Malern als Sachverständiger zu Begutachtungen von Gemälden herangezogen. Am 21. Oktober 1654 nahm er am großen Fest der Maler und Dichter in den *St. Jorisdoelen* in Amsterdam teil. Nach Houbraken handelte er gegen Ende seines Lebens mit Druckgraphik. Er starb am 31. Juli 1693 in Amsterdam.

Kalfs frühe Scheuneninterieurs stehen in der südholländisch-flämischen Tradition von Pieter de Bloot, den Gebrüdern Herman und Cornelis Saftleven und Hendrick Martensz. Sorgh in Rotterdam, François Rijckhals in Middelburg und Dordrecht sowie David Teniers d. J. in Antwerpen. In Paris konzentrierte er sich auf Prunkstilleben mit Gold- und Silbergefäßen, die Vorbildern von Rijckhals und Adriaen van Utrecht verpflichtet sind. In seiner Amsterdamer Zeit ging er zu sparsam komponierten Prunkstilleben über, in denen er wiederkehrende Luxusgüter und Sammelobjekte wie chinesische Porzellane, Gläser, Früchte und Muscheln ausgehend von einigen wenigen Mustern immer wieder neu arrangierte.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 218f; GRISEBACH 1974; GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 541–555; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, ad indicem

WILLEM KALF

(Nachfolger)

STILLEBEN MIT ORANGEN

INV. NR. 2098

Um 1670

Leinwand, 59,7 x 47,4 cm

Falsch bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 16 senkrechten und 12–13 waagerechten Fäden pro cm^2 ist beschnitten und doubliert. In einer Röntgenaufnahme (2001) zeigt sie ein weitmaschiges Gewebe mit ausgeprägten Spanngirlanden. Unter UV-Licht treten zahlreiche zum Teil entstellende Retuschen hervor: an den Früchten (punktförmige Lichter, Schatten), der Tischecke, in der Öffnung des Schneckgehäuses, an der Schale, dem Blütenstengel und allen Gläsern. Das violette Tischkleid ist stark verputzt. Ein älterer Firnis ist um die Gegenstände herum reduziert worden. Links unten an der Tischkante von späterer Hand bezeichnet: „W. KALF" (die Signaturfarbe liegt in den Altersrissen).
Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit Aufdruck: „MAPLE'S DEPOSITORY." Stempel: „MRS. A. E. JOHNSON". Auf dem Stempel in blauer Kreide: „HL". Auf einem Zettel, der teils auf dem Umschlag der Doublierleinwand klebt, Stempel: „STÄDELSCHES / KUNSTINSTITUT / FRANKFURT a. M." Darunter mit Kugelschreiber: „Inv. Nr. 2098 / W. KALF". Auf einem Klebezettel in Bleistift: „34." Mit Bleistift eingekratzt: „No [...]" (von der Doublierleinwand überschnitten).

PROVENIENZ

Ksth. P. de Boer, Amsterdam, 1963/64
erworben 1964 von P. Baur de Boer, Hergiswil

BESCHREIBUNG

Auf der Ecke einer dicken Tischplatte, über die nach rechts eine violettfarbene Samtdecke mit dünnen Fransen zurückgeschoben ist, liegt ein silberner Präsentierteller, auf dem von links nach rechts eine silbrige (polierte) Turbanschnecke, eine Orange, ein mit Weißwein gefüllter Römer mit Beerennuppendekor sowie eine blau-weiße chinesische Porzellanschale arrangiert sind. In der Porzellanschale, die sich schräg zur Mitte neigt, liegt eine zweite, hellere Orange mit nach oben gerichtetem Zweig, an dem Blätter und eine weiße Blüte hängen.[1] Im Hintergrund sieht man zwei weitere Gläser, in der Mittelachse ein mit wenig Rotwein gefülltes Flötenglas sowie weiter rechts ein ebenfalls mit Rotwein gefülltes Kelchglas mit Balusterschaft. Die Motive heben sich in dem von links vorne einfallenden Licht vor einem neutralen, dunkelbraunen Fond mit markanten Reflexen leuchtend ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1964 von P. Baur de Boer in Hergiswil als Willem Kalf erworben. Held verglich es in ihrem Erwerbungsbericht (1967) mit einem Stück aus dem Jahr 1659.[2] Grisebach (1974) nahm das Gemälde unter die nicht authentischen Werke von Kalf mit folgendem Kommentar auf: „Nach der Malweise keinesfalls von Kalf, vielleicht Pieter Janssens Elinga in sehr enger Nachfolge von Kalf. Signatur zweifellos gefälscht." Grimm (1988) sah darin gleichfalls die Arbeit eines Nachfolgers. Fred G. Meijer urteilte, das Werk stamme wohl von Kalf, mit ihm sei aber sehr viel passiert.[3] Später korrigierte er seine Ansicht dahingehend, daß er es für zu schwach hielt, um als Kalf gelten zu können. Er vermutete aber doch einen Kalf-Nachfolger des 17. Jahrhunderts.[4]

DISKUSSION

Die 2001 vorgenommene Untersuchung des Bildes in der Restaurierungswerkstatt bestätigte, daß die auffallend große und krude Kalf-Bezeichnung nicht original sein kann, da sie auf Altersprüngen liegt. Unter UV-Licht zeichneten sich zudem zahlreiche verfälschende Retuschen ab, die das Funkeln und Glitzern der Objekte intensivieren (s. oben). Sie wurden vermutlich in der Absicht vorgenommen, das Werk als Kalf annehmbarer erscheinen zu lassen. Die unscharfen Konturen der Ob-

1 Die rechte Frucht ist etwas größer und heller als die linke und im Gegensatz zu dieser nicht ganz rund. Von daher könnte es sich auch um eine Pomeranze handeln. Die Größe der lanzettförmigen Blätter im Verhältnis zur Frucht spricht aber doch mehr für eine Orange.

2 „Stilleben mit großem Römer, Glaspokal und Orange". Signiert und 1659 datiert. Leinwand, 64 x 53 cm. Ehemals New York und Deutschland, Slg. Walter Weber (seit dem 2. Weltkrieg verschollen). GRISEBACH 1974, S. 254, Nr. 95, Abb. 104.

3 In einem Gespräch mit Verf. Februar 2001.

4 Schreiben vom 12. September 2001 an Verf.

5 Vgl. z. B. „Stilleben mit Obstschüssel und Gläsern". Signiert

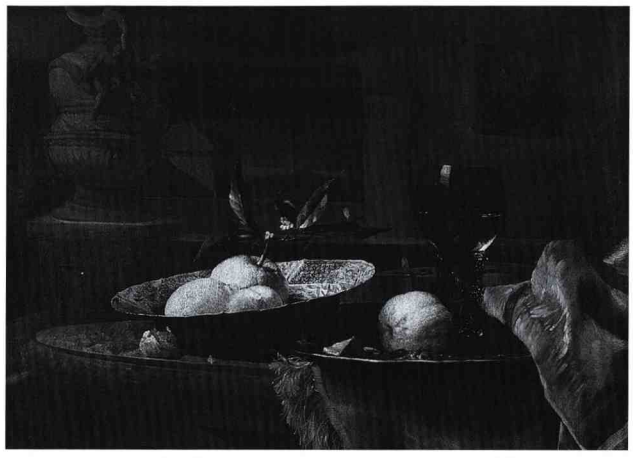


Abb. 120: Christian Striep, Früchtestilleben vor Architektur, um 1670, Schwerin, Staatliches Museum

jekte, insbesondere der Früchte, scheinen dagegen zur ursprünglichen Erscheinung des Bildes gehört zu haben, wenngleich spätere Reinigungen diesen Effekt noch verstärkt haben könnten. Die weiche Oberflächenbehandlung läßt am wenigsten Ähnlichkeit mit den scharf gezeichneten, brillianten Stilleben Kalfs erkennen. Wohl kommt die Komposition mit Tischecke, gebauschtem Teppich, silbernem Präsentierteller und darin geneigter chinesischer Schale mit der Folge von Glasobjekten im Hintergrund bei Kalf in den Jahren um 1660 mit Abwandlungen häufig vor.[5] Einige Motive finden sich jedoch in dem nach Grisebach „sehr beschränkten" Repertoire von Kalf nicht wieder.[6] So läßt der neutrale Hintergrund die typische Wandnische vermissen,[7] und das Ornament der Schale taucht unter Kalfs Mustern ebenfalls nicht auf.[8] Auch die Turbanschnecke kommt als Einzelmotiv nicht vor. Sie ähnelt allerdings wohl dem Aufsatz eines Pokals, der 1669 in einem Stilleben in Leipzig und abgewandelt in einigen anderen ebenfalls späten Stilleben von Kalf erscheint.[9] Was die Malweise betrifft, so läßt unser Stück den feinflockigen Auftrag und die verstreuten Lichter vermissen, die für Kalfs Amsterdamer Stilleben kennzeichnend sind. Als Beispiel hierfür läßt sich auf ein „Stilleben mit Früchten und Gläsern auf einer silbernen Schale" verweisen, das unlängst vom Mauritshuis in Den Haag erworben wurde.[10] Aus diesen stilistischen und motivischen Beobachtungen ist zu schließen, daß es sich bei unserem Bild weder um ein Original von noch um eine Kopie nach Kalf handeln kann. Der unbekannte Maler ahmt allenfalls die typische Wirkung eines Kalf nach, indem er die Gegenstände leuchtend aus dem dunklen Grund hervortreten läßt. Wenn er sich für die Turbanschnecke an den bei Kalf auftauchenden Pokalen mit diesem Aufsatz orientiert haben sollte, würde dies eine Entstehung in den Jahren um 1670 nahelegen. Für die von Grisebach vorgeschlagene Zuschreibung des Bildes an Janssens Elinga gibt es keine Grundlage. In seinem 2002 im Städel ausgestellten Tischstilleben hält Janssens unbeeindruckt von Kalf an einer genauen Beschreibung der Gegenstände fest, um die durch das Licht hervorgerufenen Reflexe zu demonstrieren.[11] Beachtung verdient dagegen der Vorschlag von Marcus Dewitz, das Bild Christian Jansz. Striep (1633/34–1673) zu geben, einem Amsterdamer Maler, der in seinen Waldböden Otto Marseus van Schrieck und in seinen Stilleben Willem Kalf folgte.[12] Dewitz wies auf ein stilistisch und motivisch annähernd vergleichbares Früchtestilleben in Schwerin hin, das diesem Maler aufgrund eines signierten Gegenstückes in der gleichen Sammlung zugeschrieben wird (Abb. 120).[13] Signifikante Gemeinsamkeiten beider Stücke fallen besonders im Porzellandekor, in den kantigen Reflexlichtern und der kursorischen Behandlung des Tischkleides auf. Dem Frankfurter Bild gehen allerdings die klare räumliche Ordnung und die betonten Konturen, die von Berswordt-Wallrabe als charakteristisch für Striep beschreibt,[14] ab – Mängel, die vielleicht auch der Erhaltungszustand des „kalfisierten" Werkes erklärt.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 47; 1971, S. 30; 1986, S. 31, Nr. 7; 1987, S. 57; 1995, S. 38

Jutta HELD, Erwerbungsbericht, in: Städel-Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 198f

GRISEBACH 1974, S. 293, Nr. C 27

Claus GRIMM, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart-Zürich 1988, S. 221, 223, Abb. 156 (Detail des Römers)

und 1659 datiert. Leinwand, 58 x 51 cm. New York, Metropolitan Museum (Inv. Nr. 53.111). GRISEBACH 1974, S. 114, 254, Nr. 94, Abb. 103. – „Früchtestilleben mit Glaspokal". Signiert und 1663 datiert. Leinwand, 61 x 47,9 cm. Schwerin, Staatliche Museen (Inv. Nr. 71). GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 549, Nr. 194/16, Bd. 1, S. 162, Farbtafel 54. GRISEBACH 1974, S. 271f, Nr. 125, Abb. 133.

6 GRISEBACH 1974, S. 129.

7 GRISEBACH 1974, S. 114, Anm. 245.

8 GRISEBACH 1974, S. 121f.

9 Willem Kalf, „Stilleben mit Muschelpokal". Signiert. Leinwand, 52,5 x 42,8 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. I.1034). GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 553, Nr. 194/26, Bd. 1, S. 163, Farbtafel 55. GRISEBACH 1974, S. 160, 276f, Nr. 136, Abb. 135 (um 1669). – Zum Vorkommen des Schnekkenhauspokals in einigen späten Stilleben Kalfs s. GRISEBACH 1974, S. 160, 162, Nr. 139 (um 1678), 140, 143, Abb. 150, 151, 157.

10 Willem Kalf, „Stilleben mit Früchten und Gläsern auf einer silbernen Schale", um 1659/60. Signiert. Leinwand, 49,3 x 42,9 cm. Den Haag, Mauritshuis (Schenkung Baron van Dedem, 2002).

11 P. Janssens Elinga, „Tischstilleben mit Glas, chinesischer Schale und Früchten", um 1670. Signiert. Leinwand, 63,5 x 48 cm. Privatbesitz, Europa. Ausst. Kat. FRANKFURT 2002, S. 52f, Abb. in Farbe.

12 Schreiben vom 15. März und 31. August 2003.

13 „Früchtestilleben vor Architektur". Leinwand, 71,5 x 78,5 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 56).

14 STILLEBEN DES GOLDENEN ZEITALTERS. DIE SCHWERINER SAMMLUNG, hrsg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin 2000, S. 99.

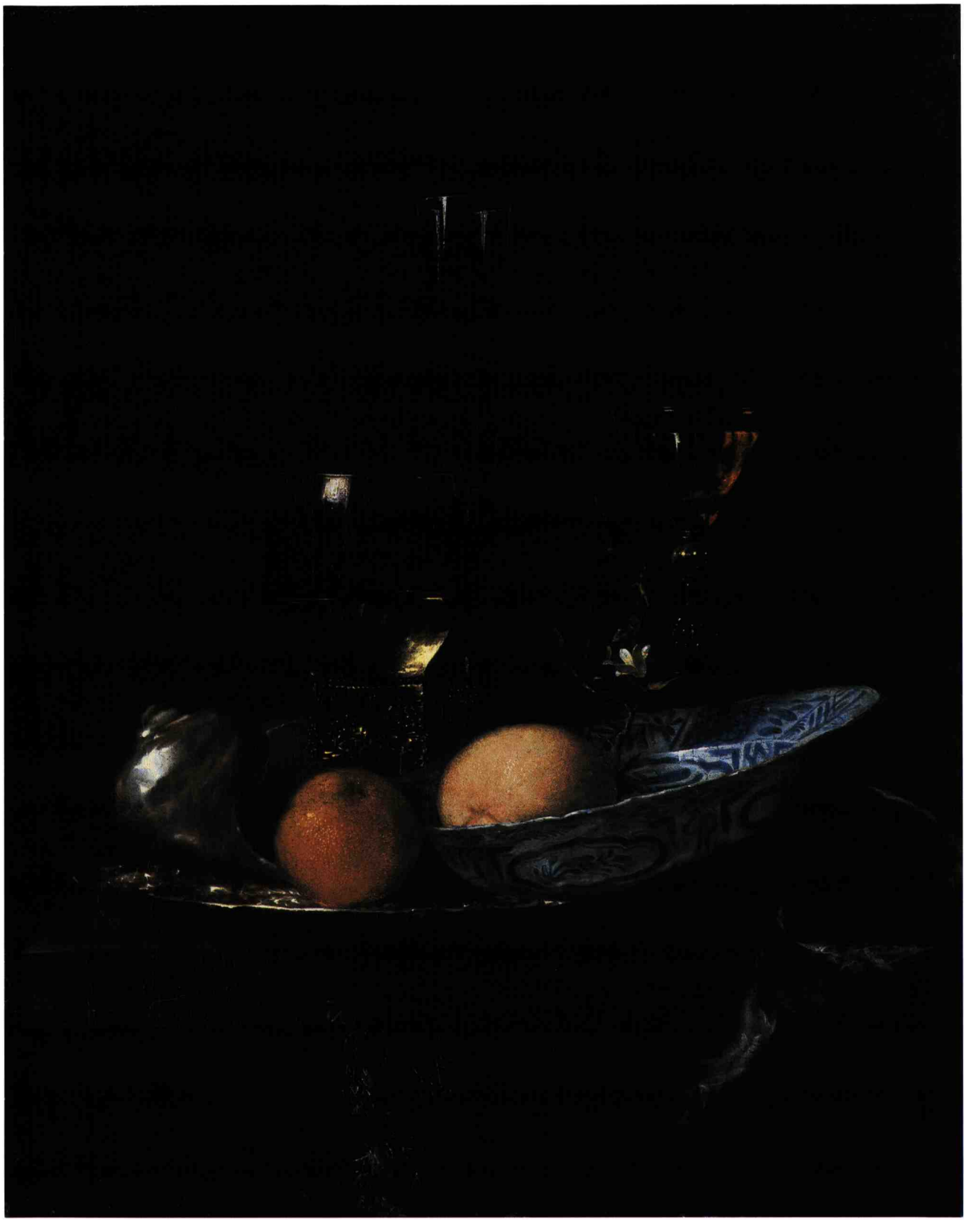


Abb. 121: Willem Kalf (Nachfolger), Stilleben mit Orangen, um 1670, Frankfurt a. M., Städel

PHILIPS KONINCK

Amsterdam 1619 – 1688 Amsterdam

Geboren am 15. November 1619 in Amsterdam als Sohn des wohlhabenden Goldschmiedes Aert de Koninck. Er war der jüngste von sechs Brüdern. Sein ältester Bruder, Jacob Koninck d. Ä., unterwies ihn in Rotterdam im Malerhandwerk. Im Inventar des im März 1639 verstorbenen Vaters werden von Philips Koninck zwei Arbeiten, ein Frauenkopf und ein Porträt, erwähnt. Am 2. Januar 1640 erhielt Jacob Koninck von den Vormündern der Waisen des Aert de Koninck als letztes Lehrgeld für Philips 30 Gulden. Am 1. Januar 1641 heiratete Philips in Rotterdam Cornelia Furnerius, Tochter des Chirurgen und Organisten Johan Furnerius, Schwester des Rembrandt-Schülers Abraham Furnerius, die bald nach der Hochzeit starb. 1641 oder spätestens 1642 kehrte er nach Amsterdam zurück. Für die folgenden Jahre liegen keine Dokumente vor, doch wird angenommen, daß Philips in Amsterdam wohnen blieb, wo er dem Kreis um Rembrandt angehörte. 1653 wurde er zur Begutachtung eines Bildes von Paul Bril hinzugezogen. Am 21. Oktober 1654 nahm er an den Gründungsfeierlichkeiten der *Broderschap der Schilderkunst* in Amsterdam teil und malte zu dieser Gelegenheit vermutlich das „Bacchusfest" (Den Haag, Museum Bredius). Am 15. Mai 1657 heiratete er Margaretha van Rijn, mit der er vier Töchter und einen Sohn aufziehen sollte. 1667 und 1672 war er abermals als Gutachter tätig. 1681 ist er als Inhaber des Fährdienstes nach Rotterdam nachgewiesen. Philips Koninck wurde am 6. Oktober 1688 in Amsterdam begraben.

Der Maler stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen, wie besonders die Aufnahme seines 1667 datierten „Selbstbildnisses" in die Selbstbildnis-Galerie in Florenz (heute Uffizien) belegt. Sein Ruhm gründete auf seinen Porträts, Historien und mythologischen Darstellungen, die der Dichter Joost van den Vondel, mit dem Koninck befreundet war, mehrfach besungen hat und die auch Houbraken allein erwähnt. Koninck malte jedoch auch bäuerliche Genrebilder unter dem Einfluß von Pieter de Bloot, Hendrick Martensz. Sorgh und Adriaen Brouwer sowie vor allem panoramaartige Landschaften, die von Vorbildern Rembrandts der 1630er Jahre ausgehen und Verwandtschaft mit Hercules Seghers zeigen. Heute sind es seine Landschaften, mit denen Koninck als einer der großen Vertreter dieser Gattung in Holland in Museen und Ausstellungen präsent ist, während die Werke, für die er bei seinen Zeitgenossen berühmt war, keine besondere Beachtung mehr finden. Von Koninck sind auch rund 300 Zeichnungen sowie einige Kupferstiche erhalten geblieben.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 53–55; GERSON 1936; SUMOWSKI 6, 1994, ad indicem

HOLLÄNDISCHE FLACHLANDSCHAFT

INV. NR. 864

Um 1660–1670

Holz, 71,6 x 116,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Das Bild zierte ursprünglich den Deckel eines Cembalos. Der originale Deckel ist 1,2 cm stark, links 71,6 cm, rechts 22,8 cm hoch, oben 12 cm, unten 116,9 cm breit.[1] Er setzt sich aus zwei waagerechten Brettern von unten 53,5 cm, oben 18,1 cm Höhe zusammen. Rechts oben ist der Deckel leicht geschweift ausgeschnitten. Später sind unten mindestens 0,5 cm abgeschnitten worden, wodurch die Signatur an den äußersten Rand geriet und ihre Unterlängen verlor. Links am Rand gibt es einen ungrundierten Streifen von 0,5 cm Breite, auf dem Reste einer aufgeleimten Leiste zu sehen sind, an die herangemalt wurde.

Die Farben wurden auf eine ockerfarbene Grundierung teils deckend bis pastos, teils lasierend aufgetragen. Mittels der Infrarot-Reflektographie werden zwei Pentimenti sichtbar. Links zwischen dem vorderen Baum und den beiden sich kreuzenden Bäumen war ein weiterer angelegt. Das Landhaus war an derselben Stelle in größerem Maßstab geplant (Abb. 125).

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde der Deckel vom Instrument getrennt und zu einer rechteckigen Tafel ergänzt. Die Tafel war dazu gedünnt und parkettiert worden. Vermutlich um die durch die Beschneidung an den Rand gelangte und beschädigte Signatur nicht unter der Zierleiste verschwinden zu lassen, wurde unten ein Streifen von 0,9 cm Höhe angestückt, der auf der Vorderseite übermalt und auf der Rückseite als Auflager der vertikalen Leisten der Parkettierung ausgebildet wurde. Die Anstückungen und Randbereiche der originalen Malerei wurden rotbraun grundiert und übermalt, die Signatur nachgezogen. Damals dürften vermutlich auch die Malerei gereinigt sowie Retuschen vorgenommen worden sein.

Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 14. Januar und 8. Februar 1878 (Archiv. 1877/78, S. 50). Das Laub der Bäume im Hintergrund erscheint heute blau (vermutlich durch Ausbleichen des Gelbanteiles im ursprünglichen Grün). In den Vertiefungen sind Reste eines vergilbten alten Firnisses stehengeblieben (sie sind auf den Anstückungen nicht zu finden). Stellenweise verputzte Lasuren. Kleinere Kratzer.

Signiert unten am Rand in der Mitte der linken Bildhälfte: „P. Koninck. p. [pinxit]" (das P unten beschnitten und von späterer Hand nachgezogen; das p gleichfalls unten beschnitten und verrieben; Abb. 122).

Rückseitig auf der Anstückung ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 864." In weißer Kreide (irrtümlich für die alte Städel-Inventarnummer 267?): „167". Nochmals in Bleistift auf der Parkettierung: „167".

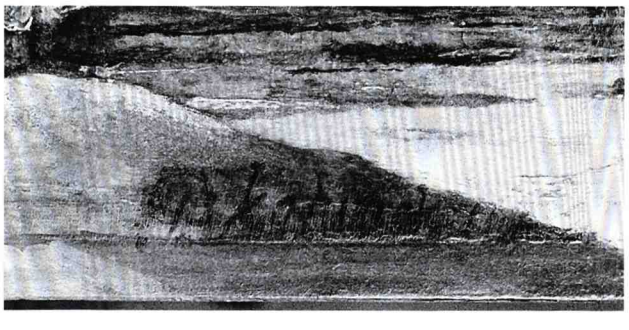


Abb. 122: Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft, Signatur mit Anstückung, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

von Herries in Brüssel zusammen mit dem Klavier, dessen Deckel das Bild zierte, erworben und von dem Instrument getrennt (*f* 50)

erworben am 5. Oktober 1833 aus der Sammlung Nikolaus Baranowsky (?–1855), Wien (FRIMMEL 1, 1913, S. 92)

BESCHREIBUNG

Vor dem Betrachter, dessen Standort leicht erhöht zu denken ist, breitet sich eine sporadisch bebaute Flachlandschaft mit Wiesen, Kornfeldern, kurvigen Wasserwegen, Baumreihen und kleinen Wäldern aus. Im Vordergrund treiben Schwäne im Wasser. Am Ufer sitzen zwei Angler. Rechts sieht man ein mit bürgerlichen Herrschaften halb besetztes Passagierboot, weiter hinten eine Fähre. Links wendet sich ein Reiter einem Fußgänger zu. Auf einem flach ansteigenden Landstück stehen Eichen, die mit ihren hohen Stämmen den Horizont durchbrechen. Dahinter sind Hirten mit Kühen und Schafen in der Nähe eines Gehöftes rechts der Bild-

1 Aufgrund eines Übertragungsfehlers wurde das Höhenmaß in den Verzeichnissen von 1858 und 1870 falsch angegeben.

mitte zu sehen. Links der Bildmitte, in noch weiterer Ferne und leicht über den Horizont gehoben, liegt ein herrschaftliches Anwesen inmitten eines waldigen Parkes. Der Himmel ist im originalen Teil des Bildes blau und mit hellen Wolken verhängt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1833 aus der Sammlung Baranowsky in Wien als Philips Koninck erworben. Gerson (1936) besprach es in seiner Monographie unter den Baumlandschaften der 1660er Jahre als ein Bild, das „vielleicht am deutlichsten die Abkehr von der Panoramaauffassung" Konincks der 1650er Jahre und somit den Übergang zu den späten idyllischen Landschaften zeige. Die Komposition mit der „fallenden Diagonale" führte er auf die geschweifte Form des Klavierdeckels zurück, den das Bild ursprünglich zierte. Plietzsch (1960) sprach von „einer der schönsten und idyllischsten Naturschilderungen, die wir von Koninck kennen." Zugleich erkannte er ein realistisches Motiv in dem Passagierschiff, in dem er eines der Boote abgebildet sah, die Koninck als Inhaber des Fährdienstes von Amsterdam über Leiden nach Rotterdam einsetzte. Sumowski (1986) bemerkte gleichfalls eine „Milderung des Monumentalen". Er verglich das Bild mit datierten Landschaften aus den Jahren 1664 und 1665 und nahm daher eine Entstehung in „den mittleren sechziger Jahren" an.



Abb. 123: Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft, Infrarot-Reflektographie (Montage), Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Eine bislang unberücksichtigte Notiz des Städel-Inspektors Johann Gerhard Malß (1819–1885) erwähnt einen Vorbesitzer Herries in Brüssel, wohl einen Kunsthändler, der das Bild mit dem Klavier erwarb, es davon trennen und die rechte obere Ecke nach einer Landschaft von (Joris) van der Hagen im Haag ergänzen ließ.[2] Die Anstückungen rechts oben und unten zeichnen sich in der Infrarot-Reflektographie deutlich ab, da die spätere Farbe das langwellige Licht anders reflektiert als in den originalen Bereichen des Bildes (Abb. 123). Bemalte Klavierdeckel sind teils unverändert, teils beschnitten oder angestückt häufiger erhalten geblieben. Allein das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt mindestens vier Beispiele von überwiegend anonymen niederländischen Meistern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.[3] Holländische Interieurbilder wie zwei Gemälde von Vermeer in der National Gallery in London belegen die Verbreitung.[4] Für die Deckelmotive wurden oft Landschaften gewählt, womit man die wechselseitige Korrespondenz von Natur und Musik zum Ausdruck brachte.[5] Der vielfach bemerkte idyllische Charakter der Frankfurter Landschaft wird vor dem Hintergrund der Verwendung als Klavierdeckel erst recht verständlich. Dieser Bestimmung entsprechend hat Koninck den Ausschnitt und die Staffage des Bildes auf Nahsicht berechnet. Die besondere Funktion der Tafel erschwert die Einordnung. Die Entwicklung von Konincks Landschaften läßt sich ohnehin nicht leicht rekonstruieren, da datierte Beispiele nur aus wenigen Jahren vorliegen. Mehrere aus dem Jahr 1655 stammende Bilder belegen zudem ein erstaunlich breites Spektrum an motivischen und malerischen Möglichkeiten.[6] Einige Merk-

2 Notiz von Gerhard Malß in einem Exemplar des Verzeichnisses von 1858 („Stand-Catalog", zusammengestellt von G. Malß 1864): „Das Bild diente ursprünglich als Clavier-Deckel. Herries aus Brüssel kaufte es um *f* 50, indem er dem Manne, der es ihm nach Hause brachte, das Instrument schenckte. Der Dekkel hatte diese [Skizze] Form. Den Himmel rechts ließ er nach einem Bilde von v. d. Hagen im Haag dazufügen." Vgl. auch Archiv. 1865/72, S. 92v, 93r, Nr. 360: „Das Bild war ein Clavierdeckel, Herries in Brüssel kaufte es um *f* 50 – ließ sich den Dekel bringen und schenkte dem Bringer das Instrument. Es hatte die Form [Skizze], fügte den Himmel rechts dazu, nach einem Bilde des v. der Hagen im Haag." – Bei dem im Haag erwähnten Gemälde van der Hagens könnte es sich vielleicht um eine „Panoramalandschaft bei Arnheim" handeln, die eine ähnliche Komposition mit einer allerdings deutlich kleineren dunklen Wolkenformation in der linken oberen Bildecke zeigt. Dieses Bild ist seit dem 18. Jahrhundert zusammen mit einem Pendant im Haag nachgewiesen, war jedoch 1795–1815 in Paris. Leinwand, 66 x 88,7 cm. Den Haag, Maurithuis (Inv. Nr. 47). Kat. DEN HAAG 1980, S. 40, 172, Abb.

3 Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 392, 504, 559, 650, Nr. A 1441 (Niederländische Schule um 1615), A 4288 (Umgebung Jan van de Velde), A 4236 (Art des Josse de Momper), A 4279 (Philip Schey, 1626).

4 S. dazu Peter C. Sutton in seiner Einleitung zu Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 14. Gregor J. M. WEBER, Johannes Vermeer, Pieter Jansz. van Assch und das Problem der Abbildungstreue, in: Oud Holland 108, 1994, S. 98–106.

5 Sutton (wie Anm. 4).



Abb. 124: Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel

male wie die hochstämmigen Bäume, die pastorale Staffage und die Kostüme der Passagiere unterstützen jedoch die angenommene Datierung in die 1660er Jahre. Das auszeichnende Merkmal der Komposition, das an den Bildrand stoßende Wasser mit dem diagonalen Landstück in der linken Bildecke und der lockeren Baumgruppe, findet sich bei Koninck nur noch einmal in einem Bild wieder, das Gerson in Berliner Privatbesitz nachwies.[7] Gerson zufolge wäre dieses leicht hochrechteckige Gemälde (85 x 79 cm) später rechts beschnitten worden und hätte ursprünglich etwa wie das Frankfurter Bild ausgesehen. Bei einem von Sumowski farbig reproduzierten Gemälde (85,5 x 85 cm), das um 1990 im Berliner Kunsthandel war, dürfte es sich nicht um eine „zweite, in Einzelheiten abweichende Fassung", sondern wieder um das von Gerson publizierte Bild handeln, wie ein genauer Vergleich der Abbildungen ergab.[8]



Abb. 125: Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft, Infrarot-Reflektographie, Detail: Erstanlage und Ausführung des Landhauses, Frankfurt a. M., Städel

Konincks Ideallandschaften zeigen nur ausnahmsweise topographisch bestimmbare Motive.[9] In dem Landhaus (*buitenverblijf*) ist denn auch kein bestimmtes Gebäude zu vermuten (das sich vielleicht im Besitz des Auftraggebers befunden haben könnte), zumal Koninck häufiger ähnlich gebildete Häuser mittig eingefügt hat.[10] Im Städel-Bild ließ sich mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie feststellen, daß Koninck das Landhaus vollständig übermalte, um es kleiner erneut auf die Leinwand zu setzen (Abb. 125). Auch dies spricht nicht für ein Gebäude, das wiedererkannt werden sollte.

LITERATUR

Verz. 1835, S. 93, Nr. 329; 1844, S. 108, Nr. 267; 1855, S. 20, Nr. 267; 1858, S. 85, Nr. 153; 1866, S. 87, Nr. 153; 1870, S. 109, Nr. 155; 1873, S. 112, Nr. 155; 1879, S. 138, Nr. 252; 1883, S. 141, Nr. 252; 1888, S. 150, Nr. 252; 1892, S. 59, Nr. 252; 1897/1900, S. 57, Nr. 252; 1900, S. 178, Nr. 252; 1905, S. 47, Nr. 252; 1907, S. 45, Nr. 252; 1910, S. 56, Nr. 252; 1914, S. 58, Nr. 252; 1915, S. 115; 1919, S. 62; 1924, S. 110; 1936, S. 17; 1966, S. 61; 1971, S. 32; 1986, S. 30, Nr. 13; 1987, S. 60; 1995, S. 39

Max J. FRIEDLÄNDER, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1923 (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 12), S. 327, Abb. 230
Rolph GROSSE, Die holländische Landschaftskunst, Berlin-Leipzig 1925, Taf. 94
GERSON 1936, S. 37, 38, 42, 105, Nr. 22, Anm. 74
BERNT 1948, Bd. 2, Nr. 458
PLIETZSCH 1960, S. 110, 111, Anm. 1
SUMOWSKI 3, 1986, S. 1534, 1549, Nr. 1065
Trudy van Zadelhoff, Philips (de) Koninck, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 18, S. 229

6 GERSON 1936, S. 22, 24.

7 Leinwand, 85 x 79 cm. Ehemals Berlin, Slg. Dr. Heilgendorff. Abgebildet in: Kunstwanderer 6, 1926/27, S. 281 (mit Herkunftshinweis „Galerie van Diemen in Berlin"). GERSON 1936, S. 37, Anm. 74, Nr. 8.

8 Leinwand, 85,5 x 85 cm. Berlin, Galerie Horst D. Laurisch & Peter A. Lipp. SUMOWSKI 6, 1992, S. 3724, 3950, Nr. 2344, Abb. in Farbe („malerisch hervorragendes Werk vom Ende der sechziger Jahre").

9 GERSON 1936, S. 12–14. SUMOWSKI 3, 1986, S. 1532.

10 GERSON 1936, S. 13, Anm. 22.

JOHANNES LINGELBACH

Frankfurt a. M. 1622 – 1674 Amsterdam

Getauft am 10. Oktober 1622 in Frankfurt a. M. als sechstes Kind des Schneiders David Lingelbach von Eckershausen (?–1673) und der Agnes Kunckel. Spätestens 1634 zog der Vater zumindest mit einem Teil der Familie aus unbekannten Gründen nach Amsterdam, wo er am 1. November für seinen ältesten Sohn Philips einen Lehrvertrag mit einem Schlosser und Uhrmacher abschloß. Von 1636 an bewirtete er den *Ouden Doolhof*, eine Vergnügungsstätte mit Wasserspielen und astronomischen Geräten, die gegenüber dem späteren Sterbehaus Rembrandts in der Rozengracht lag. Nach dem Kauf einiger Grundstücke eröffnete er dort 1648 den *Nieuwe Doolhof*. Über die Ausbildung von Johannes Lingelbach geben die Quellen keine Auskunft. Houbraken zufolge ging er 1642 von Amsterdam nach Frankreich, wo er sich zwei Jahre aufgehalten habe, um dann nach Rom weiterzuziehen. Der Maler und Zeichner Jan Worst, von dem nur wenige Zeichnungen bekannt sind, soll ihn damals begleitet haben. Am 23. November 1644 verfolgte er möglicherweise die Prozession des neu gewählten Papstes Innozenz X. vom Lateran zum Kapitol, die er später zum Gegenstand eines Gemäldes machte (Amsterdam, Rijksmuseum). In den römischen Parochialarchiven ist er von 1647 bis 1649 nachgewiesen. Nach Houbraken trat er am 8. Mai 1650 seine Rückreise über Deutschland an und erreichte im Juni Amsterdam. Am 26. April 1653 verlobte er sich dort mit Tietje Hendrix Boussi, Tochter des Schlossers Hendrick Hendricks. Als sein Wohnort wird in der betreffenden Akte abermals die Rozengracht angegeben. Am 31. Oktober erwarb er das Bürgerrecht der Stadt. Am 9. Dezember 1653 wurde eine Tochter Sophie als das erste von neun Kindern getauft. Am 18. September 1662 erwarb er von dem Maler Jan Blom ein Haus in der Reestraat für 6.600 Gulden. Am 7. Dezember desselben Jahres bot er als Zwischenhändler erfolglos ein „Ecce Homo"-Bild Tizians für 1.100 Gulden an. Daß er auch Lehrlinge ausbildete, belegt ein Vertrag vom 1. April 1670 mit Isaak Croonenbergh, der sich nach einem Dreivierteljahr mit ihm überwarf und die Werkstatt verließ. 1672 war er neben anderen Malern Sachverständiger in dem Streit um die Echtheit von dreizehn italienischen Gemälden, die der Amsterdamer Kunsthändler Gerrit Uylenburgh dem Großen Kurfürsten zum Verkauf angeboten hatte. Für den 200. Pfennig des Jahres 1674 wurde er mit 27 Gulden belastet, was zeigt, daß er ein gewisses Vermögen besaß. Am 3. November dieses Jahres wurde er in der *Oude Luthersche Kerk* begraben.

Obwohl aus Frankfurt gebürtig, wird Lingelbach der holländischen Malerschule, und zwar genauer hier den führenden Persönlichkeiten der zweiten Generation der Italianisanten, zugerechnet. Man kennt vor allem seine vielfigurigen römischen Veduten sowie reich staffierten exotischen Häfen. Daneben stellte er bisweilen auch zeitgenössische Ereignisse und Schlachten dar. Staffierte Landschaften und kleinformatige „Bambocciaden" mit drei bis vier Figuren bilden eigene Gruppen in seinem Œuvre. Er verdankte Pieter van Laer (1592/95–1642) für seine frühe Figurenmalerei, Jan Baptist Weenix (1621–um 1658/59) für seine Hafenbilder und Philips Wouwerman (1619–1668) für seine späteren Landschaften wichtige Impulse. Er ist auch als Zeichner und Radierer greifbar. In einigen Bildern von Jan van der Heyden, Jan Wijnants und Frederick de Moucheron wird ihm die Staffage zugeschrieben.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 145–147; BURGER-WEGENER 1976; SALERNO 1977/1980, Bd. 2, S. 590–592; KREN 1982; Laura Laureati, in: BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 259–285

RÖMISCHE HIRTENFAMILIE UNTER EINEM BAUM

INV. NR. 553

Um 1650/51

Leinwand, 32,1 x 25,3 cm

Unbezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die doppelt grau auf orangerot grundierte Leinwand mit 14 senkrechten Fäden pro cm (waagerechte Fäden nicht zählbar) ist allenfalls geringfügig auf 34,5 x 27,4 cm beschnitten und doubliert. An den Seiten weisen knapp am Malrand liegende Nagellöcher oder Schnurösen, Kanten im Craquelée und Ausbesserungen darauf hin, daß das Bild einmal enger gerahmt war.

Mit dem 1. Juli 1817 datiert eine Restaurierung des Bildes in der Werkstatt der Morgenstern: „Lingelbach. Ein junger Kerl auf einem Esel bläst einem an einem Baum sitzenden alten Mann, und einer dabey stehenden Frau etwas vor. Tuch. [*f*] 18" (Archiv. 1817–1843, S. 25, Nr. 13). Göbel und Janss restaurierten das als „vertrocknet" bezeichnete Gemälde zwischen dem 30. Juli und 15. August 1877 (Archiv. 1877/78, S. 7).

Im Himmel, am Esel und am Baumstamm sind unter Ultraviolett-Licht Retuschen erkennbar. Die Blätter des Baumes wurden von späterer Hand vermehrt. Der Firnis ist stark vergilbt.

PROVENIENZ

Slg. Anthony Grill (?–1727), Bankier, Amsterdam
Erben von Anthony Grill
Verst. nachgelassene Slg. A. Grill, Amsterdam (Posthumus, de Bosch) 10. April 1776, Nr. 21 (*f* 26)
Anon. Verst., Amsterdam (de Winter, Yver) 7. August 1776, Nr. 304 (*f* 12)
(?) Slg. Johann Matthäus 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.

BESCHREIBUNG

Ein junger Mann mit langen Haaren, breitkrempigem Hut und Schultertasche bläst Querflöte. Er sitzt erhöht seitlich nach links auf einem Esel. Am Fuß eines spärlich belaubten Baumes hockt ihm ein alter Hirte mit Fellweste und Stock gegenüber. Hinten am Esel lehnt eine Frau mit offener Haube und unter den Arm geklemmtem Spinnrocken. Vorne links schnüffelt ein Hund. Im Hintergrund bewegen sich ein Viehtreiber und weiter rechts zwei Spaziergänger über eine trockene Ebene. Links erhebt sich ein bewaldeter steiler Berg, auf dessen Plateau einige Häuser auszumachen sind. Kurze Schatten weisen auf die Mittagsstunde. Im blauen Himmel stehen einige Wolken.

FORSCHUNGSSTAND

Das unsignierte Gemälde ist erstmals 1776 auf der Versteigerung des Nachlasses von Anthony Grill (?–1727) nachgewiesen, bevor es 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833) in das Städel gelangte. In den Katalogen der Versteigerungen und in den Verzeichnissen des Museums ist es stets als Lingelbach geführt. In ihrer Dissertation über Lingelbach setzte Burger-Wegener (1976) es in „die erste römische Zeit" und verglich es mit einer „Italienischen Volksszene" der Bremer Kunsthalle (Abb. 127).[1] Dagegen erklärte Kren (1982), der Lingelbachs römische Frühwerke zu identifizieren versuchte, daß die Bilder in Bremen und Frankfurt entweder Imitationen seien oder einer späteren Periode des Künstlers angehörten.

DISKUSSION

Allen Versuchen zum Trotz läßt sich heute kein Werk sicher den langen Wanderjahren Lingelbachs (um 1642–1650) zuweisen. Die von Burger-Wegener (1976) für Lingelbach akzeptierte „Landschaft mit antiken Ruinen", die dieser 1643 in Frankreich geschaffen haben sollte, erkannte Salerno als Werk Abraham van Cuylenborchs (Inv. Nr. 2072). Einem Vorschlag von Janeck folgend, schrieben Burger-Wegener und Kren dem Maler jeweils eine Anzahl unbezeichneter „Bambocciaden" zu, die früher als Pieter van Laer gegolten hatten. In der Forschung haben sie sich damit jedoch nicht durchgesetzt.[2] Als die frühesten datierten Werke Lingelbachs sind ein „Grobschmied" in Privatbesitz[3] und das „Selbstbildnis mit Geige" im Kunsthaus in Zürich

1 Inv. Nr. 183-1928/20. Leinwand, 31,7 x 23,9 cm. BURGER-WEGENER 1976, S. 33f, 286, Nr. 123 („Mitte der vierziger Jahre"). Kat. BREMEN 1990, S. 201, Abb. (um 1645).

2 JANECK 1968, S. 144–146. BURGER-WEGENER 1976, S. 32–52.



Abb. 126: Johannes Lingelbach, Römische Hirtenfamilie unter einem Baum, um 1650/51, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 127: Johannes Lingelbach, Italienische Volksszene, um 1650, Bremen, Kunsthalle

KREN 1982. – Laura Laureati zog es vor, die für Lingelbach in Anspruch genommenen Bilder einem anonymen Maler zuzuschreiben, dem sie den Notnamen „Master of the Small Trades" gab (BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 254f). Kritisch gegenüber dieser „Lösung" äußerte sich SALERNO 1991, S. 102. Zu zweien der umstrittenen römischen Frühwerke Lingelbachs, dem „Brezel-" und dem „Aquavitverkäufer", s. die Kommentare von David A. Levine und Ekkehard Mai in Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 218–222, Nr. 21.5, 21.6, m. Abbildungen in Farbe.

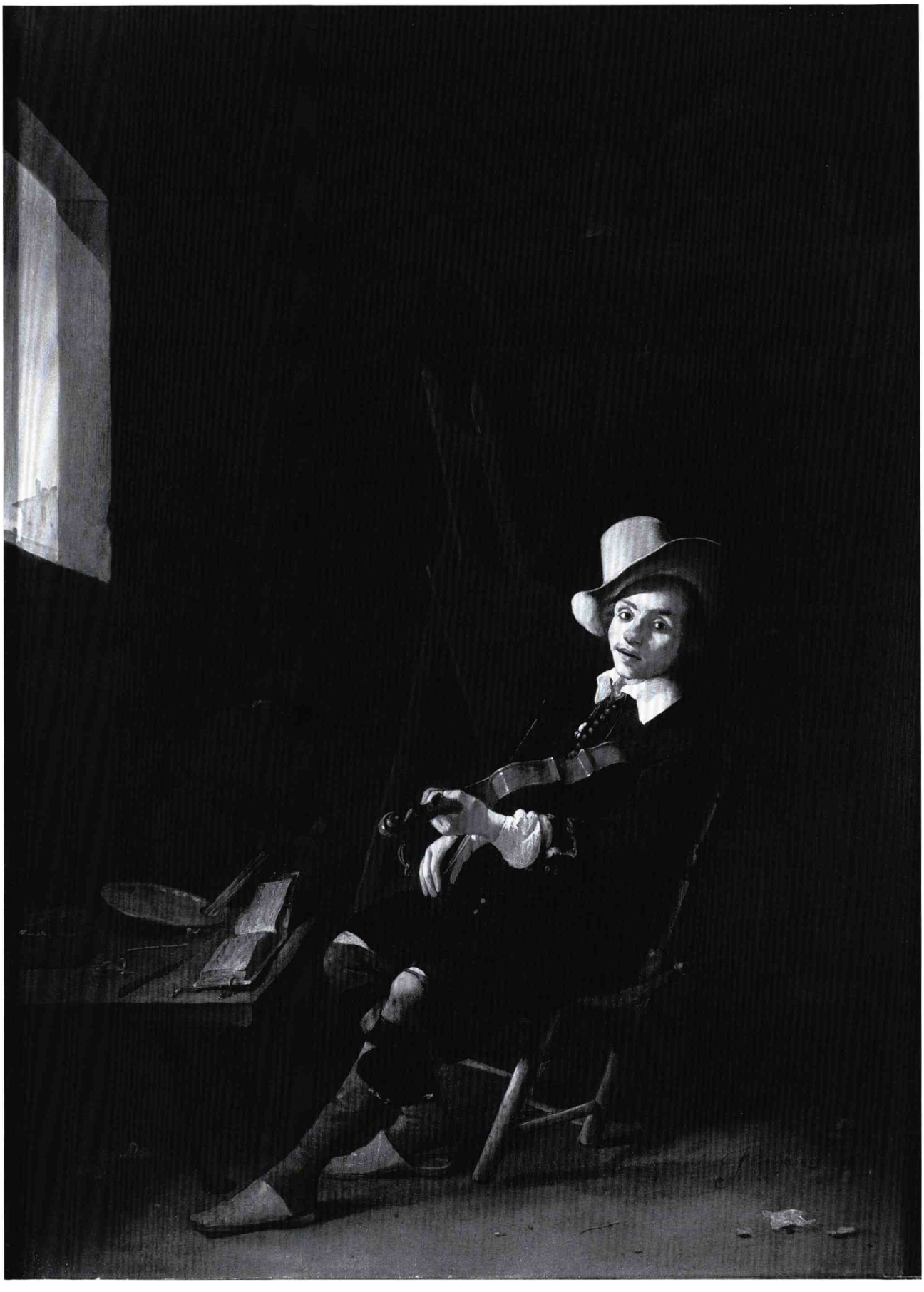


Abb. 128: Johannes Lingelbach, Selbstbildnis mit Geige, 1650, Zürich, Kunsthaus, Stiftung Prof. Dr. L. Ruzicka

(Abb. 128)[4] bekannt. Die beiden aus dem Jahr 1650 stammenden Werke könnten noch in Italien oder nach der Rückkehr des Malers in der zweiten Jahreshälfte in Amsterdam entstanden sein. Die Jahreszahl 1650, nicht 1654, wie bei Burger-Wegener angegeben, ist auch auf der „Italienischen Rastszene" im Historischen Museum in Frankfurt zu lesen (Abb. 129).[5] Das Fehlen datierter Werke vor 1650 und deren häufiges Vorkommen ab 1650 läßt erkennen, daß Lingelbach erst in Holland seine Werke regelmäßig zu signieren und datieren begann.[6]

Unsere „Römische Hirtenfamilie" läßt sich stilistisch mit Werken verbinden, die noch in Rom oder früh in Amsterdam entstanden sein könnten. In Format, Malweise, Motiv und Komposition ist diese sehr gut mit dem ebenfalls unbezeichneten Bremer Bild (Abb. 127) vergleichbar. In der Anordnung der Figuren sowie in der manierierten Form der Bäume erscheint auch eine nur wenig größere (40 x 41 cm), signierte „Wassermühle mit rastenden Bauern" in Berliner Privatbesitz eng verwandt.[7] Dieser Gruppe lassen sich noch mindestens



Abb. 129: Johannes Lingelbach, Italienische Rastszene, 1650, Frankfurt a. M., Historisches Museum

3 Signiert und 1650 datiert. Leinwand, 49 x 41,5 cm. BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 260f, Nr. 10.1, Abb. in Farbe. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 222f, Nr. 21.7, Abb. in Farbe.

4 Signiert und 1650 datiert. Holz, 35 x 25 cm. Zürich, Kunsthaus, Stiftung Prof. Dr. L. Ruzicka (Inv. Nr. R. 56). BURGER-WEGENER 1976, S. 342, Nr. 232. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 231f, Nr. 21.12, Abb. in Farbe.

5 Inv. Nr. B 58:01. Rechts unten signiert und datiert: „J. lingelbach 1650". Leinwand, 63 x 72 cm. Die letzten Ziffern der Jahreszahl sind verrieben, aber unter dem Mikroskop noch deutlich genug zu erkennen. Die neue Lesart der Jahreszahl wird Anja Damaschke, Restauratorin des Museums, verdankt. BURGER-WEGENER 1976, S. 74, 278, Nr. 107 (Datum als 1654).

6 Ein „Italienischer Rasthof mit Geigenspieler" soll nach Angabe eines Versteigerungskataloges die Datierung 1645 tragen. Burger-Wegener hielt dieses Datum aus stilistischen Gründen für unwahrscheinlich und nahm im Vergleich mit dem Gemäl-

zwei weitere kleine Hochformate anschließen: der „Überfall auf einen Reisenden" in New Yorker Privatbesitz, der einen Esel wie in Bremen und Frankfurt und eine Landschaft wie in Frankfurt zeigt,[8] und der „Schuhflicker" in der Sammlung D'Arcevia in Rom.[9] Den genannten Bildern gemeinsam ist das Gestaltungsprinzip, Hauptfiguren nahsichtig im Vordergrund in einem zum Betrachter offenen Halbkreis anzuordnen. Die beiden zuletzt genannten Bilder wurden bereits von Laureati als Beispiele einer (nicht weiter belegten) kleinen Gruppe von kleinformatigen Stücken erwähnt, die bald nach der Rückkehr des Malers zu Beginn der 1650er Jahre in Amsterdam entstanden seien, da die antiken Gemäuer in diesen Bildern nicht wie bei dem von ihr in die römische Zeit gesetzten „Schuhflicker" unmittelbar übertragen wirkten.[10] Die Beiläufigkeit, um nicht zu sagen Nachlässigkeit, mit der die südliche Landschaft in diesen Bildern dargestellt erscheint, könnte jedoch eher als Argument für eine Entstehung in Italien sprechen. Denn auch andere Italianisanten wie z. B. Jan Miel (1599–1664), der Lingelbach nach Burger-Wegener zu seinen „Bambocciaden" angeregt haben soll, zeigen sich selten um eine akkurate Landschaftsbeschreibung bemüht, die in Italien weniger gefragt war als in den Niederlanden.[11] Einer Datierung des Städel-Bildes in die römische Zeit stehen nun allerdings maltechnische Beobachtungen entgegen. Die von Kren an „Bambocciaden" notierten Merkmale einer groben Leinwand, eines dünnen Bolusgrundes und billiger Pigmente, die mit der Zeit ausblichen, wurden mit Ausnahme der groben Leinwand nicht festgestellt. Unser Bild weist vielmehr eine doppelte Grundierung Grau auf Orangerot auf, die in Amsterdam seit den 1620er Jahren üblich war.[12] Eine Datierung in die frühe Amsterdamer Zeit um 1650/51 stützt auch der Vergleich mit dem Gemälde im Frankfurter Historischen Museum und der „Römischen Marktszene mit Zahnzieher" im Amsterdamer Rijksmuseum.[13] Die Figuren wirken in diesen Bildern noch sehr steif, wenngleich auch schon plastisch und spannungsvoll beleuchtet. Die Gesichter erscheinen knollig, die Stirnen auffallend hoch. Gegen die behauptete römische Entstehungszeit unseres Bildes spricht schließlich auch dessen Nachweis in einer Amsterdamer Sammlung des frühen 18. Jahrhunderts.[14]

Lingelbach hat offenbar nicht nur aus der Erinnerung geschöpft, als er bald nach seiner Rückkehr aus Italien diese kleine Etüde schuf, die sein Talent als Figurenmaler unter Beweis stellt. In der Fondation Custodia in Paris wird eine Studie mit drei Packeseln aufbewahrt, die er dabei konsultiert haben dürfte (Abb. 130).[15]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 25, Nr. 24; 1823, S. 9, Nr. 24; 1830, S. 23, Nr. 161; 1833, Taf. 2; 1835, S. 41, Nr. 10; 1844, S. 118, Nr. 331; 1855, S. 28f, Nr. 331; 1858, S. 105, Nr. 261; 1866, S. 108, Nr. 261; 1870, S. 136, Nr. 289; 1873, S. 140, Nr. 289; 1879, S. 158, Nr. 343; 1883, S. 161, Nr. 343; 1888, S. 173, Nr. 343; 1892, S. 75, Nr. 343; 1897/1900, S. 73, Nr. 343; 1900, S. 183, Nr. 343; 1905, S. 61, Nr. 343; 1907, S. 57, Nr. 343; 1910, S. 72, Nr. 343; 1914, S. 74, Nr. 343; 1915, S. 120; 1919, S. 67; 1924, S. 117; 1966, S. 64; 1971, S. 33; 1986, S. 14, Nr. 3; 1987, S. 62; 1995, S. 39

GWINNER 1862, S. 197, Nr. 1b
BURGER-WEGENER 1976, S. 36f, 287, Nr. 124
KREN 1982, S. 45, Anm. 3
TIEZE 2004, S. 82

de im Historischen Museum Frankfurt (Abb. 129) eine Entstehung um 1655 an. Verst. The Albright Leasing Corporation u. a. (anon. Teil), London (Christie's) 29. März 1974, Nr. 11, Abb. Signiert und 1645 (?) datiert. Leinwand, 66 x 83,8 cm. BURGER-WEGENER 1976, S. 74, 278, Nr. 108. BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 267, Abb. 10.8.

7 Signiert unten am Rand rechts der Mitte: „lingelbach". Leinwand, 40 x 41 cm. Ausst. Kat. BERLIN 1984, S. 72f, Nr. 34, Abb. in Farbe. Verst. The Kimbell Art Foundation u. a. (anon. Teil), New York (Sotheby's) 4. Juni 1987, Nr. 60, Abb. in Farbe.

8 BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 261, 262, 263, Nr. 10.2, Anm. 9, Abb. in Farbe.

9 BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 262, 263, 276, Nr. 10.16, Anm. 9, Abb.

10 BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 262, 263, Anm. 9: „... the Roman edifices have passed through the filter of memory and lost the earlier pre-eminence. Now they dissolve into the background like mere memories."

11 Vgl. Jan Miel, „Der Flickschuster". Signiert und 163. datiert. Leinwand, 66 x 49 cm. Besançon, Musée des Beaux Arts (Leihgabe des Louvre R. F. 1949-26). Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 240–242, Nr. 24.1, Abb. in Farbe.

12 KREN 1982, S. 53. Zur doppelten Grundierung s. bei Inv. Nr. 1129.

13 Inv. Nr. A 226. Signiert und 1651 datiert. Leinwand, 68,5 x 86 cm. Farbabbildung in Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 213.

14 Das Bild wurde erst lange nach dem Tod von Anthony Grill, der außer Gemälden auch Mineralien gesammelt hatte, vermutlich von dessen Erben 1776 in Amsterdam versteigert. Auf einer früheren Nachlaßversteigerung des Sammlers am 14. April 1728 in Amsterdam (Ratelband) taucht es nicht auf (HOET 1752, Bd. 1, S. 325–330). Es findet sich auch nicht in dessen Nachlaßinventar von 1727/28 (Getty Provenance Index, Nr. N-1160).

15 Schwarze Kreide, Bleistift, laviert, 120 x 213 mm. Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt). – Esel und Hund unseres Bildes kehren in entsprechender Stellung noch in dem Gemälde „Landvolk bei einem Brunnen" aus den 1660er Jahren wieder. Signiert. Holz, 38 x 48 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1459). BURGER-WEGENER 1976, S. 135, 297, Nr. 144. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 46, Nr. 12, Abb.

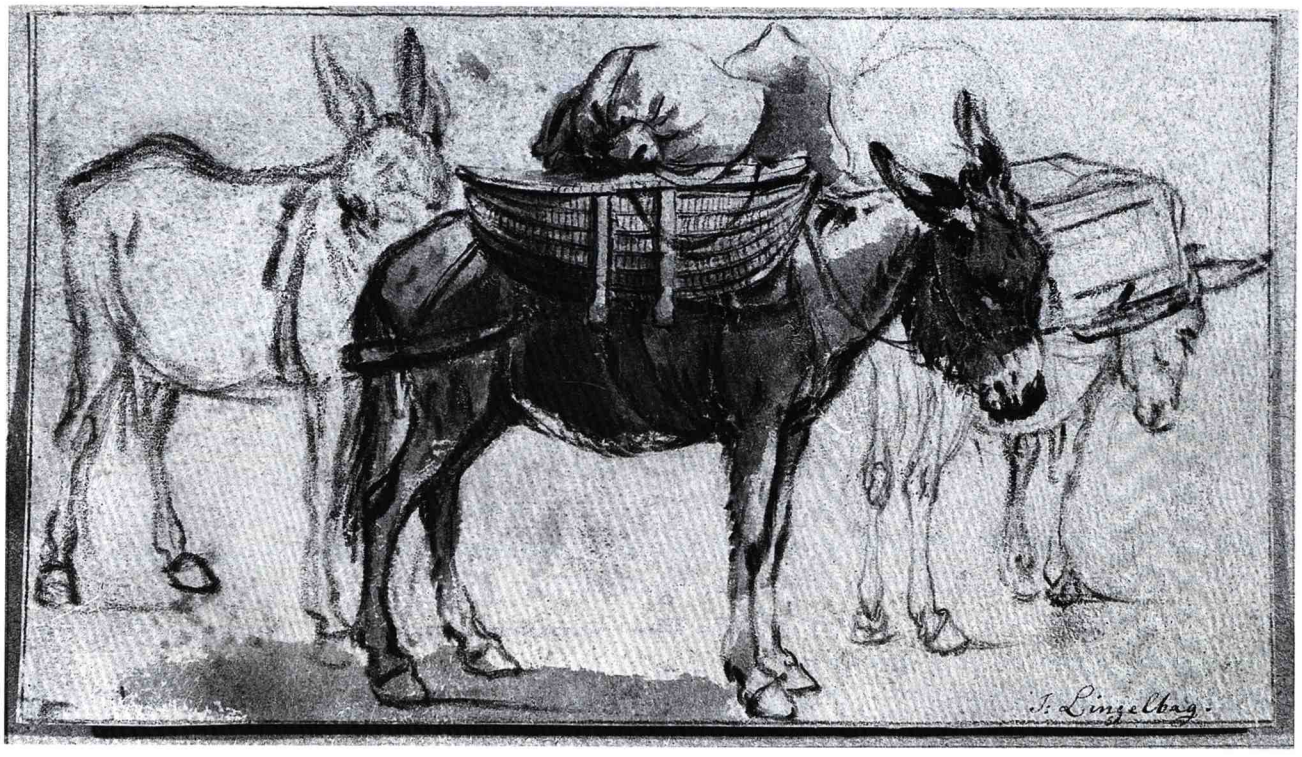


Abb. 130: Johannes Lingelbach, Studie mit drei Packeseln, um 1645–1650 (?), Paris, Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt

JOHANNES LINGELBACH

MARKTSZENE AUF DER PIAZZA NAVONA IN ROM

INV. NR. 1335

Um 1657/58

Leinwand, 85,5 x 137,4 cm

Unbezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die dunkelgrau grundierte Leinwand mit etwa 14–15 senkrechten Fäden pro cm (waagerechte Fäden nicht zählbar) ist allseits beschnitten und zweifach doubliert. Die jüngste Doublierung erfolgte im April 1976. Der originale Spannrand ist allseits in großen Teilen erhalten, der Verlauf der Malkante jedoch unten und rechts unklar. Links ist die Webkante mit den doppelten Ösen des als Arbeitsrahmen verwendeten Schnürrahmens sichtbar. Die Leinwand mißt maximal 88,5 x 140 cm.
Mit Infrarot-Reflektographie wurde links des Brunnens eine übermalte Figur sichtbar (Abb. 131).
Bei einer vermutlich von H. Tomaschek durchgeführten Restaurierung des Bildes 1976 wurde vergilbter Firnis abgenommen, in der verschatteten Vordergrundpartie ungleichmäßig.
Diverse Retuschen vor allem an den Rändern und im Himmel.
Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Filzstift: „STÄDEL 1335". Klebeetikett: „National Gallery of Art Washington ... Cat No. 67a" (zur Ausstellung 2000).

PROVENIENZ

Sammlung Lord Cantelupe[1]
erworben am 4. Juni 1901 von der Kunsthandlung Louis Ricard, Frankfurt a. M.

AUSSTELLUNG

Washington, The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, 2000, Nr. 67a (außer Katalog, ausgestellt mit der Nr. 67, dem zweiten *modello* Berninis für den Vierströmebrunnen der Piazza Navona)

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt eine Teilansicht der Piazza Navona in Rom nach der südlichen Schmalseite. Rechts im Mittelgrund ist der beherrschende Vierströmebrunnen Gian Lorenzo Berninis mit dem domitianischen Obelisken angeordnet. Den Platz umgeben im Uhrzeigersinn die Kirche San Giacomo degli Spagnoli (heute N. S. del Sacro Cuore), der Palazzo Aldobrandini (nach seinem Abriß nicht mehr ersetzt), hinter dem der Palazzo Torres (heute Palazzo Lancelotti) und links die Kuppel von St. Andrea della Valle zu erkennen sind, der Palazzo Orsini (an Stelle des heutigen Palazzo Braschi) sowie an der westlichen Längsseite (an Stelle des heutigen Palazzo Pamphili) die Palazzi Vincenza, Rivaldi, Mellini und Cyboi.[2] Unzählige Menschen verschiedener Stände und Professionen bevölkern das Areal. Der Vordergrund ist durch einen Schattenstreifen zu einer Art Bühne ausgebildet, auf der einige Figuren besonders ins Auge fallen. Links predigt ein Jesuit einer kleinen Menge, die sich von seinen Worten wenig gefesselt zeigt. Ein Junge und ein Mädchen spielen *girella*.[3] Ein Landmann läßt sich seinen rechten Schuh nähen. Vor einem Rollbild mit der Darstellung einer Venus (?), auf dessen oberer Stange ein Affe hockt, führen ein Quacksalber mit Diplom und Pillendöschen und ein Mandora-Spieler eine Straßenkomödie auf. Eine Magd in rotem Mieder bedient sich aus dem Sack eines Straßenhändlers. Auf dem Stufenunterbau eines Gebäudes, dessen Ecke rechts am Bildrand sichtbar wird, sitzt ein weiterer Händler, der Hühner, Kürbisse und anderes Gemüse vor sich ausgebreitet hat. Eine Magd in blauem Mieder beugt sich über seine Auslage. Unter einem Zeltdach arbeitet ein Maronenbäcker. Im Mittelgrund fällt ein Hellebardist

1 „Sammlung Lord Cantelupe" war vermutlich eine Auskunft der Kunsthandlung Louis Ricard. In das Städel-Inventar wurde dieser Herkunftshinweis mit Bleistift zwischen Anführungszeichen eingetragen. Vielleicht verwandt mit Sir Charles Richard Sackville, 6th Earl De La Warr, 6th Viscount Cantelupe (1815–1873), Major-general (vgl. F. BOASE, Modern English Biography, 6 Bde., 1892–1921).

2 Identifizierung der Bauten nach BUSIRI VICI 1959, S. 12, Anm. 17, und BURGER-WEGENER 1976, S. 230.

3 Bei dem im barocken Italien beliebten Zeitvertreib wurde ein geriffeltes Rad gedreht. Verkäufer von Brezeln („ciambelle") führten es mit sich. Nach David A. Levine in Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 221, bei Nr. 21.5; ausführlicher zitiert auch in Kat. LONDON 1982, S. 68, bei Nr. 97.



Abb. 131: Johannes Lingelbach, Marktszene auf der Piazza Navona in Rom, Infrarot-Reflektographie, Detail: übermalter Kopf (links der Mitte in der Gruppe vor dem Quacksalber), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 132: Israel Silvestre, Piazza Navona in Rom, Kupferstich, um 1644

auf, der sich großen Schrittes dem *girella*-Spiel nähert. Links um den Brunnen fährt eine Kutsche heran. Rechts zieht ein Kavalier seinen Hut vor einer Dame, die sich mit ihrer Zofe über den Platz bewegt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1901 im Frankfurter Kunsthandel als Johannes Lingelbach erworben. Busiri Vici (1959), der es in einem Aufsatz über die „Römischen Fantasien" des Malers als eines der Hauptwerke erstmals besprach, wunderte sich über das Fehlen einer Signatur und Datierung. Trotz der glaubwürdigen Überlieferung von Houbraken, wonach Lingelbach im Sommer 1650 nach Amsterdam zurückkehrte, hielt er es für möglich, daß das Werk in Rom anläßlich der am 12. Juni 1651 erfolgten Einweihung des Vierströmebrunnens entstanden sei. Damit könnte sich ihm zufolge auch das Fehlen der – als selbstverständlich vorausgesetzten Datierung – erklären. Dagegen stellte Burger-Wegener (1976) heraus, daß Lingelbach in dem Städel-Bild wie auch sonst nicht um topographische Genauigkeit bemüht gewesen sei, da ihn vielmehr die „Attraktivität der zusammengestellten Motive" interessiert habe.[4] Als mögliche Vorlage für die Architektur des Platzes verwies sie auf eine Radierung

4 BURGER-WEGENER 1976, S. 67.

5 Der Palazzo Aldobrandini wurde 1647 abgerissen (nach BURGER-WEGENER 1976, S. 14f). Der Palazzo Pamphili (von Girolamo Rainaldi) war seit 1644 in Bau. Ein Gebäude, das wie in dem Gemälde rechts in den Platz einspringt, hat nach meiner Kenntnis zu keinem Zeitpunkt bestanden.



Abb. 133: Johannes Lingelbach, Marktszene auf der Piazza Navona in Rom, um 1657/58, Frankfurt a. M., Städel

des Israel Silvestre von um 1644 (Abb. 132), die der baulichen Situation des Jahres 1651 nicht mehr entsprach.[5] Sie nahm daher eine Entstehung nach Lingelbachs Rückkehr in Amsterdam (1650) unter Zuhilfenahme von Druckgraphiken und Zeichnungen an, ohne jedoch ihre Auffassung stilkritisch zu untermauern. Laureati merkte ohne Angabe von Gründen an, daß das Bild wahrscheinlich nicht aus der ersten Hälfte der 1650er Jahre stamme.[6] Trnek erwähnte es als stilistische Parallele zu einer „Volksszene auf der Piazza del Popolo in Rom" in der Akademie in Wien, die sie in die frühen 1660er Jahre datierte.[7] Burger-Wegener stellte einige Figurenwiederholungen fest. So kehren das *girella*-Spiel, der Schuster und die einkaufende Magd in ähnlicher Gestalt und Anordnung auch im Vordergrund des 1659 datierten „Scharlatans auf der Piazza del Popolo in Rom" in Brüssel (Abb. 134)[8] sowie einer „Piazza Navona", die 1970 im englischen Kunsthandel war, wieder.[9]

DISKUSSION

Lingelbach hat wiederholt bekannte römische Plätze als Hintergrund für seine Genremalerei gewählt, neben der Piazza Navona auch das Forum Romanum, das Kapitol, die Piazza di Spagna und die Piazza del Popolo. Einige seiner Märkte muten bloß römisch an, ohne daß sich einzelne Bauten identifizieren ließen. Bisweilen stellte der Maler auch Monumente aus unterschiedlichen Ecken der Heiligen Stadt in „Sammelveduten"[10] nach malerischem Gutdünken zusammen, womit er auf das „Capriccio" des 18. Jahrhunderts vorausgriff. Datierte Beispiele reichen von 1651 bis 1672.[11] Überblickt man deren Reihe, so läßt sich eine Tendenz zu einer zunehmenden Klärung der Komposition feststellen. Bei den frühen Beispielen in Amsterdam (1651) und Brüssel (1653) herrscht das Prinzip des Horror vacui.[12] Die Komposition eines „Marktes am Forum Romanum" in der Sammlung des Marquess of Bath in Longleat aus dem Jahr 1656 belegt ein verstärktes Bemühen um eine Trennung der Bildgründe, von Architektur, Staffage, Erde und Himmel.[13] Das Frankfurter Bild setzt diese Entwicklung fort. Durch geschicktes Gruppieren der Figuren ist es Lingelbach hier gelungen, einen Eindruck von der Weite des Platzes zu vermitteln. Um das Auge des Betrachters in die Tiefe zu führen, schuf er für den Betrachter kaum merkliche „Blickgassen" zwischen den Figuren. Zu diesem Zweck übermalte er wahrscheinlich auch einen Kopf, der mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie links vom Brunnen festgestellt werden konnte (Abb. 131). Die untereinander eng vergleichbaren Bilder der Piazza del Popolo in Brüssel (Abb. 134) und Wien sind sicherlich etwas später als das Städel-Bild anzusetzen, da es dem Maler hier besser gelungen ist, den Obelisken in das Breitformat zu integrieren, die Schattenzone im Vordergrund weggefallen ist und die Figuren mehr Freiraum um sich haben. Zudem ist hier das Motiv des galanten Paares, das in unserem Bild im Mittelgrund noch leicht übersehen werden kann, in den Vordergrund gerückt. Es gewann in den 1660er Jahren bei Lingelbach zunehmend an Bedeutung (vgl. Inv. Nr. 1929). Nach diesen Beobachtungen wäre das Städel-Bild zwischen 1656 (Longleat) und 1659 (Brüssel) einzuordnen. Die hier vorgeschlagene Datierung „um 1657/58" gründet auf der Annahme, daß eine der Vignetten des Bildes die Kenntnis des berühmten, 1657 datierten „Quacksalbers" von Karel Dujardin im Louvre voraussetzt (Abb. 135).[14] Lingelbach hat von seinem Kollegen zahlreiche kostümliche Details wie z. B. die Mütze und den Säbel des Quacksalbers, aber auch andere Motive wie die Haltung des Gitarristen und den Affen auf der Stange übernommen. Die beiden Figuren kehren sehr ähnlich nur noch einmal bei Lingelbach in dem Brüsseler Bild aus dem Jahr 1659 wieder.

Das für einen Lingelbach dieses Formates in der Tat ungewöhnliche Fehlen der Signatur läßt sich auf verschiedene Weise erklären. Sieht man einmal davon ab, daß eine Signatur bei der Beschneidung der Leinwand verlorengegangen sein könnte, wäre auch denkbar, daß es zu

6 BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 272, Anm. 15.

7 Inv. Nr. 803. Undeutlich signiert und datiert (das Datum wurde früher als 1664 gelesen). Leinwand, 87 x 118 cm. Kat. WIEN 1992, S. 251–254, Nr. 84, Abb.

8 Signiert und 1659 datiert. Leinwand, 75 x 86 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 130). BURGER-WEGENER 1976, S. 238f, Nr. 33.

9 Signiert. Leinwand, 77 x 66 cm. Verst. The Duke of Hamilton and Brandon u. a. (Teil Miss P. Rose), London (Sotheby's) 8. Dezember 1976, Nr. 72, Abb. BURGER-WEGENER 1976, S. 238, Nr. 33.

10 BURGER-WEGENER 1976, S. 53–69, 177, Anm. 137, definiert: „Unter dem Begriff Sammelvedute wird die Wiedergabe zwar realer, in Wirklichkeit aber nicht zusammengehörender Objekte verstanden."

11 S. die Liste der datierten Werke bei BURGER-WEGENER 1976, S. 212f. Als frühestes Marktbild kann der „Zahnzieher" von 1651 in Amsterdam (vgl. Inv. Nr. 553, Anm. 13) gelten.

12 Johannes Lingelbach, „Markt auf dem Campo Vaccino". Signiert und 1653 datiert. Leinwand, 110 x 188,5 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 3454). BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 270, Nr. 10.11, Abb. HET VERBORGEN MUSEUM. Ontdekkingstocht in de reserves, Ausst. Kat., bearb. v. Eliane de Wilde u. v. a., Brüssel 1994, S. 110f, Nr. 41, Abb.

13 Signiert und 1656 datiert. Leinwand, 114,3 x 88,9 cm. BURGER-WEGENER 1976, S. 66f, 232, Nr. 24. BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 276, Nr. 10.17, Abb.

14 Karel Dujardin, „Der Quacksalber". Signiert und 1657 datiert. Leinwand, 44,5 x 52 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1394). BROCHHAGEN 1958, S. 55f, 136. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 170f, Nr. 12.4, Abb. in Farbe. Houbraken (3, 1721, S. 56) beschreibt ein Gemälde in der Sammlung von Jan Thomasz. Vogel in Amsterdam, das wahrscheinlich mit dem Stück im Louvre identisch ist: „... een puikstukje, verbeeldende een kwakzal-



Abb. 134: Johannes Lingelbach, Scharlatan auf der Piazza del Popolo in Rom, 1659, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

unserem Bild ursprünglich ein signiertes Pendant gab.[15] Lingelbach könnte aber auch auf die gewohnte Signatur verzichtet und stattdessen sein Selbstbildnis eingefügt haben! Der Brezelverkäufer mit den verschränkten Armen kommt nur in unserem Bild, nicht bei den vielen anderen Vignetten des *girella*-Spieles vor. Daß sich der etwa 35jährige Lingelbach in dieser stoischen Figur mit einem gehörigen Schuß Ironie – der Maler bekennt freimütig, sich in Rom mit dem verbotenen *girella*-Spiel über Wasser gehalten zu haben –[16] selbst dargestellt haben könnte, wird durch dessen sechs Jahre früher entstandenes Selbstbildnis in Zürich zumindestens nicht widerlegt (Abb. 128). Läßt man sich auf diese Deutung ein, wird man in Lingelbachs Gesprächspartner folglich Dujardin zu erkennen haben, der mit der Rechten auf den Quacksalber als seine Erfindung zeigt. Dujardins Selbstbildnisse aus der zweiten Hälfte der 1650er Jahre, u. a. hat sich dieser unter die Zuhörer des „Quacksalbers" im Louvre (Abb. 135) gemischt, stehen auch dieser Identifizierung nicht entgegen.[17] Die Identifizierung

ver, staande onder een deel toekykers, in aardige gekskleederen en gemaskert te zwetsen. Dit stuk is konstig geteekent, geestig t'zamen gekoppelt en helder geschildert."

15 Ein Beispiel für die Kombination eines signierten und eines unsignierten Bildes, die zusammen ein Paar bilden, geben zwei Marktszenen in einer römischen Privatsammlung. Vgl. BURGER-WEGENER 1976, S. 247f, Nr. 48, 49.

16 Ein päpstliches Edikt von 1631 hatte das *girella*-Spiel auf der Piazza Navona verboten (s. Anm. 3). Der Hellebardist, der sich aus dem Mittelgrund nähert, scheint darauf anzuspielen.

17 Ausgangspunkt für die kritische Zusammenstellung der Selbstbildnisse Dujardins bei Brochhagen (1958, S. 135–137) ist eine Porträtzeichnung in einer New Yorker Privatsammlung: „Karel Du Jardin, Pictor celeber, natus 1635, obiit 1678. J. Stolker del. in." „Ferd. Bol pinxit. 1658, Aetatis 23." (Michel N. BENISOVICH, Notes sur Jan Stolker [1724–1785], in: Oud Holland 61,



Abb. 135: Karel Dujardin, Der Quacksalber, 1657, Paris, Louvre

von Lingelbach und Dujardin mit einzelnen Figuren unseres Bildes bleibt spekulativ, da über Kontakte der beiden nichts überliefert ist und Bildnisse als Genrefiguren allgemeintypische Züge aufweisen, die die individuellen Merkmale überlagern. Der Humor, den sie für den Frankfurter voraussetzt, läßt sich hier aber auch anderweitig belegen. Für den Vierströmebrunnen Berninis mußte Lingelbach, da er Rom vor dessen Einweihung verließ, vermutlich auf Druckgraphiken oder fremde Zeichnungen zurückgreifen. Burger-Wegener wies dafür auf eine graphische Reproduktion des Brunnens in einer „Fußoperation" Lingelbachs hin, die sich ehemals in der Sammlung des Earl of Derby in Knowsleg befand (Abb. 136).[18] Das große Blatt über der Tür könnte Lingelbach besessen und für seine „Piazza Navona" konsultiert haben. Als Clavis interpretandi bedeutet es dem Betrachter, in der merkwürdig verrenkten Figur des Fußkranken eine Persiflage auf die berühmten Flußgottheiten des Brunnens zu erkennen. Die „Fußoperation" zeugt damit von einer ironischen Distanzierung vom rö-

1946, S. 185–196, Abb. 1). Brochhagen führt die Zeichnung und den Stich Houbrakens auf ein gemeinsames Vorbild zurück. „Für Dujardins Aussehen kennzeichnend ist das in der Mitte gescheitelte Haar, das auf der Stirn ein wenig kurz geschnitten, erst von den Schläfen ab mehr oder weniger gelockt herunterfällt. Die Nase ist ziemlich lang und hat in der Mitte des Nasenrükkens eine charakteristische Verbreiterung; die Nasenspitze ist rund, die Augen groß, sodaß sie mit den Lidern fast einen Kreis bilden. Das Gesicht formt ein volles, langgestrecktes Oval, mit einer Einkerbung in der Mitte des Kinns, in den Selbstporträts bis 1658 auch mit einer nach innen geschwungenen Wangenlinie und etwas betonten Backenknochen; die Lippen sind voll. – Dieser Porträtkopf findet sich auch in den Bambocciaden HdG 340 in Cambridge, HdG 333 in Palm Beach, HdG 343 im Louvre [Abb. 135], HdG 336 im Dulwich College, vielleicht auch in HdG 346 in der Sammlung Wijnen in Eindhoven." Bei dem 1659 datierten Marktbild in Brüssel (Abb. 134) lassen die beiden jungen Männern um den Quacksalber abermals Porträts von Lingelbach und Dujardin vermuten.

18 Signiert. 13 1/2 x 11 1/4 in. Verst. P. A. Arvelo u. a. (Teil Earl of Derby), London (Christie's) 17. Juli 1964, Nr. 49. BURGER-WEGENER 1976, S. 344, Nr. 236.

mischen Hochbarock, die für das Selbstverständnis Lingelbachs und der holländischen Bamboccianti im höchsten Maße aufschlußreich ist.

LITERATUR

Verz. 1900, Nachtrag 1903, S. 421f, Nr. 615; 1905, S. 99, Nr. 615; 1907, S. 93, Nr. 615; 1910, S. 118, Nr. 615; 1914, S. 120, Nr. 615; 1915, S. 120; 1919, S. 67; 1924, S. 117; 1995, S. 39

BERNT 1948, Bd. 2, Nr. 488
P. ROMANO, P. PARTINI, Piazza Navona nella storia e nell'arte, Rom o. J. (vor 1959), Taf. XIX
BUSIRI VICI 1959, S. 11f, Anm. 17
Giuliano BRIGANTI, Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca, Rom 1966, S. 27, Abb.
Sergio BOSTICCO u. v. a. (Luigi Salerno), Piazza Navona. Isola dei Pamphilj, Rom 1970, S. 35, 48, Abb. 40
BURGER-WEGENER 1976, S. 14f, 67f, 230, Nr. 22
SALERNO 1977/1980, Bd. 2, S. 590, Nr. 92.6
BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 268, 272, Anm. 15
SALERNO 1991, S. 102
Kat. WIEN 1992, S. 254, bei Nr. 254
TIEZE 2004, S. 87, 147, Anm. 234, Abb. V 62



Abb. 136: Johannes Lingelbach, Fußoperation, um 1650–1660, ehemals Sammlung Earl of Derby

JOHANNES LINGELBACH

MEDITERRANE HAFENSZENE

INV. NR. 1929

1669

Leinwand, 155,6 x 192 cm

Signiert und 1669 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grau vorgrundierte Leinwand mit 14–16 senkrechten Schuß- und 15–18 waagerechten Kettfäden pro cm^2 ist bis auf weggebrochene Stücke des spröde gewordenen Spannrandes beinahe unversehrt erhalten. Sie mißt in der Höhe von Webkante zu Webkante maximal 160,5 cm, in der Breite 199 cm. Die doppelten Ösen im Spannrand, auf die Spanngirlanden zulaufen, lassen auf einen Schnürrahmen als Arbeitsrahmen schließen.

Der Firnis ist einmal in den hellen Partien partiell reduziert worden.

Signiert und datiert rechts unten: „I: LINGELBACH / FECIT. 1669" (Abb. 137).

Rückseitig auf dem Spannrahmen ein Klebezettel: „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT / N$^{o.}$ [handschriftlich dazu:] 1929 / Lingelbach". Mit blauer Kreide, zweimal: „19729" (sic). Mit weißer Kreide: „275". Mit roter Kreide: „25[1]3" (die 1 undeutlich). Rest eines unidentifizierten Siegelabdrucks mit einem nach heraldisch rechts blickenden Adler, über dessen Kopf eine Bügelkrone mit Kreuz, heraldisch rechts der Krone: „N", heraldisch rechts des Adlers: „[...]CCISE" (Abb. 138).

PROVENIENZ

(?) Slg. Carl Freiherr Grote (1795–1868), Oberbergrat, Schloß Wedesbüttel[1]

Anon. Verst., Köln (Lempertz) 5. Mai 1937, Nr. 245 (an das Städel aus Mitteln der Carl Schaubschen Stiftung)

BESCHREIBUNG

Im Vordergrund der Hafenszene schaut man auf den Vorplatz eines korinthischen Grabtempels, der vom rechten Bildrand überschnitten wird. Links gegenüber



Abb. 137: Johannes Lingelbach, Mediterrane Hafenszene, Signatur und Datierung, Frankfurt a. M., Städel

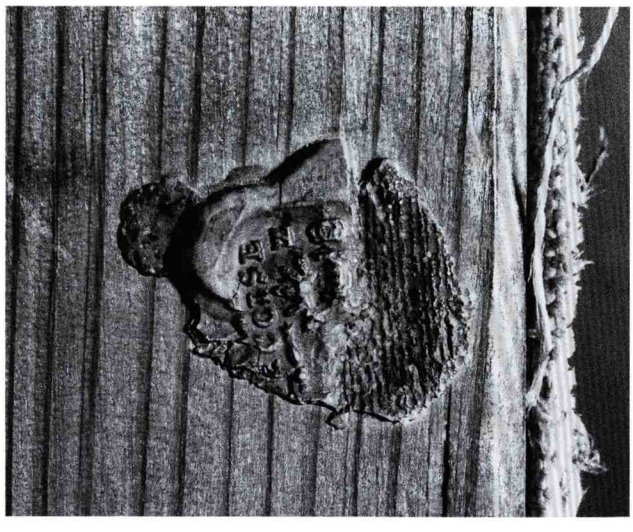


Abb. 138: Johannes Lingelbach, Mediterrane Hafenszene, Siegelabdruck auf dem Spannrahmen, Frankfurt a. M., Städel

1 Der im Verzeichnis von 1995 gegebene Provenienzhinweis auf eine Versteigerung der Sammlung Grote in Köln (Heberle) am 7. Juni 1886 erwies sich als falsch. In dem Katalog dieser Versteigerung ließ sich das Bild weder unter der angegebenen Nummer 144 noch an anderer Stelle finden. Auf einer weiteren Versteigerung der Sammlung in Köln (Heberle) am 26. Oktober 1887 war es gleichfalls nicht. Ob es sich auf einer dritten Versteigerung in Berlin (Lepke) am 14. Februar 1888 befand, ließ sich nicht nachprüfen, da das einzige von Lugt nachgewiesene Exemplar des Kataloges im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam wegen Umbaumaßnahmen der Bibliothek nicht eingesehen werden konnte.



Abb. 139: Johannes Lingelbach, Mediterrane Hafenszene, 1669, Frankfurt a. M., Städel

ragt der Bug eines gerade angelandeten Schiffes groß in das Bild hinein. Das Motiv einer Strahlenkranzmadonna auf einem Wimpel und das kleine Kreuz auf einer Laterne zeigen seine christliche Herkunft an. Auf dem Erdreich sind schwere Gepäckstücke abgesetzt, an die sich erschöpft Seereisende und Schiffsleute lehnen. Unter einer Plane liegen Fässer und nautische Utensilien. Zwei Männer rollen von dort einen Gepäckballen fort. Einer der Reisenden unterhält sich mit einem bärtigen „Philosophen". Unter den Säulen reicht ein vornehmer Europäer einem prachtvoll gekleideten Orientalen ein versiegeltes Schreiben. Der Europäer wird von einer Dame begleitet, die sich einem Jungen zuwendet. Über die Hügelkuppe nähert sich ein Pascha mit seinem Gefolge. Rechts hinter ihm steht ein Stadttor oder Triumphbogen. Links hinter dem Hügel schaut man auf einen belebten Kai, den ein Brunnen mit einer Neptunstatue schmückt. Das Hafenbecken, in dem weitere Schiffe unterschiedlicher Bauart zu sehen sind, folgt dem Verlauf einer Bucht, die im Hintergrund von einem Gebirge begrenzt wird. Durch den bewölkten Himmel fällt das Sonnenlicht auf den Vorplatz des Grabtempels.

FORSCHUNGSSTAND

Die Literatur zu dem signierten und 1669 datierten Stück enthält eine Reihe von Hinweisen auf motivische Parallelen unter den Hafenbildern Lingelbachs und auf fremde Quellen, derer sich der Maler bedient zu haben scheint. Burger-Wegener (1976) führte das von ihr als „Orientalischer Seehafen" betitelte Gemälde in einer Gruppe mit anderen späten Hafenbildern auf, die durch die Figur des auf einem Pferd oder Kamel reitenden Paschas mit Sonnenschirm einen exotischen Anstrich erhalten. Beispiele hierfür sind u. a. eine „Italienische Küste" in Düsseldorf von 1669 sowie ein „Hafen am Mittelmeer" von 1670 im Haag, in dem die Komposition des Frankfurter Bildes spiegelverkehrt wiederholt ist (Abb.



Abb. 140: Johannes Lingelbach, Hafen am Mittelmeer, 1670, Den Haag, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis

2 Burger-Wegener 1976, S. 268f. – „Italienische Küste". Signiert und 1669 datiert. Leinwand, 81 x 115 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. Nr. 208). Burger-Wegener 1973, S. 268f, Nr. 88. „Hafen am Mittelmeer". Signiert und 1670 datiert. Leinwand, 154 x 194 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 86). Kat. Den Haag 1980, S. 56, 189, Abb. Burger-Wegener 1976, S. 269f, Nr. 90.



Abb. 141: Johannes Lingelbach, Hafenansicht, Blatt 1 seiner zwölfteiligen Folge von Seehäfen „Aliqui Portus"



Abb. 142: Johannes Lingelbach, Hafenansicht, Blatt 1 seiner vierteiligen Folge von Seehäfen

140).[2] Im Zusammenhang mit dieser Gruppe wies Burger-Wegener auch auf zwei gezeichnete Entwürfe in Hamburg und Wien hin.[3] Für das bei Lingelbach häufige Motiv eines „ins Bild ragenden hohen Schiffsbuges" fand sie Vorbilder im graphischen Werk Stefano della Bellas (1610–1664).[4] Als Vorlagen für die Staffagefiguren habe Lingelbach möglicherweise auf illustrierte Reisebeschreibungen wie das Itinerario des Jan Huygens van Linschoten zurückgegriffen.[5] Schloss (1982) erwähnte das Frankfurter Bild als Beispiel für die verbreitete Gewohnheit der holländischen Maler, in ihre Hafenbilder Ansichten von Grabdenkmälern als Memento mori einzufügen. Sarkophage in der Art des hier dargestellten kommen auch in Seehäfen der beiden Weenix vor. Sie wiederholen alle mehr oder weniger genau einen Porphyrsarkophag, der vor dem Pantheon stand, bis Clemens XII. ihn für sein Grabdenkmal verwenden ließ.[6]

DISKUSSION

Lingelbach zählt zu den bekanntesten Spezialisten für das südländische Hafenbild, ein Sujet, das um 1640 Jan Both, Jan Asselijn und Jan Baptist Weenix in Italien bei Claude Lorrain und Alessandro Salucci kennengelernt und in die holländische Malerei eingeführt hatten und das in den nachfolgenden Jahrzehnten von Nicolaes Berchem, Jan Weenix und Thomas Wyck weiterentwickelt wurde.[7] Nach Burger-Wegener sollen aus den 1650er Jahren nur zwei datierte Beispiele von 1655 und 1659 und aus der ersten Hälfte der 1660er Jahre eine Reihe undatierter Werke stammen. Ab dem Jahr 1664 bis zum Tod des Malers sei aus jedem Jahr mindestens ein Hafenbild erhalten; nach dem Tod von Jan Baptist Weenix (1658/59) sei Lingelbach zu dem führenden Vertreter dieses Genres aufgestiegen.[8] Schloss bildet als frühestes datiertes Beispiel ein Werk aus dem Jahr 1651 ab.[9] Wie bedeutend der Anteil von Lingelbach an der Verbreitung des Sujets war, belegen über seine zahlreichen gemalten Häfen hinaus auch zwei Stichserien, mit denen er das Thema popularisierte (Abb. 141, 142).[10] Wie besonders auch diese Stichserien zeigen, geben Lingelbachs Hafenbilder keine wirklich existierenden Häfen wieder, sondern schöpfen ihren Reiz aus der immer neuen Variation der exotischen Motive. Während in seinen römischen „Sammelveduten" einzelne Sehenswürdigkeiten wiedererkannt werden können,[11] verweisen in seinen Hafenbildern allenfalls topographische Chiffren auf bekannte Mittelmeerhäfen, wie z. B. der Vesuv auf Neapel. Der Exotismus in den späten Hafenbildern Lingelbachs ist von Burger-Wegener zu Recht von einem wissenschaftlich-merkantilen Interesse an fernen Ländern abgegrenzt worden, wie es gleichzeitig etwa in den Brasilienlandschaften von Frans Post (1612–1680) zum Ausdruck kommt.[12]

LITERATUR

Verz. 1966, S. 64; 1971, S. 33; 1986, S. 30, nach Nr. 4; 1987, S. 62; 1995, S. 39

Bol 1973, S. 261f
Burger-Wegener 1976, S. 103, 269, Nr. 89
Kat. Den Haag 1980, S. 56, bei Nr. 86
Schloss 1982, S. 23, 50f
Briganti-Trezzani-Laureati 1983, S. 272, Anm. 17
Ausst. Kat. Neapel 1985, Bd. 1, S. 158, 336f, bei Nr. 2.138

3 Signiert. Feder, laviert, 315 x 415 mm. Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 22117). Signiert. Feder, laviert, 231 x 370 mm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 42410). Eine Wiederholung des Wiener Blattes im Kupferstichkabinett in Berlin (Inv. Nr. 13156). Burger-Wegener 1976, S. 103f.

4 Burger-Wegener 1976, S. 90. Alexandre de Vesme m. Ergänzungen und Nachträgen v. Phyllis Dearborn Massar, Stefano della Bella, New York 1971, Nr. 844, 845, 846, 800, 806, 809, 813.

5 Burger-Wegener 1976, S. 103.

6 Schloss 1982, S. 51.

7 Schloss 1982.

8 Burger-Wegener 1976, S. 91.

9 Schloss 1982, Abb. 25 (ohne weitere Angaben). Unter den von Burger-Wegener (1976, S. 250–273, Nr. 54–96) verzeichneten Hafenbildern nicht zu identifizieren.

10 Zwölfteilige Folge von Seehäfen. Jeweils ca. 160 x 245 mm. Auf der Nummer 1 (Abb. 141) eine beschriftete Banderole: „ALIQUI PORTUS. J. Lingelbach in. J. Gronsvelt fec. et ex." Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12735–12746). Hollstein 11, S. 82, Nr. 4–15. – Vierteilige Folge von Seehäfen. Jeweils ca. 230–240 x 375–380 mm. Auf der Nummer 1 (Abb. 142) ist die Statue eines Neptuns zu sehen, auf deren Sockel die Künstlernamen: „J. Lingelbach deliniavit. A. Zijlvelt Fecit." Links unten: „Justus Danckers Excudit". In der Ecke rechts unten hat sich Lingelbach beim Zeichnen der Neptunfigur selbst dargestellt. Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12747–12750). Hollstein 11, S. 82, Nr. 22–25 (als Ansichten des Hafens von Genua).

11 Zu Lingelbachs „Sammelveduten" s. bei Inv. Nr. 1335.

12 Burger-Wegener 1976, S. 104.

JACOB MULLER

Emden um 1625 – 1673 Utrecht

Geboren um 1625 in Emden als Sohn von Robbert Muller, der 1655 in Emden noch am Leben war. Als seine Lehrer kommen aus stilistischen Gründen Cornelis van Poelenburgh (um 1593–1667) oder Dirck Stoop (1610–1686) in Utrecht in Frage. Aus dem Jahr 1645 stammt sein frühestes datiertes Gemälde „Diana und Nymphen" (ehemals Stockholm, Sammlung Rappe). Am 1. April 1655 heiratete er in Utrecht Elizabeth van Doorn. Am 4. März 1656 ließ das Paar einen Sohn Robbert, am 12. Dezember 1660 eine Tochter Elisabeth taufen. Utrechter Dokumente vom 20. November 1655 und von 1661 geben den Beruf von Muller mit *constschilder* (Kunstmaler im Gegensatz zu „Anstreicher") an. 1668 fertigte er eine Gedenktafel für die Schmiedegilde an (Utrecht, Sint Eloyengasthuis). Am 3. Februar 1673 wurde er in Utrecht begraben, bald nachdem er aus der Stadt vor den französischen Besatzern geflohen war.
Von Jacob Muller sind etwa ein Dutzend Gemälde zum Teil nur aus alten Beschreibungen bekannt, die ihn als vielseitig erweisen: Porträts, italianisierende Landschaften, Grottenbilder, Allegorien, ein Reitergefecht und die erwähnte Gedenktafel. Außer Poelenburgh und Stoop steht er auch dem Utrechter Abraham van Cuylenborch (um 1620–1658) nahe.

LITERATUR: Artikel „Jacques Muller", in: THIEME-BECKER 25, 1931, S. 232; SWILLENS 1934, S. 99–102; Paul JANSSEN, Zeven zeventiende-eeuwse schilderijen in het Sint Eloyengasthuis te Utrecht, in: Jaarboek Oud-Utrecht 1985, S. 85, 106–109

JACOB GERRITSZ. VAN BEMMEL

Utrecht 1627/28 – 1673 Utrecht

Geboren 1627/28, getauft in Utrecht am 3. Januar 1628. Sohn des Rittmeisters im Dienst der Generalstaaten Gerrit Rutgersz. van Bemmel und der Elsje (Elsken) Philipszen van der Elburch. Älterer Bruder von Willem van Bemmel, dem Stammvater der später in Nürnberg ansässigen Malerfamilie. 1650, 1652, 1654, 1655 und 1658 (?) lauten die Jahreszahlen auf seinen Gemälden. 1654 in der Malergilde zu Utrecht. 1655 wohnte er in Blauwkapel (bei Utrecht), wo er am 19. August Barbara Wassenbergh (Wassenburgh) heiratete. Taufe eines Sohnes Rutger am 16. November 1656 in Blauwkapel. Zahlreiche weitere Kinder aus der Ehe wurden später in Utrecht getauft. 1655 und 1656 war er Küster der Kirche in Blauwkapel. Von 1661 an ist er mit wechselnden Adressen als Maler in Utrecht nachgewiesen. 1665 war er Obmann des Malerkollegs ebendort. Am 22. September 1673 wurde sein Tod vermeldet.
Von dem Maler sind etwa zwei Dutzend Landschaften bekannt, die überwiegend holländische Weide- und Flußansichten zeigen. Melkerinnen oder Jäger bilden darin zumeist die Staffage. Topographisch bestimmbare Darstellungen wie von der Wittevrouwenpoort in Utrecht sind selten. Daneben kommen auch einige südliche Ideallandschaften von ihm vor.

LITERATUR: Kürzel U. R., Jacob Gerritsz. van Bemmel, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 8, 1994, S. 581; Kat. UTRECHT 1999, S. 600–603, Nr. 23–25; Mitteilungen von Marten Jan Bok, Utrecht (Schreiben vom 30. Mai 2001)

DIE FAMILIE DES PREDIGERS REINIER HALMA IN LANGERAK AN DER LEK

INV. NR. 2172

1652

Leinwand, 101,5 x 133 cm

Doppelt signiert und 1652 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hellgrau grundierte Leinwand mit etwa 15 senkrechten und 18 waagerechten Fäden pro cm^2 ist auf 106 x 137 cm beschnitten und doubliert. Die Grundierung enthält wahrscheinlich Bleiweiß, worauf der Schleier der Röntgenaufnahme (2001) deutet. An den Seiten sind jeweils etwa 2 cm um einen Keilrahmen mit den Maßen 101,5 x 133 cm geschlagen. Die Malränder waren nicht feststellbar. Der Zustand des Bildes ist bis auf kleinere Retuschen, einige Verputzungen und den vergilbten Firnis als gut zu bezeichnen.

Doppelt signiert, links unten auch datiert: „J. muller / A° 1652" (Abb. 143), rechts unter der Mitte auf dem Joch: „[J. v.] Bemmel" (der abgekürzte Vorname verputzt; Abb. 145). Auf der Eiche im Rücken der Familie bezeichnet: „Halma" (Abb. 146). Rückseitig auf dem Keilrahmen beschriftet mit blauer Kreide: „115" (oder „125"?). In Bleistift (?): „[.]05" (erste Ziffer verloren). In Bleistift: „18. [..]" (nach „18." folgt eine kurze Buchstabenfolge, vielleicht „Jh.").

PROVENIENZ

(vor?) 1929 im Besitz einer „Frankfurter Niederländer Familie" (Schreiben von W. K. Zülch an das Mauritshuis in Den Haag, Nr. 140/141)



Abb. 143: Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel, Die Familie Halma, Signatur J. Muller und Datierung, Frankfurt a. M., Städel

Verst. „aus süddeutschem Fürstenbesitz" u. a. (anon. Teil), Frankfurt a. M. (Hahn) 18. November 1930, Nr. 89
Verst. Slg. F. M..., Slg. M. S... u. a. (anon. Teil), Frankfurt a. M. (Hahn) 16. April 1935, Nr. 3 (nach einem Aufkleber auf einem Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel wurde die Auktion vertagt. Es fand ein Freihandverkauf statt.)
1997 inventarisiert (Herkunft unbekannt, seit mindestens zwanzig Jahren im Gemäldedepot verwahrt)

BESCHREIBUNG

Vor einer Uferlandschaft mit diversen Gebäuden posiert eine fünfköpfige Familie. Die Figuren stehen aus dem Zentrum leicht nach links versetzt auf einer Bodenwelle, die durch einen vom linken Bildrand überschnittenen Baum, Pflanzenbewuchs in den unteren Bildecken sowie den Schatten der Figuren zu einer Art Bühne ausgebildet ist, frontal zum Betrachter. Der Mann trägt zu seinem schwarzen Anzug mit weißem Kragen braune Strümpfe und einen braunen Hut. Über seine Schulter ist ein schwarzer Mantel gezogen und um die Hüfte gewunden. Die Rechte hat er mit seinen Handschuhen in die Hüfte gestützt. Die Frau, zu seiner Linken, trägt ein bodenlanges, um die Hüfte gegürtetes, schürzenartiges schwarzes Kleid mit langen Ärmeln, ein vegetabil ornamentiertes rotes Mieder, einen bodenlangen roten Unterrock, einen kniehoch gerafften grünlichen Überrock, einen doppelt gelegten runden Schulterkragen und eine eng anliegende Haube. Mit der Rechten preßt sie ein schwarzes Tuch an die Hüfte. In der Linken hält sie Handschuhe.

Das älteste Mädchen, zur Rechten des Vaters, tritt in einem gerafften schwarzen Kleid über einem bodenlangen grünlichen Unterrock mit weißem Schulterkragen, Manschetten und Haube auf. An seinem rechten Arm hängt ein Körbchen, das *kinderkabas* genannt wurde und in dem meistens getrocknete Früchte aufbewahrt wurden.[1] In der Rechten hält es eine Zierblume, in der herabhängenden Linken Handschuhe.

Das jüngere Mädchen, zur Seite der Mutter, mit gerafftem grünlichem Kleid, bläulichem bodenlangem Unterrock, Schulterkragen und Haube hat um die Hüfte eine weiße Schürze gebunden, die es mit der Rechten anhebt, so daß diese eine Tasche bildet, in der Trauben und Pfir-

1 Hinweis von Marten Jan Bok nach einer Mitteilung von Marieke de Winkel, Amsterdam.



Abb. 144: Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel, Die Familie des Predigers Reinier Halma in Langerak an der Lek, 1652, Frankfurt a. M., Städel

siche liegen. An der Linken hält es das jüngste Kind der Familie, das ein geschlitztes graues Kleid, einen gelben Unterrock, ein weißes Mieder, einen Kragen und eine Kappe, unter der das blonde Haar hervortritt, trägt. Auf seiner erhobenen Linken balanciert dieses einen Vogel. Zwischen den Figuren tollen zwei kleine Haushunde, die Halsbänder tragen.
Links hinter der Gruppe steht ein ländliches Haus, das ein Plankenzaun umgibt. Zu Seiten des offenstehenden Tores biegen sich drei junge Pappeln im Wind. Weiter rechts überkrönt eine Eiche die Szenerie. Rechts daneben folgt ein hölzerner Torbau, in dem ein Fuhrwerk steht. Im Giebel ist eine Vogelstation untergebracht. Links neben dem Torbau ist eine Pergola angebaut. Rechts erkennt man einen Gärtner, der eine Hecke schneidet. Auf einer Weide am Ufer sind Kühe und Schafe abgebildet. Eine Melkerin geht ihrer Arbeit nach. Auf dem Gewässer schwimmt ein Kahn. Das jenseitige Ufer ist mit Bäumen dicht bestanden, hinter denen Dach und Turm einer kleinen Kirche hervorschauen.

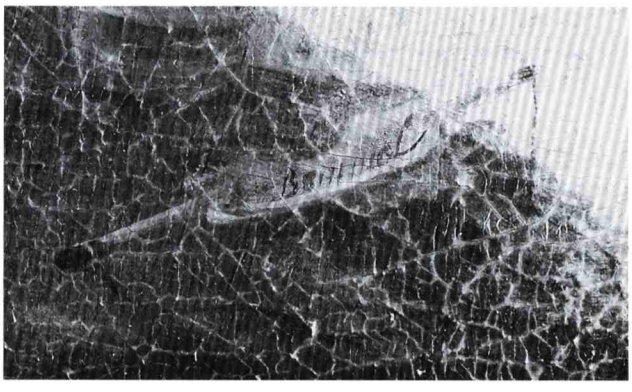


Abb. 145: J. Muller und J. Gsz. van Bemmel, Die Familie Halma, Signatur J. Gsz. van Bemmel, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 146: J. Muller und J. Gsz. van Bemmel, Die Familie Halma, Bezeichnung „Halma", Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1997 im Gemäldedepot entdeckt, in dem es mindestens zwanzig Jahre verwahrt gewesen sein soll. Es wurde anschließend inventarisiert und als Nachtrag zu den niederländischen Gemälden im Verzeichnis der romanischen Schulen erstmals publiziert. Den Autor des Bildes gab man nach einer Signatur, die man gelesen hatte, mit „J. Muller" an.

DISKUSSION

Recherchen zur Herkunft des Bildes zeigten, daß dieses schon länger in Frankfurt war, bevor es in das Städel gelangte.[2] In einem Schreiben von 1929 an die Königliche Gemäldegalerie in Den Haag bittet der Kunsthistoriker Walther Karl Zülch (1883–1963) aus unbekanntem Anlaß um eine Beurteilung des Bildes, zu dem er angibt, daß es aus dem Besitz einer „Frankfurter Niederländer Familie" stamme und früher dem Frankfurter Maler Johann Lorenz Müller zugeschrieben gewesen sei.[3] Zülch hielt das Bildnis für holländisch und deutete die Bezeichnung „J. Müller 1652" auf „Jacques Müller". Das Auktionshaus Hahn in Frankfurt bot das anonym eingelieferte Gemälde 1930 und ein weiteres Mal 1935 an. In den beiden Versteigerungskatalogen wird die Datierung mit 1653 angegeben, in dem späteren der beiden Kataloge eine weitere Signatur auf dem Joch auf Willem van Bemmel bezogen.
Bei der Untersuchung des Gemäldes in der Restaurierungswerkstatt (2001) wurde zu den bereits genannten Bezeichnungen eine dritte auf der Eiche gefunden. Man liest links unten: „J. muller / A° 1652" (Abb. 143). Auf dem Joch: „[J. v.] Bemmel" (Abb. 145). Auf dem Stamm der Eiche: „Halma" (Abb. 146). Alle diese Bezeichnungen gehören der Entstehungszeit des Bildes an, da sie von altem Craquelée durchzogen werden.
Die erstgenannte Signatur wurde bereits früher zu Recht auf Jacob Muller bezogen, dem allerdings nur die Familiengruppe zugeschrieben werden kann. Der 1625 in Emden geborene Maler hielt sich nach den frühesten Datierungen 1645 und 1646 auf drei Nymphenbildern bereits Mitte der 1640er Jahre in Utrecht auf, wo dieses Sujet damals verbreitet war.[4] 1655 heiratete er dort. Die wenigen von ihm erhaltenen Bildnisse verraten eine gewisse

2 Verf. hat die Inventare von Städel, Städtischer Galerie und Museumsverein noch einmal durchgesehen, ohne auf das Bild zu stoßen. Ergebnislos blieb auch eine Suche in den Akten von um 1933 bis 1945.

3 Das Originalschreiben vom 5. September 1929, das Zülch aus dem Karmeliterkloster in Frankfurt (seinem damaligen Wohnort) absandte, liegt im Archiv des Mauritshuis in Den Haag (Nr. 140/141). Für die Zusendung einer Kopie dankt Verf. Quentin Buvelot.

4 Das Bild „Diana und Nymphen" mit der frühesten für Muller bekannten Datierung 1645 befand sich ehemals in der Sammlung Rappe in Stockholm. Wurzbach (2, 1910, S. 204) erwähnt dazu zwei Bilder „Badende Nymphen in einer Grotte" mit der

Routine, so daß davon ausgegangen werden darf, daß viele seiner Bildnisse entweder verlorengegangen oder noch nicht als Werke seiner Hand erkannt worden sind.[5] Die zweite Signatur, die der Maler der Landschaft hinzufügte, wurde früher als Willem van Bemmel aufgelöst. Gegen Willem van Bemmel als Autor der Landschaft spricht jedoch der Umstand, daß sich dieser 1647–1653 in Italien aufhielt, das fraglos in Holland entstandene Gemälde aber 1652 datiert ist.[6] Marten Jan Bok schrieb die Landschaft deswegen und aus stilistischen Gründen dessen um zwei Jahre älteren Bruder Jacob van Bemmel zu, der zeitlebens in Utrecht tätig war. In dem verriebenen ersten Buchstaben des Vornamens ist tatsächlich noch ein J zu erkennen. Da der ausgeschriebene Familienname intakt ist, wurde an dem ersten Buchstaben vielleicht einmal im Kunsthandel gerieben, um die Zuschreibung an Willem van Bemmel, den bekannten Stammvater der später in Nürnberg ansässigen Malerfamilie, zu ermöglichen. Unter Jacob van Bemmel ist auch ein Foto des Bildes im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag abgelegt. Die Landschaft steht einer „Melkerin mit einer Herde" überaus nahe, die 1973 bei Lempertz in Köln war (Abb. 147).[7] Das formatgleiche Bild mit der Signatur Jacob van Bemmels und der unsicher gelesenen Jahreszahl 1658, die im Vergleich mit der ähnlich gestalteten Landschaft des Frankfurter Bildes wohl eher 1653 lauten dürfte, zeigt dasselbe Kompositionsschema mit den Bäumen links am Rand und in der Mitte sowie den zu den Bildecken hin ansteigenden Bodenwellen. Auch die Melkerin mit der Kuh kehrt hier in größerem Maßstab wieder.[8]

Die Bezeichnung „Halma" auf dem Stamm der Eiche läßt sich auf keinen dritten Künstler beziehen. Der Baum als Symbol des Lebens und „Stammbaum" läßt vielmehr vermuten, daß hiermit der Name der dargestellten Familie gemeint ist.[9] Da die zwei Maler, die sich in die Bildnisse und die Landschaft des Gemäldes teilten,



Abb. 147: Jacob van Bemmel, Melkerin mit einer Herde, 1658 (?), ehemals Köln, Lempertz

in Utrecht tätig waren, liegt es nahe, den Auftraggeber in der Provinz Utrecht zu suchen.

Nach einer Untersuchung des Utrechter Historikers Marten Jan Bok gab es in der Provinz Utrecht 1652 überhaupt nur einen einzigen Halma, der dargestellt sein kann: Reinier Halma, der von 1640 bis 1660 Prediger in Langerak an der Lek war. Als er im Oktober 1660 im Alter von 52 Jahren starb, ließ er seine Frau und sechs Kinder zurück. Der Vater des Bildnisses könnte demnach gut Reinier Halma darstellen, der 1652 44 oder 45 Jahre alt war. Das Geburtsdatum seiner Frau Maria Lamberts van Swoll ist nicht bekannt. Das Paar hatte 1652 fünf Kinder, die 1660 noch am Leben waren (in Parenthese jeweils das Lebensalter 1652): Ds. Gerardus (19–20 Jahre alt), Maria (17–18), Teuntgen (ca. 9), Cibilla (ca. 4) und Meijnsje (ca. 3 bis 8).[10] Das sechste Kind, das 1660 lebte, François, wurde erst 1653 geboren. Die unsi-

Jahreszahl 1646 im Ferdinandeum in Innsbruck. Bereits Swillens (1934, S. 101) konnte diese Bilder dort nicht mehr nachweisen.

5 Von Jacob Muller finden sich im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie und im Iconographisch Bureau in Den Haag Abbildungen von halbfigurigen Bildnissen und von zwei großformatigen Kindergruppen: „Drei Kinder mit Jagdbeute (Cornelis Alexander und Johan Moliaert van Zierikzee?)", 1653. Leinwand, 168 x 196 cm. Oisterwijck. Slg. Mr. A. W. Hibbeln. „Vier Kinder in einer Landschaft". Signiert und 1657 datiert. Leinwand, 127,7 x 168,9 cm. Verst. Duke of Atholl u. a. (anon. Teil), London (Christie's) 13. Dezember 1996, Nr. 269, Abb.

6 Vgl. Kürzel U. R., Willem von Bemmel, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 8, 1994, S. 580f.

7 Leinwand, 100 x 131,5 cm. MÜLLENMEISTER 2, 1978, S. 22, Nr. 15.

8 Marten Jan Bok (Schreiben vom 30. Mai 2001) bemerkte außerdem, daß die Kuh äußerst rechts auf dem Gemälde im Städel identisch ist mit dem Tier äußerst rechts auf dem 1654 datierten Gemälde (Fragment) „Brücke mit Durchblick auf die Wittevrouwenpoort in Utrecht" von Jacob van Bemmel im Centraal Museum in Utrecht (Kat. UTRECHT 1999, S. 601, Nr. 24).

9 Frauke Laarman (E-Mail vom 26. Februar 2003) wies Verf. darauf hin, daß Bäume in holländischen Familienbildnissen häufiger benutzt wurden, um Lebensdaten im Bild anzubringen.

10 Andere Personen mit dem Familiennamen Halma wurden in der Provinz Utrecht von Bok nicht gefunden. Aus dem umfänglichen Dossier von Bok können hier nur einige genealogische Daten auszugsweise wiedergegeben werden. Diese stammen überwiegend aus dem Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag (Doss. Halma) und dem Gemeentearchief in Utrecht. Biographische Angaben zur Familie des Reinier Halma finden sich auch in François HALMA, Matthaeus BROUËRIUS VAN NIDEK, Tooneel der Vereenigde Nederlanden ..., Teil 1, Leeuwarden 1725, s. v. François Halma.
Ds. Reinier (Regnerus) Halma, geboren 1607/08 in Utrecht als Sohn des aus Leeuwarden stammenden Schulmeisters Joris Fredericksz. Halma. Bäcker 1631. Heiratete am 9. November 1631 in Utrecht Maychgen (Marriken, Maeycken, Maria) Lamberts van Swoll (geboren in Utrecht, Tochter von Lambert Roe-

chere Überlieferung der Geburtsdaten erschwert die Identifizierung der Kinder.[11] Ganz sicher nicht dargestellt sind die beiden ältesten Kinder Gerardus und Maria. Eine der drei übrigen Töchter fehlt gleichfalls, wenn das jüngste Kind, wie von Bok angenommen wurde, einen Jungen darstellt. Daß es sich bei dem Jüngsten um einen Jungen handelt, legen der Männerkragen und das Vogelmotiv nahe.[12] Als Junge müßte es sich um ein unbekanntes Kind handeln, das vor 1660 starb. Frauke Laarman hat Verf. jedoch erklärt, daß es sich bei dem Kind trotz Kragen und Vogel nicht um einen Knaben handeln muß.[13] Unter der Annahme, daß es hier ein Mädchen ist, lassen sich in den drei Kindern die drei jüngsten Töchter identifizieren, wobei aufgrund der Dokumentenlage unklar bleibt, ob das jüngste Mädchen Cibilla oder Meijnsje hieß. Für das Fehlen der beiden ältesten Kinder bieten sich verschiedene Erklärungen an. Nicht auszuschließen ist, daß die große Leinwand nur das Fragment einer noch größeren Komposition ist, die weitere Bildnisse enthielt. Die Ränder zeigen deutlich den Beschnitt der Leinwand. Möglich erscheint auch, daß die beiden ältesten Kinder in einem eigenen Doppelbildnis oder in Einzelbildnissen dargestellt wurden. Auf ihre Bildnisse könnte schließlich auch ganz verzichtet worden sein, weil die Kinder bereits außer Haus lebten oder der Auftrag nicht mehr zur vollständigen Ausführung kam. Die Untersuchung des Bildes hat übrigens keine Hinweise darauf gegeben, daß Figuren nachträglich hinzugefügt, übermalt oder verändert worden wären.

Die topographische Kulisse der Landschaft bestätigt die Identifizierung des Familienbildnisses mit den Halmas. So verweist der Kirchturm auf die Wirkungsstätte von Reinier Halma, der an den Sonntagen von 1640 bis 1660 in Langerak an der Lek predigte. Von 1650 bis Januar 1652 predigte er auch in Willige Langerak, das gegenüber am nördlichen Ufer der Lek liegt. Die Kirchen beider Orte stehen noch heute. In dem gemalten Turm in der Ferne, der an der Seite ein einziges Fenster zeigt, läßt sich wohl eher der Turm von Willige Langerak als der von Langerak erkennen, wofür auch die Lage der Kirche am jenseitigen Ufer spricht.[14] Die Herrlichkeit Langerak war im 17. Jahrhundert Eigentum der

loffsz. van Swol und Sophia Wackers, lebte 1665, vor 1683 gestorben). Student der Theologie auf Kosten der *Staten* von Utrecht (nannte sich selbst „alumnus" der *Staten* am 19. Juni 1640). Prediger von Langerak an der Lek 1640–1660 und zeitweise von Willige Langerak (berufen 5./6. März 1650, abgelöst 25. Januar 1652). Wohnte in Utrecht (1622), Vianen (1631), Utrecht (1631 und 1632). Gestorben Langerak Oktober 1660 im Alter von 52 Jahren.

Ds. Gerrit (Gerardus) Halma, getauft 26. Dezember 1632 in Utrecht. Student an der Utrechter Akademie 1650, hielt eine Disputatio 1652. Prediger in Baambrugge 1655. Heiratete 1655 Catharina Cleijnhout (...). Gestorben Baambrugge 30. November 1702.

Maria Halma, getauft in Utrecht am 10. April 1634. Vermutlich am 28. März 1666 und noch einmal am 28. August 1686 trat sie in Amsterdam als Taufzeugin auf.

Teuntgen (Antonia) Halma, geboren (Langerak?) um 1643. Mitglied der Reformierten Kirche von Baambrugge 1660. Heiratete 1665 den Steinmetzmeister Cornelis Gijsbertsz. Rietvelt, der 1679 nach Schweden ging, während sie, von ihm mit allen Vollmachten ausgestattet, in Utrecht blieb. Bei ihrem Verlöbnis 1665 gab sie ihr Alter mit 22 Jahren an. Mit Dank an Peter Kroesen, Gemeentearchief Amsterdam, der die Akte (486/520) für den Verf. eingesehen hat.

Cibilla (Belichgen, Belitie) Halma, geboren (Langerak?) um 1648, heiratete 1683 den Kutscher Herman Roelofsz. aus Bramsche in Niedersachsen. Gestorben Amsterdam 8. September 1713, begraben Langerak. Gab bei ihrem Verlöbnis 1683 in Amsterdam ihr Alter mit 35 Jahren an (Gemeentearchief Amsterdam, Akte 511/189; mit Dank an Peter Kroesen).

Meijnsje Halma, geboren (Langerak?) zwischen 1644 und 1649, Mitglied der Reformierten Gemeinde in Langerak, Baambrugge am 12. April 1661, gestorben Baambrugge 24. Mai 1663.

François Halma, geboren in Langerak am 3. Januar 1653. Buchhändler und Drucker zunächst in Utrecht, ab 1699 in Amsterdam und ab 1710 in Leeuwarden. Dichter, Geschichtsschreiber und Übersetzer. Heiratete 1674 Machteld Pos. Gestorben in Leeuwarden am 13. Januar 1722. Über ihn s. F. S. KNIPSCHEER, in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek 6, 1924, Sp. 690.

11 Die Taufakten von Langerak sind nicht erhalten. Im Falle von Antonia und Cibilla läßt sich das Geburtsjahr anhand der in den Verlöbnisakten angegebenen Lebensalter errechnen. Die Zuverlässigkeit von Selbstauskünften dieser Art ist jedoch im 17. Jahrhundert nicht gewährleistet. Einen weiteren Anhaltspunkt bietet der Eintritt in die Reformierte Kirche, der für die drei jüngsten Mädchen überliefert ist: Für Antonia und Cibilla fand dieses Ereignis gleichzeitig am 24. Dezember 1660, für Meijnsje am 12. April 1661 statt. Jungen traten der Kirche häufig im Alter von etwa 18 Jahren, Mädchen etwas früher mit 16 oder 17 Jahren bei, doch gab es auch individuelle Abweichungen von dieser Regel (Mitteilung von Bok). Cibilla wäre mit etwa 12 Jahren noch sehr jung gewesen – ein Grund, an ihrer Angabe in der Verlöbnisakte zu zweifeln. Für Meijnsje läßt sich unter der wahrscheinlichen Annahme, daß sie nicht älter als Antonia und nicht jünger als Cibilla bei ihrem Eintritt war, ein Geburtsjahr zwischen um 1644 und 1649 errechnen.

12 Ein frühes Vorbild für den mit einem Vogel spielenden Jungen in der Bildnismalerei ist in dem gestochenen „Bildnis des Frederick de Vries" von Hendrick Goltzius (HOLLSTEIN 8, S. 71, Nr. 218, Abb.) zu sehen. S. auch Eddy DE JONGH, Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, o. O. 1967, S. 42–47. Auch der Junge links in der in Anm. 5 zitierten Kindergruppe Mullers aus dem Jahr 1653 zeigt dieses Motiv.

13 Laarman verweist für den Männerkragen in Mädchenbildnissen auf Saskia Kuus, Children's costume in the sixteenth and seventeenth centuries, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 73–83, S. 80. Als Beispiele für das Vogelmotiv nennt sie das „Bildnis der Geertruyt Spiegel" von Dirck Dircksz. Santvoort in der National Gallery in London (s. hierzu Rudolf E. O. EKKART, Vijf kinderportretten door Dirck Santvoort, in: Oud Holland 104, 1990, S. 255, Abb. 4).

14 Verf. dankt Marco R. Mastenbroek, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, für die Übersendung von historischem Bildmaterial zu den Kirchen der beiden Orte.

Herren van Boetzelaer und gehörte zur Provinz Utrecht. Langerak wurde erst später Südholland zugefügt. Die Bebauung erstreckte sich entlang der Lek, eines Rheinarmes. Das südlich anschließende Land war in Parzellen aufgeteilt. Es bestand aus *weren* (Einzahl *weer*), Streifen Landes, die durch *sloten*, schmale Kanäle, getrennt waren und vom Lekdeich aus südlich bis zum Tiendweg liefen.[15] Halma besaß einige von diesen Parzellen. Auf zweien von diesen stand je ein Haus.[16] Man darf vermuten, daß eines dieser Häuser im Hintergrund des Bildes wiedergegeben ist.

Reinier Halma, Sohn des aus Leeuwarden stammenden Schulmeisters Joris Halma, lebte mit wechselnden Adressen in Utrecht, Vianen und Langerak. 1640 vollendete er in Langerak ein Buch gegen den Ablaßhandel auf der Grundlage einer von ihm übersetzten akademischen Disputatio von Gisbertus Voetius.[17] 1660 publiziert er eine Warnpredigt aus Anlaß der schweren Überschwemmungen in der Ablasserwaard im Winter 1658/59. Bei einer Visitation seiner Gemeinde 1657 versprach er, „fortan jede Gelegenheit zur Trunkenheit zu vermeiden und nicht in deren Verdacht zu geraten." 1658 gab man über ihn zu Protokoll: „Der Prediger predigt zur Zufriedenheit der Gemeinde, ist oft außer Hause und kehrt zum Sonntag heim. Manchmal nimmt er an einem Leichenschmaus teil, verspricht jedoch, dies nicht mehr zu tun. Er verirrt sich in keine Wirtschaft, treibt keinen Handel, besitzt einen kleinen Obstgarten und einen Entenherd, wohin er sich von Zeit zu Zeit begibt."[18] Die beiden Hunde des Bildes wurden von Halma vielleicht bei der Entenjagd eingesetzt.

Das jüngste überlebende Kind der Familie, François Halma (1653–1722), dessen Bildnis in dem Gemälde vermißt wird, hat den Namen der Familie später als Buchhändler und Drucker, Dichter, Geschichtsschreiber und Übersetzer berühmt gemacht.

Solange sich die „Frankfurter Niederländer Familie" nicht identifizieren läßt, in deren Besitz sich das Gemälde Anfang des vergangenen Jahrhunderts befand, bleibt unklar, ob dieses durch Erbschaft oder im Kunsthandel seinen Weg rheinaufwärts nach Frankfurt am Main fand. Der Umstand jedoch, daß das Gemälde zeitweise einem Frankfurter Maler zugeschrieben war, läßt vermuten, daß die letzten Frankfurter Eigentümer keine Nachkommen der Halmas waren, sondern auf andere Weise in den Besitz des Bildes gekommen waren.

Laarman (2002) betont in ihrer Dissertation über das holländische Familienbildnis der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, daß die oft anonymen Künstler, auf die solche Aufträge fielen, wenig Vorbilder fanden, an denen sie sich orientieren konnten, und daß die Muster, die sich ausbildeten, Ausnahmen aller Art zuließen. Unser Familienbildnis variiert ein junges Schema, das sich in Nordholland um 1620 auszubilden begann: Die Mitglieder treten dabei stets in einer Reihe stehend vor einer Landschaft oder beim Spaziergang innehaltend auf. Die Landschaft enthält oft identifizierbare Motive, die sich auf die Heimat und den Beruf des Familienvaters beziehen. Die Kompositionen sind so angelegt, daß im Falle einer Vergrößerung der Familie später hinzugeborene Kinder an den Seiten eingefügt werden konnten. Auch die Beauftragung zweier Maler kennt viele Beispiele. Sie erklärt sich durch die Doppelfunktion der Familienbildnisse als Instrument der Standesrepräsentation und als Kunstwerk. Diese konnten sie nur im Publikumsbereich der Häuser ausüben. Mit Besuchern seines Hauses vor dem Bildnis seiner Familie stehend, konnte Reinier Halma nicht nur von sich und den Seinen reden, sondern auch auf die Anteile der beiden Maler kennerschaftlich hinweisen.

LITERATUR

Jochen SANDER, Bodo BRINKMANN, Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel. Nebst den englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag zu den niederländischen Gemälden, Frankfurt a. M. 1997, S. 59

15 Das seit dem Mittelalter weitgehend unverändert gebliebene Weichbild von Langerak zeigt eine Karte 1:25.000 des Topografisch Dienst Nederland (Ausgabe 1996, Blatt 38 E; abgebildet bei DEN HARTOG 2001, S. 11).

16 Der Grundbesitz von Reinier Halma ist nach dessen Tod von den Erben 1662 veräußert worden. Er bestand aus: „Een morgen en vier hond land in Langerak, met het huis daarop staande ... stekkende vanuit de Lek tot aan de Tiendweg. Twee morgen en drie hond land in Langerak, uitgezondert het huis daar op staande ... stekkende vanuit de Lek tot aan de Tiendweg. ... een half hond land gelegen in het Kerken Weer ..." (Gemeentearchief Utrecht, Not. H. van Werckhoven, U061a001, Akte 85; zitiert nach dem Dossier von Bok).

17 Universitätsbibliothek Utrecht (AB: E oct 1924).

18 „De predicant heeft belooft sig selven voortaan voorsigtig te sullen dragen, om alle occasie, en suspicie van dronckenschap ter vermijden." „De predicant predict tot genoegen der gemeinte, is niet veel van huis en komt thuis tegen den sondach, komt somtydts op doodtmalen, doch belooft dat niet meer te sullen doen, verloopt hem in geen dronck, bemoeit sich niet met koopmanschap, heeft een bogaertie en enterijtie daer hij somtydts na toe gaet." (Rijksarchief Utrecht, NH Classis Utrecht, 201, visitatieboek.

EMANUEL MURANT

Amsterdam 1622 – um 1700 Leeuwarden

Geboren am 22. Dezember 1622 in Amsterdam als Sohn von Esaias und Grietjen Murant. Nach Houbraken soll er ein Schüler Philips Wouwermans gewesen und lange Zeit in Frankreich gereist sein. Am 8. Oktober 1649 zeichnete er als Zeuge eine Akte in Amsterdam. Am 4. September 1654 fand dort sein Verlöbnis mit Elisabet Aswerus statt. Von 1652 bis 1696 läßt sich seine Tätigkeit lückenhaft anhand von datierten Gemälden verfolgen. Am 5. Juni 1665 ist er in Naarden (nahe Amsterdam) nachgewiesen, wo er eine Landschaft von Jan Lievens aufbewahrte, die ihm sein Vater geliehen hatte. Am 12. Oktober 1680 ist er als in Friesland wohnhaft erwähnt. Er starb um 1700 in Leeuwarden.

Murant ist als Maler von einheimischen Bauernhäusern und Ruinen bekannt, in denen er besondere Sorgfalt auf die Wiedergabe des Mauerwerkes verwandte. Sein Stil wurzelt in der Haarlemer Malerei der Jahrhundertmitte. Die Tierstaffage seiner Bilder hat man mit Paulus Potter (1625–1654) verglichen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 102; Horst Gerson, Emanuel Murant, in: THIEME-BECKER 25, 1931, S. 281; Abraham BREDIUS, Archiefsprokkelingen. Bijdragen tot de biographie van Emanuel Meurant, in: Oud Holland 54, 1937, S. 135f; RAUPP 2001, S. 188–197, Nr. 47–49

DIE RUINE VON BREDERODE

INV. NR. 1127

Um 1670–1680

Eichenholz, 38,9 x 53,3 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. An der linken Kante oben und an der oberen Kante rechts ist eine graue Grundierung sichtbar. Die Malerei liegt unter einem dicken, vergilbten Firnis, der im Himmel einmal partiell gedünnt wurde. Wohl im Anschluß an diese Maßnahme wurden im Himmel einige Retuschen vorgenommen.
Eine 2001 angefertigte Röntgenaufnahme zeigt keinen nennenswerten Befund.
Monogrammiert rechts unten „EM" (Abb. 148).
Rückseitig Federbeschriftung auf einem Klebeetikett mit blauer Zierborte: „Em. Murant". Federbeschriftung auf einer Papierunterlage: „Nro 84." Ein gedrucktes Klebeetikett: „N°. [handschriftlich eingetragen die Losnummer der Versteigerung Frankfurt 1878:] 104. / der / Gemälde-Sammlung / des / Dr. med. Carl Haubold / LEIPZIG." Mit weißer Kreide, groß: „Gontard" (Name des Käufers 1878). Ein Klebeetikett mit der Städel-Inventarnummer: „G. 1127." Mit roter Kreide: „3818".
Bei der dendrochronologischen Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wurde ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1651 nachgewiesen, was unter Zugrundelegung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren auf eine mögliche Entstehungszeit ab 1663, wahrscheinlich jedoch ab 1670 führt.



Abb. 148: Emanuel Murant, Die Ruine von Brederode, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Dr. Carl Haubold (1796–1862), Arzt, Leipzig
Verst. nachgelassene Slg. Dr. C. Haubold, Dresden (Meyer) 9. Mai 1864, Nr. 97
Slg. Edmund Hardy (1816–1878), Apotheker, Mainz
Verst. nachgelassene Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 104 (an Gontard für das Städelsche Kunstinstitut)

BESCHREIBUNG

In einer kargen Flachlandschaft erheben sich verschiedene Gebäude und Ruinen. Links vom Rand überschnitten ragt als Repoussoir-Motiv ein hohes Mauerstück empor, in dessen nach rechts fallenden langen Schatten großblättrige Bodenpflanzen wachsen. Über den Boden liegen einzelne Mauerbruchstücke verteilt. Rechts im Mittelgrund lehnt sich ein bescheidenes Wohnhaus mit einem Strohdach an älteres Gemäuer. Im Hintergrund schließt sich die Ruine eines Schlosses mit einem Turmstumpf an. Über dem spitzbogigen Schloßtor liest man auf einer Steintafel die Inschrift: „NOS[C]E TE IPSVM". In der Ferne sind noch einige weitere Gebäude mit einem Turm zu erkennen, die sich blaß gegen den bewölkten Himmel abheben. Im Vordergrund sind drei Figuren zu sehen: ein auf dem Boden hockender Mann mit einem Fischkorb, ihm gegenüber ein auf einen Stock gestützter Alter mit Bart und Fellmütze sowie eine Frau, die mit einem Spinnrocken vor einem Holzverschlag steht.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1878 aus dem Nachlaß des Mainzer Apothekers Edmund Hardy als Emanuel Murant erworbene Gemälde ist immer wieder neu betitelt worden. Im Auktionskatalog der nachgelassenen Sammlung des Leipziger Arztes Carl Haubold 1864 ist es mit einer „Ansicht einer zerstörten Stadt" zu identifizieren. In den Verzeichnissen des Museums wird es u. a. als „Schlossruine" (1892), „Ruinenlandschaft" (1900) und zuletzt „Italienische Landschaft mit antiken Ruinen" (1995) beschrieben. Das Motto „Erkenne dich selbst" hat Raupp (2001) unter Hinweis auf das christlich-humanistische Fortleben des delphischen Spruches als „Aufforderung, sich der eigenen Grenzen und der eigenen Sterblichkeit bewußt zu werden", interpretiert. Eine Einordnung des Bildes in das wenig erforschte Werk des Künstlers wurde bislang nicht versucht.

DISKUSSION

Murant empfing seine künstlerische Ausrichtung vermutlich in den 1640er Jahren in Haarlem, wo er nach Houbraken von dem wenig älteren Philips Wouwerman (1619–1668) ausgebildet wurde. Mit seinem Lehrer Wouwerman und vielen seiner Generationsgenossen wie Jacob van Ruisdael, Cornelis Decker, Willem Gras, Gerrit van Hees, Roelof van Vries u. a. teilte er sein Interesse an der Schilderung ländlichen Wohnens und Arbeitens. Murants frühestes datiertes Gemälde, seine „Bauernhäuser an einem Gewässer" aus dem Jahr 1652 in unbekanntem Besitz (Abb. 149), zeigt in der prominenten Wiedergabe des Geflügels besonders enge Verwandtschaft mit einigen Frühwerken von Jan Wijnants (1631/32–1684), die dieser in der ersten Hälfte der 1650er Jahre teilweise unter Mitarbeit des Tiermalers Dirck Wijntrack schuf.[1] Seine wenigen datierten Gemälde lassen seine Entwicklung nur lückenhaft erkennen.[2] Der Großteil der datierten Gemälde stammt aus den 1670er Jahren, wobei sich gegenwärtig nicht entscheiden läßt, ob Murant damals besonders produktiv war oder einfach nur häufiger datiert hat. Auch das Frankfurter Gemälde kann in die 1670er Jahre datiert werden. Es zeigt die breite Anlage und räumliche Weite, durch die die datierten Werke dieses Jahrzehnts von den gedrängten Kompositionen der Jahre 1652 und 1658 leicht zu unterscheiden sind. Der Gegensatz zwischen dem scharf gezeichneten Vordergrund und dem diesigen Hintergrund kann dabei mit den „Römischen Ruinen an einem Gewässer" aus dem Jahr 1676 verglichen werden, Murants einzig bekanntem Beitrag zur italianisierenden Malerei.[3] Dieses und das Frankfurter Bild sind ausnahmsweise auf Holztafeln gemalt. Murant bevorzugte damals größere Leinwände.[4] Die stilistische Einordnung des Gemäldes stimmt mit dem Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung, wonach die Tafel wahrscheinlich nicht vor 1670 bemalt wurde, überein.



Abb. 149: Emanuel Murant, Bauernhäuser an einem Gewässer, 1652, Verbleib unbekannt

Von seiner Spezialität, der einheimischen Dorflandschaft, ist Murant nur selten abgegangen. Neben der erwähnten italianisierenden Landschaft und der Ansicht einer Stadtbefestigung aus dem Jahr 1685 oder 1687 gibt es nur noch das Frankfurter Bild, das keine oder wenigstens keine gewöhnliche dörfliche Umgebung zeigt. Es handelt sich vielmehr um eine Ansicht der im Nordosten Hollands gelegenen Ruine von Brederode. Gut zu erkennen sind das spitzbogige Innentor mit den beiden

1 Klaus EISELE, Jan Wijnants (1631/32–1684). Ein niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert. Mit umfassendem Œuvrekatalog, Stuttgart 2000, S. 27–39, Nr. 7, 8, 9, 10, 13, 21, 23, 24, 25. – Die Angaben zu dem 1652 datierten Gemälde Murants s. unter der folgenden Anmerkung.

2 Datierte Gemälde von Murant:
a) „Bauernhäuser an einem Gewässer". Monogrammiert und auf dem Treppengiebel in Form einer Bauinschrift 1652 datiert. Leinwand, 49,5 x 58 cm. Verst. Smallenburg van Stellendam u. a. (anon. Teil), Amsterdam (Muller) 6. Mai 1913, Nr. 70, Abb. BERNT 1969, Bd. 2, Nr. 816, Abb. – b) „Bauernhof". Signiert und 1658 datiert. Leinwand, 35 x 42 cm. Anon. Verst., Frankfurt a. M. (Bangel) 9. März 1897, Nr. 45, Abb. – c) „Holländisches Dorf am Wasser". In Form einer Bauinschrift auf dem Treppengiebel 1671 datiert. Leinwand, 60,3 x 82 cm. Zürich, Kunsthaus (Inv. Nr. R 19). IM LICHTE HOLLANDS. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, Ausst. Kat., bearb. v. Petra ten-Doesschate Chu, Basel, Kunstmuseum, 1987, S. 174f, Nr. 61, Abb. in Farbe. – d) „Gehöft". Datiert 1675 (nach Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag). Leinwand, 59,6 x 83,8 cm. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 9. November 1999, Nr. 49, Abb. (ohne Angabe eines Datums). BERNT 1969, Bd. 2, Nr. 815, Abb. (Datum wohl irrtümlich als 1652). – e) „Holländisches Bauernhaus". Signiert und 1676 datiert. Leinwand, 61 x 84 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. 491). ROYAL MUSEUM OF FINE ARTS. Catalogue of old foreign paintings, Kopenhagen 1951, S. 212, Abb. Die Schweine nach Angabe des Kataloges kopiert nach Potter. Pendant zu Inv. Nr. 492. – f) „Bauernhäuser". Monogrammiert und 1676 datiert. Leinwand, 61 x 84 cm. Amsterdam, Ksth. Gebr. Douwes, 1973. Verst. Wien (St. Lucas) 11. Mai 1921, Nr. 109, Abb. – g) „Römische Ruinen an einem Gewässer". Signiert und 1676 datiert. Holz, 35 x 44 cm. Verst. Stockholm (Bukowski) 7. Dezember 1949, Nr. 105, Abb. – h) „Bauernhaus". Signiert und 1679 datiert. Leinwand, 57 x 48 cm. Verst. Monaco (Sotheby's) 9. Dezember 1984, Nr. 571, Abb. – i) „Stadtbefestigung mit Tor und Holzbrücke" (topographische Ansicht?). Monogrammiert und 1685 oder 1687 datiert. Leinwand, 57 x 82 cm. Verst. aus süddeutschem Besitz u. a. (anon. Teil), München (Helbing) 24. Juni 1925, Nr. 469, Abb. (Datum als 1685). Verst. Amsterdam (Sotheby Mak van Waay) 15. November 1975, Nr. 174 (Datum als 1687). – k) Zwei Dorfstraßen (Pendants). Beide bezeichnet und eine 1696 datiert (erwähnt von Gerson, in: THIEME-BECKER 25, 1931, S. 281) Riga. – l) Emanuel Murant (Zuschreibung von J. Nieuwstraten), „Bauernhaus an einem Gewässer". Undeutlich datiert über dem Bogen der Tür rechts. Leinwand, 37,5 x 48,5 cm. Verst. Bern (Dobiaschofsky) 5. September 1972, Nr. 122 (als Anthony Jansz. van Croos, zugeschrieben).

3 S. unter Anm. 2 g).



Abb. 150: Emanuel Murant, Die Ruine von Brederode, um 1670–1680, Frankfurt a. M., Städel

Wandvorlagen sowie die kompakte Burg selbst, die über annähernd quadratischem Grundriß mit vier Ecktürmen erbaut worden war. Die Burg wurde im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts als Sitz der Herren von Brederode begonnen, erweitert und nach Zerstörungen wiederhergestellt, verkam noch im späten 15. Jahrhundert und verfiel nach der spanischen Belagerung Haarlems 1573 endgültig.[5] Als eine der wenigen aus dem Mittelalter erhaltenen Burgruinen in Holland zog das Monument stets Besucher an. Der Ort ist von holländischen Künstlern seit Goltzius immer wieder gezeichnet, gestochen, radiert und gemalt worden.[6] Murant dürfte sich besonders auch für das mittelalterliche Backsteinmauerwerk interessiert haben. Seiner Vorliebe für die Darstellung alter Gemäuer wegen hat man ihn oft mit Jan van der Heyden (1637–1712) verglichen, kaum zu Recht, da dieser jünger war und Murants Vorliebe für Gemäuer auf seine Haarlemer Zeit zurückgeführt werden kann.
Im Ausschnitt und in der genrehaften Ausschmückun des Vordergrundes mit dem Bauernhaus kommt das Frankfurter Bild einer Zeichnung Ruisdaels in Dresden auffallend nahe (Abb. 151).[7] Daß Murant sich an dieser anspruchslosen Skizze orientiert haben sollte, ist nicht wahrscheinlich, doch läßt sich nicht ausschlie-



Abb. 151: Jacob van Ruisdael, Landhaus mit den Ruinen des Schlosses von Brederode, um 1650–1670, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

4 RAUPP 2001, S. 191, 196, bei Nr. 47, 49.

5 Zur Baugeschichte s. die Hinweise bei SLIVE 2001, S. 41f, bei Nr. 28. Zu der dort in Anm. 1 zitierten Literatur s. noch E. H. TER KUILE, Brederode, in: Elsevier 94, 1937, S. 154–162. DE RUÏNE VAN BREDERODE (Nederlandse Kastelen, Teil 48), o. O. o. J. (Nederlandse Kastelenstichting / Koninklijke Nederlandse Toeristenbond ANWB, 1983). J. KAMPHUIS u. D. B. M. HERMANS, De ruïne van Brederode, in: Bulletin KNOB (Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond) 89, 1990, Nr. 4, S. 1–25.

6 Die Liste der im 17. Jahrhundert tätigen Künstler, die die Ruine von Brederode darstellten, umfaßt nach den Hinweisen in der in Anm. 5 zitierten Literatur sowie dem Bildmaterial, das in der Topographischen Abteilung des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag zu finden ist, u. a. folgende Namen: Nicolaes Berchem, Anthonie van Borssom, Willem Buytewech, Aelbert Cuyp (DETROIT ACQUIRES A CUYP LANDSCAPE. RUINS OF CASTLE BREDERODE, in: Art news 31, 18. Februar 1933, S. 3), Hendrick Goltzius, Meindert Hobbema, Jan van Kessel, Jan Lievens, Jacob Matham, Jacob van Ruisdael, Pieter van Saenredam, Simon de Vlieger, Hercules Seghers und Vincent Laurensz. van der Vinne I (1676 und 1684 datierte Ansichten im Gemeentearchief in Haarlem und in der Universität in Leiden).

ßen, daß er sich mehr oder weniger wörtlich auf ein verschollenes Gemälde des großen Haarlemers bezog.[8]

Der Vanitas-Charakter der Ruinenlandschaft wird durch das Motto „Erkenne dich selbst" über dem Schloßtor verdeutlicht. Auch die Figur des gebrechlichen Alten und der Frau mit dem Spinnrocken als Symbol des Lebensfadens unterstreichen die Aussage. Das Geschlecht der Brederode erlosch ausgerechnet im Entstehungsjahrzehnt des Bildes mit dem Tod Wolfert van Brederodes 1679, worauf erst die Burgruine in den Besitz der Grafschaft Holland überging. Für den zeitgenössischen Betrachter mag das Bild daher einen besonderen Aktualitätsbezug gehabt haben. Der Anblick der Ruine von Brederode löste indes schon früher Reflexionen über die Vergänglichkeit aus, wie Verse unter einer Radierung Jan van de Veldes nach einer Zeichnung Pieter van Saenredams in Samuel Ampzings Beschreibung von Haarlem (1628) zeigen, so daß Murant hierin an eine bestehende Tradition anknüpfen konnte.[9]

LITERATUR

Verz. 1879, S. 140, Nr. 263; 1883, S. 143, Nr. 263; 1888, S. 153, Nr. 263; 1892, S. 61, Nr. 263; 1897/1900, S. 59, Nr. 263; 1900, S. 231f, Nr. 263; 1905, S. 49, Nr. 263; 1907, S. 46, Nr. 263; 1910, S. 58, Nr. 263; 1914, S. 60, Nr. 263; 1915, S. 116; 1919, S. 82; 1924, S. 142; 1995, S. 43

RAUPP 2001, S. 195, bei Nr. 48

7 Schwarze Kreide, 145 x 195 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv. Nr. C 1286). SLIVE 2001, S. 527, Nr. D 47.

8 Für Murant ist die Adaption einer Komposition Ruisdaels in einem Fall sicher belegt. S. dazu RAUPP 2001, S. 192–195, Nr. 48. SLIVE 2001, S. 536, bei Nr. D 95.

9 Gary SCHWARTZ u. Marten Jan BOK, Pieter Saenredam. The painter and his time, Maarssen-Den Haag 1992, S. 43f, 289f, Nr. 181, Abb. 39.

ISACK VAN OSTADE

Haarlem 1621 – 1649 Haarlem

Getauft am 2. Juni 1621 in Haarlem als jüngster Sohn des Jan Hendricx van Eyndhoven, der möglicherweise Leinweber war, und der Janneke Hendriksen. Sein Bruder Adriaen van Ostade (1610–1685) bildete ihn aus. Ab 1639 liegen aus jedem Jahr datierte Werke von ihm vor. 1641 bestellte der Rotterdamer Kunsthändler Leendert Hendricx Bilder bei ihm, über deren Lieferung es zu einem Streit kam, der 1643 mit einem Vergleich vor der Haarlemer St. Lukasgilde beendet wurde. Isack trat dieser erst 1643 bei. Er starb jung und wurde in der Woche vom 16. Oktober 1649 in Haarlem begraben.

Isack malte am Beginn seiner kurzen Laufbahn bäuerliche Interieurbilder, wie sie auch sein Bruder Adriaen schuf. Seit um 1642 entstanden Bauerndarstellungen vor landschaftlichen oder dörflichen Hintergründen. Zu seinen häufigsten Motiven zählen Reisende vor einer Schenke, Bauern bei den verschiedensten Verrichtungen, geschlachtete Schweine, Kinderdarstellungen und Winterlandschaften. Bisweilen fügte er auch Staffagefiguren in Bilder anderer Maler wie z. B. Jacob van Mosschers ein. Seine Werke weisen manchmal bemerkenswert große Formate auf. Er war auch ein produktiver Zeichner. Neben dem Vorbild seines Bruders, mit dem er im künstlerischen Austausch stand, haben ihn auch Pieter van Laer und Jan van Goyen geprägt. Claes Molenaer, Cornelis Decker, Roelof van Vries, Jan Wijnants und Johannes Oudenrogge stehen ihm nahe. Gerrit van Hees kopierte ihn.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 347–349; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 390; SCHNACKENBURG 1996

EISLANDSCHAFT MIT SCHLITTSCHUHLÄUFERN

INV. NR. 1232

Um 1642–1645

Eichenholz, 20,4 x 28,7 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Sie ist graurosa grundiert. Retuschen sind im Himmel und an den seitlichen Rändern in Höhe des Himmels festzustellen. Vergilbte alte Firnisreste sind in den Vertiefungen der Pinselstruktur im Himmel stehengeblieben. Im Baum und in der Eisfläche sind diverse Stellen verputzt. Links unten bei dem liegenden Faß liegen drei Kratzer in der Malerei, die retuschiert wurden.

Rückseitig auf einer alten Papierabklebung beschriftet: „Staedel-". Darüber ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G 1232".

Rechts unten signiert: „Isack. / Ostade" (in die feuchte Malfarbe eingekratzt; Abb. 152).

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1625 nach. Das Gemälde kann unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens 1636 entstanden sein, wahrscheinlicher ist jedoch ein Datum ab 1642.

PROVENIENZ

Slg. Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M. (im Versteigerungskatalog von 1874 nicht enthalten)



Abb. 152: Signatur, I. van Ostade, Inv. Nr. 1232

Spätestens seit 1869 (Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869) Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.

Vermächtnis Moritz Gontard, 11. September 1892

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Gemälde älterer Meister, 1869, Nr. 203

BESCHREIBUNG

Vom diesseitigen Ufer, das außerhalb des Bildfeldes liegt und auf dessen Nähe nur einige Steine und an den Seiten je ein grasbewachsener Landstreifen, rechts mit einem kahlen Baum neben einem Zaun, hindeuten, schweift das Auge über die weite Eisfläche bis zum Horizont, wo eine Mühle, ein großes Gehöft, weitere Gebäude und Bäume im Dunst auszumachen sind. Jung und Alt vergnügen sich. Man läuft auf Schlittschuhen oder läßt sich in Schlitten über das Eis schieben. Rechts im Vordergrund ist eine Gruppe *kolf* [1] spielender Kinder zu sehen. Links liegt eine Reuse neben einem zum Fischfang ausgehobenen Eisloch. Durch die grauen Wolken, die das Sonnenlicht gelblich einfärbt, blickt man oben auf einen schmalen Streifen blauen Himmels.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Frankfurter Kaufmannes Georg Finger des Raths (1787–1874) stammende Gemälde ist 1892 durch das Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard (1826–1886) als Isack van Ostade erworben worden, dessen Signatur es trägt. Es hat in der Forschung keine besondere Beachtung erfahren. Schnackenburg (1996) erwähnt es zusammen mit einem Bild in der National Gallery in London als Beispiele für die späteren Winterbilder des Malers, in denen gegenüber den tumultartig mit Figuren belebten frühen Szenen die Tendenz vorherrsche, individuelle Figuren herauszuheben.[2]

1 Vorläufer des modernen Golfspieles und des Eishockey.

2 Isack van Ostade, „Winterszene mit einem Gasthaus an einem zugefrorenen Bach". Signiert. Holz, 48,8 x 40 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 848). HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 544, Nr. 254. Kat. LONDON 1991, Bd. 1, S. 303, Bd. 2, Taf. 263. Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, Nr. 20, Abb. in Farbe (um 1646).

DISKUSSION

Bei Adriaen van Ostade und seinem jüngeren Bruder Isack, beide große Vertreter des Bauerngenres in der holländischen Malerei, läßt sich wie bei manchen malenden Brüderpaaren eine deutliche Abgrenzung ihrer Gebiete feststellen. Während Adriaen zeitlebens auf Interieurs spezialisiert blieb, entwickelte Isack nach anfänglichen Versuchen auf dem Terrain seines Bruders eine unverwechselbare Mischung aus Genre- und Landschaftsmalerei. Unter den Landschaften Isacks nehmen die Winterdarstellungen einen besonderen Rang ein. Hofstede de Groot verzeichnete deren etwa 50.[3] Stechow stellte gesicherte Datierungen von 1642 bis 1647 fest und nahm für keines der noch zahlreicheren undatierten Beispiele der Gruppe eine Entstehung außerhalb dieser Zeitspanne an.[4] Um das Jahr 1641 ist vermutlich jedoch die schon von Schnackenburg erwähnte signierte „Winterlandschaft mit Eisvergnügen" in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München entstanden, da sie zu einer signierten und 1641 datierten „Bauernstube" ebendort das Gegenstück bildet (Abb. 153).[5] In Anlehnung an Stechow und Sutton lassen sich bei Isack zwei Typen von Winterbildern unterscheiden. Zu der einen Gruppe gehören kleinformatige, monochrome, skizzenhafte Stücke,



Abb. 153: Isack van Ostade, Winterlandschaft mit Eisvergnügen, um 1641, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

3 HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 543–558, Nr. 249–297d.

4 Isack van Ostade, „Winterlandschaft". 41,2 x 65 cm. Zürich, Privatbesitz. HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 547, Nr. 262b. STECHOW 1966, S. 90, 203, Anm. 32 (Hinweis auf die Datierung). Verf. ist es nicht mehr möglich gewesen, dieses Bild in Augenschein zu nehmen. Nach Sutton soll ein von Hofstede de Groot unter der Nummer 280 aus einem Versteigerungskatalog des 19. Jahrhunderts beschriebenes Winterbild die Datierung 1639 tragen, wofür sich jedoch keine weiteren Hinweise fanden (Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 391f, bei Nr. 63, Anm. 2).

5 Inv. Nr. 2169 u. 2177. Jeweils Holz, 39 x 52 bzw. 38 x 52 cm (Querovale). STAATSGALERIE SCHLEISSHEIM. Verzeichnis der Gemälde, München 1980, S. 34, Abbildungen. Verf. hat die beiden Täfelchen im Depot der Alten Pinakothek studiert. Das auf Grau gestimmte Winterbild erscheint in den Kostümen und im Himmel überraschend farbig. Einkratzungen wie bei dem Frankfurter Gemälde (s. unten im Text) sind nicht zu sehen. Ob die beiden Gemälde wirklich als Pendants konzipiert und nicht später zu solchen zusammengestellt wurden, könnten einmal gemäldetechnologische Untersuchungen entscheiden helfen.

6 Inv. Nr. 1709. Signiert. Holz, 21 x 24,5 cm.



Abb. 154: Isack van Ostade, Eislandschaft mit Schlittschuhläufern, um 1642–1645, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 155: Jan van Goyen, Eislandschaft mit Schlittschuhläufern, um 1643, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

zu der anderen großformatige, ausgeführte Kompositionen, die stärker mit Lokaltönen koloriert sind. Gute Beispiele für die erste, deutlich kleinere Gruppe geben eine „Eislandschaft mit Schlitten und eingefrorenen Booten" in der Gemäldegalerie in Berlin (Abb. 156)[6] wie auch das Täfelchen im Städel. Auf den ersten Blick mutet dieses wie eine Grisaille an. Erst allmählich nimmt man das sparsame Blau und Rot in den Kleidern der Figuren wahr. Isack hat geschickt Lasuren verwendet, um die Reflexe auf dem schmutzigen Eis anzugeben. Auch bediente er sich einer bemerkenswerten Sgraffito-Technik: Sehr kleine Motive wie die Windmühlen am Horizont kratzte er ganz aus der feuchten Farbe des Hintergrundes heraus, um die so gewonnene Negativform im nächsten Arbeitsschritt mit Lasurfarbe zu füllen. Bei einigen der vorderen Figuren kratzte er nur die Konturen stellenweise nach. Die skizzenhafte Leichtigkeit, mit der er dabei zu Werk ging, zeigt auch die Infrarot-Reflektographie, in der die einzelnen Pinselstriche klarer voneinander unterschieden werden können als durch das unbewaffnete Auge (Abb. 157). Isack orientierte sich bei den Bildern dieser Gruppe wahrscheinlich an gleichzeitig oder wenig früher entstandenen Werken Jan van Goyens (1596–1656), der nach einer längeren Unterbrechung 1638 wieder Winterlandschaften, diesmal in einem monochromen Stil, zu malen angefangen hatte.[7] Das Städel-Bild dürfte unter dem Eindruck von Bildern van Goyens wie einer „Eislandschaft mit Schlittschuhläufern und Pferdeschlitten" aus dem Jahr 1642, die zuletzt 1987 im Münchner Kunsthandel war,[8] oder einer im Folgejahr ausgeführten „Eislandschaft mit Schlittschuhläufern" in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 155)[9] wahrscheinlich um 1642–1645 entstanden sein; einer früheren Einordnung steht der dendrochronologische Befund der Tafel mit einem wahrscheinlichen Ausführungsdatum ab 1642 entgegen.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 118, Nr. 205c; 1897/1900, S. 114, Nr. 205c; 1900, S. 251f, Nr. 205c; 1905, S. 39, Nr. 205c; 1907, S. 37, Nr. 205c; 1910, S. 47, Nr. 205c; 1914, S. 48, Nr. 205c; 1915, S. 115; 1919, S. 88; 1924, S. 151; 1936, S. 16; 1966, S. 92; 1971, S. 46; 1986, S. 23, Nr. 4; 1987, S. 82; 1995, S. 45

Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 48, Nr. 203
HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 543f, Nr. 251
SCHNACKENBURG 1996, S. 613

7 Zu der Entwicklung der monochromen Winterlandschaft bei van Goyen und anderen Malern wie Esaias van de Velde, Salomon van Ruisdael, Pieter van Santvoort und Pieter de Molijn s. Ariane van Suchtelen m. Peter van den Ploeg in der Einleitung zu Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 56f.

8 Monogrammiert und 1642 datiert. Holz, 20,1 x 25,7 cm. Kat. BERLIN 1984, S. 46f, Nr. 20, Abb. in Farbe. Hans-Ulrich BECK, Jan van Goyen 1596–1656. Ein Œuvreverzeichnis in zwei Bänden. II. Katalog der Gemälde, Amsterdam 1973, S. 30, Nr. 59, Abb. 3, 1987, S. 145.

9 Inv. Nr. 865 F. Monogrammiert und 1643 datiert. Holz, 23 x 32 cm (oben beschnitten). BECK 1973, S. 32, Nr. 64.



Abb. 156: Isack van Ostade, Eislandschaft mit Schlitten und eingefrorenen Booten, um 1642–1647, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 157: Isack van Ostade, Eislandschaft mit Schlittschuhläufern, Infrarot-Reflektographie, Details, Frankfurt a. M., Städel

EGBERT LIEVENSZ. VAN DER POEL

Delft 1621 – 1664 Rotterdam

Getauft am 9. März 1621 in Delft als Sohn des Edelschmiedes Lieven Ariensz. van der Poel und der Anneken Egberts. Älterer Bruder des Adriaen van der Poel. Aus dem Jahr 1645 stammen seine frühesten sicher datierten Gemälde, zwei „Interieurs mit geschlachtetem Schwein" (Warschau, National Museum; Verst. Luzern, Fischer, 9. September 1943). 1648 hielt er sich möglicherweise kurzfristig in Scheveningen auf. Am 17. Oktober 1650 wurde er als Bürger von Delft und Landschaftsmaler in die dortige St. Lukasgilde aufgenommen. Am 25. Juni 1651 heiratete er in Maassluis nahe Rotterdam Aeltgen Willems van Linschooten, mit der er sich am 10. des Monats in Delft verlobt hatte. Im August 1653 wurde van der Poel in Delft dazu verpflichtet, Schulden über 100 Gulden mit Bildern zu begleichen. Als am 12. Oktober 1654 das Delfter Pulvermagazin explodierte, wohnte er in der Doelenstraat neben dem Maler Carel Fabritius, der bei der Katastrophe ums Leben kam, wie vermutlich auch ein Kind van der Poels, das am 14. Oktober begraben wurde. Drei Töchter wurden zwischen 1651 und 1654 in Delft, ein Sohn im November 1655 in Rotterdam getauft. Von 1654/55 bis zu seinem Tod am 19. Juni 1664 lebte er in Rotterdam.

Das Œuvre van der Poels umfaßt Bauernstuben und Stallinterieurs, Werkstätten, Kanal-, Winter- und Küstenlandschaften, Brandbilder und Mondscheinansichten. Zahlreich sind seine Ansichten der Stadt Delft bei der Pulverexplosion 1654, die er auf den Tag der Katastrophe zurückdatierte. Ausgehend von Rotterdamer Vorbildern wie den Gebrüdern Saftleven, die in seinen frühen Bauernbildern mit stillebenartigen Partien greifbar werden, entwickelte er eine persönliche Malweise, die sich durch einen konturbetonten Figurenstil und eine Vorliebe für Gegenlichteffekte bei einer auf wenige erdige Töne reduzierten Palette auszeichnet.

LITERATUR: GOLDSCHMIDT 1922, S. 61; Fritz Bernstein, Egbert Lievensz. van der Poel, in: THIEME-BECKER 27, 1933, S. 177; HAGEN 1945; NYSTAD 1981; MONTIAS 1982, S. 177f, 195, 209, 257, 324, 328, 346; Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 127–129, 198–200, 293, Nr. 34–36; Ausst. Kat. DELFT 1996, S. 95f; Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, ad indicem

EDELSCHMIED IN DER WERKSTATT

INV. NR. 1955

Um 1650–1658

Eichenholz, 28,8 x 22,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist allseits abgefast.
Das Röntgenbild (Abb. 158) zeigt eine Veränderung in der Aufhängung des Blasebalges. Die zuerst geplante Konstruktion wurde in eine noch feuchte, wohl bleiweißhaltige Schicht eingeritzt, im weiteren Malprozeß zugedeckt und durch eine andere Konstruktion ersetzt. Außerdem ist auf dem Röntgenbild ein rechteckiger dunkler Fleck am Kaminmantel zu sehen.
Die Malerei liegt unter vergilbtem Firnis, der im Bereich des Fensters und an der Kopfbedeckung des Mannes reduziert wurde. Die Bleirahmen der Fensterscheiben lassen Verputzungen erkennen und wurden stellenweise nachgezogen. Kleinere Retuschen an diversen Stellen.
Signiert links unten, schwarzrot nachgezogen über durchscheinenden Resten der Originalsignatur in Umbra: „Evan der Poel" (Ev ligiert; Abb. 159).
Rückseitig auf einem Klebezettel mit blauer Kreide die Städel-Inventarnummer: „1955". Noch einmal in roter Kreide: „1955". In roter Kreide: „3325/34". Ein abgerissener Klebezettel mit blauer Zierborte und mittigem Aufdruck: „ABIN[...]", darüber in schwarzer Tusche: „AC".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1596 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes ab 1607 möglich. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1613.

PROVENIENZ

Slg. Adolf Josef Bösch (1835–1884), Stadtbaumeister in Wien, Döbling bei Wien[1]
Verst. nachgelassene Slg. A. J. Bösch, Döbling bei Wien (Plach ...) 28. April 1885, Nr. 43 (an Kohlbacher)
Slg. Dr. Paul Stern, Frankfurt a. M., spätestens seit 1925 erworben 1941 aus dem Nachlaß Dr. Paul Stern mit Mitteln der Carl Schaubschen Stiftung

AUSSTELLUNG

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Meisterwerke Alter Meister aus Privatbesitz, 1925, Nr. 167

1 Zur Sammlung Bösch, in der sich auch der „Geograph" von Jan Vermeer (Inv. Nr. 1149) befand, s. FRIMMEL 1, 1913, S. 197–200.



Abb. 158: Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 159: Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

In einem niedrigen Raum mit Balkendecke, gekacheltem Boden und hell getünchten Wänden hat ein Edelschmied seine Werkstatt eingerichtet. Aus der linken Wand tritt der Schmiedeofen in Form eines gemauerten Kamins hervor. Ein großer Blasebalg, der auf dem Boden und an der Wand fest montiert ist, führt dem Feuer Luft zu. Vor einem großen Fenster in der bildparallelen Rückwand, durch dessen Bleigläser man Baumkronen erkennt, ist der Werktisch aufgestellt, an dem der Meister über seine Arbeit gebeugt mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Schemel sitzt. An der Tischkante befestigte sogenannte Felle und ein Lattenrost auf dem Boden sollen verhindern, daß kostbares Material verlorengeht. Auf dem Tisch sind verschiedene Feinwerkzeuge und Gefäße zu sehen. An der linken Seite steht ein aufgebockter Schweifstock, neben dem ein Scherfenhammer liegt. Links im Vordergrund kniet ein Geselle, der eine erkaltete, noch in ihrer Halterung klemmende Ronde mit einem Hammer von der Schlacke befreit, die er in einer Schachtel auf dem Boden sammelt. Zwei weitere Halterungen liegen neben ihm. Weiter rechts liegt ein Handblasebalg neben einem Korb, der mit Kohle und Holz gefüllt ist. Eine niedrige Bretterwand hinter dem Korb schirmt diesen Platz von dem Arbeitsbereich des Meisters ab. An den Wänden und am Kaminmantel sind aufgerollte Drähte, eine Graphik mit dem Bild des Gekreuzigten, zwei Glühzangen, ein Bildnisstich, eine zweifigurige Soldatenszene sowie zwei Statuetten u. a. Gegenstände an Nägeln und auf Brettern zu erkennen. An einer Kette von der Decke hängt ein männlicher Gipskopf.[2]



Abb. 160: Egbert van der Poel, Der Alchimist, 1648, München, Kunsthandel, 1971

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Bild wurde 1941 aus dem Nachlaß von Paul Stern erworben, der es 1925 in die Ausstellung von Werken Alter Meister aus Frankfurter Privatbesitz geliehen hatte. Nystad (1981) wies seine Herkunft aus der Sammlung des Wiener Stadtbaumeisters Adolf Josef Bösch (1835–1884) nach, die 1885 in Wien versteigert worden war.[3] In ihrem Aufsatz stellte sie eine Gruppe von vier „Alchimisten" im Œuvre van der Poels vor, der sie das Städel-Bild als motivisch und kompositorisch verwandte Darstellung anschloß. Die Entstehung dieser Bilder nahm sie gleichzeitig mit dem einzigen datierten Beispiel der Gruppe um 1648 an. Im Städel-Bild habe van der Poel möglicherweise seinen Vater Lieven Ariensz. van der Poel dargestellt, der Edelschmied von Beruf war. Lasius (1989) führte das Bild in einer Anmerkung als Beispiel für Schmiededarstellungen in der holländischen Malerei zusammen mit Beispielen von Cornelis Beelt (tätig um 1635–1661 in Haarlem) auf. Frühere Titel des Bildes lauteten „Graveur" (1885) und „Diamantschneider" (1910).

DISKUSSION

Edelschmieden wurden in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts äußerst selten dargestellt, wohingegen Grob- und Hufschmieden im Haarlem der Jahrhundertmitte beliebt waren. Außer dem Städel-Bild ist hierfür nur ein weiteres Beispiel von Cornelis Beelt bekannt, das die „Werkstatt und den Laden eines Edelschmiedes" zeigt.[4] Da van der Poel nun auch sonst kein besonderes Interesse für die Darstellung von Berufen und Handwerken zeigt, spricht vieles dafür, daß er hier autobiographische Eindrücke verarbeitet hat. Van der Poel könnte sogar in der väterlichen Schmiedewerkstatt ausgebildet worden sein. Ein Wechsel von der Edelschmiedekunst ins Malfach wäre nicht ungewöhnlich gewesen; für Delft ist er durch Montias vielfach belegt. Er vollzog sich während der Ausbildung oder zwischen den Generationen. Lieven van der Poel (? –1655), Egberts Vater, nahm Niclaes Bronckhorst in dessen 12. Lebensjahr zu sich, bevor dieser Maler wurde. Die engen, nicht selten familiären Verflechtungen der beiden Berufe erklärt Montias durch ihre gemeinsame Grundlage in der Zeichnung.[5] Im Städel-Bild demonstrieren die Statuetten und

2 Die Fachausdrücke zur Bezeichnung der Schmiedegerätschaften nach Erich STEINGRÄBER, Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter, München 1966.

3 NYSTAD 1981, S. 62, Anm. 10.

4 Signiert. Holz, 44,5 x 55 cm. Wien, Galerie Sanct Lucas (Lagerkatalog, Sommer 1962, Nr. 8, Abb.).

5 MONTIAS 1982, S. 323f. – Unter den Künstlern, die dieser Katalog verzeichnet, sind auch Gerbrand van den Eeckhout (Inv. Nr. 705) und Philips Koninck (Inv. Nr. 864) Söhne von Edelschmieden gewesen.

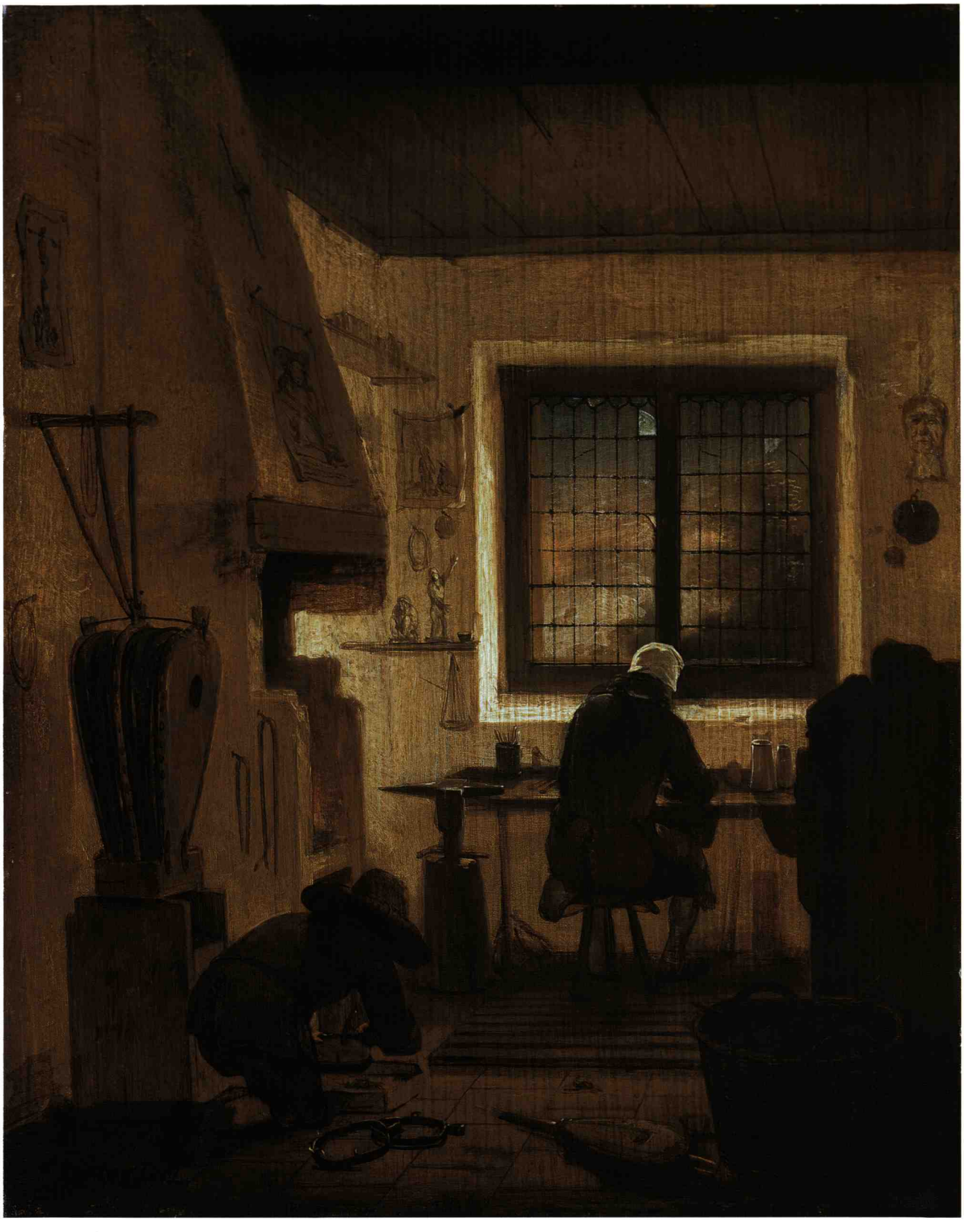


Abb. 161: Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt, um 1650–1658, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 162: Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt, Röntgenaufnahme, Detail: Übermalungen, Frankfurt a. M., Städel

der Gipskopf, daß der Meister das Zeichnen nach Vorlagen, die auch Maler gebrauchten, pflegt. Der sinnbildlich imaginative Charakter der Darstellung erlaubt jedoch nicht, von einem „Porträt" der väterlichen Werkstatt zu sprechen, wie im folgenden deutlich werden soll. Van der Poels „Edelschmied in der Werkstatt" ist von Nystad ganz zu Recht mit dessen Alchimisten-Werkstätten verglichen worden.[6] Gleich diesen ist das Bild in unüblicher Weise durch ein Fenster in der bildparallelen Rückwand beleuchtet, wodurch es dem Maler möglich wurde, den Schmiedeofen als Blickfang an der Seitenwand anzuordnen.[7] Und wie bei diesen ziehen die perspektivisch fluchtenden Bretter der Decke und Fliesen den Blick in den hinteren Teil des Raumes. Die Gemälde dieser Gruppe stammen trotz ihrer Übereinstimmungen aus verschiedenen Zeiten. Die querformatige Komposition und das reiche Beiwerk eines 1648 datierten „Alchimisten", der 1971 im Münchner Kunsthandel war, zeigen noch die Abkunft von van der Poels frühen „unaufgeräumten" Scheuneninterieurs Rotterdamer (Saftleven) und Haarlemer (Ostade) Prägung (Abb. 160).[8] Etwas später dürfte das beinahe quadratische Bild der Fondation Custodia in Paris entstanden sein.[9] Noch etwas später dürften der „Alchimist" aus der Sammlung Lilienfeld in Wien[10] (Abb. 163) und der „Edelschmied" im Städel einzuordnen sein. Denn beide Bilder zeigen das moderne, auf die Periode ab 1650 weisende Hochformat. Die Herkunft der beiden formatgleichen Holztafeln läßt vermuten, daß diese ursprünglich als Pendants aufeinander bezogen waren und erst im 19. Jahrhundert in Wien getrennt wurden, wo sie jeweils erstmals zeitnah nachgewiesen sind. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, daß alle vier „Alchimisten" den Schmelzofen rechts zeigen und nur der „Edelschmied" davon abweichend links. Hierdurch lassen sich der „Edelschmied" links und der „Alchimist" rechts in ästhetisch befriedigender Weise nebeneinander anordnen. Links und rechts erscheinen hier auch aus ikonographischen Gründen nicht miteinander vertauschbar, denn das Paar verweist auf den Gegensatz von ehrenhaftem Handwerk und Scharlatanerie oder aus Übung erworbener Erfahrung und eitlem Bücherwissen. Den beiden entgegengesetzten Exempla sind daher sinngemäß die in der abendländischen Tradition positiv konnotierte heraldisch rechte Seite und die negativ gesehene linke zugewiesen.[11] Man kann nicht ausschließen, daß auch andere „Alchimisten" van der Poels „Edelschmied" als Pendants gehabt haben, von denen sie später getrennt wurden und die nun verschollen sind, doch könnten „Alchimisten" wie bei Thomas Wyck oder Jan Steen

6 NYSTAD 1981, mit Abbildungen. Nystad zählt zu der Gruppe auch ein nach Komposition und Beleuchtung (durch das Schmiedefeuer) isoliertes Bild „Vier Figuren in einer Grobschmiede" (Holz, 22 x 18 cm. Den Haag, Ksth. S. Nijstad, 1972).

7 Üblich ist die Beleuchtung (mit Tageslicht) durch ein Fenster in der Seitenwand, etwa bei Adriaen van Ostade oder später Vermeer. Zu einem Interieurmaler, der regelmäßig mit Gegenlicht arbeitete, Pieter Janssens Elinga, s. unter Inv. Nr. 1129.

8 Signiert und 1648 datiert. Holz, 24,5 x 31 cm. Ehemals München, Kunsthandel Gebhardt (Weltkunst 41, Nr. 24, 15. Dez. 1971, S. 1669).

9 Signiert. Holz, 27,5 x 26,2 cm. Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt; Inv. Nr. 5486). NYSTAD 1981, Abb. 1. Kat. PARIS 1983, S. 102f, Nr. 62, Taf. 73.

10 Signiert. Holz, 28,3 x 22,4 cm. Provenienz: Slg. L. Lilienfeld, Wien; Verst. nachgelassene Slg. L. Lilienfeld, New York (Sotheby's) 17. Mai 1972, Nr. 27; Verst. Forstreuter u. a. (anon. Teil), Amsterdam (Christie's) 13. November 1995, Nr. 133, Abb. in Farbe (die Ratten vorne noch übermalt); Amsterdam, Drs. Salomon Lilian (Lagerkatalog 1996, S. 20f, Abb. in Farbe). Literatur (Auswahl): GLÜCK 1917, S. 40f, 66, Nr. 57. GOLDSCHMIDT 1922, S. 60f. NYSTAD 1981, S. 60.

11 Das 1650 entstandene Gemälde „Dorfszene mit Flickschuster" von Jan Victors in der National Gallery in London verbildlicht nach Brown einen ähnlichen Gegensatz zwischen der „ehrenhaften Arbeit des ärmlichen Flickschusters" und dem „unseriösen Gehabe" eines Quacksalbers, der im Hintergrund des Bildes vor einer Menschenmenge zu sehen ist. Christopher BROWN, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984 (engl. Ausgabe 1976), S. 91, 93, Abb. LASIUS 1989, S. 153.

12 Holz, 48 x 36 cm. Paris, Erben von A. Schloss, 1949. NYSTAD 1981, Abb. 4. – Interessant an dem Bild ist das altertümliche Kostüm des am Ofen stehenden Alchimisten, das den sitzenden Maler in Vermeers „Malkunst" in Wien in Erinnerung ruft.



Abb. 163: Egbert Lievensz. van der Poel, Der Alchimist, um 1650–1658, ehemals Amsterdam, Drs. Salomon Lilian

(Inv. Nr. 898) auch zur Produktpalette van der Poels gehört haben, der das Thema mit dem Städel-Bild nur einmal in origineller Weise um einen autobiographischen Aspekt erweitert hätte.

Gleichzeitig oder etwas später als das Paar dürfte schließlich noch ein „Alchimist" entstanden sein, der sich 1949 bei den Erben von A. Schloss in Paris befand.[12] Die lichte Malweise unseres und anderer Bilder der hier besprochenen Gruppe sind vermutlich von der Perspektivkunst und dem Luminarismus des Carel Fabritius angeregt, der 1654 bei der Explosion des Pulvermagazins in Delft ums Leben kam. Dieser Katastrophe fiel auch ein Kind von Egbert van der Poel zum Opfer, der ein Nachbar von Fabritius war. Der Fabritius-Einfluß könnte sich (ähnlich wie bei Barent Fabritius und Vermeer) auch noch einige Jahre nach dem Tod des Meisters ausgewirkt haben. Tatsächlich belegt ein 1658 datierter „Bauernhof" van der Poels in Riga, daß dieser noch in seiner Rotterdamer Zeit (ab 1654/55), in der er sich auf Nachtstücke und Brandbilder konzentrierte, darauf zurückkam.[13] Beim gegenwärtigen Stand der Kenntnis läßt sich unser Bild also zwischen um 1650 und 1658 einordnen. Seine starken Gegenlichteffekte sind als ein Stilmerkmal, das van der Poels gesamtes Œuvre durchzieht,[14] nicht datierungsrelevant.

Bei der Röntgenuntersuchung des Bildes trat ein Pentiment hervor, das den Eindruck bestätigt, daß van der Poel keine vorhandene Edelschmiede wirklichkeitsgetreu „porträtierte". Es zeigt jedoch auch, daß er wenigstens um die Plausibilität der Schilderung bemüht war. Den Blasebalg sollte erst eine schräg in der Wand steckende Stange halten, die in einer Gabel endete. In dieser waren zwei weitere Stangen aufgehängt, die mit je einem der beiden Bretter des Balges verbunden waren (Abb. 162). Van der Poel muß im Verlauf der Arbeit klar geworden sein, daß diese elegante Konstruktion bei der Bedienung des Balges zerbrechen würde, woraufhin er die Stelle übermalte und eine funktionstüchtige Konstruktion wiedergab.[15]

LITERATUR

Verz. 1966, S. 96; 1971, S. 48; 1986, S. 24, Nr. 3; 1987, S. 84; 1995, S. 46

WURZBACH 2, 1910, S. 336
GLÜCK 1917, S. 41
GOLDSCHMIDT 1922, S. 61
Ausst. Kat. FRANKFURT 1925, S. 35, Nr. 185
Ausst. Kat. FRANKFURT 1925a, S. 58f, Nr. 167
HAGEN 1945, S. 10, 57, Nr. 110
NYSTAD 1981, S. 62
Kat. PARIS 1983, S. 103, bei Nr. 62
LASIUS 1989, S. 159, Anm. 9

13 Signiert und 1658 datiert. Holz, 53,5 x 44,2 cm. Riga, The Museum of Foreign Art. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 328–330, Nr. 52, Abb. in Farbe.

14 Unter den frühen Stücken vgl. besonders das „Liebespaar in einer Bauernstube", die im Hintergrund durch ein Herdfeuer ausgeleuchtet wird, gegen dessen Licht sich eine Rückenfigur abhebt. Signiert und 1648 datiert. Holz, 59,5 x 75,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1328). BERNT 1969, Bd. 2, Nr. 919, Abb.

15 Ein zweites Pentiment am Kamin läßt die Übermalung einer der an anderen Stellen des Bildes ausgeführten Druckgraphiken vermuten.

ADAM PYNACKER

Schiedam 1620/21 – 1673 Amsterdam

Geboren zwischen dem 23. Januar 1620 und dem 22. Januar 1621 in Schiedam als Sohn des aus Delft stammenden Weinhändlers, Reeders und städtischen Beamten Christiaen Pynacker oder van Kerckhoven und der Maria Graswinckel, die aus einer angesehenen Delfter Familie stammte. Da sein Name nicht in den Gildebüchern der Stadt erscheint und er in Dokumenten als Händler erwähnt wird, nimmt man an, daß Adam Pynacker nur im Nebenberuf als Maler tätig war. Nach Houbraken hielt er sich für drei Jahre in Italien auf, um sich an klassischen Vorbildern zu schulen und im Zeichnen nach der Natur zu üben. Harwood setzt diese Reise von um 1645 bis 1648 an. Aus dem Stil seiner Frühwerke schließt sie auf einen anschließenden Aufenthalt in Utrecht. 1649–1651 wird er mehrere Male zusammen mit dem Gastwirt, Weinhändler, Maler und Kunsthändler Adam Pick in Delft erwähnt. 1650 lautet die früheste Jahreszahl auf einem der insgesamt nur sechs oder sieben datierten Gemälde, die von ihm erhalten geblieben sind. 1654/55 war er vermutlich in Lenzen an der Elbe im Zusammenhang mit dem Auftrag zu einem großen Landschaftsgemälde, das für den brandenburgischen Hof bestimmt war (heute Berlin, Gemäldegalerie). Von 1656 bis 1661 ist er in Schiedam nachgewiesen. Am 20. September 1658 heiratete er Eva de Geest aus der angesehenen Familie Uylenburgh, Tochter des Leeuwardener Porträtmalers Wybrand de Geest (1592–um 1661). Er konvertierte zum Katholizismus, dem Glauben seiner Frau. 1660 und 1661 wurden zwei Kinder des Paares in Schiedam getauft. 1661/62 ließ er sich in Amsterdam nieder, wo er am 28. März 1673 begraben wurde.

Adam Pynacker malte italienische Berglandschaften, Fluß- und Hafenansichten in einer oft an Jan Both und Jan Asselijn erinnernden Manier. Kennzeichnend für seinen persönlichen Stil, den er im Verlauf der 1650er Jahre ausbildete, sind eine genaue Wiedergabe der vegetabilen Vordergrundmotive sowie eine in kühlen Tönen gehaltene Fernsicht, die im Licht der Morgen- oder Abendsonne Relief erhält. In seiner Amsterdamer Zeit ab 1661 schuf er häufiger wandfüllende Kompositionen von bis zu drei Metern Höhe. Unter seinem Namen ist auch eine Anzahl von Zeichnungen bekannt.

Als seine Schüler werden Gijsbert Verhoek (1644–1690), Jan Gabrielsz. Sonjé (um 1625–1707) und François (Martensz.?) de la Court (tätig um 1670–1680) genannt. Frederick de Moucheron und Jan Wijnants gelten als seine bekanntesten Nachfolger.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 96–99; HARWOOD 1988

ITALIENISCHER FRIEDHOF

INV. NR. 607

Um 1660–1665

Eichenholz, 24,9 x 21 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Links am Rand in Höhe der Bäume ist eine graue Grundierung sichtbar. Ein älterer Firnis ist einmal insgesamt reduziert, dabei im Bereich des Himmels und der Lichthöhungen auf den Bäumen und Tieren stärker als an den übrigen Stellen abgenommen worden. Der Hintergrund erscheint sehr verputzt.

Das Gemälde wurde vermutlich um 1801 in der Werkstatt der Morgenstern restauriert, als Johann Ludwig Ernst Morgenstern eine Kopie anfertigte (s. unten). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 23. November 1877 und dem 31. Mai 1878 (Archiv. 1877/78, S. 46).

Links unten signiert: „AP[...]" (AP ligiert, der Rest der Signatur fast vollständig verrieben; Abb. 164).

Auf der Rückseite ein Klebezettel: „Nic. Berchem / geb. 1620 in Haarlem / gest. 18.2.1683 Amsterdam / Spezial. Idyllenbilder / u. Ital. Landschaften". Ein alter Klebezettel: „[...] Paysage / par [A. P]ynahker", rechts oben in der Ecke: „75". Ein Klebezettel mit gedruckter blauer Zierleiste und Resten einer herausgekratzten gedruckten Beschriftung, darauf unten rechts in Bleistift die Städel-Inventarnummer: „607". Nochmals in weißer Kreide: „607". Unleserliche Reste einer roten Kreidebeschriftung.

Die dendrochonologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1641 nach. Anhand der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Bildes ab 1650 möglich, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1660.



Abb. 164: Adam Pynacker, Italienischer Friedhof, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Herman Aarentz, Altsekretär des Kriegsgerichtes von Friesland, *rentmeester* und *gemeensman* in Deventer

Verst. nachgelassene Slg. H. Aarentz, Amsterdam (de Winter, Yver) 11. April 1770, Nr. 63 (*f* 32 an van der Dussen)

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.

Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817 (tax. *f* 200)

KOPIE

Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819). Holz, 11,8 x 10,4 cm. Datiert 1801. Im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank II, linker Flügel. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum (Inv. Nr. IV-1980-4). Ausst. Kat. FRANKFURT a. M. 1999/2000, S. 49 (Abb. 166)

BESCHREIBUNG

Den verschatteten Vordergrund beherrscht rechts die Ruine eines Denkmales, das ein großes Relief mit drei zwischen Pilastern unter einem großen Kreuz stehenden verhüllten Figuren schmückt. Ein aus dem Erdreich wachsender gemauerter Bogen führt in die Kammer des Bauwerks, auf dessen Ecke eine Steinvase steht. Auf dem Boden davor liegen Trommel und Kapitell einer antiken Säule. Ein Hirte in Rückenfigur, der sich auf einen Stab stützt, scheint das Denkmal zu betrachten. An einem Abhang, der zu einem Gewässer führt, sieht man seine Herde, die aus zwei Kühen und zwei Schafen besteht. Im Hintergrund wächst ein bewaldeter Berg mit einigen Zypressen auf. Am Fuße des Berges ist eine zur Hälfte geflutete Nische zu sehen, in der eine Skulptur steht. Auf einem Segmentgiebel über der Nische lagert eine weitere Skulptur einer vom Betrachter abgewandt sitzenden Figur. Die tief rechts stehende Sonne strahlt einzelne Partien der Tiere, der Architektur und der Bäume hell an.



Abb. 165: Adam Pynacker, Italienischer Friedhof, um 1660–1665, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild ist in den älteren Katalogen und Verzeichnissen stets als Adam Pynacker aufgeführt, war aber einer alten deutschsprachigen Beschriftung auf seiner Rückseite zufolge auch einmal Nicolaes Berchem (1620–1683) zugeschrieben. Im jüngsten Verzeichnis (1995) wurde es mit dem Titel „Baumreiche Landschaft im Sonnenschein, im Vordergrund bei einem Denkmal ein Hirt mit seiner Herde" zum Werk eines Nachfolgers erklärt, nachdem Harwood (1988) es in ihrer Monographie Pynackers unter den zweifelhaften Stücken aufgeführt hatte. Harwood führte aus, daß zwar die Staffage und das Denkmal auf Vorbilder dieses Malers zurückgingen, für den auch die Behandlung des Lichtes typisch sei. Doch könne die grobe Malweise der Steinvase und der gebrochenen Säule sowie der „impressionistisch" gemalte Hintergrund mit gesicherten Werken nicht verglichen werden. Darüber hinaus stimmten die erhaltenen Reste der Signatur nicht ganz mit den Bezeichnungen des Meisters überein. Das Bild sei einem der engen Nachfolger zuzuschreiben, möglicherweise Frederick de Moucheron (1633–1686).

DISKUSSION

Das unregelmäßig gereinigte und verputzte Bild ist nicht gut erhalten. Vor allem der Hintergrund mit dem bewaldeten Berg und der Nische ist beschädigt. Eine 1801 entstandene Kopie von Johann Ludwig Ernst Morgenstern im Morgensternschen Miniaturenkabinett im Frankfurter Goethe-Museum läßt die Motive im Hintergrund noch deutlich erkennen (Abb. 166). Wie zuverlässig die Kopie den damaligen Zustand des Bildes überliefert, ist allerdings ungewiß, da Morgenstern beschädigte Partien in seiner Kopie ergänzt haben könnte. Die Zweifel von Harwood an der Echtheit der Signatur lassen sich nicht bestätigen. Der erhaltene Rest (Abb. 164) deckt sich mit Beispielen auf gesicherten Gemälden.[1] Wie erstmals Blankert feststellte, gibt es signierte Werke von Pynacker, die von dessen gewohnt genauer Malweise zugunsten einer freieren, gröberen Malweise abweichen. Es sind dies stets kleinformatige Holztafeln. Zu den Bildern, die er hierfür als Beispiele nennt (Karlsruhe, Privatbesitz; San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum; London, Christie's, 30. März 1979), ist auch unser Gemälde zu zählen.[2] Harwood verfuhr in ihrer Ablehnung dieser Werke nicht konsequent, da sie anderen Werken Pynackers wie dessen „Südlicher Landschaft mit Gebäuden am Wasser" in der Gemäldegalerie Berlin eine gröbere Malweise bescheinigte.[3] In der Entwicklung des Künstlers läßt sich unser Bild aufgrund seiner besonderen Lichtführung mit der tiefstehenden Sonne, dem Gegenlicht und dem verschatteten Vordergrund einer Gruppe von allerdings größerformatigen Gemälden zuordnen, die Harwood um 1660–1665 ansetzte.[4] Der dendrochronologische Befund, wonach die Tafel wahrscheinlich nicht vor 1660 bemalt wurde, stützt diese Einordnung.

In der bislang unzureichend beschriebenen Landschaft des Städel-Bildes kann eine Phantasieansicht eines italienischen Friedhofes erkannt werden. Auf diese Deutung führen die verhüllten Relieffiguren, die als Trauernde zu verstehen sind, die Steinvase, die Harwood als Urne beschreibt, die Zypressen als Friedhofsbäume sowie nicht zuletzt auch die Giebelfigur über dem Grufteingang, die an das Grabmal des Lorenzo de Medici in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz erinnert.[5] Friedhöfe finden sich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts äußerst selten dargestellt, Gräber verschiedener Art dagegen häufig in Kircheninterieurs. Neben Ruisdaels „Judenfriedhof" (Abb. 187) ist nur noch ein „Italienischer Friedhof" des Willem Schellinks (1623–1678) in der Akademie der bildenden Künste in Wien bekannt (Abb. 167).[6] Gleich Ruisdael und Schellinks stellt Pynacker keinen wirklichen Friedhof dar, sondern so etwas wie eine imaginierte Vanitas-Landschaft. Die Figur des Hirten in Kontemplation eines Grabdenkmales ist ein interessanter Beleg für die Rezeption des „Et in arcadia ego" in Holland. Ausgehend von Guercino hatte sich dieses Motto seit 1618 in Italien verbreitet, wo es Pynacker in seinen jungen Jahren aufgenommen haben könnte.[7]



Abb. 166: Johann Ludwig Ernst Morgenstern nach Adam Pynacker, 1801, Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum

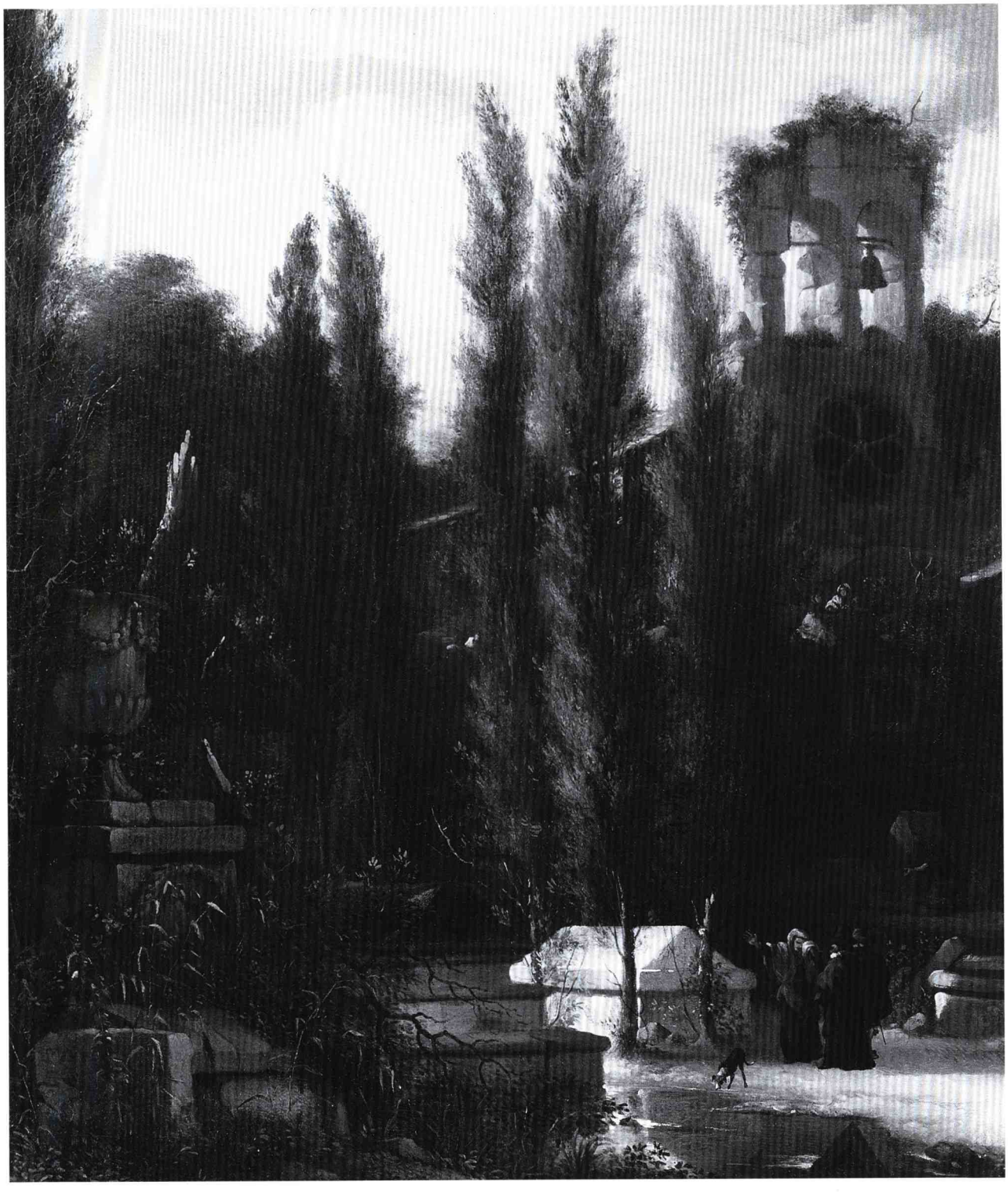


Abb. 167: Willem Schellinks, Italienischer Friedhof, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

LITERATUR

Verz. 1819, S. 43, Nr. 123; 1823, S. 24, Nr. 123; 1830, S. 13, Nr. 86; 1833, Taf. 2; 1835, S. 41, Nr. 11; 1844, S. 112, Nr. 293; 1855, S. 25, Nr. 293; 1858, S. 102, Nr. 246; 1866, S. 105, Nr. 246; 1870, S. 114, Nr. 181; 1873, S. 117, Nr. 181; 1879, S. 139, Nr. 259; 1883, S. 143, Nr. 259; 1888, S. 152, Nr. 259; 1892, S. 60f, Nr. 259; 1897/1900, S. 58f, Nr. 259; 1900, S. 265f, Nr. 259; 1905, S. 48, Nr. 259; 1919, S. 94; 1924, S. 160; 1966, S. 96; 1971, S. 48; 1986, S. 25, Nr. 1; 1987, S. 84; 1995, S. 46

HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 544, Nr. 93
HARWOOD 1988, S. 110f, Nr. B3

1 Die stark verriebene Signatur wurde unter dem Mikroskop untersucht. Der erhaltene Rest AP (ligiert) wurde mit den Signaturbeispielen bei Harwood (1988, S. 177) verglichen.
2 Vgl. BLANKERT 1978, S. 188f, bei Nr. 109. HARWOOD 1988, S. 112f, 134, 151, Nr. B6, C 36, C 93, Taf. 104, 155, 210.
3 Inv. Nr. 58.3. Signiert. Holz, 48 x 67,5 cm. HARWOOD 1988, S. 43f, Nr. 6, Farbtafel I.
4 Vgl. HARWOOD 1988, S. 33, Kat. Nr. 67–76.
5 Pynacker kann das berühmte Grabmal während seines Italienaufenthaltes gesehen oder durch Reproduktionen wie den Kupferstich des Cornelis Cort von 1570 (Raphael ROSENBERG, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos, München-Berlin 2000, Taf. 21) gekannt haben.
6 Inv. Nr. 586. Signiert. Leinwand, 52,3 x 44,5 cm. Kat. WIEN 1992, S. 353–355, Nr. 114, Abb. Vgl. auch SLIVE 2001, S. 188, bei Nr. 180, Abb. 180b.
7 Zum genannten Motto s. die Ausführungen von Denis MAHON, in: Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591–1666, Ausst. Kat., bearb. v. Sybille Ebert-Schifferer, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1991, S. 158f, und Erwin PANOFSKY, Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 351–377.

PIETER DE RING

Leiden oder Ypern um 1615–1620 – 1660 Leiden

Geboren um 1615–1620 wahrscheinlich in Leiden oder Ypern als Sohn des Daniel de Ring und der Magdalena van Hoecke aus Ypern. In seiner Jugend war er Gehilfe eines Steinmetzen, kam dann nach Leiden zu Jan Alensoon, einem Hausmaler aus Zwolle, der ihn zu Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84) in die Lehre gab. Spätestens mit der Übersiedlung von de Heem nach Antwerpen 1635/36 wird de Ring seine Ausbildung abgeschlossen haben, es sei denn, er folgte de Heem nach Antwerpen. Datierte Werke liegen von ihm, unterschiedlichen Angaben zufolge, ab 1647 vor, die spätesten aus seinem Todesjahr 1660. Am 18. März 1648 wurde er Mitglied der neugegründeten St. Lukasgilde in Leiden. Nicht lange vor dem 10. September 1657 traf er in Ypern seinen Onkel und früheren Vormund Jan van Hoecke, der ihm sein mütterliches Erbteil auszuzahlen versprach. Er starb am 22. September 1660 in Leiden.
De Ring malte üppige Stilleben mit Eßwaren, Früchten, Blumen, Büchern und Musikinstrumenten, die Vorbildern de Heems der Antwerpener Zeit verpflichtet sind.

LITERATUR: E. W. Moes, Pieter de Ring, in: Oud Holland 6, 1888, S. 175–181; Kinder 1979, S. 26–43; Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 3, S. 818–823; Briels 1997, S. 373

STILLEBEN MIT OBST UND HUMMER

INV. NR. SG 999

Um 1655–1660

Eichenholz, 72,2 x 60 cm

Bezeichnet mit dem Ring

TECHNISCHER BEFUND

Die dreiteilige Eichenholztafel mit den Maßen 71 x 60 cm (Brett I: 71 x 13,8 cm, Brett II: 71 x 32,2 cm, Brett III: 71 x 14 cm) ist oben durch einen Holzstreifen, der vorderseitig 1,3 cm, rückseitig 4 cm breit ist, auf ein Format von 72,2 x 60 cm original erweitert worden. Sie ist rückseitig allseits abgefast und später gedünnt worden, wobei Wurmfraßgänge freigelegt wurden. Sie ist gelbocker auf weiß grundiert. Die Orange und die Pflaume sind orangefarben unterlegt; bei der Orange ist die Unterlegung mit Weiß ausgemischt. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie werden zwei Motivänderungen sichtbar (Abb. 169 und Text).
Der Firnis ist unregelmäßig reduziert. In den Vertiefungen besonders der pastosen Oberfläche der Zitrone und Orange sind Reste eines stark vergilbten alten Firnisses stehengeblieben. Oben 8 cm vom rechten Rand verläuft ein vertikaler Riß von etwa 13 cm Länge.
Rückseitig ein abgerissener Klebezettel mit einem Beschriftungsrest in der rechten oberen Ecke: „14." Ein Klebezettel mit Stempel: „Städtische Galerie / Frankfurt am Main". Darunter in Filzstift: „999 / de Ring".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1637 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes ab 1648 möglich. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1654.

PROVENIENZ

Slg. Julius Heymann (1863–1925), Bankier, Frankfurt a. M. (KLÖTZER 1, 1994, S. 331)
sein Vermächtnis ging 1925 an die Stadt Frankfurt a. M.
erworben 1940 als Überweisung der Stadt Frankfurt a. M. an die Städtische Galerie

AUSSTELLUNG

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Meisterwerke Alter Meister aus Privatbesitz, 1925, Nr. 174

BESCHREIBUNG

Über die Ecke eines Tisches, der bis knapp vor den linken Bildrand reicht, ist eine blaue Decke mit silbrigen Fransen gezogen. Rechts sieht man ein Stück der wurmstichigen Holzplatte. In der rechten Bildhälfte türmen sich auf einem Präsentierteller aus Silber oder Zinn verschiedene Eßwaren. Vorne darauf finden sich ein Hummer und drei Krabben. An einer gelben Melone lehnt ein blau dekorierter chinesischer Porzellanteller, in dem Birnen, Pfirsiche, bunte Trauben, Kirschen, Pflaumen und eine Orange aufgeschichtet sind. Am linken Rand des Tisches liegen eine angeschälte Zitronenhälfte und ein Zitronenstück, über die Kante ragt der Griff eines Messers. Im Hintergrund stehen ein mit Weißwein gefüllter Römer mit Beerennuppendekor, über dem ein Lorbeerkranz angeordnet ist, sowie ein hohes Flötenglas mit Deckel. Der dunkelbraune Grund hellt sich links etwas auf. Das von links einfallende Licht ruft an den Oberflächen der Gegenstände verschiedenste Reflexe hervor. Im Glas des Römers spiegelt sich mehrfach ein Fensterkreuz. Rechts vor dem Bildrand liegt ein goldener Fingerring mit einem dreieckig gefaßten Edelstein.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Frankfurter Bankiers Julius Heymann (1863–1925) stammende Gemälde wurde 1940 von der Stadt Frankfurt an die Städtische Galerie überwiesen. Es galt stets als Pieter de Ring, dessen „Signatur" man in dem gemalten Ring erkannt hatte.

DISKUSSION

Pieter de Ring bezeichnete seine Werke wechselweise mit seinem voll ausgeschriebenen Vor- und Zunamen, mit einer latinisierten Form „Annulo", mit dem Monogramm sowie nicht selten mit einem gemalten Ring als sprechende Signatur.[1] Er wird zu den engsten und talentier-

1 Maler, deren Namen es zuließ, haben ihre Signatur häufiger durch ein Ideogramm ganz oder teilweise ersetzt oder ergänzt. Beispiele hierfür geben Heinrich van Aldewerelt (Weltkugel), Paul Bril (Brille), Judith Leyster (Stern) und Jan Jansz. den Uyl I (Eule). Mit der bildlichen Bedeutung seines Namens spielt auch Willem Gras in seinem Rotterdamer Gemälde (Abb. 105). Zu den verschiedenen Schreibweisen der Signatur de Rings s. GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 818, mit Faksimiles.



Abb. 168: Pieter de Ring, Stilleben mit Obst und Hummer, um 1655–1660, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 169: Pieter de Ring, Stilleben mit Obst und Hummer, Infrarot-Reflektographie (Teilmontage), Frankfurt a. M., Städel

testen Nachfolgern von Jan Davidsz. de Heem gezählt, bei dem er in Leiden in die Lehre ging. Interessanterweise sind es nun aber nicht die Leidener Werke de Heems, seine monochromen Bücherstilleben etwa, deren Vorbild sich in den Werken des Schülers nachweisen ließe, sondern seine farbenprächtigen Blumengehänge und monumentalen Bankettbilder, die er in Antwerpen in einer großen Werkstatt unter Beteiligung seiner Söhne seinerseits beeinflußt durch flämische Vorbilder wie Frans Snyders schuf. De Rings früheste datierte Werke, ein „Stilleben mit Westerwälder Krug, Schinken und brennender Kerze hinter einem Vorhang" von 1645 (1647?) in unbekanntem Besitz und zwei Vanitasstücke von 1650 in Berlin und Norwich stehen mit de Heem in keinem erkennbaren Zusammenhang.[2] De Heems Einfluß wird erst in dem „Prunkstilleben mit Laute, Früchten und Truhe" in Antwerpen greifbar, das von de Ring 1651 datiert wurde.[3] Auch die zahlreichen undatierten Stilleben, die de Ring in der Art von de Heem schuf, dürften überwiegend erst ab 1650 entstanden sein, da das flämisierende Prunkstilleben wie auch das Jagdstilleben à la Weenix und das elegante Gesellschaftsbild à la ter Borch eine Bildform ist, die sich in Holland binnen weniger Jahre nach dem Abschluß des Westfälischen Friedens (1648) und dem Anbruch der statthalterlosen Periode (1650–1672) entwickelte, worin das aristokratisierte Bürgertum seinen Ausdruck fand. Eine stilistische Entwicklung lassen de Rings Stilleben der 1650er Jahre nicht erkennen, doch kann man mit Kinder nach Format und Reichtum die Kompositionen in drei Gruppen unterteilen.[4] Die größte Gruppe, der auch die beiden Bilder im Städel angehören (s. noch Inv. Nr. 1277), umfaßt nahsichtige, überschaubare, vergleichsweise kleinformatige Kompositionen. Sie kennzeichnet einen Maler, dessen Leistung darin bestand, das flämische Prunkstilleben den Rezeptionserfahrungen des holländischen Publikums angepaßt zu haben. Daneben kommen aber auch große Breitformate mit einer Vielzahl von Gegenständen vor, die mit einem entfernten Betrachterstandpunkt rechnen. Es wird sich bei diesen Stücken, die dem Vorbild de Heems am engsten verpflichtet sind, wohl um Auftragsarbeiten für einen kleinen Kreis von wohlhabenden Kunstfreunden gehandelt haben.[5] Die dritte und letzte Gruppe bilden mittlere Formate, die divergierenden Wünschen gerecht zu werden vermochten.[6] Wie sich de Ring den Stil seines ehemaligen Lehrers angeeignet hat, entzieht sich der Kenntnis. Daß er jedoch in Holland oder Antwerpen Originale studierte, ist aufgrund der Ähnlichkeit mit der Palette de Heems anzunehmen. Dabei könnte er auch dessen Malrezepte konsultiert haben, die Eingang in ein Manuskript des englischen Graphikers Daniel King gefunden hatten.[7]

2 Pieter de Ring, „Stilleben mit Westerwälder Krug, Schinken und brennender Kerze hinter einem Vorhang". Bezeichnet mit dem Ring, signiert und 1645 oder 1647 datiert. Leinwand, 71 x 58,5 cm. Verst. Mailand (Finarte) 25. Oktober 1988, Nr. 115, Abb. in Farbe (als 1645 datiert). GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 821, Nr. 330/1. – Zu den übrigen datierten Beispielen s. KINDER 1979, S. 35, mit den aktualisierten Angaben und Abbildungen bei GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 821.

3 Signiert und 1651 datiert. Leinwand, 117 x 170 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. GEMAR-KOELTZSCH 1955, Bd. 2, S. 820f, Nr. 330/4, Abb.

4 KINDER 1979, S. 30.

5 Auf einem im Todesjahr de Rings 1660 entstandenen Prunkstilleben mit den stolzen Maßen von 160,5 x 205 cm in der Sammlung von John Warde, Squerryes Court, südlich von London, soll auf der großen goldenen Schale das Wappen der prominenten Leidener Familie van der Dussen zu erkennen sein, für die das Bild dann wohl gemalt wurde. Ausst. Kat. DELFT-CAMBRIDGE-FORT WORTH 1988/89, S. 157, 158, 243, Nr. 43, Abb. in Farbe.

6 Ein gutes Beispiel hierfür liefert das breitformatige „Stilleben mit Hummer". Bezeichnet mit dem Ring. Leinwand, 98,5 x 116 cm. Bloomington, Indiana, Indiana University Art Museum (Inv. Nr. UAM 73.22). KINDER 1979, Abb. Ausst. Kat. DELFT-CAMBRIDGE-FORT WORTH 1988/89, S. 155, 156, 243, Nr. 42, Abb. in Farbe.

7 Zu dem Manuskript „Secrets in the Noble Arts of Miniatura or Limning" (BM, MS Additional 12.461), in das Anleitungen eines „Mr. Deheem" übernommen wurden, s. WALLERT 1999, S. 28–30. – Die Maltechniken von de Heem und de Ring erscheinen grundsätzlich miteinander vergleichbar, geht man nach den Befunden zweier nebeneinander untersuchter Werke im Rijksmuseum in Amsterdam (Inv. Nr. SK-A-138, SK-A-335) in WALLERT 1999, S. 62–68, Nr. 6, 7.

Gegenüber der feinen und polierten Malweise de Heems arbeitet de Ring gerne mit Pastositäten, die das Oberflächenrelief von Gegenständen nachahmen, in unserem Bild die rauhe Schale der Orange und den stacheligen Panzer des Hummers.[8] Wie offen seine Kompositionen für Änderungen während des Malprozesses waren, zeigen in diesem Fall Übermalungen, die bei der infrarotreflektographischen Untersuchung hervortraten (Abb. 169). So waren anstelle des Lorbeerkranzes ursprünglich Trauben mit Weinblättern geplant. Die beiden Pfirsiche ersetzte der Maler durch eine Birne. Die gestalterischen Veränderungen fallen wenig ins Auge, doch mit dem auffälligen Motiv des Lorbeerkranzes um den Römer geht eine inhaltliche Akzentverschiebung einher. Denn dieses Motiv, das auch aus anderen Stilleben de Rings bekannt ist, liest sich wie ein doppelsinniges Motto zu dem Bild. Als „Lob des Weines" läßt es sich auf die vor den Augen ausgebreiteten irdischen Genüsse beziehen, als Triumph der Eucharistie verweist es dagegen auf das ewige Leben.[9]

Die hier für die de Heem-artigen Stilleben de Rings allgemein angenommene Entstehungszeit „nicht vor 1650/51" läßt sich bei unserer Holztafel durch den dendrochronologischen Befund auf die zweite Hälfte der 1650er Jahre einengen.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 48

Ausst. Kat. FRANKFURT 1925, S. 36, Nr. 194
Ausst. Kat. FRANKFURT 1925a, S. 61, Nr. 174

8 Ein gutes Beispiel für de Rings Oberflächenrealismus bietet auch dessen „Stilleben mit Buckelpokal" im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-335). WALLERT 1999, S. 66–68, Nr. 7.

9 Zu den vielfältigen Bedeutungen, die sich den Stillebenmotiven de Rings unterlegen lassen, s. KINDER 1979, S. 36–38, speziell zu der Motivkombination Weinrömer und Lorbeerkranz ebd., S. 37. Der Ausdruck „Lob des Weines" findet sich bezogen auf die Motivkombination Weinrömer und Lorbeerkranz bei de Ring in Ausst. Kat. DELFT-CAMBRIDGE-FORT WORTH 1988/89, S. 152, 156.

PIETER DE RING

STILLEBEN MIT FRÜCHTEN UND EINEM KIRSCHZWEIG ÜBER EINEM BERKEMEYER

INV. NR. 1277

Um 1658

Eichenholz, 48,3 x 36,8 cm

Bezeichnet mit dem Ring

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Sie weist eine doppelte Grundierung Gelbocker auf Weiß auf. Wie an einer stehengelassenen Fuge um die über den Tisch hängenden grünen Trauben gut sichtbar ist, wurden diese direkt auf die gelbockerfarbene Schicht gemalt. Die roten Trauben wurden zusätzlich hellrot unterlegt. Die einzelne Kirsche oder Traube, die zwischen den Pfirsichen liegt, ist schwarz unterlegt.
Größere Übermalungen sind im Tischtuch festzustellen. In den Vertiefungen der Holzstruktur liegen Reste eines vergilbten alten Firnisses.
Rückseitig ein Klebezettel: „Eigenthum / von / Josephine und Anton Theodor Brentano / [handschriftlich eingetragen:] Still-Leben: Früchte, Seekrebse, Weinglas u.s.w. / Künstler: [handschriftlich:] de Ring. Pieter 1650." Auf einer aufgeklebten Textilunterlage handschriftlich: „Pieter de Ring / ‚Josephine und Anton Brentano / Schenkung'. / Anl. A meines Testaments. / Dem Staedelschen Kunstinstitute / Ant. Brentano." Auf einem Klebezettel mit Feder: „Ring." Ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G: 1277." In roter Kreide: „3043".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1611 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes ab 1631 denkbar.

PROVENIENZ

Slg. Johann Melchior von Birckenstock (1738–1809), Hofrat, Wien
Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria) März 1811, Nr. 372 (zusammen mit dem Pendant *f* 80; FRIMMEL 1, 1913, S. 158)
Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M. (KLÖTZER 1, 1994, S. 102)
Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 57 (*f* 155 an Anton Theodor Brentano)
Slg. Anton Theodor Brentano (?–1895), Frankfurt a. M. erworben am 15. Juni 1895 mit der Josephine und Anton Brentano-Schenkung

BESCHREIBUNG

Einen fein profilierten Holztisch, der knapp vor dem linken Bildrand endet, schmückt eine blaue Decke mit goldenen Fransen. Auf einem Zinnteller sieht man vier Pfirsiche, von denen einer geteilt ist. Zwischen diesen versteckt sich eine einzelne Kirsche oder Traube. Auf und unter dem Tellerrand liegen Krabben. Teils auf dem Teller liegend, über die Tischkante herabhängend und um die Pfirsiche herum zur Bildmitte ansteigend, sind grüne und rote Trauben mit etwas Weinlaub arrangiert. Weiter hinten links der Mitte steht ein mit Weißwein halb gefüllter Berkemeyer mit Beerennuppendekor, auf dem ein Kirschzweig ruht. Im Hintergrund erkennt man einen schrägstehenden Pfeiler, der aus dem Raumdunkel heraustritt. Rechts am Rand liegt ein goldener Fingerring mit einem geschliffenen Stein.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Wiener Hofrates Johann Melchior von Birckenstock (1738–1809) stammende Gemälde gelangte über dessen Tochter Antonie Brentano (1780–1869) in den Besitz der Familie Brentano und mit der Josephine und Anton Brentano-Schenkung 1895 in das Städel. Bereits in dem Versteigerungskatalog von 1811 und in allen späteren Quellen ist es zusammen mit einem „Stilleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren" (Abb. 172) aufgeführt und sind beide Werke dem Leidener de Heem-Nachfolger Pieter de Ring zugeschrieben. Kinder (1979) erwähnt das Bildpaar in seinem Aufsatz über de Ring als Beispiele für die Gruppe der für den Maler typischen kleinformatigen Früchtestilleben in der Nachfolge de



Abb. 170: Pieter de Ring, Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer, um 1658, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 171: Pieter de Ring, Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer, Infrarot-Reflektographie (Montage), Ausschnitt: Aussparungen und Unterlegungen, Frankfurt a. M., Städel

Heems aus den 1650er Jahren. Fred Meijer urteilte nach Vorlage von Fotos (2001), daß nur Inv. Nr. 1277 von de Ring stamme. Inv. Nr. 1278 schrieb er dagegen dessen Stadtgenossen Haermen Loedingh zu (um 1637–nach 1673). Bei der anschließenden Untersuchung der Tafel Inv. Nr. 1278 wurde tatsächlich die Signatur Loedinghs mit einer Datierung 1665 entdeckt. Nach Meijer habe Loedingh möglicherweise den Auftrag erhalten, die Tafel als Pendant zu dem Stück von de Ring zu malen, der 1660 gestorben war.[1]

DISKUSSION

Gleich dem unter Inv. Nr. 999 besprochenen „Stilleben mit Obst und Hummer" handelt es sich auch bei diesem Stück um eine charakteristische Arbeit de Rings, die dieser wieder mit dem gemalten Ring als sprechende Signatur bezeichnet hat. Die auf einem Klebezettel des 19. Jahrhunderts auf der Rückseite angegebene Datierung 1650 erscheint fragwürdig. Es fanden sich nicht die geringsten Spuren, die von weiteren Bezeichnungen außer dem Ring herrühren könnten. Vielleicht wurde dieses Datum irrtümlich von dem vermeintlichen Pendant übertragen, dessen Jahreszahl 1665 dann aber falsch gelesen worden sein müßte. In einer Reihe von de Ring-tyischen Motiven wie dem aufgebrochenen Pfirsich und dem Römer mit dem Kirschzweig, aber auch in dem seltenen Kompositionselement der schräg in den Raum vorstoßenden Wandecke läßt sich das Bild gut mit einem 1658 datierten Früchtestilleben im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam vergleichen (Abb. 173).[2] Aufgrund dieser engen Übereinstimmungen kann das Frankfurter Bild als eine geringfügig verkleinerte und vereinfachte Variante des Rotterdamer Bildes aufgefaßt und demgemäß gleichzeitig mit diesem um das Jahr 1658 datiert werden.

In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 171) erkennt man deutlich, daß die helle Grundierung vom dunklen Hintergrund dort ausgenommen wurde, wo die Leuchtkraft der Trauben erhöht werden sollte. In der gleichen Absicht wurden die Früchte (ähnlich wie bei Inv. Nr. 999) teilweise unterlegt. So wurden die roten Trauben hellrot, die einzelne Kirsche oder Traube schwarz vorbereitet. An einer anderen Stelle des Bildes ist auch für das bloße Auge sichtbar, mit wie geringen Mitteln de Ring die bunten Früchte so darzustellen vermochte, daß der Betrachter nach ihnen greifen möchte. Gemeint ist die breite Fuge, die um die über die Tischkante hängenden Trauben stehengelassen wurde, um diese optisch von der Bildfläche zu lösen und in den Raum vor dem Betrachter zu stellen.



Abb. 172: Haermen Loedingh (bisher zugeschrieben an Pieter de Ring), Stilleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, 1655, Frankfurt a. M., Städel

Kinder wies das von de Ring häufig gebrauchte Motiv des Kirschzweiges über dem Römer bereits in de Heems großem Bankettstilleben im Louvre nach und bezog es sinnbildlich auf die Paradiesesfrucht und die Eucharistie.[3]

LITERATUR

Verz. 1897/1900, S. 121f, Nr. 333a; 1900, S. 277, Nr. 333a; 1905, S. 60, Nr. 333a; 1907, S. 56, Nr. 333a; 1910, S. 70, Nr. 333a; 1914, S. 72, Nr. 333a; 1915, S. 128; 1919, S. 99; 1924, S. 170; 1966, S. 102; 1995, S. 47f

BERNT 1948, Bd. 2, Nr. 676
KINDER 1979, S. 30, 37
GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 823, Nr. 330/10

1 Schreiben an Verf. vom 12. September 2001. – Eine ausführliche Besprechung von Inv. Nr. 1278 ist für den dritten Band dieser Reihe vorgesehen.

2 Inv. Nr. 2169. Auf der Rückseite signiert und 1658 datiert. Holz, 53,5 x 39 cm. Kat. ROTTERDAM 1989, S. 130, Nr. 52.

3 KINDER 1979, S. 37.



Abb. 173: Pieter de Ring, Stilleben mit Früchten, chinesischer Porzellanschale, Berkemeyer und Uhr, 1658, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

WILLEM ROMEYN

Haarlem um 1620–1625 – nach 1695 Haarlem

Geboren um 1620–1625 wahrscheinlich in Haarlem, wo er am 29. August 1642 als Schüler des Nicolaes Berchem bezeugt ist. Aus seiner Jugendzeit ist ein signiertes Gemälde „Zwei Kühe und ein jugendlicher Flötenspieler" mit der unvollständigen Datierung 163. erhalten (Verst. Würzburg, R. Mars, 4. Juli 1981). Das nächste datierte Werk „Ruhende Hirten mit Vieh in einer italienischen Landschaft" (Verst. Amsterdam, Sotheby Mak van Waay, 26. April 1977) stammt erst aus dem Jahr 1644; auch später kommen datierte Werke von ihm nur sehr selten vor. 1646 trat er der Haarlemer St. Lukasgilde bei. 1650/51 lebte er in Rom im Kreis der Italianisanten. Am 26. August 1652 ließen er und seine Frau Gertje Jans in Haarlem einen Sohn Johannes taufen. 1654 zeichnete er als Zeuge eine notarielle Urkunde. Am 3. Dezember 1658 wurde sein Sohn Dirck getauft. 1659/60 und 1677 war er Geschworener der Malergilde. 1670, 1671 und 1676 war er für dieses Amt nominiert. In den 1660er Jahren war er vielleicht kurzfristig in Amsterdam tätig, wo ihn Jan Sysmus (Oud Holland 13, 1895, S. 114) erwähnt. 1666, 1674/75, 1678 und 1682 war er an der Taxation von Gemäldesammlungen beteiligt. 1679, 1682 und 1689 verkaufte die Gilde Werke von seiner Hand. Am 27. November 1683 wurde seine Frau in Haarlem begraben. Er selbst starb nicht vor dem Jahr 1695, da aus diesem Jahr seine spätesten datierten Zeichnungen stammen.

Romeyn war auf die Darstellung von Hirten und Vieh spezialisiert, die er vor imaginierten italienischen Landschaften und zuweilen auch römisch-antiken Kulissen arrangierte. Er wird zu der zweiten Generation der holländischen Italianisanten gezählt, innerhalb derer er sich von Nicolaes Berchem (1620–1683) und Karel Dujardin (um 1622–1678) beeinflußt zeigt.

LITERATUR: MIEDEMA 1980, ad indicem; MÜLLENMEISTER 3, 1981, S. 33f, Nr. 325–331; Ingeborg Worm, Willem Romeijn, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 27, S. 116; Ausst. Kat. AMSTERDAM 2001, S. 147–152

RUHENDES VIEH AN EINER FURT

INV. NR. 614

Um 1654/55

Eichenholz, 34 x 44,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Röntgen- und infrarot-reflektographische Untersuchungen erbrachten kein weiterführendes Resultat. Die mikroskopische Untersuchung wies an mehreren Stellen, u. a. am oberen Rand 19 cm links von der rechten Bildecke, vier Schichten von weißer, grauer, schwarzer und brauner Farbe unter der sichtbaren Malerei nach, die vermuten lassen, daß die Tafel ursprünglich einer anderen Bestimmung möglicherweise als Grisaille diente, bevor sie mit schwarzer Farbe zugestrichen und braun für die vorhandene Malerei grundiert wurde. 8 cm über der weißen Kuh wurde zudem eine gelbliche, der vorhandenen Malerei zuzurechnende Unterlegung festgestellt. Vermutlich infolge der dicken Schichtenfolge und der Zweitverwendung der Tafel verläuft das Craquelée nicht wie üblich parallel, sondern hauptsächlich quer zur waagerechten Holzfaser.
Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 23. und 26. August 1877 (Archiv. 1877/78, S. 23).
Zahlreiche jüngere und ältere Retuschen, besonders in der linken Hälfte des Himmels und in den Tieren. Firnis in den weißen Partien partiell abgenommen.
Monogrammiert links unten: „WR" (ligiert; Abb. 174).
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 614." Mit roter Kreide: „338[.]" (stark verrieben).

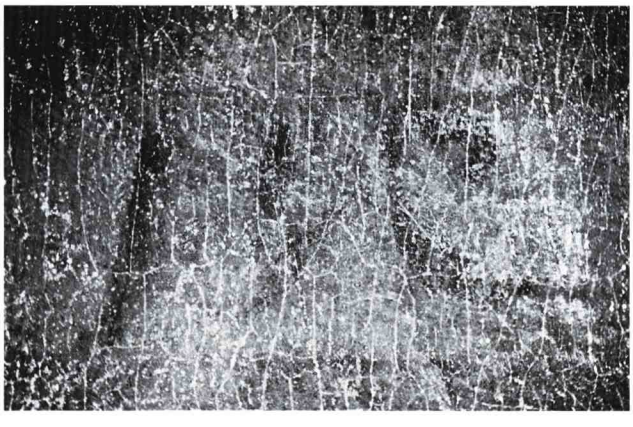


Abb. 174: Willem Romeyn, Ruhendes Vieh an einer Furt, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Eine Federbeschriftung auf Papierunterlage: „Wilh. Romijn".
Bei der dendrochronologischen Untersuchung des Bildes durch Peter Klein, Hamburg, wurde ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1622 nachgewiesen. Unter Zugrundelegung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann die Tafel nicht vor 1633 erstmals bemalt worden sein. Wahrscheinlich ist ein Datum ab 1639.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817 (tax. *f* 1.800)

BESCHREIBUNG

Auf einer grasigen Anhöhe, über die einige Feldsteine verstreut liegen, sind drei Stiere gruppiert, zwei liegende und ein stehender, deren Felle schwarz, weiß und braun gefärbt sind. Zwei der Tiere scheinen den Betrachter zu erfassen. Die Gruppe wird von einem Bock und drei Schafen linkerseits und einem Bock und einem Schaf rechterseits eingefaßt. Das Gelände bricht rechts vor einem Gewässer ab, von dessen Ufer vorne Schilf heraufwächst. Am gegenüberliegenden Ufer treibt ein Mann in einem roten Mantel zwei Ochsen vor sich her. Ein Hohlweg schneidet sich in einen felsigen Hügel ein, auf dem ein primitiver Holzzaun steht. Der Himmel, in dem zwei Vögel schweben, erscheint durch gräulich blaue Wolken fast ganz verhangen. Tiere und Felsen werfen gleichwohl kräftige Schatten. Eine Pfütze links deutet Regenwetter an.

FORSCHUNGSSTAND

Das monogrammierte Gemälde ist 1817 aus der Sammlung Grambs als Willem Romeyn erworben worden und unter dessen Namen auch in allen Verzeichnissen geführt. Weizsäcker (Verz. 1900) wies auf eine gezeichnete „Copie des Bildes mit Hinweglassung des landschaftlichen Hintergrundes" hin, die aus der Sammlung Knowles in Wiesbaden 1895 für die Graphische Sammlung des Städel erworben worden war (Abb. 176). Hans-Joachim Raupp plädierte in einem Brief an den Verf. für eine Entstehung des Gemäldes in den 1660er Jahren. Dieses sei möglicher-



Abb. 175: Willem Romeyn, Ruhendes Vieh an einer Furt, um 1654/55, Frankfurt a. M., Städel

weise noch etwas später als das „Weidende Vieh vor aufziehendem Gewitter" in einer westfälischen Privatsammlung anzusetzen, in dem Raupp den Einfluß des Karel Dujardin (1626–1678) erkennen wollte und das er darum um oder nach 1660 datierte. Das Blatt der Graphischen Sammlung sah Raupp als Vorzeichnung zu unserem Gemälde an und verglich es mit signierten Romeyn-Zeichnungen.[1]

DISKUSSION

Das Kompositionsschema mit dem niedrigen Augenpunkt, der dazu dient, die Tiergruppe wirkungsvoll vom Himmel abzuheben, kommt häufiger bei Romeyn vor. Das früheste und soweit bekannt auch einzige datierte Beispiel liefert eine Landschaft aus dem Jahr 1654, die 1931 in Frankfurt versteigert wurde.[2] Dem Städel-Bild vergleichbare Kompositionen finden sich u. a. im Rijksmuseum Amsterdam und im Landesmuseum Hannover.[3] Die Staffage mit dem „Leitmotiv" des stehenden Stiers kehrt mit einigen Variationen auch in weiträumigeren Landschaften des Malers wieder. Die in vielen Bildern Romeyns anzutreffende stillebenartige Behandlung der Bodenvegetation im Vordergrund spielt bei dem Städel-Bild eine eher geringe Rolle. Dafür tritt hier ein anderes Merkmal seiner Kunst hervor, die Wiedergabe einer regnerischen Wetterstimmung, die in merkwürdigem Gegensatz zum südlichen Aussehen seiner gebirgigen Landschaften steht. Romeyn scheint mit der „südlichen Unwetterlandschaft" eine Nische auf dem umkämpften Markt der Italianisanten erobert zu haben.[4] Neben dem von Raupp als Vorbild genannten Dujardin dürfte wohl auch Paulus Potter (1625–1654) Romeyn bei der hier besprochenen Gruppe beeinflußt haben.[5] Der in seiner Zeit hochgeschätzte Potter hatte Weidevieh und Haustiere in allerdings stets eindeutig holländischen Landschaften gleichfalls bevorzugt in Unteransicht gegen den Himmel gemalt, durch seine Graphik verbreitet und so geradezu zu seinem Markenzeichen gemacht.[6] Potter schilderte dabei häufiger auch bedrohliche Unwetter, wie zwei Beispiele in der National Gallery und in der Wallace Collection in London zeigen.[7] Die Abhängigkeit von Potter legt nahe, das Städel-Bild um oder bald nach dessen Todesjahr 1654 zu datieren, aus dem auch das einzige datierte Beispiel der Gruppe stammt.

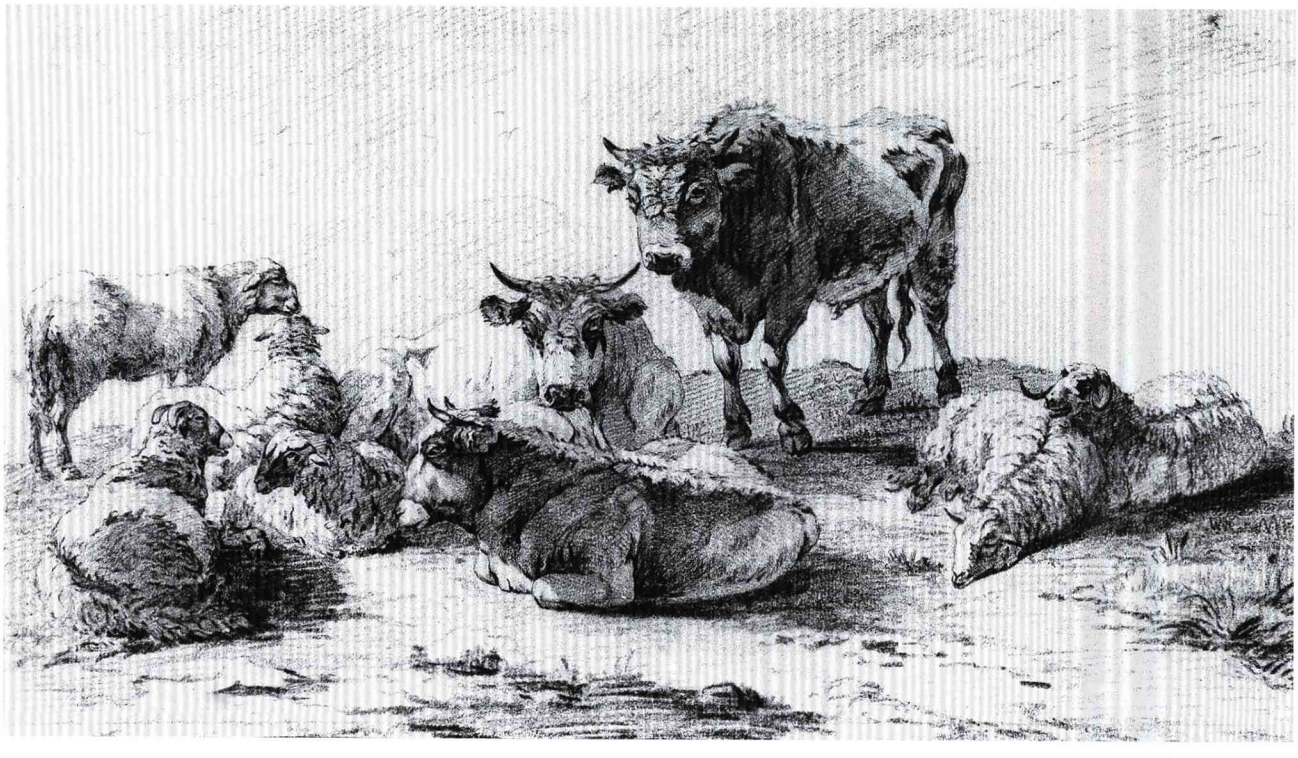


Abb. 176: Willem Romeyn, Kühe und Schafe, um oder vor 1654/55, Rötelzeichnung, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

1 In einem Brief an Verf. vom 14. März 2002. Willem Romeyn, „Weidendes Vieh vor aufziehendem Gewitter". Signiert. Holz, 36 x 32,5 cm. RAUPP 2004, S. 208f, Nr. 45, Abb. in Farbe.

2 Willem Romeyn, „Italienische Landschaft mit Hirt und Herde". Signiert und 1654 datiert. Holz, 27,5 x 35,5 cm. Verst. Schloß B. u. a. (Teil Schloß B.), Frankfurt a. M. (Helbing) 3. Mai 1931, Nr. 97, Abb.

3 „Ruhende Herde". Signiert. Holz, 30,5 x 37,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 340). Kat. AMSTERDAM 1976, S. 479, Abb. – „Herde am Wasserloch". Leinwand, 36,6 x 43,6 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Inv. Nr. PAM 850). Kat. HANNOVER 2000, S. 302f, Abb.

4 Gute Beispiele für diesen Typus geben auch die genannten Bilder in Privatbesitz (Anm. 1) und in Amsterdam (Anm. 3).

Bei der Zeichnung der Graphischen Sammlung des Städelschen Kunstinstitutes (Abb. 176) dürfte es sich entgegen der Annahme Weizsäckers um keine Kopie, sondern eine eigenhändige Studie für die Tiere handeln, wie auch bereits im Katalog der Amsterdamer Versteigerung von 1895 angenommen worden war.[8] Der Zeichenstil des Blattes, den enge Schraffuren und mit der hart aufgedrückten Kreide prägnant herausgearbeitete Details charakterisieren, läßt sich mit gesicherten Blättern Romeyns gut vergleichen.[9] Die Zeichnung stimmt in allen Details außer der in ihr nur angedeuteten Landschaft mit dem Gemälde überein. Die Herde der Zeichnung ist jedoch ein wenig größer als die des Gemäldes.[10] Das hohe Maß an Übereinstimmung läßt annehmen, daß die Zeichnung mit dem Storchschnabel auf das Gemälde verkleinert übertragen wurde.[11] Spuren von einem Durchpausen der Zeichnung ließen sich nicht feststellen. Von dem Städel-Bild tauchte im Jahr 2000 auf einer Versteigerung bei Christie's in Amsterdam eine zweite Fassung auf, die in deren Katalog bereits mit dem erwähnten Stück aus dem Jahr 1654 verglichen wurde (Abb. 177).[12] Die nahezu identischen Kompositionen gehen vermutlich nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurück, denn die dafür in Frage kommende Zeichnung in Frankfurt läßt die Angabe des Hintergrundes vermissen. So liegt die Annahme näher, das eines der beiden Bilder nach dem anderen kopiert wurde.



Abb. 177: Willem Romeyn, Ruhendes Vieh an einer Furt, Amsterdam, Kunsthandel, 2000

LITERATUR

Verz. 1819, S. 47, Nr. 162; 1823, S. 27, Nr. 162; 1830, S. 2, Nr. 11; 1833, Taf. 14; 1835, S. 84, Nr. 271; 1844, S. 108, Nr. 270; 1855, S. 23, Nr. 270; 1858, S. 102, Nr. 247; 1866, S. 106, Nr. 247; 1870, S. 123, Nr. 222; 1873, S. 126, Nr. 222; 1879, S. 153, Nr. 321; 1883, S. 156, Nr. 321; 1888, S. 167, Nr. 321; 1892, S. 70f, Nr. 321; 1897/1900, S. 68f, Nr. 321; 1900, S. 278f, Nr. 321; 1905, S. 57, Nr. 321; 1919, S. 100; 1924, S. 173; 1995, S. 48

5 Bei Dujardin läßt sich mit Romeyn bereits ein möglicherweise in Italien entstandenes Frühwerk „Kühe und Ziegen vor einer italienischen Landschaft" vergleichen. Signiert und 1646 datiert. Holz, 46 x 38 cm. Verst. Amsterdam (Christie's) 12. Juni 1990, Nr. 44, Abb. BROCHHAGEN 1958, S. 17.

6 Ausst. Kat. DEN HAAG 1994/95.

7 Paulus Potter, „Kühe und Schafe in einer stürmischen Landschaft". Signiert und 1647 datiert. Holz, 46,3 x 37,8 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 2583). Ausst. Kat. DEN HAAG 1994/95, S. 71–73, Nr. 7, Abb. in Farbe. – Ders., „Vieh in stürmischem Wetter". Signiert und 1653 datiert. Holz, 38,9 x 34,4 cm. London, Wallace Collection (Inv. Nr. P252). Kat. LONDON 1992, S. 267f, Abb.

8 Graphische Sammlung Städel (Inv. Nr. 7182; als Willem Romeyn). Rötel auf Papier, 170 x 293 mm. Allseits beschnitten. Verso Sammlerstempel W. P. Knowles (Lugt 2643); unten in der Mitte mit Stift bezeichnet: „N 35"; links davon, sehr schwach, mit einem Stift: „676" [?]; unten rechts am Rand, mit einem Stift, schwach, eine wohl alte Signatur oder ein alter Besitzername: „W R[omeyn?]". Wasserzeichen: gekröntes Wappen mit einem Löwen (?) über den Buchstaben DS. Provenienz: Slg. William Pitcairn Knowles (1820–1894), Wiesbaden. Verst. nachgelassene Slg. W. P. Knowles (Wiesbaden), Amsterdam (Muller) 25. Juni 1895, Nr. 551 (*f* 52).

9 Vgl. „Zwei Esel und ein Ziegenbock vor einem Mauerstück". Schwarze Kreide, 193 x 165 mm. Verst. The Earl of Beauchamp u. a. (anon. Teil), London (Sotheby's) 13. Dezember 1973, Nr. 127 (Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag). Raupp (Anm. 1) verglich das Blatt der Graphischen Sammlung mit der „Viehherde in einer italienischen Landschaft". Lavierte Pinselzeichnung über schwarzer Kreide und Bleistift, 178 x 221 mm. Paris, Louvre. MUSÉE DU LOUVRE. INVENTAIRE GÉNÉRAL DES DESSINS DES ÉCOLES DU NORD. ÉCOLE HOLLANDAISE, par Frits Lugt, Bd. 2, Paris 1931, S. 22, Nr. 665, Tafel XXVIII. – Zu Romeyn als Zeichner s. Eckhart KNAB, Willem Romeyn: „Een gesicht van Tivoli naer Romen", in: Master Drawings 2, 1964, S. 163–168. Ausst. Kat. AMSTERDAM 2001, S. 147–152.

10 In dem Gemälde läßt sich die Herde einem Rechteck von ca. 11,5 x 26 cm einschreiben, in der Zeichnung einem Rechteck von ca. 12 x 28 cm.

11 Der Storchschnabel (auch Pantograph genannt) ermöglicht das Übertragen von Zeichnungen im gleichen, größeren oder kleineren Maßstab und wurde auch für die Anfertigung von Anamorphosen verwendet. SALERNO 1991, S. 4f, Abb. 2. ICH SEHE WAS, WAS DU NICHT SIEHST! SEHMASCHINEN UND BILDERWELTEN. DIE SAMMLUNG WERNER NEKES, Ausst. Kat., hrsg. v. Bodo von Dewitz u. Werner Nekes, Köln, Museum Ludwig, 2002, Göttingen 2002, S. 443.

12 Unten rechts der Mitte signiert N. Berchem. Holz, 29,5 x 37,1 cm. Anon. Verst., Amsterdam (Christie's) 6. November 2000, Nr. 17, Abb. in Farbe (als W. Romeyn). Das Gemälde ist Verf. nur aus Reproduktionen bekannt.

JACOB ISAACKSZ. VAN RUISDAEL

Haarlem 1628/29 – 1682 Amsterdam

Geboren 1628 oder 1629 in Haarlem vermutlich aus der zweiten Ehe des Isaack Jacobsz. van Ruisdael (1599–1677) mit der Haarlemerin Maycken Cornelisdr. Isaack van Ruisdael war in Haarlem als Rahmenmacher, Bilderhändler, *patroonmaker* (Hersteller von Kartonentwürfen für Bildteppiche) und Landschaftsmaler tätig. Sein Bruder Salomon van Ruisdael (um 1600–1670) und dessen Sohn Jacob Salomonsz. van Ruisdael (um 1630–1681) waren gleichfalls Landschaftsmaler. Jacob van Ruisdael wurde wahrscheinlich von seinem Vater und seinem Onkel unterrichtet. Houbrakens Angabe, daß er in seiner Jugend Latein und Medizin studiert und später in Amsterdam erfolgreich einige Operationen durchgeführt habe, ließ sich bislang ebensowenig bestätigen wie die Identität des Malers mit einem „Jacobus Ruijsdael", dessen ausradierter Name auf einer Amsterdamer Liste von Ärzten erscheint und der 1676 sein Studium in Caen abschloß. Von 1646 an kommen datierte Werke des Künstlers vor, die ab 1650 seltener werden und ab 1670 ganz fehlen. 1648 trat Ruisdael in die St. Lukasgilde von Haarlem ein. Um 1650 hielt er sich möglicherweise zusammen mit seinem Freund Nicolaes Berchem im deutschen Grenzgebiet bei Bentheim auf. Von 1657 an ist er in Amsterdam nachgewiesen; 1659 wurde er Bürger der Stadt. Im Juni des Jahres trat er von der mennonitischen Kirche seiner Familie in die Reformierte Kirche über. Mit Allart van Everdingen und Willem Kalf begutachtete er 1661 ein Gemälde von Jan Porcellis. Auf einer Versteigerung 1664 in Amsterdam erzielte eine große Landschaft von ihm mit 60 Gulden den höchsten Preis, der auf der Versteigerung für ein holländisches Gemälde bezahlt wurde. 1667 verfaßte er, körperlich krank, zwei Testamente zugunsten einer Halbschwester und seines bedürftigen Vaters. Sein zu versteuerndes Vermögen wurde 1674 auf 2.000 Gulden geschätzt. Er blieb unverheiratet, starb wohl in Amsterdam und wurde am 14. März 1682 in Haarlem begraben.

Jacob van Ruisdael, einer der kreativsten, produktivsten und einflußreichsten holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts, war in seinem Fach zugleich außerordentlich vielseitig. Von verschiedensten Ansichten der holländischen Kulturlandschaft, über Strand-, Dünen- und Seebilder, bis hin zu skandinavischen Wasserfällen und imaginären Gebirgs- und Waldlandschaften widmete er sich nahezu allen in seiner Zeit populären Landschaftsthemen mit den gewichtigen Ausnahmen der italienischen Landschaft und der Nachtlandschaft. Unter den topographisch bestimmbaren Ansichten nehmen seine Bilder von Haarlem (*Haarlempjes*) und von Schloß Benrath einen besonderen Platz ein. Sein Œuvre umfaßt annähernd 700 Gemälde. Hinzu kommen über hundert Zeichnungen und 13 Radierungen, die zu Beginn seiner Laufbahn entstanden. In seinem Frühwerk hat man weniger den Einfluß seines Vaters Isaack van Ruisdael und seines Onkels Salomon van Ruisdael als den des Cornelis Vroom (1591/92–1661) festgestellt. Seine Staffagefiguren ließ er manchmal von anderen Malern wie Nicolaes Berchem, Johannes Lingelbach, Gerrit Lundens, Adriaen van de Velde und Philips Wouwerman ausführen.

Sein einziger dokumentierter Schüler ist Meindert Hobbema (1638–1709). Als Schüler oder Nachfolger werden auch Jacob Salomonsz. van Ruisdael, Cornelis Decker, Claes Molenaer, Jan van Kessel, Adriaen Verboom, Jan Vermeer van Haarlem II und Roelof van Vries genannt.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 65f; SLIVE 2001; Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2002

WALDWEG MIT SPAZIERGÄNGERN

INV. NR. 2224

Um 1646

Holz, 21,1 x 18,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Sie weist eine sandfarbene Grundierung auf, die in Ausbrüchen sichtbar wird. Ein größerer Ausbruch findet sich unten in der Mitte. Die Tafel durchlaufen zwei vertikale Risse, die rückseitig vor langer Zeit mit Kitt aufgefüllt wurden. Oben rechts ein Einläufer, der ebenfalls gekittet wurde. Unter UV-Licht treten zahlreiche Retuschen hervor, die zwei verschiedenen Restaurierungen angehören. Jüngere Retuschen sind vor allem entlang der Brettrisse wahrzunehmen. Eine größere alte Retusche stellt der dunkelgraue Fleck rechts oben im Himmel dar. Die Staffage und das Monogramm sind frei von Retuschen. Im Laubwerk der Bäume auf der linken Seite gibt es einen Lösemittelschaden. Das Bild ist insgesamt stark verputzt.
Um 1991 Oberflächenreinigung und Firnisbehandlung durch Peter Waldeis.
Links unten monogrammiert: „J[v]R." (durch einen Ausbruch in der Malschicht beschädigt; Abb. 178).
Rückseitig in schwarzer Tusche (?) beschriftet: „Dr. Karin Hissink / Frankfurt-Main / Myliusstr. 29".
Bei der dendrochronologischen Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wurde ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1527 festgestellt. Nach der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann die Tafel frühestens ab 1538, eher wahrscheinlich jedoch ab 1544 bemalt worden sein.



Abb. 178: Jacob van Ruisdael, Waldweg mit Spaziergängern, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Kunsthandlung Gebr. Douwes, Amsterdam, 1928
Slg. Dipl.-Ing. Dr.-Ing. h. c. Jack Wilhelm Hissink (?–1940) und Frau Hertha, geb. Beringer (?–1944), Berlin
Slg. Dr. phil. Karin Hahn, geb. Hissink (1907–1981), Ethnologin, Frankfurt a. M.
Slg. Albert Hahn (1910–1995), Kunstmaler, Kronberg/Taunus, 1983
Vermächtnis Hahn-Hissink an den Städelschen Museums-Verein, 1983
übernommen aus dem Dispositionsfond des Städelschen Museums-Vereins 2003

BESCHREIBUNG

Ein sandiger Weg windet sich zwischen üppig belaubten Bäumen und Büschen in die Tiefe. Durch die Baumkronen fällt von links intensives Sonnenlicht. Im Vordergrund, im Schatten hoher Bäume, hält ein modisch mit flachem Kragen, Hut und Mantel gekleideter Herr inne. Er führt einen Hund mit sich, der am Boden schnüffelt. In der Ferne sind ein Paar sowie eine einzelne Figur zu erkennen. Am bewölkten Himmel, der über den Bäumen nur einen schmalen Streifen einnimmt, fliegen zwei Vögel.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus dem sogenannten Nachlaß Hahn-Hissink, in dem es als Salomon Rombouts (um 1652–vor 1702) geführt wurde. Unter dem Namen dieses Ruisdael-Nachfolgers ist es erstmals 1928 im Amsterdamer Kunsthandel nachzuweisen.[1] 2003 wurde es aus dem Dispositionsfond des Städelschen Museums-Vereins übernommen, nachdem sich bei der Vorberei-

1 Mit dem Herkunftshinweis auf die Kunsthandlung Douwes in Amsterdam 1928 ist ein altes Foto des Gemäldes im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag unter Salomon Rombouts abgelegt.

tung dieses Kataloges herausgestellt hatte, daß es sich dabei um eine bislang unbekannte Jugendarbeit Jacob van Ruisdaels handelt.[2]

DISKUSSION

Bei der Betrachtung des Gemäldes fallen zunächst die Qualität seiner duftigen Malweise und seine beinahe impressionistische Wirkung auf, die an der überkommenen Zuschreibung zweifeln lassen. Auch das leicht beschädigte Monogramm kann nicht mit Rombouts, wohl aber mit Jacob van Ruisdael in Verbindung gebracht werden. Daß das Monogramm des Bildes nicht später aufgetragen wurde, zeigt sich unter dem Mikroskop an feinen Altersrissen, die das Monogramm und die Malschicht gleichermaßen durchziehen. Stilistisch läßt sich das Bild in die Jugendzeit Ruisdaels um 1646 einordnen. 1646 gilt als das Wunderjahr von Ruisdael, der damals bereits im Alter von 17 oder 18 Jahren als eigenständige Künstlerpersönlichkeit in Haarlem auftrat. Deutlich wird dies an der großen Zahl von Werken, neun Gemälden, drei Zeichnungen und zwei Radierungen, die neben dessen Signatur oder Monogramm die Jahreszahl 1646 tragen.[3] Darüber hinaus erhöht sich die Zahl der aus diesem Jahr erhaltenen noch durch etliche undatierte Werke, die den datierten Beispielen aus stilistischen Gründen anzuschließen sind. Nur von wenigen Werken ist eine Entstehung vor 1646 anzunehmen. Das aufregend Neue an diesen frühesten Landschaften Ruisdaels, womit sich dieser von dem monochrom-idyllischen Stil älterer Haarlemer Maler wie dem seines Onkels Salomon van Ruisdael und Hendrick Vrooms entfernte, machen zwei auch noch für sein späteres Schaffen charakteristische Züge aus: Zum einen zeichnen sich seine Landschaften durch eine außerordentliche Naturnähe aus. Auf der Basis von *na het leven* gezeichneten Studien, von denen sich wohl nur ein Bruchteil erhalten hat, gab er eine Vielfalt von Pflanzen so differenziert wieder, daß in ihm einer der Pioniere auf dem Gebiet der Botanik zu erkennen ist.[4] Zum anderen inszenierte er die von ihm gewählten Landschaftsausschnitte so dramatisch wie Historienbilder. Einfache Motive wie eine Weide oder eine Windmühle werden bei ihm zu „Handlungsträgern". Die frühesten Landschaften von Ruisdael zeigen vermutlich in der näheren Umgebung von Haarlem gelegene Landstraßen, Bauernhäuser, Windmühlen, Dünen und bereits auch erste Waldansichten, die später zu einem der Schwerpunkte der malerischen Tätigkeit Ruisdaels werden sollten.[5] Auffällig im Frühwerk ist die Häufigkeit von Waldwegen, die später nur noch vereinzelt vorkommen.[6] Unser „Waldweg mit Spaziergängern" läßt sich zwischen einem 1646 datierten „Kleinen Waldweg" in Kopenhagen und einem 1647 datierten „Waldweg", der sich ehemals bei Scheidwimmer in München befand, einordnen.[7] Bei dem Kopenhagener Bild führt der Weg noch als ein finsterer Tunnel durch einen urwüchsigen Wald (Abb. 179). Das im Jahr darauf



Abb. 179: Jacob van Ruisdael, Kleiner Waldweg, 1646, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

2 Die dem Städelschen Museums-Verein gehörenden Gemälde aus dem Nachlaß Hahn-Hissink stammen ganz oder in großen Teilen aus der Sammlung von Jack Wilhelm Hissink und seiner Frau Hertha, geb. Beringer, die vermutlich in den 1920er Jahren in Berlin angelegt wurde. Darauf weisen eine Reihe von Gutachten, die zwischen 1923 und 1931 von u. a. Bode, Friedländer und Hofstede de Groot angefertigt wurden. Diese liegen in beglaubigten Kopien des Berliner Notars Karl Riehl vor, die alle nach dem Tod von Hertha Hissink (1. Mai 1940) auf den 19. Oktober 1944 datiert sind. Mit dem gleichen Datum beglaubigte Riehl auch eine „Fotokopie" (kein Gutachten) des „Waldweges mit Spaziergängern". Karin Hissink hatte die Sammlung damals als einzige Tochter des Paares geerbt. Verf. dankt dem Nachlaßverwalter Dr. Reinhart Wagner für Auskünfte zu der Familie von Karin Hissink.

3 Eine chronologische Tafel der datierten Werke s. bei SLIVE 2001, S. 5.

4 Zu diesem Ergebnis kommen Peter ASHTON, Alice I. DAVIES u. Seymour SLIVE, Jacob van Ruisdael's Trees, in: Arnoldia 42, 1982, Nr. 1, S. 2–31.

5 Vgl. SLIVE 2001, „Woods and forests", S. 249–335, Nr. 306–456.

6 Beispiele in den Museen in Boston und Dresden sowie in San Francisco bei Douglas W. Grigg. Vgl. SLIVE 2001, S. 261, 270, 316, Nr. 323, 339, 419.

7 „Kleiner Waldweg". Signiert und 1646 datiert. Holz, 23,5 x 18 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. Sp. 575).



Abb. 180: Jacob van Ruisdael, Waldweg mit Spaziergängern, um 1646, Frankfurt a. M., Städel

entstandene Gemälde, das feiner und harmonischer wirkt, zeigt dagegen eine parkartige Umgebung. Das ausgeprägte Helldunkel unseres Bildes weisen neben dem letztgenannten Bild auch ein „Wald mit sonnenbeschienenem Pfad" (ehemals Amsterdam, A.C.J.A. Stöcker) aus dem Jahr 1646 sowie eine damit gleichzeitig anzusetzende „Lichtung in einem Wald" der Akademie in Wien auf. Das Wiener Bild liefert auch ein Beispiel für das Monogramm unseres Bildes.[8] Ein „Waldweg vor Dünen", der sich ehemals bei G. A. Hagemann in Bjersjöholm befand und einer unbestätigten Angabe zufolge das Datum 1645 – das früheste auf einem Ruisdael zugeschriebenen Werk – tragen soll, zeigt einen am Boden schnüffelnden Hund und zwei Vögel ähnlich der Staffage unseres Bildes.[9] In der jüngsten Ruisdael-Ausstellung (Hamburg-Haarlem 2002) ließen sich die Effekte, mit denen der junge Maler experimentierte, gut studieren.[10] So ist die beschriebene duftige Malweise unseres Bildes zwar nicht typisch für das Frühwerk, findet sich jedoch in einigen Werken wie z. B. dem Kopenhagener Bild wieder.

Was Ruisdael an dem Motiv des Waldweges interessiert haben dürfte, waren wohl die Wirkungen des Lichtes, das durch das Blätterdach eintritt und einen flimmernden Teppich von hellen und dunklen Flecken hervorruft. Das Motiv selbst ist aus der Haarlemer Malerei vor Ruisdael nicht bekannt. Dieser fand es möglicherweise auf einem seiner Streifzüge in das Umland von Haarlem, könnte es aber auch von Hercules Seghers (1589/90–1633/38) übernommen haben. Dessen Radierung „Haus im Wald" ist nicht nur als mögliches Vorbild für die Komposition mit den rahmenden Bäumen im Vordergrund in Betracht zu ziehen, sondern zeigt mit den kringelförmig gezeichneten Blättern auch einen vibrierenden Oberflächeneindruck, der dem „Pointillé" der Bilder in Frankfurt und Kopenhagen ähnlich ist (Abb. 181).[11] Entsprechend komponierte Waldwege von Cornelis Vroom (1591/92–1661), der häufig als Vorbild für den jungen Ruisdael genannt wird, datieren erst einige Jahre später als die frühen Beispiele Ruisdaels und sind somit vielleicht als Reaktion auf diese entstanden.[12] Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts scheint das Interesse an der Darstellung von Waldwegen dem an Alleen gewichen zu sein, wie sich bei Ruisdael und dessen Schüler Hobbema verfolgen läßt. Erst im 19. Jahrhundert haben Maler der Schule von Barbizon wie Rousseau und Daubigny wieder häufiger Waldwege gemalt, die in der Lichtstimmung diesen Jugendwerken Ruisdaels erstaunlich nahekommen.



Abb. 181: Hercules Seghers, Haus im Wald, Radierung, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

SLIVE 2001, S. 266, Nr. 331, Abb. Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2002, S. 62f, Nr. 7, Abb. (Silke Reuther). – „Waldweg". Signiert und 1647 datiert. Holz, 44 x 36 cm. Ehemals München, Kunsthandlung Xaver Scheidwimmer. SLIVE 2001, S. 332, Nr. 449, Abb.

8 „Wald mit sonnenbeschienenem Pfad". Signiert und 1646 datiert. Holz, 47 x 39 cm. Ehemals Amsterdam, Slg. A. C. J. A. Stöcker. SLIVE 2001, S. 252, Nr. 308, Abb. – „Lichtung in einem Wald". Links unten monogrammiert JvR (Faksimile im folgenden Katalog). Holz, 57,4 x 47 cm.Wien, Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 1368). Kat. WIEN 1992, S. 324–328, Nr. 106, Abb. SLIVE 2001, S. 323f, Nr. 434, Abb.

9 „Waldweg vor Dünen". Bezeichnet. Holz, 25,4 x 18,4 cm. Ehemals Bjersjöholm, G. A. Hagemann. SLIVE 2001, S. 260, Nr. 322, Abb.

10 Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2002. Zu den unterschiedlichen Stilmodi des jungen Ruisdael siehe in dem Katalog besonders den Beitrag von Jan Nicolaisen zu der „Landschaft bei Morgenstimmung" des Museums in Leipzig (S. 98f., Nr. 25). Nicolaisen hat seine darin geäußerten Zweifel hinsichtlich der Zuschreibung des Bildes an Ruisdael inzwischen revidiert (Ein Experiment in fremder und eigener Handschrift – zu einem Frühwerk des Jacob Isaacksz. van Ruisdael, in: Museum der bildenden Künste Leipzig, Jahresheft 2001, S. 35–46).

11 HOLLSTEIN 26, Nr. 35. Das abgebildete Exemplar befindet sich im Rijksprentenkabinet in Amsterdam (Inv. Nr. P-H-OB-852). Zum Einfluß des Hercules Seghers (neben Esaias und Jan van de Velde und Willem Buytewech) auf die frühen Radierungen Ruisdaels s. George (nicht Roger) S. KEYES, Les eaux-fortes de Ruisdael, in: Nouvelle de l'Estampe 36, Nov./Dez. 1977, S. 7–20.

12 Vgl. George KEYES, Cornelis Vroom. Marine and landscape artist, Alphen aan den Rijn 1975, S. 102f.

JACOB VAN RUISDAEL

DÜNENLANDSCHAFT MIT EINEM PLANKENZAUN

INV. NR. 1240

Um 1647

Eichenholz, 44,3 x 36,2 cm

Unbezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast. Sie ist orangebraun grundiert.
Mit dem 22. Juli 1969 ist eine Abnahme vergilbten Firnisses dokumentiert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 8). Nach einem Bericht vom 25. Januar 1994 regenerierte Peter Waldeis krepierte Partien und zog neuen Firnis auf.
Unter UV-Licht sind zahlreiche jüngere Retuschen vor allem an der Hütte und in den Bäumen wahrzunehmen. Ein vermutlich bei der Firnisabnahme 1969 rechts unten notiertes Monogramm „R" (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 8) ließ sich bei der jüngsten Untersuchung 2001 nicht bestätigen.
Rückseitig Reste einer alten Papierabklebung. Ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 1240". Ein Klebezettel mit brauner Feder (18. Jahrhundert?): „Jacob Ruysdael / geb: 1635. / gest: 1681. / der Pendant zu diesem / Gemälde war signirt / Ruisdael. 1657. / demnach gemalt im 22n. Jahr." (Abb. 182). Auf diesem Klebezettel von anderer Hand in schwarzer Feder hinzugefügt: „Staedel". In weißer Kreide diesen Klebezettel überschneidend eine alte Städel-Verzeichnisnummer: „272 b". In roter Kreide: „3824".
Peter Klein, Hamburg, stellte bei einer bereits 1992 vorgenommenen dendrochronologischen Untersuchung einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1621 fest. Er ermittelte danach unter der Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren, daß die Tafel frühestens ab 1632 bemalt worden sein kann. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1647.

PROVENIENZ

Slg. Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M.
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, spätestens seit 1869
Vermächtnis Moritz Gontard, 11. September 1892

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Gemälde älterer Meister, 1869, Nr. 182

BESCHREIBUNG

Der schmale Landschaftsausschnitt zeigt einen sandigen Weg, der von links in die Tiefe führt und von einer alten Bäuerin begangen wird. Der Boden ist im Vordergrund mit zahlreichen unterschiedlichen Gräsern und Baumtrieben bewachsen. Über eine Böschung rechts zieht sich ein brüchiger Plankenzaun hin. Im Mittelgrund links steht ein Bauernhaus mit Walmdach am Rande eines kleinen Laubwaldes. In der Ferne erkennt man einige Dünenzüge. Am Himmel zieht ein Schwarm Möwen. Durch eine Lücke in der grauen Wolkendecke wird die Partie mit dem Plankenzaun von der Sonne kräftig angestrahlt.

FORSCHUNGSSTAND

Das unbezeichnete Gemälde, 1892 durch Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard (1826–1886) erworben, galt stets als Jacob van Ruisdael. Weizsäcker (Verz. 1900) betrachtete das Stück als „(verwandt) mit dem Stil der Jugendwerke des Künstlers, vor 1650." Stechow (1966) nahm seine Entstehung gleichzeitig mit einem 1652 datierten „Bewaldeten Flußtal mit Fußbrücke" der Frick Collection in New York an.[1] Slive hob die genaue Naturbeobachtung und die unprätentiöse Motivik des bemerkenswerten Frühwerkes hervor, das er nach dem Stil der Dünenlandschaft um 1647–1649 datierte.[2]

DISKUSSION

In seiner Haarlemer Frühzeit malte Jacob van Ruisdael häufig sparsam staffierte Dünen- und Landstraßen. Er

1 Inv. Nr. 49.1.156. Signiert und 1652 datiert. Leinwand, 98,4 x 159,1 cm. SLIVE 2001, S. 373–375, Nr. 511, Abb. in Farbe.

2 SLIVE 2001, S. 422, Nr. 598: „Ruisdael's record of his intense observation of the unpretentious subject makes it one of his most

reagierte damit offenbar auf eine Nachfrage des Kunstmarktes, die auch viele andere Haarlemer Maler in den 1640er Jahren bedienten.[3] Slive führt unter dieser Kategorie 45 Werke bei Ruisdael auf, die zu über einem Drittel datiert sind. Die Datierungen reichen von 1646 bis 1651; die undatierten Werke werden von Slive vereinzelt bis in die Mitte der 1650er Jahre gesetzt. Spätestens in Amsterdam stellte Ruisdael die Produktion solcher Bilder ein, deren Beliebtheit offenbar auf Haarlem beschränkt blieb.[4]

Das Frankfurter Dünenbild gehört zu den besten Beispielen dieser Gruppe. Es beeindruckt nicht allein durch seine geschickte Komposition mit dem originellen Motiv des von der Witterung angegriffenen Plankenzaunes, sondern auch durch seine kalkulierte Malweise. Man achte dazu auf den lasierend gemalten Boden, aus dem die mit dicker Farbe gemalten Gräser reliefartig hervortreten. Bei Seitenlicht erzeugen diese Pastositäten Reflexe, was den Eindruck einer nach einem Platzregen von der Sonne wieder beschienenen Landschaft vermittelt. Stellenweise, im Himmel wie im Boden, ist die warme, orangebraune Grundierung sichtbar geblieben und in die Wirkung mit einbezogen. Die Steuerung des Lichtes, das durch eine Öffnung in der Wolkendecke auf das Hauptmotiv des Plankenzaunes gelenkt wird, greift auf spätere Kompositionen wie die „Bleichwiesen vor Haarlem" (Den Haag, Mauritshuis) voraus. Nach dem dendrochronologischen Befund ist die Tafel wahrscheinlich nicht vor 1647 bemalt worden. Eine auch nur um wenige Jahre spätere Entstehung, wie sie Stechow annahm,

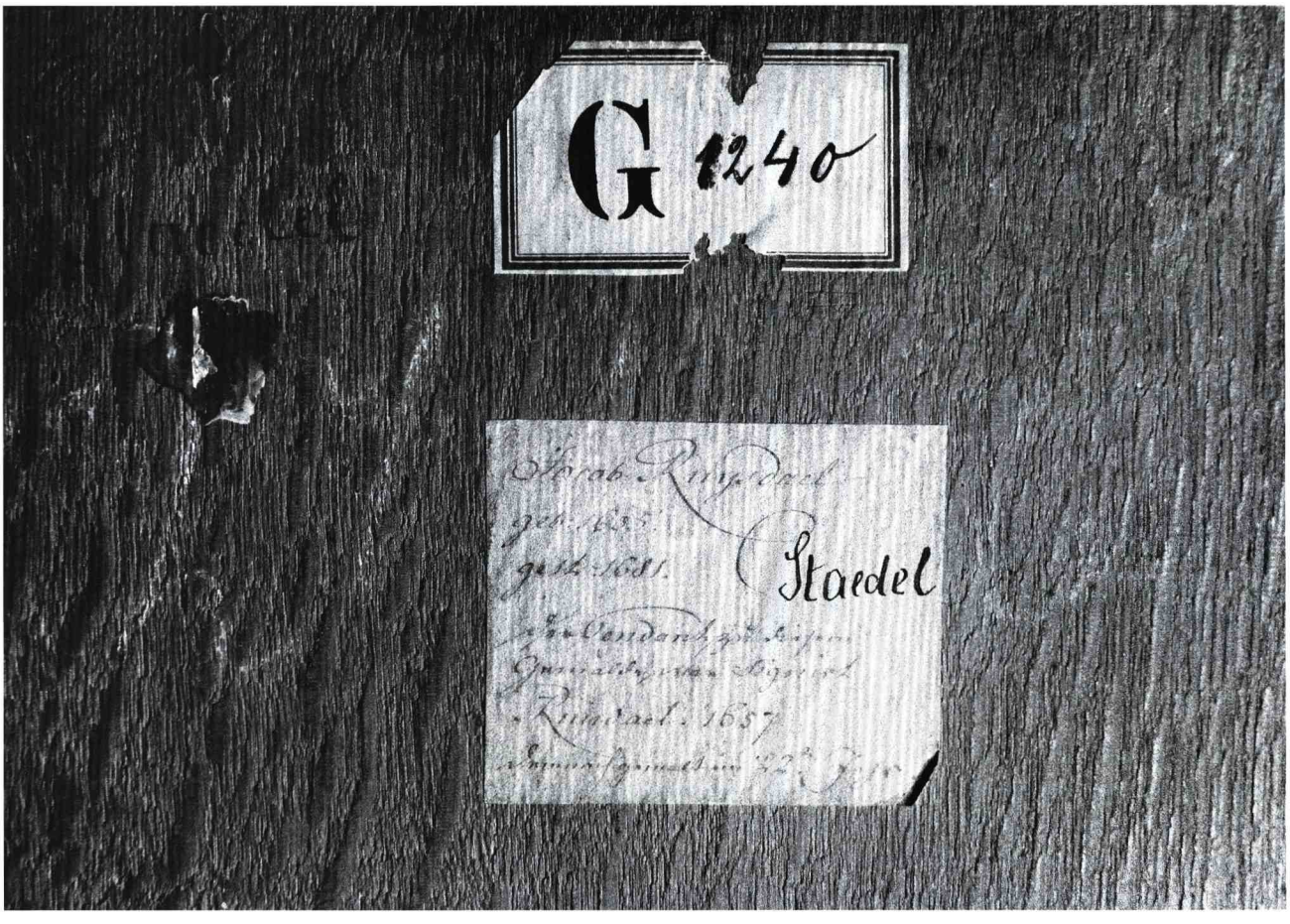


Abb. 182: Jacob van Ruisdael, Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun, Tafelrückseite, Frankfurt a. M., Städel

memorable early paintings."

3 Wouwermans „Reiter in den Dünen" (Inv. Nr. 1243) ist ein eindrückliches Beispiel für diesen Trend.

4 SLIVE 2001, S. 419–438, Nr. 592–626.

5 Signiert und 1647 datiert. Holz, 32,5 x 44 cm. SLIVE 2001, S. 421f, Nr. 597, Abb. Eine gestreifte Variante des Hutes zeigt Vermeers



Abb. 183: Jacob van Ruisdael, Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun, um 1647, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 184: Jacob van Ruisdael, Dünenlandschaft, 1647, ehemals Duisburg, Sammlung Henle

wird durch den Stil nicht gestützt. Eine 1647 datierte „Dünenlandschaft" (ehemals Duisburg, Sammlung Henle) kann in der Malweise und der kleinmaßstäblichen Staffage mit dem Frankfurter Bild so gut verglichen werden, daß sich dieses gleichzeitig ansetzen läßt. Beide Bilder zeigen eine blau gewandete Frau mit einem Hut, wie er auch aus anderen Gemälden für Schäferinnen und Zigeunerinnen bekannt ist (Abb. 184).[5] Nach einer alten Notiz auf der Rückseite von Inv. Nr. 1240 soll es zu dem Bild ein signiertes und 1657 – verlesen für 1647? – datiertes Pendant gegeben haben, das verschollen ist.[6]

LITERATUR

Verz. 1892, S. 119, Nr. 272a; 1897/1900, S. 115, Nr. 272b; 1900, S. 296, Nr. 272b; 1905, S. 50, Nr. 272b; 1907, S. 48, Nr. 272b; 1910, S. 60, Nr. 272b; 1914, S. 62, Nr. 272b; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 181; 1936, S. 17; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1986, S. 33, Nr. 1; 1987, S. 90; 1995, S. 50

Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 44, Nr. 182
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 261, Nr. 882
ROSENBERG 1928, S. 106, Nr. 542
STECHOW 1966, S. 193, Anm. 45
SLIVE 2001, S. 419, 422, Nr. 598

„Mädchen mit Flöte" in der National Gallery of Art in Washington. S. dazu weiter Arthur K. WHEELOCK Jr. (Hrsg.), Vermeer. Das Gesamtwerk, Stuttgart-Zürich 1995, S. 206, 208, Anm. 11.

6 Vgl. SLIVE 2001, S. 422, Nr. 598, Anm. 1.

JACOB VAN RUISDAEL

WALDLANDSCHAFT MIT WASSERFALL BEI AUFZIEHENDEM GEWITTER

INV. NR. 754

Um 1655

Leinwand, 56 x 66,8 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 13 waagerechten und senkrechten Fäden pro cm^2 ist unter Verlust der Spannränder beschnitten, mit Wachs auf eine Doublierleinwand aufgezogen und auf einen neueren Keilrahmen geheftet. Unten links am Rand finden sich Reste einer alten Papierabklebung.
Im Mai/Juni 1841 wurde das Bild in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Ruysdael. Landschaft mit Waldbach bei abziehendem Gewitter. [*f*] 24" (Archiv. 1817–1843, S. 30, Nr. 92). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 16. und 19. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 43). Auf eine Restaurierung, die um die Mitte des 20. Jahrhunders erfolgt sein dürfte, lassen die Art der Doublierleinwand und des Keilrahmens schließen. Nach Peter Waldeis, der das Bild erneut zwischen Dezember 1982 und Februar 1983 restaurierte, wurde die Leinwand möglicherweise wegen Kriegsauslagerung aus dem Rahmen geschnitten (Bericht im Archiv der Restaurierungswerkstatt). Waldeis reduzierte verbräunten Firnis und nahm Kittungen und Retuschen an der vor allem entlang der Ränder stark beschädigten Leinwand vor. In der Nähe des bereits von Weizsäcker (Verz. 1900) als spätere Zutat erkannten Monogramms IVR entdeckte er das originale Monogramm unten links in grauer Farbe: „vR" (Abb. 185).
Rückseitig auf dem Keilrahmen mit schwarzem Filzstift: „STÄDEL No 754". Von derselben Hand in demselben Medium auf der Doublierleinwand: „ST. Nr. 754".



Abb. 185: Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft mit Wasserfall bei aufziehendem Gewitter, um 1655, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

erworben am 22. April 1819 von dem Kunsthändler L. Arbeiter, Mainz

KOPIEN[1]

a) Rechts unten falsch signiert und 1661 datiert. Leinwand, 58 x 67,5 cm. Cape Town, South African National Gallery (Inv. Nr. 1633; erworben als Vermächtnis von Sir Abe Bailey). Vor einer Reinigung 1975 falsch 1695 datiert
b) Slg. Mary Barton Riseley, Brookline, Massachusetts
c) Leinwand, 56 x 69 cm. Graf Harrachsche Familiensammlung, Schloß Rohrau, NÖ. (Kat. 1926, S. 26, Nr. 80; das Bild befindet sich nach Auskunft von Graf Arco-Zinneberg im Kunsthistorischen Museum in Wien)
d) Slg. Hofrat Dr. Helmut Pontesegger, Feldkirch, Österreich, 1963. Dieser hatte es auf einer öffentlichen Versteigerung als „Gewitterlandschaft, Ölgemälde eines unbekannten englischen Malers" erworben. Ein Foto des Bildes und die Korrespondenz mit dessen Eigentümer finden sich in der Bildakte zu Inv. Nr. 754

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Durch ein dichtbewaldetes Tal schlängelt sich ein breiter Bach, der vorne über eine Felsstufe fällt. Rechts

1 Die Angaben zu den Kopien a), b) und c) sind von SLIVE 2001, S. 192f übernommen. Die mit einem dieser Gemälde vielleicht identische Kopie d) findet sich nicht bei Slive.

neigt sich ein toter Baumstamm ins Wasser. Im Mittelgrund links mündet ein weiterer Bach ein. Auf der Landecke steht ein Fachwerkhaus mit löchriger Strohdeckung hinter einer Eiche, an einem Hang rechts gegenüber ein Schuppen. Zwei Bauern, die sich jeweils einem der beiden Gebäude nähern, suchen Schutz vor einem Gewitter, das die dunklen Wolken im Himmel ankündigen.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1819 von dem Mainzer Kunsthändler L. Arbeiter erworbene Gemälde galt stets als Jacob van Ruisdael. Das originale Monogramm wurde allerdings erst bei einer Restaurierung 1982 in der Nähe des später hinzugefügten wiederentdeckt (Abb. 185). Nach eher groben Einordnungsversuchen „aus der Zeit seiner vollendeten Meisterschaft" (Verz. 1855) und „der mittleren, reifen Zeit des Meisters" (Verz. 1900) ist das Gemälde erstmals von Simon (1927) genauer mit anderen Werken des Künstlers verglichen worden. Er ordnete es einer Stufe in der Entwicklung Ruisdaels zu, die sich durch eine „größere Weiträumigkeit" auszeichne. Deren Werke seien in den Jahren nach 1655 im Anschluß an den „Judenfriedhof" in Dresden (Abb. 187) entstanden, dem das Städel-Bild am nächsten komme. Ferner führte er aus, daß der prominente Wasserfall des Frankfurter Bildes den Ausgangspunkt für diese Gattung bei Ruisdael gebildet habe, d. h. nicht Vorbilder Allart van Everdingens. Rosenberg (1928) schloß umgekehrt den Dresdner „Judenfriedhof" als „kompositionell und farbig nahe verwandt" dem Frankfurter Bild an. Slive (2001) nahm für das Frankfurter Bild gleichfalls eine Entstehung in der Mitte der 1650er Jahre an. Eine von Rosenberg als Entwurfszeichnung für das Gemälde angesprochene schwarze Kreidezeichnung im Louvre ist nach Slive als alte Nachahmung oder Kopie nach einer verlorenen Variante des Städel-Bildes aufzufassen.[2]

DISKUSSION

Auf die Verwandtschaft des Gemäldes mit dem Dresdner „Judenfriedhof" – von dem es noch eine größere Variante in Detroit gibt – ist in der Forschung zu Recht hingewiesen worden. Die Gemeinsamkeiten liegen im Kompositionsschema – niedriger Wasserfall links, ansteigender Hügel rechts –, im Motiv des umgestürzten Baumes, in der präzisen Malweise, scharfen Beleuchtung wie eben auch in der Gewitterstimmung.[3] In der Komposition und im Format ist auch eine Hügellandschaft der National Gallery in London zu vergleichen, die von Slive gleichfalls um 1655 datiert wird.[4] Der Wasserfall ist nicht der Haupteffekt des Bildes. Obwohl prominent im Vordergrund angeordnet, läßt er die späteren bildbeherrschenden Wasserfälle Ruisdaels nicht im Keim erahnen. Ruisdael strebte in unserem Bild vielmehr danach, eine Gewitterstimmung einzufangen. Mit dem stummen Instrument des Pinsels gelang es ihm dabei, die Eiche links so darzustellen, als würde sie elektrisch knistern. Möglicherweise setzte er sich damals mit der Landschaftskunst von Rubens auseinander, die in bis dahin unbekannter Weise Wettererscheinungen und Zeitabläufe in der Natur zur Anschauung brachte. Deren Kenntnis könnte ihm auch durch Nachstiche vermittelt worden sein. Eine von Slive um 1655 datierte waldige Sumpflandschaft in Bilbao setzt ohne Zweifel eine „Hirschjagd im Wald bei Sonnenaufgang" des Schelte à Bolswert nach Rubens voraus.[5] Die unscheinbare Staffage des Frankfurter Bildes erfüllt in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion, nämlich die in der Malerei schwer visualisierbare Bewegungsrichtung des Wetters anzuzeigen. Da die Figuren in den Häusern Schutz suchen, ist ein aufziehendes, kein abziehendes Gewitter gemeint.[6]

LITERATUR

Verz. 1823, S. 26, Nr. 153b; 1830, S. 15, Nr. 103; 1833, Taf. 3; 1835, S. 44, Nr. 36; 1844, S. 95, Nr. 194; 1855, S. 23, Nr. 194; 1858, S. 92, Nr. 190; 1866, S. 95, Nr. 190; 1870, S. 116, Nr. 190; 1873, S. 119, Nr. 190; 1879, S. 141, Nr. 269; 1883, S. 145, Nr. 269; 1888, S. 154, Nr. 269; 1892, S. 62, Nr. 269; 1897/1900, S. 60, Nr. 269; 1900, S. 294, Nr. 269; 1905, S. 50, Nr. 269; 1907, S. 47, Nr. 269; 1910, S. 59, Nr. 269; 1914, S. 61, Nr. 269; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 180; 1936, S. 17; 1986, S. 35, Nr. 1; 1987, S. 90; 1995, S. 50

2 SLIVE 2001, S. 192, 687, dubD40 (mit weiterer Literatur).

3 Jacob van Ruisdael, „Der Judenfriedhof". Leinwand, 84 x 95 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1502). SLIVE 2001, S. 186–188, Nr. 180, Abb. in Farbe. – Signiert. Leinwand, 141 x 182,9 cm. Detroit, The Detroit Institute of Arts (Inv. Nr. 26.3). SLIVE 2001, S. 179–185, Nr. 178, Abb. in Farbe.

4 Inv. Nr. 2564. Monogrammiert. Leinwand, 55 x 66 cm. SLIVE 2001, S. 288, Nr. 374, Abb.

5 S. dazu Seymour SLIVE, Jacob van Ruisdael's variation on a theme by Rubens at Bilbao, in: Oud Holland 111, 1997, S. 187–190. SLIVE 2001, S. 259f, Nr. 320, Abb. – Zu dem wenig erforschten Thema der Darstellung von natürlichen Zeitabläufen in der niederländischen Barockmalerei s. auch Hans-Joachim RAUPP, Zeit in Rubens' Landschaftsbildern, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55, 1994, S. 159–170.

6 Als „abziehend" war das Gewitter im 19. Jahrhundert beschrieben worden (z. B. Archiv. 1817-43, S. 30, Nr. 92; Verz. 1855ff).

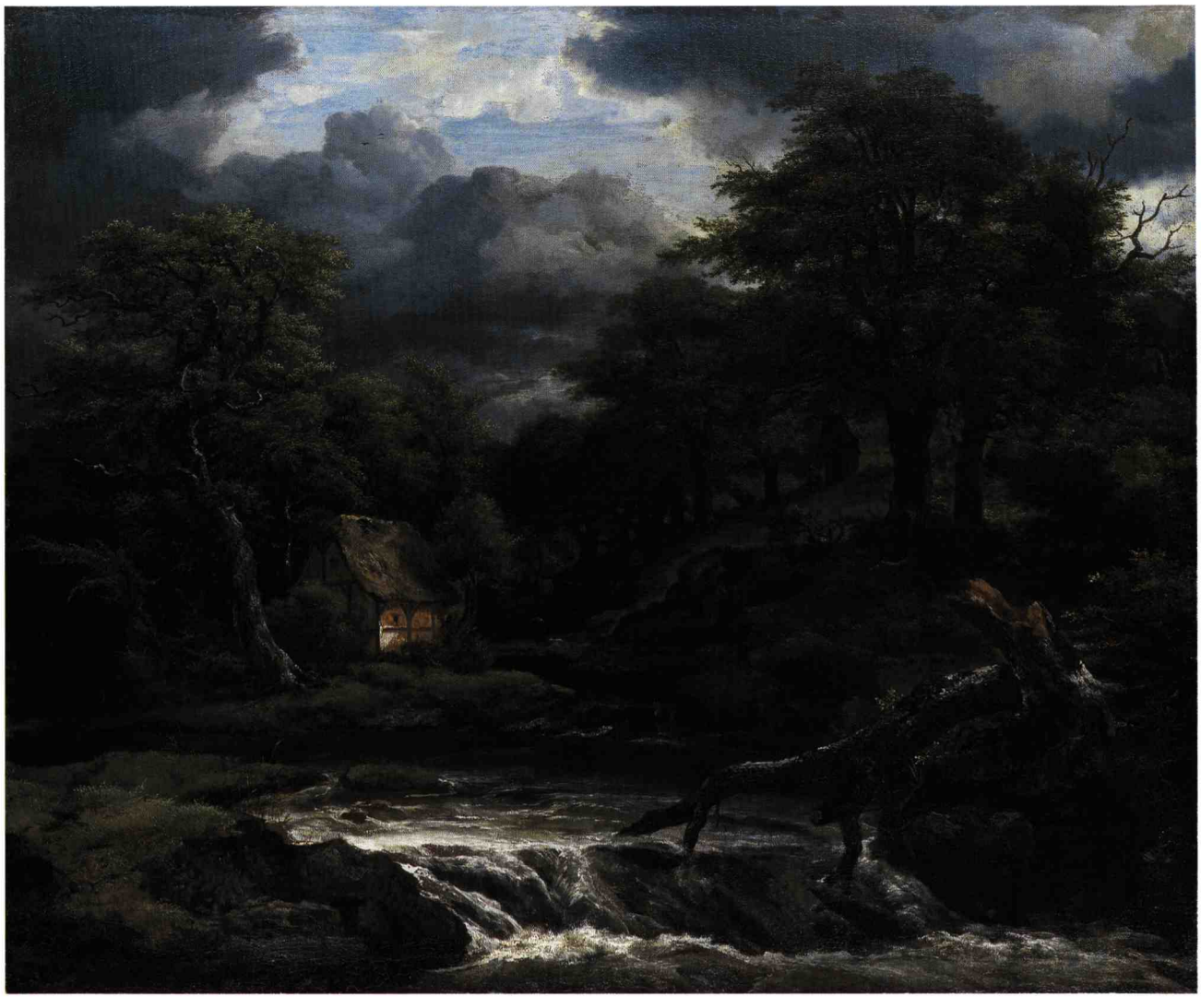


Abb. 186: Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft mit Wasserfall bei aufziehendem Gewitter, um 1655, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 187: Jacob van Ruisdael, Der Judenfriedhof, um 1655, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

SMITH 6, 1835, S. 52, Nr. 166
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 17f
CUNDALL 1891, S. 148
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 71, Nr. 222
SIMON 1927, S. 32, 60, 62
ROSENBERG 1928, S. 30, 82, Nr. 161
Iouryi KOUZNETSOV, Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael, in: Bulletin du Musée National de Varsovie 14, 1973, S. 31–41, S. 33
SLIVE 2001, S. 192f, Nr. 189

JACOB VAN RUISDAEL

WALDSEE MIT ZWEI SCHWÄNEN

INV. NR. 941

Um 1660–1665

Leinwand, 45 x 55,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand ist allseits beschnitten und mit einer Wachsdoublierung versehen, ihre Ränder sind überkittet und übermalt. Im Himmel, im Wasser und in den Baumstämmen scheint eine gelbockerfarbene Grundierung durch.

Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 3. und 8. August 1877. Zum Zustand wurden damals „Blasen und abgefallene Stellen" notiert (Archiv. 1877/78, S. 4). Bei einer Restaurierung von A. Hauser jun. gegen 1900 wurde die originale Signatur freigelegt.

Ein mit dem 8. November 1965 datierter Bericht von Paul Eich dokumentiert die letzte Restaurierung des Bildes von H. Tomaschek (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6): „Im Juli 1965 zeigten sich in der Malerei starke Schollenbildungen. Die daraufhin vorgenommene Restaurierung ergab, dass die alte Doublierung abgenommen ... werden musste. Daraufhin wurde das Bild neu doubliert und gereinigt. Der Zustand ist allgemein befriedigend. In der Spitze des ersten Baumes von rechts und darüber im Himmel sind kleine Fehlstellen, die retouchiert wurden."

Der Zustand des Bildes läßt sich entgegen diesem Restaurierungsbericht kaum als „befriedigend" bezeichnen. Die Maloberfläche ist verpreßt und in allen Partien stark verputzt. Alte Übermalungen verunklären den Eindruck der Originalmalerei besonders rechts oben im Himmel.

Signiert ganz unten in der linken Ecke in Dunkelgrau auf Dunkeloliv: „vRuisdael" (vR ligiert; Faksimile in Verz. 1900). Die Signatur ist nur noch schwach sichtbar.

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „No. 941".

PROVENIENZ

Slg. Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M.

aus dieser Sammlung erworben am 28. Juli 1849

BESCHREIBUNG

Den Vordergrund nimmt ein stehendes Gewässer ein, das sich zwischen den Ufern einer baumreichen Flachlandschaft bis weit in die Tiefe erstreckt. In der Ferne sind auch Gebirgszüge zu erkennen. Zwei Schwäne liegen im Wasser, auf dem Entengrün schwimmt. An den Uferkanten wachsen Gräser und Moose. Ein Weg führt am rechten Ufer entlang an einer einsam auf einem Landvorsprung stehenden Eiche vorbei, an der ein älteres Paar und ein junger Mann mit einem Hund rasten. Im blauen Himmel haben sich grau-weiße Wolken, die von der rechts tiefstehenden Sonne angestrahlt werden, zusammengezogen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1849 aus der Sammlung des Frankfurter Kaufmanns Georg Finger des Raths (1787–1874) als „Jac. Ruysdael du Bois" erworben. Der obskure Künstlername ist offenbar aus J. van Ruisdael und G. Dubois zusammengezogen. Als Werk des Haarlemer Landschaftsmalers Guillam – fälschlich auch Cornelis – Dubois (um 1610–1680) wurde das Bild zunächst auch in die Verzeichnisse des Museums aufgenommen. Nach Auffindung der Signatur bei der Restaurierung von A. Hauser erklärte Weizsäcker (Verz. 1900) es mit Bestimmtheit für ein Werk „der letzten Zeit" des Jacob van Ruisdael, wobei er sich auf das übereinstimmende Urteil von Bode, Bredius und Hofstede de Groot berief. In den „Berichtigungen und Ergänzungen" zu seiner Ruisdael-Dissertation von 1927 äußerte Simon (1930) Zweifel an der Zuschreibung an Ruisdael: „Schwach und ganz abweichend im Stil, wohl aus späterer Zeit." Slive (2001) hielt das Gemälde für ein nicht gut erhaltenes Werk aus den frühen oder mittleren 1660er Jahren.

DISKUSSION

Slive bemerkt zu Recht den schlechten Erhaltungszustand des Bildes. Darauf weisen schon zu einem frühen Zeitpunkt die Restaurierungsunterlagen hin. 1877 wurden „Blasen und abgefallene Stellen", 1965 „starke Schollenbildungen" notiert. Die Leinwand ist zweimal doubliert und dabei verpreßt worden. Vor allem gelitten haben das für Ruisdael typische kleinteilig-nervös auf-



Abb. 188: Jacob van Ruisdael, Eichen an einem See mit Wasserrosen, um 1660–1670, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

getragene Blattwerk und das lasierend gemalte Wasser. Darstellungen stehender Gewässer kommen bei Ruisdael häufiger vor, werden aber aus unverständlichen Gründen nicht als eine eigene Gattung geführt, sondern zumeist unter anderen Rubriken wie vor allem den Waldlandschaften eingeordnet. Dabei legt der Maler hier eine besondere Manier an den Tag, die auch die Zuschreibung unseres Bildes stützt. Auf der glatten, dunklen Wasseroberfläche spiegeln sich die umgebende Vegetation und die Lichter des Himmels. Entengrün breitet sich inselartig darüber aus. Ein herausragendes Beispiel dieser Werkgruppe geben die „Eichen an einem See mit Wasserrosen" in der Berliner Gemäldegalerie, die Slive in die zweite Hälfte der 1660er Jahre setzt (Abb. 188).[1] Wie gerechtfertigt es ist, bei diesen Bildern von einer eigenen Gruppe zu sprechen, zeigt nicht zuletzt auch die Fortführung des Themas bei Hobbema, der von Bäumen locker umstandene Waldseen noch häufiger als sein Lehrer malen sollte.

Slives Datierung unseres „Waldsees mit Schwänen" in die Jahre um 1660–1665 stützen drei aus den 1660er Jahren erhaltene datierte Gemälde Ruisdaels, die als Haupt- oder Nebenmotiv ein stehendes oder ruhendes Gewässer mit Wasserpflanzen und Schwänen in der Art des Frankfurter Bildes zeigen und auch in der kleinteiligen Malweise mit dem Frankfurter Bild vergleichbar erscheinen.[2]

1 Inv. Nr. 885G. SLIVE 2001, S. 256, Nr. 315, Abb. in Farbe.

2 Aus den 1660er Jahren sind überhaupt nur fünf datierte Werke von Ruisdael erhalten, deren Jahreszahlen in allen Fällen schwer lesbar sind. Mit Inv. Nr. 941 sind zu vergleichen: a) „Wassermühle in einer baumreichen Landschaft". Signiert und 166(1?) datiert. Leinwand, 63 x 79 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 213). – b) „Waldlandschaft mit einem Teich". Signiert und 166. datiert. Leinwand, 45,8 x 53,4 cm. Norbury, Ashbourne, Derbyshire, Slg. Major H. S. L. Clowes. – c) „Bewaldete Hügellandschaft mit einem Teich". Signiert und nach meinem am Original gewonnen Eindruck 1661 (nicht 1664) datiert. Leinwand, 61 x 76 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 37). SLIVE 2001, S. 131–133, 298f, 342, Nr. 110, 393, 466, m. Abbildungen.



Abb. 189: Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, um 1660–1665, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1844, Nachtrag 1852, S. 145, Nr. 423; 1855, S. 23; 1858, S. 92, Nr. 191; 1866, S. 95, Nr. 191; 1870, S. 117, Nr. 193; 1873, S. 119, Nr. 193; 1879, S. 142, Nr. 273; 1883, S. 145, Nr. 273; 1888, S. 155, Nr. 273; 1892, S. 63, Nr. 273; 1897/1900, S. 61, Nr. 273; 1900, S. 296f, Nr. 273; 1905, S. 50, Nr. 273; 1907, S. 48, Nr. 273; 1910, S. 60, Nr. 273; 1914, S. 62, Nr. 273; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 180f; 1936, S. 17; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1987, S. 90; 1995, S. 50

HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 139, Nr. 461
ROSENBERG 1928, S. 89f, Nr. 289
SIMON 1930, S. 80
SLIVE 2001, S. 274, Nr. 346

JACOB VAN RUISDAEL

WASSERFALL IN EINER VORGEBIRGSLANDSCHAFT („NORWEGISCHER WASSERFALL")

INV. NR. 1156

Um 1670

Leinwand, 85,2 x 85,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit 15 waagerechten Fäden pro cm (senkrechte Fäden nicht zählbar) ist beschnitten und doubliert. Die Malkanten sind außer oben allseits erhalten, unten und links stark übermalt. Das Bild weist eine braune Grundierung auf, die in den Felsen und Bäumen durchscheint. Diese ist auch jenseits der wenig übermalten rechten Malkante sowie in kleinen Ausbrüchen und an verriebenen Stellen im Himmel zu sehen.
Reste einer alten Papierabklebung lassen eine Restaurierung im 19. Jahrhundert vermuten.
Ein „Untersuchungsbefund" vom 11. Januar 1939 im Archiv der Restaurierungswerkstatt (Ordner 6) beschreibt eine obere Anstückung, die 1965 von H. Tomaschek rückgängig gemacht wurde. Nach einem Bericht von Paul Eich (Ordner 6) soll die Leinwand oben um etwa 11 cm höher gewesen sein. Vor der Abnahme der Anstückung wurden die Maße unterschiedlich mit 98 x 84 cm, 100 x 86 cm, 99 x 87 cm und 99,5 x 88 cm angegeben (Ausst. Kat. WIEN 1873, Verst. Kat. 1885, Verz. 1888, 1900). Die Restaurierung war im Juli 1965 nach Beobachtung sich ablösender Farbschichten beschlossen worden. Die Leinwand wurde vom Keilrahmen abgespannt, gereinigt und vom vergilbten Firnis befreit und anschließend auf dem Vakuumtisch wachsdoubliert. Zum Vorzustand des Bildes hielt Eich damals fest: „Es zeigten sich einige wenige Retouschen und an einigen Stellen ist die Farbe etwas dünn."
Die Umklebung der 1965 ohne Umspann doublierten Leinwand wurde bei der jüngsten Restaurierung 1995 von Stephan Knobloch aus konservatorischen Gründen entfernt, die Leinwand dafür angestückt. Dabei wurden auch der Firnis reduziert und kleinere Retuschen vorgenommen.
Am linken Rand unterhalb der Mitte in Dunkelbraun, hellbraun unterlegt, signiert: „JvRuisdael" (JvR ligiert; Abb. 190).



Abb. 190: Jacob van Ruisdael, Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Gustav Ritter von Epstein (1827–1879), Direktor der österreichischen Nationalbank, Wien, spätestens seit 1873 (FRIMMEL 1, 1913, S. 318f)
Ch. Sedelmeyer, vor 1885
Slg. Georg Plach (?–1885), Kunsthändler und Experte, Wien
Verst. nachgelassene Slg. G. Plach, Wien (Wawra) 9. Dezember 1885, Nr. 180 (an F. Schwarz)
Kunsthändler Friedrich Schwarz, Wien, 1887
erworben am 3. Januar 1887 vom Frankfurter Kunstverein

AUSSTELLUNG

Wien, k. k. öst. Museum, Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze Wien, 1873, Nr. 102

KOPIE

Leinwand, 62 x 75 cm. Anon. Verst. Berlin (Leo Spik) 17. September 1953, Nr. 208 (als A. van Everdingen) (Abb. 192)

BESCHREIBUNG

Den ganzen Vordergrund des Bildes nimmt ein Becken ein, in das sich das über eine Stufe im Fels springende Wasser eines Gebirgsbaches ergießt und an Baumstämmen, die sich darin verkeilt haben, aufschäumt. Hinten staut sich das Wasser auf zwei weiteren Stufen des Geländes. Am linken Ufer ragt vorne der Stumpf einer Buche aus dem grasigen Boden. Weiter zurück erkennt man Weiden und Eichen, zwischen denen ein Bretterzaun, ein Kirchturm und ein Fachwerkhaus sichtbar werden. Das Ufer gegenüber besetzt ein kleiner Eichenwald. Im Hintergrund stehen einzelne Bäume auf einer im Sonnenlicht grün leuchtenden Wiese. In der Ferne zeichnet sich ein dunkler Gebirgsrücken ab. Den tiefblauen, zum Horizont hin hellblauen Himmel überwölben weiß-graue Wolken.

FORSCHUNGSSTAND

In der älteren Literatur ist die Echtheit des signierten Werkes nur von Simon (1930) in Frage gestellt worden.[1] Slive (2001) erklärte dessen Zweifel für unbegründet, wies jedoch auch auf für Ruisdael ungewöhnliche Merkmale hin, die er in dem annähernd quadratischen Format und dem relativ großen Anteil des Wassers an der Komposition erkannte. Er datierte das Bild in die erste Hälfte der 1660er Jahre. In dem Verzeichnis von 1995 ist das Bild „Norwegischer Wasserfall" betitelt, während es bei Slive neutral als „Wasserfall zwischen waldigen Hügeln" beschrieben ist.

DISKUSSION

Wasserfälle bilden mit über 150 erhaltenen Exemplaren die größte ikonographische Gruppe im Œuvre Ruisdaels.[2] Goethe rühmte sie, während spätere Autoren die vielen Wiederholungen des Themas nicht zu den besten Leistungen des Haarlemers zählen mochten.[3] Kein einziger der Wasserfälle ist datiert, doch besteht in der Forschung Einigkeit darüber, wann sich Ruisdael des Gegenstandes angenommen hat. Das Motiv führte bei ihm zunächst ein Schattendasein. In den frühesten Beispielen ab etwa 1650, darunter Inv. Nr. 754, ist der Wasserfall nur ein, wenn auch prominenter Baustein der Komposition. Erst in seiner Amsterdamer Zeit (ab 1656/57) wird das Motiv bildbeherrschend. Nach Steland leistete Ruisdael nur noch eine „mustergültige Klärung" der Bildform, die er von Allart van Everdingen übernommen hatte.[4] Zu seinen möglichen Vorbildern kann auch Frans Post (1612–1680) gezählt werden, der 1647 in Haarlem seinen „Wasserfall von Paulo Afonso" in São Paulo schuf.[5] Anders als Everdingen und Post hatte Ruisdael keine Gegenden besucht, wo er große Wasserfälle studiert haben könnte.

Unser „Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft" belegt, wie sich der Gegenstand bei Ruisdael zu einem virtuosen Kunststück verselbständigt hat. Die Darstellung des Wassers nimmt breitesten Raum ein, die ganze untere Bildhälfte, während sich die Landschaft zwischen den Bäumen nur erahnen läßt. Bei näherer Betrachtung kann man zwei Malweisen unterscheiden, deren Grenze etwa in der Mitte verläuft. Im Vordergrund sind nicht nur das schäumende Wasser, sondern auch die Felsen in einer für Ruisdael ungewöhnlich offenen Manier unter großzügiger Einbeziehung der braunen Grundierung gemalt. Die kraftvolle, das Tosen des Wassers nachahmende Wirkung erinnert an Farbholzschnitte.[6] Im Hintergrund entspricht der Auftrag dagegen der geschlossenen, kleinteiligen Malweise, die für Ruisdael typisch ist. Auch der Himmel – für den oben ein anderes Blaupigment als unten benutzt wurde, wie unter dem Mikroskop festgestellt werden konnte – ist deckend gemalt.

Die „minimalistische" Darstellung des Wassers im Vordergrund lediglich mit Weiß, Grau und dem Braun der Grundierung lassen eine späte Entstehung unseres Bildes vermuten. Folgt man Slive, wäre dieses mit seiner Datierung um 1660–1665 vor einer Gruppe von „majestätischen" Wasserfällen, die Slive um 1665–1670 datiert (Amsterdam, Braunschweig, Cambridge und Kettwig), einzuordnen.[7] Dieser Reihe ist das souverän ausgeführte Frankfurter Bild jedoch stilistisch eher nachzuordnen. Ein in der perspektivischen Ansicht der Bäume eng vergleichbarer Wasserfall, der sich in der Sammlung Jules Porgès in Paris befand, wird denn auch von Slive um 1670–1675 datiert.[8] Das Frankfurter Bild ist nach dieser relativen Chronologie um 1670 anzusetzen. Sein annähernd quadratisches Format ist, wie Slive zu Recht bemerkt, außergewöhnlich. Dieses war vermutlich der Grund dafür, daß man es aufwendig anstückte, da man an dem Format keinen Gefallen fand oder das Bild auf das Format eines oder mehrerer anderer Bilder oder Rahmen bringen wollte.[9] Den

1 „Das grellfarbig und flüchtig gemalte Bild ist nicht von Ruisdael, auch Signatur nicht überzeugend."
2 Vgl. SLIVE 2001, S. 153–248, Nr. 137–305.
3 Vgl. ROSENBERG 1928, S. 41f.
4 STELAND 1985, S. 85–104.
5 Signiert und 1647 (?) datiert. Holz, 58,8 x 46 cm. São Paulo, Museu de Arte. Das Bild befand sich früher im Städel.
6 Houbraken (3, 1721, S. 65f) hebt die Fähigkeit Ruisdaels, niederstürzendes Wasser darzustellen, nachdrücklich hervor, und assoziiert sogar dessen Namen mit dem Tosen („geruis") des Wassers.
7 SLIVE 2001, S. 156f, 166f, 170f, 172, 202, Nr. 139, 156, 157, 164, 166, 207, m. Abbildungen.
8 „Wasserfall in einer hügeligen Umgebung mit zwei Fischern". Signiert. Leinwand, 68 x 52 cm. SLIVE 2001, S. 224, Nr. 254, Abb.
9 Die Vermutung, daß die Anstückung aus dem 18. Jahrhundert stammen könnte und vorgenommen wurde, um die Komposi-

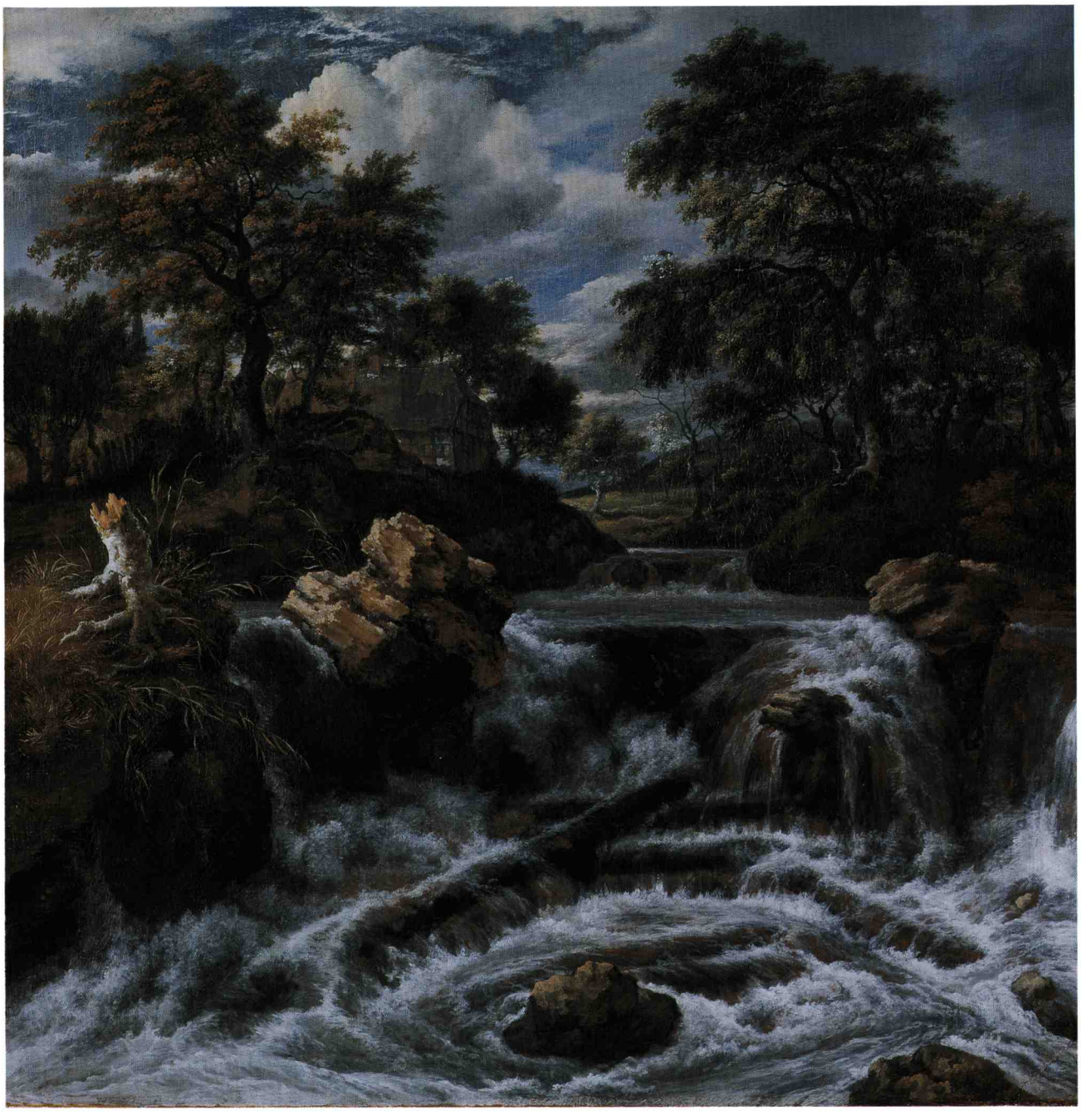


Abb. 191: Jacob van Ruisdael, Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft, um 1670, Frankfurt a. M., Städel

Zustand des Bildes vor der Anstückung dokumentiert eine Kopie, die 1953 in Berlin als Allart van Everdingen versteigert wurde (Abb. 192).[10] Auch der unbekannte Maler dieser Kopie wich von dem Quadratformat ab, indem er zwar die Komposition detailgetreu übernahm, dabei jedoch in ein Querformat (62 x 75 cm) übersetzte. Ruisdael mag in diesem Fall einmal mit dem Quadratformat experimentiert haben, um die Anteile des Wassers und der Landschaft an der Komposition gleich zu halten. Wahrscheinlicher jedoch dürfte er damit den Wunsch eines Klienten erfüllt haben, der das Stück für einen bestimmten Anbringungsort, etwa über einem Kamin, in Auftrag gegeben hatte.



Abb. 192: Nach Jacob van Ruisdael, Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft, Berlin, Kunsthandel, 1953

LITERATUR

Verz. 1888, S. 155, Nr. 272a; 1892, S. 62, Nr. 272a; 1897/1900, S. 60, Nr. 272a; 1900, S. 295f, Nr. 272a; 1905, S. 50, Nr. 272a; 1907, S. 48, Nr. 272a; 1910, S. 60, Nr. 272a; 1914, S. 62, Nr. 272a; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 181; 1936, S. 17; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1986, S. 15, Nr. 3; 1987, S. 90; 1995, S. 50

Ausst. Kat. WIEN 1873, S. 26, Nr. 102
CUNDALL 1891, S. 148
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 71, Nr. 223
ROSENBERG 1928, S. 82, Nr. 162
SIMON 1930, S. 80
SLIVE 2001, S. 193f, Nr. 190

tion des Bildes zu verbessern, wurde bereits in dem anonymen Untersuchungsbericht aus dem Jahr 1939 (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) ausgesprochen.

10 Nach einer Annotation in einem Exemplar des Versteigerungskataloges im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag zweifelte Horst Gerson an der Zuweisung des Bildes an Everdingen.

JACOB VAN RUISDAEL

WINTERLANDSCHAFT BEI HAARLEM MIT EINEM LATERNENPFAHL

INV. NR. 1109

Um 1670–1680

Leinwand, 36,2 x 31,2 cm

Ehemals signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand ist allseits beschnitten, doubliert und mit Papier abgeklebt. An verschiedenen Stellen scheint eine orange-ockerfarbene Imprimitur durch, die über einer weißen Grundierung liegt, die rechts am Rand sichtbar wird.

Die Maloberfläche zeigt ein über lange Zeit gewachsenes Craquelée, das sich in seinen ältesten Teilen schwarz abhebt, wohl infolge einer Reinigung, bei der Schmutz in die Altersrisse gelangte. Auf dem ältesten Craquelée liegen diverse kleinere Retuschen. Die Schattenzone im Vordergrund ist stark verputzt.

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel: „Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Privatbesitze / Wien (k. k. öst. Museum) 1873. Nummer der Aufnahme [in Bleistift eingetragen: 95.] / Katalog-Nr. [kein Eintrag] / Coll. [in Feder eingetragen: Jos. Ritt. v. Lippmann.]“ Von diesem Klebezettel überschnitten, somit nicht nach 1873 angebracht, eine Beschriftung in rotbrauner Kreide: „[...] 13“.

PROVENIENZ

Verst. Slg. Carl Sedelmeyer (Kunsthändler, Wien und Paris), Wien (Sedelmeyer) 20. Dezember 1872, Nr. 144 (*f* 2.005 an Löscher oder, nach einer Ergebnisliste im Exemplar F. Lugt des Kataloges im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, an Dr. Strauss)

Slg. Joseph Ritter von Lippmann-Lissingen (?–1900), Großgrundbesitzer, Wien, spätestens seit 1873

Verst. Slg. J. Ritter von Lippmann-Lissingen, Paris (Pillet) 16. März 1876, Nr. 38 (frcs. 1.960 an Sedelmeyer, der es Kohlbacher, dem Direktor des Frankfurter Kunstvereins, zum selben Preis überließ; FRIMMEL 2, 1914, S. 548)

erworben am 12. April 1876 vom Frankfurter Kunstverein für das Städel

AUSSTELLUNG

Wien, k. k. öst. Museum, Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze Wien, 1873, Nr. 165

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt eine winterliche Flachlandschaft vor einer Stadt am Horizont, die sich durch den Umriß der Kirche St. Bavo als Haarlem zu erkennen gibt. Vom verschatteten Vordergrund führt eine Straße in die Tiefe, deren Verlauf unter der Schneedecke einige Pfähle, Geländer sowie eine einsam stehende Laterne auf einem Pfahl markieren. Beiderseits der Straße stehen dürre Bäume mit wettergebeugten Kronen, rechts ein kleines Haus mit einem Pyramidendach. Über eine Eisfläche links bewegen sich zwei Spaziergänger. Weiter hinten sind noch weitere kleine Figuren auf und neben der Straße an den Geländern zu sehen. Den hohen Himmel verdüstern graue Wolken, die im Licht der tiefstehenden Sonne rötlich aufleuchten.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1876 in Wien aus der Sammlung Lippmann-Lissingen als Ruisdael erworbene Gemälde trug nach Angabe der beiden Sedelmeyer-Kataloge von 1872 und 1873 damals noch die Signatur des Meisters.[1] Rosenberg (1928) ordnete es erstmals als „eines der spätesten unter den Winterlandschaften“ in Ruisdaels Entwicklung ein. Seiner Einschätzung folgten auch Hubbala (1970), Walford (1991) und zuletzt Slive (2001). Außer als angenommenes Beispiel für den Spätstil des Malers erfuhr das Bild auch durch das Motiv der Straßenlaterne Beachtung, die Walford und ausführlicher noch einmal Slive mit einem Laternentypus identifizierten, der von seinem Erfinder, dem Amsterdamer Maler Jan van der Heyden (1637–1712), seit etwa 1670 in Holland und anderen Ländern Europas verbreitet worden war.[2] Beide Forscher faßten dabei das Bild in ähnlicher Weise als „Hommage“ an van der Heyden auf. Walford sprach dabei

1 Kat. Sedelmeyer 1872: „J. v. Ruisdael“. Ausst. Kat. WIEN 1873: „JRuisdael verbunden“ (in beiden Katalogen ohne Angabe des Anbringungsortes).

auch die Möglichkeit einer sinnbildlichen und autobiographischen Deutung an. Der auf Haarlem – Ruisdaels Geburtsstadt – zuführende Weg wäre demnach im übertragenen Sinn auf den „Lebensweg" zu beziehen, der vom Licht des Verstandes – der Laterne – beleuchtet wird. Eine allegorische Auslegung des Gemäldes hatte bereits der Frankfurter Maler Wilhelm Steinhausen in einem literarischen Aufsatz versucht.[3] Slive vermutete, daß die Laterne nicht wirklich vor Haarlem gestanden habe, sondern in eine imaginierte Umgebung eingesetzt wurde.

DISKUSSION

Ruisdael malte, gemessen an seinem Gesamtwerk, vergleichsweise wenige Winterlandschaften. Von seinen etwa 700 erhaltenen Gemälden entfallen auf diese Gattung rund 30, immer noch eine große Zahl, die z. B. um das Doppelte über der der Beispiele Jan van Kessels (1641–1680) liegt, der nach Houbraken für seine Winterbilder berühmt war.[4] Kein einziges der Winterstücke ist datiert, doch ordnet man diese seit Rosenberg allgemein in die Jahre nach 1670 ein. Eine Ausnahme hiervon bildet eine Winterlandschaft in Wiener Privatbesitz, die bereits um 1655 entstanden sein soll.[5] Da bis heute kein datiertes Werk von Ruisdael aus den Jahren ab 1670 bekannt geworden ist, beruhen die Vorstellungen von seinem Spätwerk auf einer schwachen Grundlage. In manchen Fällen belegen modische Details der Staffage eine späte Datierung in die Jahre um 1680. Zu den Beispielen hierfür gehören eine „Winterlandschaft" der Hamburger Kunsthalle, die Thomas Ketelsen für gleichzeitig mit dem Frankfurter Bild entstanden ansieht,[6] sowie ein „Landhaus in einem Park mit Brunnen" in der Berliner Gemäldegalerie.[7] Das Berliner Bild vermittelt auch durch den nervösen, wenngleich nicht minder kraftvollen Duktus, der vor allem in der prächtig gemalten Tanne zum Ausdruck kommt, den typischen Eindruck eines Alterswerkes. Für das Städel-Bild können entsprechende Feststellungen nicht getroffen werden. Auch der Hinweis auf die Straßenlaterne als eine Erfindung Jan van der Heydens trägt nicht viel zur Frage der Datierung bei. Ausweislich einer Illustration in van Domselaers Beschreibung von Amsterdam war nämlich nicht erst im Jahr 1670 mit der Ernennung Jan van der Heydens zum Oberaufseher über die Straßenbeleuchtung von Amsterdam, sondern bereits 1664 mindestens ein Exemplar an einem prominenten Platz aufgestellt worden. Es wirkte dort ähnlich verloren wie in der Landschaft von Ruisdael (Abb. 193).

Das Datierungsproblem verschärft sich noch durch die Schwierigkeit, zu erkennen, ob Ruisdael über einen langen Zeitraum hinweg immer mal wieder Winterlandschaften malte oder während einer oder weniger Phasen gleich ganze Serien davon. Für die letztere Annahme könnte das für die Bilder häufig verwendete kleine Format von etwa 36 x 32 cm sprechen. Auch die behutsame, an Zeichnung und Aquarell erinnernde Malweise haben viele der zumeist hochrechteckigen Bilder miteinander gemein. Zu der Gruppe dieser Winterbilder gehören neben dem hier besprochenen noch ein weiteres Exemplar im Städel (Inv. Nr. 535). Weitere Beispiele befinden sich u. a. in den Galerien in Den Haag, Leipzig und München (Abb. 195).[8]

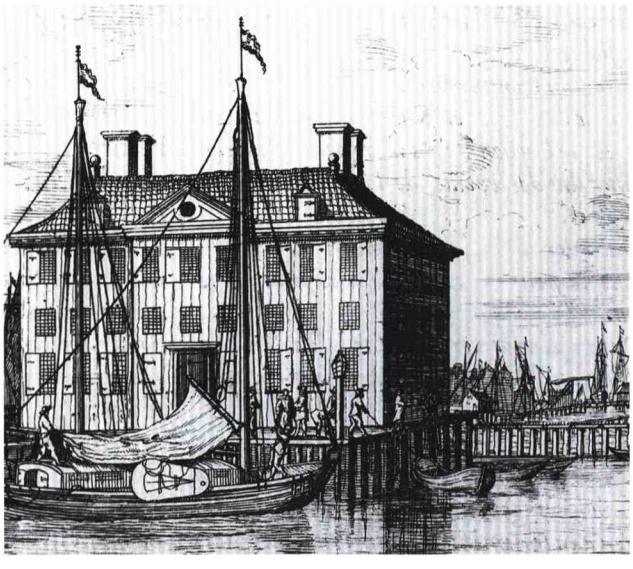


Abb. 193: Die Neue Stadtherberge in Amsterdam, Kupferstich, Ausschnitt: Laterne, aus: Van Domselaer 1665 (vgl. Abb. 11)

2 Zur Straßenbeleuchtung s. G. P. ZAHN, De geschiedenis der verlichting van Amsterdam, Amsterdam o. J. (1911), S. 4–8. J. F. L. de Balbian VERSTER, De lantaarnpal van Jan van der Heyden, in: Maandblad Amstelodanum 14, 1927, S. 22–25. M. G. NIESSEN, Straatverlichting, in: Ons Amsterdam 18, 1966, S. 82–85. Helga WAGNER, Jan van der Heyden, 1637–1712, Amsterdam-Haarlem 1971, S. 11f. SLIVE 2001, S. 472, bei Nr. 670.

3 BESUCHE IM STÄDEL. BETRACHTUNGEN ZU BILDERN, hrsg. v. Klaus Gallwitz, mit biographischen Notizen von Dolf Sternberger, Frankfurt a. M. 1986, S. 82–86.

4 Zu den Winterlandschaften Ruisdaels s. ROSENBERG 1928, S. 40, 55, 61. STECHOW 1966, S. 96f. WALFORD 1991, S. 156–160, 182–185. SLIVE 2001, S. 468–489, Nr. 662–694. Zu van Kessel s. Alice I. DAVIES, Jan van Kessel, Doornspijk 1992.

5 „Winterlandschaft mit Ansicht einer Stadt und einer Holzbrücke". Monogrammiert. Holz, 25 x 33 cm. Wien, Erben von Hans P. Wertitsch. SLIVE 2001, S. 487, Nr. 690, Abb.

6 Inv. Nr. 154. Signiert. Holz, 27,3 x 32,2 cm. Kat. HAMBURG 2001, S. 236f, Abb. SLIVE 2001, S. 475, Nr. 674, Abb. in Farbe (1670er Jahre mit Hinweis auf das Kostüm).

7 Inv. Nr. 885A. Signiert. Leinwand, 65 x 51 cm. SLIVE 2001, S. 398f, Nr. 554, Abb.

8 „Winterlandschaft". Signiert. Leinwand, 37,3 x 32,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 802). – „Winterlandschaft im Zwielicht". Leinwand, 38,3 x 34,2 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 1057). – „Winterliche Dorflandschaft bei



Abb. 194: Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft bei Haarlem mit einem Laternenpfahl, um 1670–1680, Frankfurt a. M., Städel

Der eigentümliche Reiz von Ruisdaels Winterlandschaften geht zu einem wesentlichen Teil von den fast nachtdunklen Himmeln aus, in denen neben Schwarz und Grau auch Blau und Rot vorkommen. Während Maler wie Hendrick Averkamp (1585–1634) oder, um ein Beispiel aus diesem Katalog zu nennen, Isack van Ostade (Inv. Nr. 1232), für die Jahreszeit typische Verrichtungen und Vergnügungen schildern, fängt Ruisdael die Stimmung eines wolkenverhangenen Wintertages ein. Stechow machte darauf aufmerksam, daß Ruisdael damit einer Empfehlung Karel van Manders im Kapitel über die Landschaft seines Lehrgedichtes (Den grondt der edel vry schilder-const) folgte: „Man muß auch versuchen mit der Farbe Schnee, Hagel, Regenschwaden, Frost, Reif und dampfende traurige Nebel wiederzugeben, alles Dinge, die nötig sind, um schwermütige Wintertage darzustellen, so daß der Blick oft nicht weiter getragen wird, um Tore, Häuser, Städte und Dörfer zu sehen, als man einen Stein werfen kann."[9]

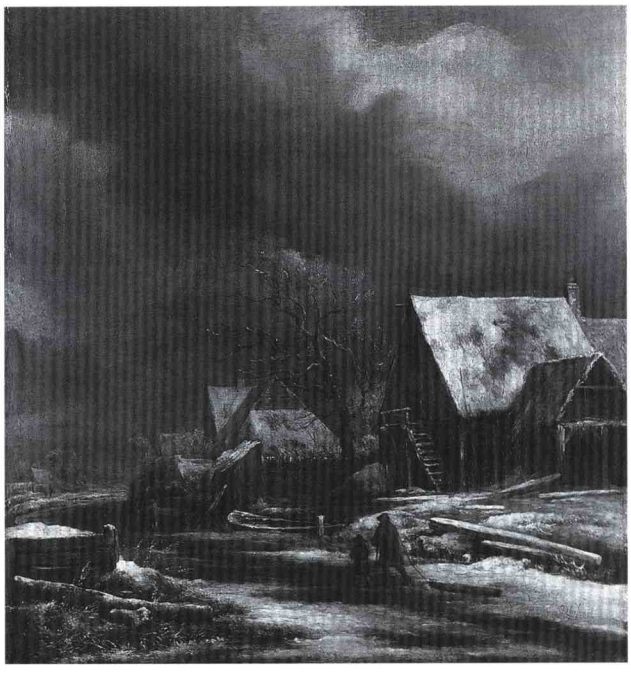


Abb. 195: Jacob van Ruisdael, Winterliche Dorflandschaft bei Mondschein, um 1670–1680, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 443; 1879, S. 142, Nr. 272; 1883, S. 145, Nr. 272; 1888, S. 154, Nr. 272; 1892, S. 62, Nr. 272; 1897/1900, S. 60, Nr. 272; 1900, S. 295, Nr. 272; 1905, S. 50, Nr. 272; 1907, S. 47, Nr. 272; 1910, S. 60, Nr. 272; 1914, S. 62, Nr. 272; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 181; 1936, S. 17; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1986, S. 33, Nr. 3; 1987, S. 90; 1995, S. 50

Ausst. Kat. WIEN 1873, S. 42, Nr. 165
CUNDALL 1891, S. 148
PELTZER 1903, S. 38
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 299, Nr. 992
SIMON 1927, S. 59
ROSENBERG 1928, S. 40, 61, 110, Nr. 609
Jean LEYMARIE, Die holländische Malerei, Genf usw. 1956, S. 108, Abb.
Horst Karl GERSON, Jacob van Ruisdael, Mailand 1966, Taf. XV
Erich HUBBALA, Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), Frankfurt a. M.-Berlin-Wien 1970, S. 185, Nr. 158b
WALFORD 1991, S. 182–185
SLIVE 2001, S. 60, 472, Nr. 670
Martina DOBBE u. Peter GENDOLLA, Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag, Siegen 2003, S. 37f, Abb. 2

Mondschein". Signiert. Leinwand, 36,7 x 32,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 117). SLIVE 2001, S. 474, 476, 482, Nr. 673, 677, 684, m. Abbildungen.

9 STECHOW 1966, S. 96–98. Hier zitiert nach der Übersetzung von R. HOECKER, Das Lehrgedicht des Karel van Mander, Den Haag 1916, S. 203.

JACOB VAN RUISDAEL

WINTERLANDSCHAFT MIT BESCHNEITER BAUMGRUPPE

INV. NR. 535

Um 1670–1680

Leinwand, 27 x 32,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die ocker grundierte Leinwand mit etwa 12 senkrechten und waagerechten Fäden pro cm² ist an den Kanten mit Pappstreifen zum Schutz des neuen Umspanns versehen. Mit Datum vom 7. Mai 1817 wurde das Bild in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Ein Winter von Ruysdael. Tuch auf Holz gezogen. Die alten retouchen in der luft hinweggenommen und das Ganze reparirt. [*f*] 16" (Archiv. 1817–1843, S. 25, Nr. 4). Göbel und Janss behandelten es zwischen dem 8. und 17. Oktober 1877 (Archiv. 1877/78, S. 34). Bei der jüngsten Restaurierung 1995 durch Stephan Knobloch wurden die Morgensternsche Doublierung auf Eichenholz entfernt, vergilbter und krepierter Firnis abgenommen sowie diverse Kittungen und Retuschen vorgenommen (Bericht im Archiv der Restaurierungswerkstatt).
Rechts unten signiert: „JvRuisdael" (JvR ligiert; Abb. 196).
Ehemals rückseitig auf der früheren Holzdoublierung in Bleistift bezeichnet: „No 4" (nach Verz. 1995).

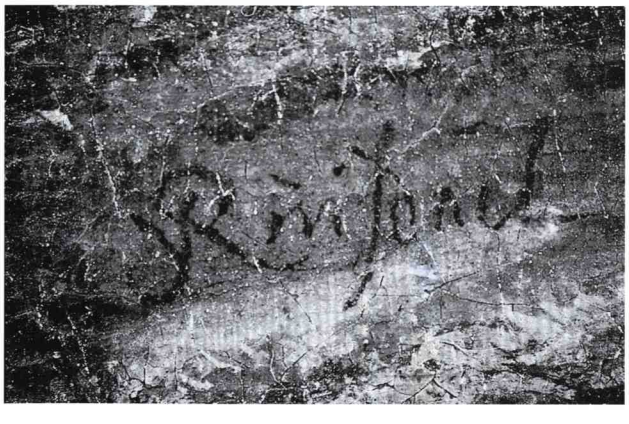


Abb. 196: Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft mit beschneiter Baumgruppe, Signatur (Infrarot-Reflektographie), Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M. (nach Hinweisen im Städel-Inventar und in Verz. 1900 im Nachlaß des Sammlers vom 7. August 1794 auf *f* 30 taxiert)
Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard

BESCHREIBUNG

Der Vordergrund der winterlichen Landschaft liegt im Schatten einer Scheune, die links vom Bildrand überschnitten wird. Über eine durchfurchte Straße, die schräg nach rechts aus dem Bild heraus führt, blickt man auf eine Reihe von dürren und zum Teil abgestorbenen Bäumen, die einen schneebedeckten hohen Acker säumen. Im rechten Mittelgrund stehen einige Giebelhäuser. Aus dem Schornstein des vordersten dieser Häuser steigt dünner Rauch auf. Am Horizont setzt sich die Bebauung des Ortes mit einer Burg- oder Kirchenruine rechts der Mitte sowie einer langen Mauer links der Mitte fort. Auf der Straße ist ein Spaziergänger mit einem Hund unterwegs. Weiter hinten sieht man zwei weitere Figuren und eine Herde Schweine. Der graue Himmel lichtet sich links stark auf.

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Gemälde wurde 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard erworben. Von Peltzer (1903) und Simon (1930) geäußerte Zweifel an der Echtheit des Bildes haben sich in der Forschung nicht gehalten. Slive (2001) datierte das Werk in die 1660er Jahre.

DISKUSSION

Wie die unter Inv. Nr. 1109 im größeren Zusammenhang besprochene „Winterlandschaft bei Haarlem mit einem Laternenpfahl" gehört auch dieses Bild zu einer kleinen Gruppe von Winterbildern Ruisdaels, die in ihrer intimen Wirkung, ihrem kleinen Format und ihrem Kolo-

rit eng miteinander verwandt erscheinen. Der direkte Vergleich der beiden Frankfurter Stücke bestätigt die Vermutung, daß wenn nicht alle, so doch viele dieser Bilder gleichzeitig in Serie entstanden sind, weil sie trotz ihrer unterschiedlichen hoch- und querformatigen Kompositionen signifikante Gemeinsamkeiten aufweisen. Hier wie dort ist der niedrige Horizont mit einer verschwommenen Fernsicht kombiniert. Vergleichbar sind auch die weiß gehöhten Baumkronen, die sich gegen den farbenfrohen, bewölkten Abendhimmel abheben. Auffällige Übereinstimmungen sind schließlich auch in den verschatteten Vordergrundstreifen sowie den dunklen Rückenfiguren vor dem hellen Schneegrund zu erkennen. Aus den unter Inv. Nr. 1109 angegebenen Gründen läßt sich auch diese Winterlandschaft Ruisdaels lediglich grob um 1670–1680 ansetzen.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 46, Nr. 152; 1823, S. 26, Nr. 152; 1830, S. 15, Nr. 105; 1833, Taf. 3; 1835, S. 44, Nr. 34; 1844, S. 99, Nr. 216; 1855, S. 23; 1858, S. 92, Nr. 193; 1866, S. 95, Nr. 193; 1870, S. 116, Nr. 192; 1873, S. 119, Nr. 192; 1879, S. 142, Nr. 271; 1883, S. 145, Nr. 271; 1888, S. 154, Nr. 271; 1892, S. 62, Nr. 271; 1897/1900, S. 60, Nr. 271; 1900, S. 295, Nr. 271; 1905, S. 50, Nr. 271; 1907, S. 47, Nr. 271; 1910, S. 60, Nr. 271; 1914, S. 61f, Nr. 271; 1915, S. 114; 1919, S. 106; 1924, S. 180; 1936, S. 17; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1986, S. 32, Nr. 9; 1987, S. 90; 1995, S. 50

Cundall 1891, S. 148
Peltzer 1903, S. 38
Hofstede de Groot 4, 1911, S. 299, Nr. 991
Rosenberg 1928, S. 110, Nr. 608
Simon 1930, S. 80
Bernt 1948, Bd. 3, Nr. 688
Slive 2001, S. 472, Nr. 669



Abb. 197: Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft mit beschneiter Baumgruppe, um 1670–1680, Frankfurt a. M., Städel

KAREL SLABBAERT

Zierikzee 1618/19 – 1654 Middelburg

Geboren 1618/19 in Zierikzee als Sohn des Carel Slabbaert und der Catharina Goltzius aus Brügge. 1640 und 1641 zeichnete er in Leiden notarielle Protokolle, aus denen hervorgeht, daß er mit den Malern Pieter de Potter und Isaak Koedijck bekannt war. Seine Tätigkeit läßt sich ab 1641 anhand von datierten Werken lückenhaft verfolgen. Am 8. April 1645 verlobte er sich in Amsterdam mit Cornelia Bouwers aus Rotterdam. Zu diesem Zeitpunkt wohnte er in Amsterdam, doch trat er im selben Jahr der Malergilde von Middelburg bei. 1649/50 saß er dort im Vorstand der Malergilde, 1653/54 stieg er zum Dekan auf. Er wurde am 6. November 1654 in Middelburg begraben.

Slabbaert scheint in Middelburg ein gefragter Porträtist gewesen zu sein. Er malte nicht nur Bildnisse, sondern radierte auch solche von vornehmen Bürgern der Stadt. Höhepunkte seines wenig bekannten Schaffens stellen einige originelle Genrekompositionen dar, die Vorbildern der Leidener Schule um Gerrit Dou verpflichtet sind. Auch die Stillebenkunst beschäftigte ihn. 1656 wurde in der Leidener Sammlung des Malers Abraham de Pape ein großes Stück mit einem goldenen Becher auf den hohen Betrag von 60 Gulden geschätzt.
Abraham Bastiaensen, Abraham Born und Eeuwoudt Adriaensz. van Schagen waren 1653/54 seine Schüler.

LITERATUR: Bol 1982; Ausst. Kat. Masters of Middelburg. Exhibition in the honour of Laurens J. Bol, bearb. v. Noortje Bakker u. a., Amsterdam, Kunsthandel K. & V. Waterman, 1984, S. 83f, 102f, 115, 198f, 272–279, Nr. 41, 78–81; Sumowski 6, 1994, ad indicem; Briels 1997, S. 384; Quentin Buvelot, in: Ausst. Kat. Den Haag 2002, S. 219f, Anm. 6, 7, 22, 25; Notizen von Cornelis Hofstede de Groot im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag

SELBSTBILDNIS MIT TOTENKOPF

INV. NR. 445

Um 1645

Leinwand, 32,5 x 25,3 cm

Unbezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand ist allseits beschnitten und auf eine Holztafel von 32,5 x 25,3 cm aufgezogen. Sie weist eine hellgraue Grundierung auf. Durch Infrarot-Reflektographie ließen sich stellenweise Spuren einer Unterzeichnung feststellen, mit der vermutlich die ganze Komposition vorbereitet wurde (Abb. 198 und Text).
Bei der Schätzung des Städel-Vermächtnisses wurde das Bild als „erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 7). Göbel und Janss restaurierten es zwischen dem 22. August und 10. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 21). Der gegenwärtige Zustand ist befriedigend. Durch die Doublierung hat sich die Leinwandstruktur durchgedrückt. Kleinere Retuschen.
Rückseitig auf der Holztafel ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „No. 445." In weißer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „198".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (tax. *f* 50)

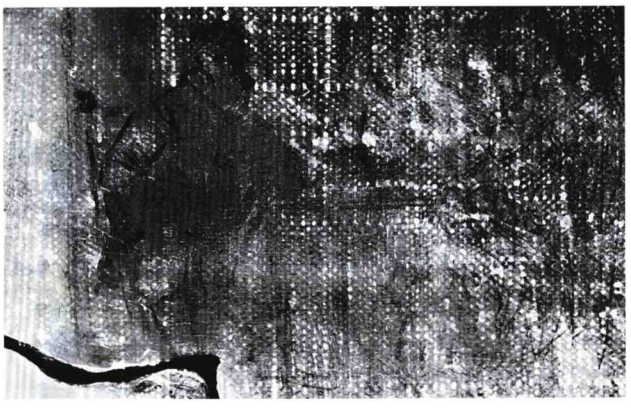


Abb. 198: Karel Slabbaert, Selbstbildnis mit Totenkopf, Infrarot-Reflektographie, Detail: übermaltes Familienbild, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Das Bildnis zeigt einen Mann in Dreiviertelfigur nach rechts an einem grün bezogenen Tisch in einem roten Lehnstuhl sitzend. Das zum Betrachter gewandte Gesicht mit geröteten vollen Wangen läßt ihn noch jung erscheinen. Er hat rötlich blondes Haar, das in schönen Locken über die Schultern fällt, und einen Oberlippenbart, der mit der Rundung des Kinns einen Kreis bildet. Auf dem Kopf sitzt ein kleiner schwarzer Filzhut mit schwungvoll gebogener Krempe und Schleife. Sein schwarzes Wams säumt bogenförmig geschnittene Spitze, am Bauch ist es aufgeknöpft und mit geschlitzten Ärmeln versehen, so daß das weiße Hemd hervortritt. Der kleine Kragen, der unter dem Hals mit Schnüren, die in *akertjes* enden, geschlossen ist, und die abstehenden Manschetten nehmen das Bogenmuster auf. Die ockerfarbene Hose zieren an den Längsnähten Bordüren in schwarzer Spitze, die wieder das Bogenmuster zeigen, am Bund schwarze Bandschleifen. Denselben Ton und Dekor zeigt auch der Mantel, in dem sein rechter Arm steckt. Dieser scheint in die Seite gestützt, doch bleibt die Hand unsichtbar. Die behandschuhte Linke ruht auf einem Totenkopf. Zwischen Zeige-, Mittelfinger und Daumen hält sie einen feinen Pinsel. Auf dem Tisch steht ein Messingleuchter mit einer Kerze, die herabgebrannt und gerade erloschen ist. Der Hintergrund ist in graubraunen Tönen gehalten. Hinter dem Ansatz eines Bogens von links oben schräg einfallendes Licht deutet ein geräumiges Interieur an.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Stifters, in der es als Frans Hals inventarisiert war. In den Verzeichnissen wurde es zunächst als Niederländisch (1819) und Unbekannt (1835) geführt. Seit 1819 hielt man es wohl aufgrund seiner oberflächlichen Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Porträtradierung Rembrandts (Bartsch 277) für ein Bildnis des Malers Jan Asselijn. Zwischenzeitlich wurde auch Jacob Duck (um 1600–1667) als Autor in Erwägung gezogen.[1] Die richtige Zuschreibung an den damals wie heute wenig bekannten Karel Slabbaert geht auf Abraham Bredius zurück. Im

1 Städel-Inventar: „A. I. Duck". Annotation in Verz. 1879, S. 125, Nr. 198: „in der Art des le Ducq?". Verz. 1883, S. 128, Nr. 198: „in der Art des Le Ducq". Verz. 1888, S. 136, Nr. 198 (idem). Der Tiermaler Johan le Ducq (1629/30–1676/77) wurde damals noch mit Jacob Duck verwechselt (s. dazu K. Lilienfeld, in: THIEME-BECKER 10, 1914, S. 40, 44f).

Katalog des Mauritshuis (1895) wies dieser in der Biographie des aus der Provinz Seeland stammenden, später in Leiden und Amsterdam nachgewiesenen und ab 1645 abseits von den großen Kunstzentren in Middelburg tätigen Malers unter dessen Selbstbildnissen auch dieses im Städel nach. Slabbaerts Züge erkannte er auch in dem Offizier der beispiellosen Komposition „Soldaten und andere Figuren zwischen den Ruinen einer Burg" im Mauritshuis (Abb. 201).[2] Ein weiteres bereits früh erkanntes Selbstbildnis des Malers in der Fondation Custodia in Paris (Abb. 199), dem dort noch als Pendant das vermutlich postume Bildnis der Gattin Cornelia Bouwers angehört, ist von Buvelot (2002) ausführlich mit den anderen Selbstbildnissen besprochen worden.[3] Das Städel-Bild stellte Buvelot unter Hinweis auf das Kostüm an den Beginn der Reihe mit einer Datierung um 1645. Um 1650 datierte er die Selbstbildnisse in Paris und in Den Haag; ein bislang unbekanntes Selbstbildnis aus den letzten Lebensjahren des bereits nach 35 oder 36 Jahren 1654 verstorbenen Malers erkannte Buvelot im Hintergrund einer „Werkstatt des Evangelisten Lukas" in der Gemäldegalerie in Berlin. Auf einem Regal steht dort ein kleines Bildnis des Malers, der in der Rechten ein Memorialbildnis seiner verstorbenen Frau Cornelia Bouwers hält.[4]

Sander (1991/92) erläuterte den Vanitas-Charakter des Bildnisses wie folgt: „Durch die beigegebenen Attribute – Totenschädel und verlöschende Kerze – wird ebenso wie mit der stutzerhaften-modischen Kleidung unmißverständlich an die Vergänglichkeit menschlichen Tuns erinnert. Zugleich verweist der Pinsel in der Rechten [sic!] des Malers und sein selbstbewußter Blick in Richtung des Betrachters auf die besondere Funktion künstlerischen Schaffens: ‚Ars longa, vita brevis' (Die Kunst überdauert, das Leben hingegen ist kurz)."



Abb. 199: Karel Slabbaert, Selbstbildnis, um 1650, Paris, Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt

DISKUSSION

Buvelot hat Slabbaerts Selbstbildnisse bereits vollzählig zusammengestellt und in eine überzeugende Entstehungsreihenfolge gebracht, so daß sich die Diskussion hier auf die Ikonographie unseres Bildes konzentrieren kann, die eine interessante Kompositionsänderung einschließt. Über dem linken Arm des Malers wurde bei der infrarot-reflektographischen Untersuchung eine mit dem Stift begonnene und mit dem Pinsel fortgeführte Vorzeichnung sichtbar (Abb. 198). Diese zeigt links einen altmodisch mit steifer Jacke gekleideten Herren in einem Lehnstuhl an einem Tisch, rechts gegenüber eine Frau mit Mühlsteinkragen und einem Kind auf dem Arm sowie einem weiteren Kind an der Seite. Beiderseitig lassen senkrechte Linien etwas wie einen Rahmen um die Gruppe erahnen. Spuren einer Vorzeichnung ließen sich sehr undeutlich auch im Bereich des Tisches erkennen. Man kann daher vermuten, daß die ganze Komposition durch eine Unterzeichnung vorbereitet wurde, die aber eben nur dort nachweisbar ist, wo sie nicht zur Ausführung kam und unter dünner Farbe liegt. Der Befund deutet also auf einen Planwechsel des Gemäldes hin, das ursprünglich als ein Interieur mit einem Familienbildnis im Selbstbildnis konzipiert gewesen war. Slabbaert orientierte sich vermutlich an Gerrit Dous „Selbstbildnis mit Familienporträt" in Braunschweig (Abb. 202).[5] Das ältere Paar des geplanten Familienbildnisses sollte wahrscheinlich seine Eltern darstellen. Bei den beiden Kindern dürfte es sich um jüngere Geschwister handeln, wenn das wiedergegebene Bildnis nicht älter und Slabbaert selbst eines der beiden Kinder war.[6]

Auf eine merkwürdige Beobachtung sei zuletzt noch hingewiesen. Verbirgt Slabbaert seine rechte Hand, weil

2 Signiert. Holz, 50,5 x 39 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 410).

3 Inv. Nr. 7667 A–B. Jeweils signiert. Holz, oval, 20,6 x 15,6 cm bzw. 20,3 x 15,7 cm. Ausst. Kat. Den Haag 2002, S. 162–167, Nr. 30, 31, Abb. in Farbe.

4 Inv. Nr. 770A. Undeutlich signiert. Holz, 63 x 49 cm. Ausst. Kat. Den Haag 2002, S. 166, Abb.

5 Signiert. Holz, oval, 27 x 23 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 303). Sumowski 1, 1983, S. 537, 598, Nr. 301, Abb. in Farbe (um 1645).

6 Über die Familie des Malers ist in der Literatur nicht viel bekannt. Briels (1997, S. 384, Anm. 2) teilt mit, daß dessen Eltern Carel Slabbaert und Catharina Goltzius aus Brügge 1601 in Zie-



Abb. 200: Karel Slabbaert, Selbstbildnis mit Totenkopf, um 1645, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 201: Karel Slabbaert, Soldaten und andere Figuren zwischen den Ruinen einer Burg, um 1650, Den Haag, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis

er sie malend nicht zum Modell nehmen konnte, oder fehlte ihm diese vielleicht? Bei genauer Betrachtung meint man eine Schleife zu erkennen, die ein Tuch um den Stumpf des Armes fixiert, außerdem auch das Ende eines Riemens, der gleichfalls nicht als herkömmliches Kostümteil erklärt werden kann. Slabbaert müßte folglich mit der linken Hand gemalt haben, und in der Tat hält er den Pinsel in der linken Hand. Seine Selbstbildnisse in Paris und Den Haag geben in dieser Frage keine Auskunft, da der gewählte Bildausschnitt hierfür zu eng ist. Einzig in dem spätesten Selbstbildnis in der Berliner „Werkstatt des Evangelisten Lukas" ist die rechte Hand zu sehen. Allerdings hält sie hier das Memorialbildnis der verstorbenen Frau des Künstlers, das dieser nicht mit seiner linken Hand hätte emporhalten können, da die linke Seite allgemein negativ konnotiert war.[7]



Abb. 202: Gerrit Dou, Selbstbildnis mit Familienporträt, um 1645, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum-Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 445; 1819, S. 38, Nr. 78; 1823, S. 20, Nr. 78; 1830, S. 35, Nr. 250; 1833, Taf. 3; 1835, S. 48, Nr. 59; 1844, S. 114, Nr. 302; 1858, S. 106, Nr. 267; 1866, S. 109, Nr. 267; 1870, S. 112, Nr. 171; 1873, S. 115, Nr. 171; 1879, S. 125, Nr. 198; 1883, S. 128, Nr. 198; 1888, S. 136, Nr. 198; 1892, S. 49, Nr. 198; 1897/1900, S. 47, Nr. 198; 1900, S. 322f, Nr. 198; 1905, S. 38, Nr. 198; 1907, S. 36, Nr. 198; 1910, S. 45, Nr. 198; 1914, S. 46, Nr. 198; 1915, S. 111; 1919, S. 117; 1924, S. 199; 1966, S. 113; 1971, S. 56; 1986, S. 24, Nr. 9; 1987, S. 95; 1991, S. 76; 1995, S. 53

MUSÉE ROYAL DE LA HAYE. CATALOGUE RAISONNÉ DES TABLEAUX ET DES SCULPTURES, bearb. v. Abraham Bredius u. Cornelis Hofstede de Groot, Den Haag 1895, S. 376f, bei Nr. 410

MOES 1, 1897, S. 29, Nr. 214

VAN HALL 1963, S. 7

BOL 1982, S. 585

Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 42

Quentin Buvelot, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2002, S. 162–167, bei Nr. 30, 31

rikzee geheiratet hatten. Der Mann wurde im selben Jahr *poorter* (Bürger) der Stadt.

7 Zum linkshändigen Malen s. ausführlicher bei Inv. Nr. 1129.

JAN STEEN

Leiden um 1626 – 1679 Leiden

Geboren um 1626 in Leiden als Sohn des Brauers Havick Steen und der Elisabeth Capiteyn. Als seinen Lehrer gibt Houbraken Jan van Goyen an. Weyerman nennt außerdem noch Adriaen van Ostade und Nicolaus Knüpfer. Während sich der Hinweis auf Ostade mit dem klaren Haarlemer Einfluß auf den jungen Steen verträgt, bleibt das Vorbild van Goyens undeutlich und klingt Knüpfer allenfalls in einigen späteren Werken Steens an. Gleich Rembrandt hatte Steen die Lateinschule besucht, um sich im November 1646 an der Leidener Universität einzuschreiben. Er schloß aber nie ein Studium ab. Im März 1648 trat er der neugegründeten St. Lukasgilde von Leiden bei. Anfang Oktober 1649 heiratete er Margriet, eine Tochter Jan van Goyens. Das Paar bewohnte vermutlich eines von dessen Häusern in Den Haag, wo Steen im März 1654 einer Bürgerkompanie beitrat. Ab 1651 finden sich hin und wieder Datierungen auf seinen Gemälden, die in den 1660er Jahren etwas häufiger werden. Im Juli 1654 mietete sein Vater für ihn eine Brauerei in Delft. Im Herbst ließ er sich in dieser Stadt nieder, die am 12. Oktober von der verheerenden Explosion des Pulvermagazins heimgesucht wurde. Im Juli 1657 hatte er seine Tätigkeit als Brauer erfolglos aufgegeben. Im Frühjahr 1658 führte er Beiträge an die Malergilde in Leiden ab, wo er vorübergehend wieder lebte. 1660 war er im Dorf Warmond nahe Leiden ansässig. Später in diesem Jahr ließ er sich in Haarlem nieder, wo er 1661 der Malergilde beitrat. 1669 starb seine Frau, die ihn mit sechs Kindern zurückließ. Nach dem Tod der Mutter (1669) und des Vaters (1670) kehrte er nach Leiden zurück, um dort das elterliche Haus zu beziehen, das er geerbt hatte. Nach Ausbruch des französischen Krieges 1672 richtete er in dem Haus eine Wirtschaft („De Vreede") ein, in der Frans van Mieris, Arie de Vois und Quiringh van Brekelenkam häufig zu Gast gewesen sein sollen. Von 1670 bis zu seinem Tod war er wieder Mitglied der Leidener Malergilde, 1671 und 1672 deren Obmann, 1674 Dekan. Im April 1673 heiratete er die mittellose Witwe Maria van Egmond, die schon zwei Kinder hatte und noch ein weiteres von ihm bekommen sollte. Er wurde am 3. Februar 1679 in Leiden begraben.

Steen ist für seine erzählfreudige Genremalerei berühmt, in der er Müßiggang und Laster mit einem freundlichen Augenzwinkern schildert. Neben den komödiantischen Szenen, in die er häufig sein eigenes Porträt einsetzte, stellte er manchmal auch biblische und mythologische Gegenstände dar. Auch sind einige wenige Porträts von seiner Hand bekannt. Überaus aufnahmefähig, verarbeitete er die verschiedensten zeitgenössischen Vorbilder wie die Gebrüder Ostade und Gerard ter Borch und bezog sich auch auf die ältere Kunst Italiens (Raffael) und der Niederlande (Pieter Bruegel), die ihm durch Druckgraphiken vermittelt wurde.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 374; 2, 1719, S. 245f; 3, 1721, S. 7, 12–26; BRAUN 1980; Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97; Yvonne PRINS u. Jan SMIT, De naaste verwanten van Jan Steen, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie, Bd. 51, 1997, S. 153–235

DER FISCHMARKT ZU LEIDEN

INV. NR. 1132

Um 1646–1649

Leinwand, 42,6 x 55,8 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die altrosa grundierte Leinwand mit 13–16 waagerechten Schuß- und 14–15 senkrechten Kettfäden ist doubliert. Der Malrand ist allseits erhalten. Der Spannrand ist rechts bis zur Webkante vorhanden, an den übrigen Seiten beschnitten und stellenweise ausgerissen. Im unteren Spannrand sind noch die Spuren der ersten Aufspannung im Arbeitsrahmen (Schnürrahmen) zu erkennen.
Die Malerei liegt unter einem dicken, vergilbten Firnis. In den Tiefen liegt älterer verbräunter Firnis. Im Himmel gibt es kleinere Retuschen.
Monogrammiert auf dem Sack im Karren rechts: „IS" (ligiert; Abb. 203).
Rückseitig auf dem Keilrahmen als Keilsicherung ein mit Feder beschriebener Klebezettel: „[Ja]n Steen / Verbrugge / 2e g[a] 365" (vgl. Verst. 1831). Ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 1132." In weißer Kreide eine alte Städel-Verzeichnisnummer: „216[a]". In den Rahmen eingekratzt: „20".

PROVENIENZ

(?) Jacob Lois, Maler und Baumeister (um 1620–1676), Rotterdam[1]
(?) Verst. nachgelassene Slg. Wilhelmus van Velthuyzen, Rotterdam (A. Buurt) 15. April 1757, Nr. 8[2]
Verst. R. van Alderwerelt, Leiden (Koet ...) 21. April 1800, Nr. 42[3]
Verst. „Un amateur, de la Frise" u. a. (eingeliefert von Labouchere?), Amsterdam (Schley) 29. September 1802, Nr. 49 (*f* 90 an Matthias Ignatius van Iperen)
Verst. „A Gentleman" (eingeliefert von dem Kunsthändler William Bucchanan), London (Christie's) 24. Mai 1806, Nr. 57 (£ 441)
Verst. nachgelassene Slg. Gerrit Schimmelpenninck Gz., Amsterdam (Roos ...) 12. Juli 1819, Nr. 115 (*f* 150 an A. de Lelie)
Slg. Jan Adriaen Anthoni de Lelie (1788–1845), Maler, Kopist, Bilderrestaurator und Kunsthändler, Amsterdam
Verst. nachgelassene Slg. W. A. Verbrugge, Den Haag (Huijgens ...) 27. September 1831, Nr. 58 (*f* 365 an Hagen für Viruly)
Verst. Slg. Witwe Viruly van Vuren en Dalem, geb. Mathijssen (Rotterdam), Amsterdam (Roos) 14. Dezember 1880, Nr. 35 (*f* 3.200 an Kohlbacher)
erworben am 16. Februar 1881 vom Frankfurter Kunstverein für das Städelsche Kunstinstitut[4]

BESCHREIBUNG

Der Betrachter steht auf der *Visbrug* (heute Hoogstraat) über den Nieuwen Rijn, einen Rheinarm. Hinter den Dächern einer Häuserinsel schauen der Glockenturm und weiter links hinter den Dächern einer Häuserzeile ein Teil des Daches vom Leidener Rathaus hervor. Auf der *Visbrug* sowie auf dem angrenzenden nierenförmigen Platz des *Visch Marckt* zwischen dem Nieuwen Rijn und der Rückseite des Rathauses bis an die *Corenbrugh* in der Ferne herrscht dichtes Treiben. Im Vordergrund sind ein Fischer und eine Frau damit beschäftigt, lebende Fische aus Körben auf dem Boden auszulegen. Ein älterer Mann in bürgerlichem Kleid mustert die Ware. In der Mitte schleift ein Mann, der lachend zum Betrachter blickt, einen großen Fisch hinter sich her. Von links stolziert eine Magd in rotem Mieder mit einem Messingeimer unter dem Arm über den Steg. Ein Mann mit einem gefüllten Geldbeutel in der Rechten schaut ihr lüstern hinterher. Unter einem Zeltdach nimmt ein Fisch-

1 In seinem Nachlaßinventar von 1676 wird „een vismarctje van Jan Steen" erwähnt, bei dem es sich des Diminutivs wegen um das kleine Städel-Bild handeln könnte (BREDIUS 5, 1918, S. 1591, Nr. 93).
2 „De Leidsche Vismarkt, door Jan Steen."
3 „Een gezigt in de stad Leyden op de Vischbrug en Vischmarkt, met een meenigte wandelende persoonen, boeren en boerinnen, die haar visch te koop liggen, en andere bezigheden. Ter regter zyde de Maarsemansteeg en Stadhuis-toorn, in 't verschiet de Koornbrug, alles zeer uitvoerig, en een der beste schilderyen van zyn tyd, inzonderheit wegens de uitvoerigheid van de gebouwen, door Jan Steen, op doek geschilderd, hoog 17, breed 27 1/3 duimen." Das stark abweichende Breitenmaß beruht wohl auf einem Druckfehler. Bei einem Rheinischen Fuß von 31,385 cm ergeben 17 x 21 1/3 Zoll mit 44,5 x 55,8 cm etwa die Maße unseres Bildes.
4 Hofstede de Groot (1907) gibt zur Herkunft des Bildes noch an: „Soeterwoude in Leiden am 14. Aug. 1767 Nr. 5". Nach einer Annotation in dessen Handexemplar (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag) ist dieser Hinweis wie folgt zu korrigieren: Verst. nachgelassene Slg. J. V. D. H., Soeterwoude bei Leiden (Delfos, de Bruyn) 14. August 1776. In dem Katalog dieser Versteigerung ist unser Bild jedoch nicht enthalten.

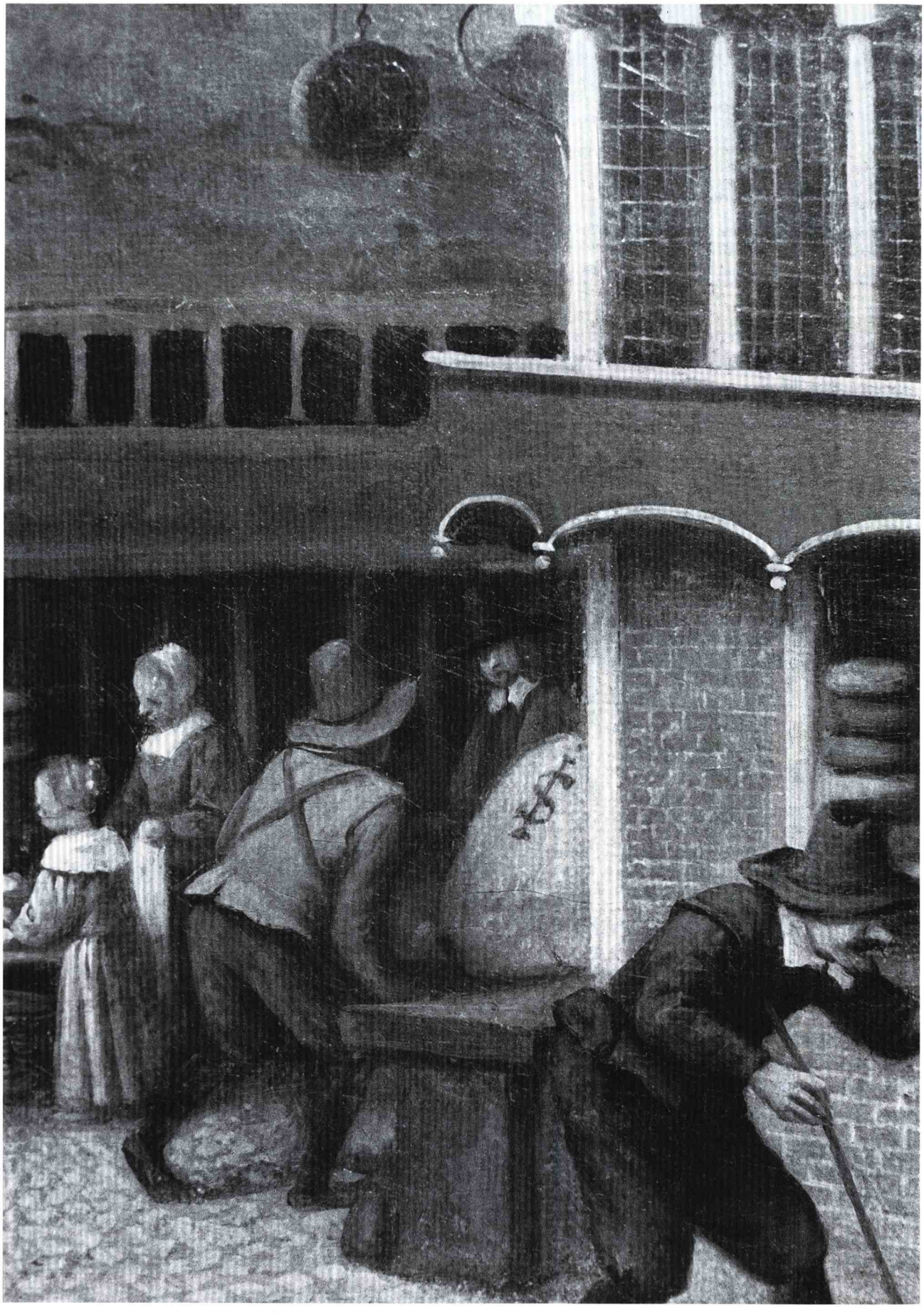


Abb. 203: Jan Steen, Der Fischmarkt zu Leiden, Ausschnitt: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 204: Jan Steen, Der Fischmarkt zu Leiden, um 1646–1649, Frankfurt a. M., Städel

händler Geld von einer Alten mit einer *huike* (Kapuzenmantel) entgegen. Rechts vor einem Käseladen im Erdgeschoß eines „Zum Elefanten" genannten Hauses hält sich ein Gebrechlicher oder Blinder an der Schulter eines Knaben fest. In eine schmale Straße, den *Marsmans steegh*, biegt ein Mann, der einen Schubkarren vor sich herschiebt. Auf einem der (mit Mehl gefüllten?) Säcke, die auf der Ladefläche liegen, ist das Monogramm des Künstlers plaziert.[5]

FORSCHUNGSSTAND

Das von Smith (1833) katalogisierte Bild wurde 1881 für das Städel erworben. In der Literatur findet es sich vielfach in Abschnitten über die Ausbildungszeit des Malers erwähnt. Bode (1951) sah darin „Haarlemer Jugendeindrücke von J. de Wet und namentlich von Isaak van Ostade" verarbeitet. Van Gelder (1926) führte das Bild zusammen mit dem „Flußfischmarkt an der Jakobskirche in Den Haag" in Haags Gemeentemuseum[6] und dem „Pferdemarkt zu Valkenburg" in niederländischem Privatbesitz[7] in einer Gruppe von Werken auf, die unter dem Einfluß der Brüder Ostade um 1648–1650 entstanden seien. Martin (1927/28), der in der Beleuchtung und Gruppierung das Vorbild Nicolaus Knüpfers (um 1603–1655) erkennen wollte, datierte es „mit seinen noch nicht genügend individuell charakterisierten Figürchen, deren Gang oder besser deren ‚Auftreten' zeichnerisch vielfach noch fehlerhaft ist, um 1648 ..." Mit der Publikation einer „Winterlandschaft" in Schloß Skokloster in Bålsta, die der junge Steen 1651 für den hohen Betrag von 32 Gulden an Karl Gustav Wrangel



Abb. 205: Jan Steen, Winterlandschaft, um 1650, Bålsta, Schloß Skokloster

5 Die kursiv gesetzten topographischen Bezeichnungen sind dem Leiden-Plan von Joan Blaeu (1649) entnommen. S. GROENVELD u. a., Historische plattegronden van Nederlandse steden. 7. Leiden, Lisse-Alphen aan den Rijn 1997, S. 87. Die Identifizierung des Hauses „Zum Elefanten" nach Weizsäcker (Verz. 1900), der seine Beschreibung auf Angaben des Stadtarchivars Ch. M. Dozy stützte.

6 Signiert. Holz, 59 x 68,5 cm. BRAUN 1980, S. 21, 92, Nr. 47, Abb. in Farbe (um 1652–1654).

7 Signiert. Leinwand, 110 x 155 cm. BRAUN 1980, S. 88f, Nr. 23, Abb. (um 1650–1653).

8 Monogrammiert. Holz, 66,7 x 97,5 cm. BRAUN 1980, S. 19, 86, Nr. 11, Abb. in Farbe (um 1648–1651). Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 100–102, Nr. 1, Abb. in Farbe (um 1650).

(1613–1676), den schwedischen Generalgouverneur von Pommern, verkauft hatte, führte Stechow (1928) ein für die Kenntnis Steens bedeutendes Frühwerk in die Forschung ein, das den Einfluß Isack van Ostades (1621–1649) und Hendrick Averkamps (1585–1634) zeigt (Abb. 205).[8] Stechow stützte damit die Datierung unseres Bildes und des Haager „Flußfischmarktes", in denen die „mit prächtigem Humor beobachteten Figuren" des schwedischen Bildes wiederkehrten, in die Zeit „kurz vor 1650". Martin (1935) erwähnte das Städel-Bild erneut in einem Aufsatz über frühe Landschaften Steens aufgrund der kleinen Figuren, die u. a. auch ein um 1651 datierbares „Flußtal mit Ruinen" in der Sammlung des Barons van der Feltz (Niederlande) aufweist.[9] In der irrigen Annahme, der Maler habe damals in Leiden gewohnt, datierte Martin (1954) das Bild um 1654–1656. De Vries (1977) ordnete den „Fischmarkt zu Leiden" als noch unsicheres Jugendwerk mit Anleihen bei Isack van Ostade den frühen Leidener Jahren um 1648/49 zu. Nach seiner Auffassung leistete Steen damit auch einen Beitrag zur Entwicklung der topographisch genauen holländischen Stadtvedute, die später von den Brüdern Gerrit und Job Berckheyde (1638–1698, 1630–1693) und Jan van der Heyden (1637–1712) zur Blüte gebracht wurde. Zur Ikonographie wies er auch auf die erotischen Konnotationen hin, die für den zeitgenössischen Betrachter mit dem Handel von Fischen verbunden waren.

DISKUSSION

Der bedauernswerte Erhaltungszustand erschwert die qualitative Beurteilung dieses in vielerlei Hinsicht interessanten Frühwerkes von Steen erheblich. Das Bild ist mit einem dicken, extrem vergilbten Firnis überzogen, der das Kolorit nicht zur Wirkung kommen läßt. Der starken Vergilbung wegen wurde die Farbvorlage für die Abbildung in diesem Katalog mit einem Blaufilter dupliziert. Die komischen Figuren des Bildes lassen Steens Handschrift jedoch noch deutlich genug erkennen. Einige wirken hastig aus wenigen dünnen Pinselstrichen grob zusammengesetzt, wie sich an einem mittels Infrarot-Reflektographie aufgenommenen Detail verdeutlichen läßt (Abb. 206). Gerade diese nachlässige Behandlung von Rand- und Nebenfiguren ist auch für den späteren Steen nicht untypisch (vgl. Inv. Nr. 532). Von den in der Literatur genannten, zumeist nur aus alten Schwarzweißabbildungen bekannten Vergleichsstücken verdient zweifellos die 1651 in schwedischen Besitz gelangte und damit als Frühwerk gesicherte „Winterlandschaft" (Abb. 205) besondere Beachtung, während der auf den ersten Blick enger verwandte „Flußfischmarkt" im Haager Gemeentemuseum mit de Vries (1977) von dem Frankfurter Bild als freiere Komposition zeitlich abzurücken ist. Eine derart genaue Vedute, wie sie das Städel-Bild darstellt, kommt bei Steen nur noch ein einziges weiteres Mal vor. Eine leider nur aus Abbildungen bekannte „Ansicht des Aalmarktes in Leiden" (Abb. 207) zeigt wieder den Standort auf der *Visbrug*, doch blickt man diesmal in die Gegenrichtung auf den Stillen Rhein. Das auf Holz gemalte Stück ist um einiges größer als unseres (52 x 68 cm), so daß es sich nicht um ein Pendant handeln dürfte. Braun wollte dieses Gemälde „auf keinen Fall" Jan Steen zuschreiben.[10] Die groben Figuren und die kompakten Wolkenformen stimmen jedoch mit unserem Bild so eng überein, daß darin eine gleichzeitige Arbeit des Malers zu vermuten ist. In der Lakenhal in Leiden gibt es eine identische Komposition, die Hendrik van der Burgh (1627– nach Sept. 1668) monogrammiert ist.[11] Nach Gudlaugsson läge hier eine Kopie nach Steen vor.[12] Daß der auf Stadtansichten spezialisierte van der Burgh umgekehrt Steen zu seinen beiden vereinzelten Veduten angeregt haben könnte, ist ebensowenig auszuschließen.[13] Wie Honig gezeigt hat, kommen Bilder von holländischen Märkten erstmals in Karten- und Buchillustrationen und in einer Handvoll anonymer Gemälde vor, die dokumentarischen oder eulogistischen



Abb. 206: Jan Steen, Der Fischmarkt zu Leiden, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

9 Signiert. Leinwand, 48,2 x 66 cm. BRAUN 1980, S. 17, 86, Nr. 1, Abb. in Farbe (um 1646–1648).

10 BRAUN 1980, S. 179, Nr. B-284 (Maße irrtümlich als 52 x 48 cm). Ein Foto des Bildes ist im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag unter Jan Steen abgelegt. Provenienz: Kunsthändler Koetser, London (Ausst. Frühjahr 1961, Nr. 13, als H. M. Sorgh).

11 Inv. Nr. S 1057. Monogrammiert Mitte unten. Holz, 51 x 67 cm. Kat. LEIDEN 1983, S. 87, Abb.

12 Notiz im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie zu einer Fotografie des Bildes in Leiden.

13 Zu van der Burgh s. Kürzel U. R. (Uta Römer?), Hendri(c)k van der Burgh, in: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON 15, 1997, S. 211. Beide Maler könnten nach ihren Lebensläufen um 1650 in Delft zusammengetroffen sein. Van der Burgh ist 1651 und nach 1655 auch in Leiden belegt.

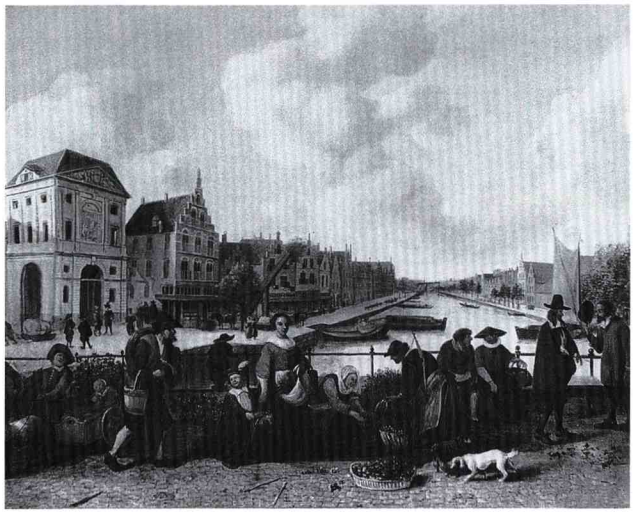


Abb. 207: Jan Steen (zugeschrieben), Ansicht des Aalmarktes in Leiden, Ehemals London, Kunsthandlung Koetser

Zwecken dienten. Ihrer damaligen Bedeutung für das Wirtschaftsleben entsprechend, waren die Märkte einer Stadt ebenso darstellungswürdig wie deren vornehmste Bauwerke.[14] Steens Vedute geht eine um 1600 datierbare Ansicht des „Fischmarktes in Leiden" voraus, die das Rathaus als das urbane Identifikationssymbol schlechthin in der Mitte anordnet.[15] Die minutiöse Wiedergabe des Mauerwerks erinnert schließlich auch an Werke der Leidener Architekturmalerin Susanna van Steenwijck-Gaspoel (tätig um 1639–1649).[16] Die von Steen neu eingeführte Verbindung von Genre- und Vedutenmalerei wurde später u. a. von Job Berckheyde (Inv. Nr. 536) weiter verfolgt.

Das Sujet und der erst wenig in den Figuren entwickelte Personalstil lassen eine Entstehung in den frühen Leidener Jahren vermuten. Der Umstand, daß Steen 1649 in seinem 23. Lebensjahr der Gilde in Leiden beitrat und sich kurze Zeit später im Haag niederließ, wo sich der Einfluß seines Schwiegervaters und Lehrers Jan van Goyen geltend machte, der sich in unserem Bild nicht entdecken läßt, macht eine Entstehung nach 1649 unwahrscheinlich. Nimmt man zusätzlich an, daß Steen im dafür üblichen Alter von 20 Jahren seine Werke zu signieren begann, läßt sich die Entstehungszeit des Bildes auf um 1646–1649 eingrenzen.

LITERATUR

Verz. 1883, S. 132f, Nr. 216a; 1888, S. 141f, Nr. 216a; 1892, S. 53, Nr. 216a; 1897/1900, S. 51, Nr. 216a; 1900, S. 327f, Nr. 216a; 1905, S. 41, Nr. 216a; 1907, S. 39, Nr. 216a; 1910, S. 49, Nr. 216a; 1914, S. 51, Nr. 216a; 1915, S. 121; 1919, S. 120; 1924, S. 205; 1936, S. 16; 1995, S. 54

SMITH 4, 1833, S. 26, Nr. 83; S. 60, Nr. 178
WESTRHEENE 1856, S. 160, Nr. 366
HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 65, Nr. 252
VAN DYKE 1914, S. 123
VAN GELDER 1926, S. 206
STECHOW 1928, S. 174
MARTIN 1927/28, S. 328, 330
MARTIN 1935, S. 212
VON BODE 1951, S. 156
KIRSCHENBAUM 1977, S. 36
Willem MARTIN, Jan Steen, Amsterdam 1954, S. 29, 34
DE VRIES 1977, S. 32, 166, Nr. 14
BRAUN 1980, S. 86, Nr. 9
DE VRIES 1983, S. 125
Eric Jan WETERINGS u. Ed VAN DER VLIST, „Wie maakt me los ?" Negen eeuwen markt in Leiden, Leiden 1996, Umschlagbild
HONIG 2001, S. 313, Anm. 19

14 HONIG 2001, S. 300.

15 Holz, 48,5 x 102,5 cm. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal (Inv. Nr. 268). Kat. LEIDEN 1983, S. 13, Abb. HONIG 2001, S. 300, Abb. 8.

16 Vgl. deren „Ansicht der Lakenhal". Datiert 1642 (auf dem Giebel rechts). Leinwand, 97 x 119 cm. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal (Inv. Nr. 410). Kat. LEIDEN 1983, S. 321, Abb.

JAN STEEN

MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELS

INV. NR. 1096

Um 1648–1653

Eichenholz, 53,8 x 43,9 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Tafel (Tafel I: 53,8 x 23 cm, Tafel II: 53,8 x 20,9 cm) ist rückseitig allseits abgefast.

Die Malerei liegt unter einem dicken, vergilbten Firnis, der im Bereich des Himmels sowie der gelb und der blau gewandeten Frauen reduziert worden ist. Am linken Rand um den Baumstumpf gibt es Verputzungen.

Signiert unten rechts der Mitte: „JSteen" (JS ligiert; Abb. 208).

Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 1096". Ein Klebezettel: „No 232. / J. Steen". In roter Kreide: „3325/5". In weißer Kreide: „[...] 8 x 40" (?). Zwei rote Siegelabdrücke. Wappenschild vertikal gespalten, heraldisch rechts Stern, links diagonal von heraldisch oben rechts nach unten links gespalten, Felder gefüllt mit drei Kugeln, oben 2.1, unten 1.2 (Abb. 209).[1] Der zweite Abdruck unleserlich. Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1626 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Gemälde ab 1637 entstanden sein, eher ist jedoch ein Datum ab 1643 zu vermuten.

PROVENIENZ

Familie Breyer, Gelderland und Utrecht[1]

Slg. Vr. (Vrouwe?) van Th.

aus dieser Sammlung zwischen 1737 und 1752 erworben von W. Lormier (*f* 110)

Slg. Willem Lormier (1682–1758), Den Haag (*f* 110)[2]

Verst. nachgelassene Slg. W. Lormier, Den Haag (Francken) 4. Juli 1763, Nr. 262 (*f* 50)

Verst. Slg. Jacobs, Brüssel (Léonard) 24. Juni 1774, Nr. 40 (frcs. 65 nach Annotation im Handexemplar von Hofstede de Groot 1907 im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)

Slg. Hoofman, Haarlem, 1799[3]

George, Künstler, Kunsthändler und Königlicher Experte des Louvre, Paris

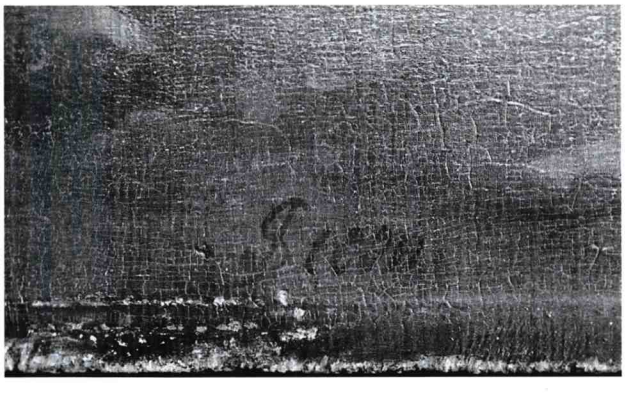


Abb. 208: Jan Steen, Moses schlägt Wasser aus dem Fels, Signatur, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 209: Jan Steen, Moses schlägt Wasser aus dem Fels, rückseitiger Siegelabdruck der Familie Breyer, Frankfurt a. M., Städel

1 Das rückseitige Wappen (Abb. 209) entspricht dem der Familie Breyer, die in Gelderland und Utrecht lebte. Vgl. J. B. RIETSTAP, Armorial général, 2. Ausg., Bd. 1, S. 299, Taf. CCCXVII.

2 Nach freundlicher Mitteilung von Everhard Korthals Altes (E-Mail vom 31. Oktober 2001) erwarb Lormier aus der Sammlung „Vr. van Th.", die sich bislang nicht identifizieren ließ, neben dem Steen auch Bilder von van der Does (Nr. 78), Hans Holbein (Nr. 105), Hondecoeter (Nr. 117), Jan Miense Molenaer (Nr. 184), Netscher (Nr. 196), Otto Marseus (Nr. 216), Palamedes (Nr. 226), Schalcken (Nr. 262) und einem unbekannten Meister (Nr. 374). Zu Lormier, in dessen Sammlung Steen mit insgesamt 12 Bildern stark vertreten war, s. Everhard Korthals ALTES, The eighteenth-century gentleman dealer Willem Lormier and the international dispersal of seventeenth-century Dutch paintings, in: Simiolus 28, 2000/01, S. 251–311.

3 Zur Sammlung Hoofman s. WURZBACH 1, 1906, S. 713.

von diesem in den 1830er Jahren während eines zweijährigen Aufenthaltes in Frankfurt a. M. vermittelt an Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M.
Verst. nachgelassene Slg. G. Finger des Raths, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 21. Mai 1874, Nr. 71 (an das Städelsche Kunstinstitut)

BESCHREIBUNG

Vom Wassermangel geplagt, wenden sich die Israeliten murrend an ihren Anführer Moses, ob er sie aus Ägypten geführt habe, um Kinder und Vieh verdursten zu lassen. Moses ruft den Herrn um Hilfe an und wird erhört: Als er mit einem Stock gegen einen Felsen schlägt, sprudelt aus diesem Wasser hervor, und der Durst des Volkes wird gestillt (Ex. 17, 6 und Num. 20, 11).
Die gebirgige Landschaft zeigt im Vordergrund eine Ebene, in der Felsbrocken liegen und die im Mittelgrund in ganzer Höhe durch eine Felswand abgeschlossen wird. Diese formt am rechten Bildrand einen halben Bogen, durch den man auf eine Folge von ansteigenden Bergen schaut. Moses steht auf einem schmalen Vorsprung der Felswand und holt mit einem Ausfallschritt zum Schlag mit einem langen Stock aus, während das Wasser bereits aus dem Felsen sprudelt und am Boden ein Bächlein bildet. Auf einem im Licht von links oben hell erleuchteten Bodenstreifen am Fuß des Felsens stehen einige Israeliten, die das Wasser schöpfen, es an Kinder weiterreichen und sich auch selbst daran laben. Ein von rechts mit einem Kind am Arm herandrängender Mann stößt die gefüllte Schale eines anderen an, der darüber in Zorn gerät. In dem Felsbogen zeichnen sich weitere Figuren mit Eseln und einigen Kamelen ab, die sich der Quelle nähern.

FORSCHUNGSSTAND

1874 aus der Sammlung des Frankfurter Kaufmannes Georg Finger des Raths (1787–1874) für das Städel erworben, ist das signierte Werk schon in einer Reihe früherer Sammlungen als Jan Steen nachgewiesen.[4] In der Literatur über den Maler findet es sich vielfach im Zusammenhang mit dem Frühwerk und den biblischen Gemälden besprochen. J. G. van Gelder (1926) rechnete es zu einer Gruppe von Jugendwerken, zu der u. a. eine nach seiner Lesart 1646 datierte „Hochzeit zu Kana" in unbekanntem Besitz[5] sowie eine „Anbetung der Könige" im Dom zu Leitmeritz[6] gehören sollten. Aus dem rembrandtesken Einfluß, der sich in diesen Werken vor allem in der Lichtführung geltend machte, folgerte er, daß Steen in Leiden oder Haarlem von einem Rembrandt-Schüler der frühen 1630er Jahre, möglicherweise von Jacob Willemsz. de Wet (um 1610–1675) ausgebildet wurde, bevor er seinen durch spätere Autoren überlieferten Unterricht von Knüpfer und Ostade empfing. Schon Bode hatte stilistische Gründe für eine Haarlemer Ausbildungszeit unter de Wet und vor allem Isack van Ostade geltend gemacht.[7] Rembrandts Einfluß auf das Städel-Bild wurde auch von Bredius (1927) als „een fijn licht en donker" (ein feines Helldunkel) beschrieben. Nach Martin (1927/28) wäre das „mutige Frühwerk" bald nach der 1646 beendeten Lehrzeit bei Knüpfer entstanden. Stechow (1928) wandte sich gegen „einige Zuschreibungen Martins an die Frühzeit Steens". So sah er vor allem die von diesem um 1648 angesetzte „Anbetung des Goldenen Kalbes" in Raleigh,[8] aber auch das Städel-Bild zusammen mit der zweiten Fassung des Themas in Philadelphia[9] als Spätwerke Jan Steens an. Simon (1940), der – ausgehend von Weyerman, der Nicolaus Knüpfer (um 1603–1655) als einen der Lehrer Jan Steens überliefert, – stilistische Hinweise auf eine Utrechter Zeit des Malers fand, führte die „Felshöhle" unseres Bildes auf Abraham van Cuylenborch (vgl. Inv. Nr. 2072) zurück. Das Städel-Bild ordnete er gleichzeitig mit der 1653 datierten „Dorfhochzeit" in Rotterdam[10] ein, die gleichfalls Utrechter Einfluß (Weenix) zeige. Offenbar unabhängig von Simon machte auch Gerson (1948) Beziehungen zwischen frühen Landschaften Jan Steens und der Utrechter Maler-Schule (J. C. Drochsloot, C. Poelenburgh, N. Knüpfer, J. Both) zum Thema eines Aufsatzes, in dem er unser Bild ähnlich als eine „in bijbelsche taal overgezette mythologische voorstelling uit de schatkamer van A. van Cuylenborch" (eine in Bibelsprache übersetzte mythologische Darstellung aus der Schatzkiste von A. van Cuylenborch) interpretierte. Kirschenbaum (1977) wies dagegen in seiner Arbeit über die biblischen Werke Steens darauf hin, daß im Œuvre des bereits von Bode in die Diskussion eingeführten Haarlemers de Wet u. a. in Warschau eine Dar-

4 Zur Herkunft s. weiter oben m. Anm. 1–3.
5 Signiert und datiert. Holz, 75 x 91,5 cm. VAN GELDER 1926, S. 202, Abb. 1. Das Datum 1646 ist von Bredius heftig bestritten worden. Die spätere Forschung neigte dazu, das Werk in die 1650er Jahre zu datieren. Zu den verschiedenen Lesarten der Datierung s. BRAUN 1980, S. 94f, Nr. 60 (um 1653–1655).
6 Leinwand auf Holz, 128 x 102 cm. BRAUN 1980, S. 92f, Nr. 57, Abb. (um 1653).
7 Wilhelm VON BODE, Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, Leipzig 1917, S. 123f.
8 Leinwand, 178 x 155 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art. BRAUN 1980, S. 138f, Nr. 351, Abb. (um 1672/73).
9 Undeutlich signiert. Leinwand, 94,9 x 98,4 cm. Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection (Kat. Nr. 509). BRAUN 1980, S. 142f, Nr. 370, Abb. (um 1676). SUTTON 1982, S. 17–20, Farbtafel 4 (um 1660/61).
10 Signiert und 1653 datiert. Leinwand, 64 x 81 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 2314). BRAUN 1980, S. 22, 92, Nr. 56, Abb. in Farbe. Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 116–118, Nr. 6, Abb. in Farbe.

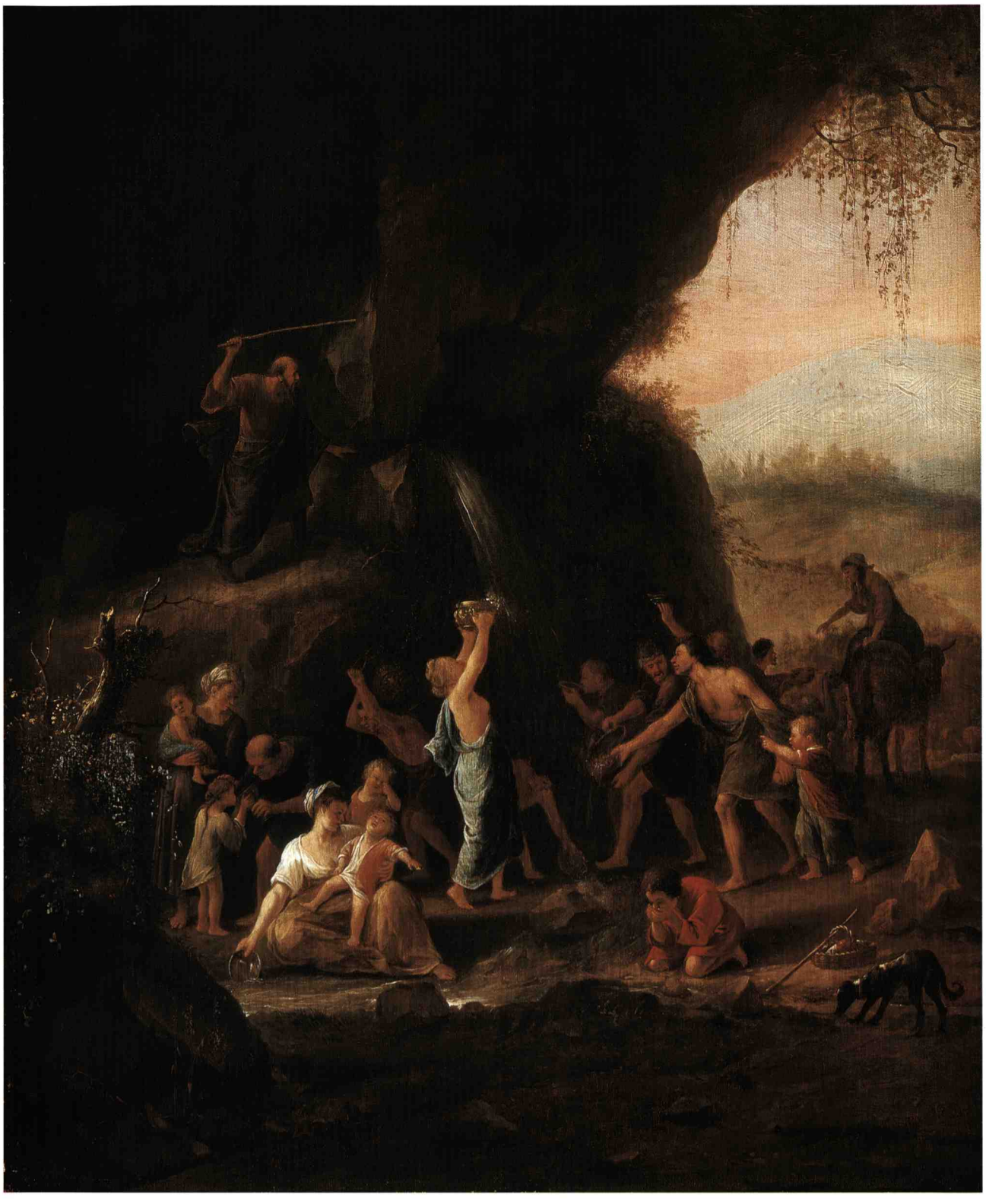


Abb. 210: Jan Steen, Moses schlägt Wasser aus dem Fels, um 1648–1653, Frankfurt a. M., Städel

stellung desselben Themas vorkommt, die stilistisch und motivisch unserem Bild so nahekommt, daß ein wie auch immer gearteter Kontakt Steens mit de Wet als sehr wahrscheinlich angesehen werden könne und van Cuylenborch als Vorbild für Steen verblasse (Abb. 211).[11] Gleich Simon schloß auch Kirschenbaum das Städel-Bild zusammen mit der „Anbetung der Hirten" in Leitmeritz, einer „Predigt Johannes des Täufers" im dänischen Nivaa[12] und der „Hochzeit zu Kana" der 1653 datierten „Spanischen Braut" an. Auch de Vries (1977) unterstrich den de Wet-Einfluß, erkannte jedoch anfängerhafte Schwächen in der Ausführung und Komposition des Frankfurter Bildes, das er darum als das früheste bekannte Bibelstück Steens vor dem 1651 datierten „Ananias" in unbekanntem Besitz[13] einordnete. Auf der Stufe des Frankfurter Bildes stünde als einziges weiteres Bibelstück auch „Lasset die Kinder zu mir kommen" in Amsterdamer Privatbesitz.[14] Braun (1980) datierte kommentarlos um 1651–1653. Sutton (1982) favorisierte die Datierung von Kirschenbaum vor 1651.[15]

DISKUSSION

Steen hat sich zeitlebens mit historischen Stoffen beschäftigt, die insgesamt etwa ein Zehntel seines Œuvres ausmachen. Seine originellen Umsetzungen bekannter biblischer und mythologischer Sujets zeichnen sich durch die Aufnahme komischer, genrehafter Elemente



Abb. 211: Jacob Willemsz. de Wet, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Warschau, Nationalmuseum

11 Jacob Willemsz. de Wet, „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen". Holz, 45 x 55,5 cm. Warschau, Nationalmuseum (Inv. Nr. M.Ob. 1644). Kirschenbaum (S. 112) weist auch auf ein ähnliches Gemälde de Wets hin, das am 24. September 1955 in Bad Kissingen mit der Losnummer 137 versteigert wurde.

12 Signiert. Leinwand, 107 x 113 cm. Nivaagards Malerisamling. Braun 1980, S. 93, Nr. 58, Abb. (um 1653).

13 Signiert und 1651 datiert. Holz, 45 x 36 cm. Braun 1980, S. 90f, Nr. 33, Abb.

14 Signiert. Leinwand, 37,5 x 43,5 cm. Braun 1980, S. 90f, Nr. 34, Abb. (um 1651–1653).

15 Sutton 1982, S. 20, Anm. 11.

aus. Seine großartig inszenierten Genrekompositionen wiederum nehmen ironisch auf niederländische und italienische Historienmalerei Bezug. Das Changieren zwischen den entsprechenden Stilebenen macht einen wesentlichen Reiz seiner Kunst aus.[16] Rembrandt, dessen Einfluß auf den jungen Steen im Helldunkel und auch in wörtlichen Entlehnungen bemerkt wurde, könnte diesen auch mit seinen genrehaft aufgefaßten biblischen Szenen der späten 1640er Jahre wie der „Heiligen Familie" in Kassel und vor allem dem „Hundertguldenblatt" beeindruckt haben. Anders als Rembrandt fokussiert Steen den Blick jedoch auf die Nebenfiguren. So nimmt sich die stockschwingende Figur des Moses vor der Felswand wie eine Persiflage auf ernste Historienmalerei aus, während die heimliche Hauptfigur und der Dreh- und Angelpunkt der ganzen Komposition in der Frau zu erkennen ist, die ihre Schüssel aufreizend unter den Wasserstrahl hält. Den heranstürmenden Jüngling, ahnt man, dürstet es in Wahrheit nach ihr.[17] Diese beiden Figuren wie auch die lagernde Mutter mit dem Kind, die einer italienischen Madonna nachempfunden ist, muten bemerkenswert klassizistisch-akademisch an. Steen vertritt damit jedoch kein solches Ideal, sondern spielt mit ikonographischen Stereotypen. Sein Humor ist stets an ein kunstverständiges Publikum adressiert. Die stilistische Einordnung unseres Bildes fällt bei der Seltenheit datierter Werke Steens nicht leicht, zumal die meisten von der Forschung herangezogenen Bilder nur aus alten Schwarzweiß-Abbildungen bekannt sind, ausgerechnet dem Kolorit hier aber mehr Bedeutung zukommt als dem Helldunkel, das nur oberflächlich mit Rembrandt in Verbindung gebracht werden kann. Die bunte, schillernde Palette – Rot, Gelb, Blau, Violett und Grün in den Gewändern sowie das pastellartige Sfumato der Landschaft – kommt einer wohl gleichzeitig entstandenen „Wahrsagerin" in Philadelphia sehr nahe, die Sutton um 1648–1652 angesetzt hat.[18] Derselben Stilstufe läßt sich als ein spätes Beispiel auch die 1653 datierte „Dorfhochzeit" in Rotterdam zurechnen. Der von einem Teil der Forschung angenommene Einfluß de Wets kann hier nur eingeschränkt bestätigt werden. Manche seiner Werke zeigen wohl ein verwandtes Kolorit.[19] Das Kompositionsschema mit der Felsenkulisse und dem Landschaftsdurchblick läßt sich ebensowenig eindeutig auf de Wet zurückführen, da es damals von Amsterdamer Malern häufiger für historische und mythologische Sujets benutzt wurde, wie z. B. eine „Grablegung" Thomas de Keysers (1596/97–1667) aus dem Jahr 1635 belegt (Abb. 212).[20]

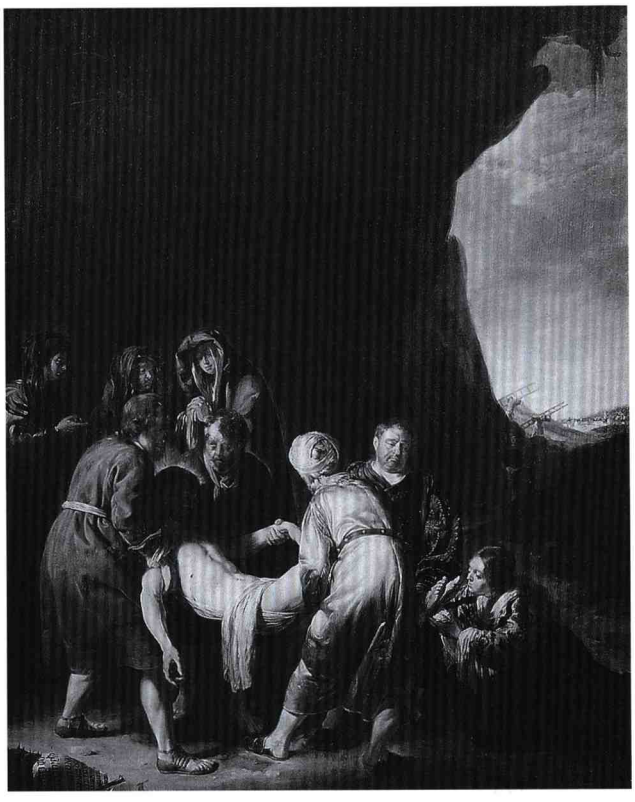


Abb. 212: Thomas de Keyser, Grablegung, 1635, Antwerpen, Sammlung Emile Verrijken

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 445; 1879, S. 128, Nr. 214; 1883, S. 131f, Nr. 214; 1888, S. 140f, Nr. 214; 1892, S. 52, Nr. 214; 1897/1900, S. 50f, Nr. 214; 1900, S. 325f, Nr. 214; 1905, S. 41, Nr. 214; 1907, S. 39, Nr. 214; 1910, S. 49, Nr. 214; 1914, S. 50, Nr. 214; 1915, S. 121; 1919, S. 120; 1924, S. 205; 1936, S. 16; 1966, S. 114; 1971, S. 56; 1986, S. 33, Nr. 2; 1987, S. 96; 1995, S. 54

CATALOGUS VAN SCHYLDERYEN VAN DEN HEER AGENT WILLEM LORMIER, in 's Gravenhage, o. O. o. J. (1752), S. 25, Nr. 262

HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 2f, 232, Nr. 8

16 Zu Steens Historienmalerei s. KIRSCHENBAUM 1977.

17 Die Liebesthematik verbindet nach Kirschenbaum (1977, S. 62f) Steens Historienbilder (wie auch schon seine Genrebilder) allgemein miteinander.

18 Jan Steen, „Die Wahrsagerin". Signiert. Leinwand, 99,1 x 91,4 cm. Philadelphia, Museum of Art (Inv. Nr. W'02-1-21). SUTTON 1982, S. 12–14, Taf. 2 (um 1660/61).

19 Vgl. besonders „Elieser und Rebekka am Brunnen". Leinwand, 55,8 x 46,3 cm. London (Christie's) 16. Dezember 1988, Nr. 183. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2782, 2814, Nr. 1847, Abb. in Farbe.

20 Die aus mindestens drei Kopien oder Fassungen bekannte Komposition hatte als Pendant eine 1635 datierte „Auferstehung". Das hier abgebildete Exemplar befand sich um 1985 in der Sammlung Emile Verrijken in Antwerpen. Holz, 93 x 69 cm. S. zu der Komposition und der Verbreitung des Typus Ann J. ADAMS, The paintings of Thomas de Keyser (1596/97–1667). A study in portraiture in seventeenth century Amsterdam, Diss., Cambridge/Mass., 1985, Bd. 1, S. 397f, 401, Bd. 3, S. 117f, Nr. 62.

VAN GELDER 1926, S. 207
BREDIUS 1927, S. 30, 106, Nr. 28
MARTIN 1927/28, S. 330
STECHOW 1928, S. 174f
Kurt Erich SIMON, Jan Steen und Utrecht, in: Pantheon 26, 1940, S. 162–165, S. 162
Horst GERSON, Landschappen van Jan Steen, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 3, 1948, S. 50–56, S. 53
KIRSCHENBAUM 1977, S. 36f, 39, 62, 97, 101, 112, Nr. 8
DE VRIES 1977, S. 34, 156, Nr. 27
BRAUN 1980, S. 90, Nr. 36
SUTTON 1982, S. 18, 20, Anm. 11, 15
Marloes Huiskamp, De uittocht uit Egypte en de verovering van het land, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1991, S. 60

JAN STEEN

WIRTSHAUS MIT GAST UND SCHANKMAGD („DER AUFDRINGLICHE GAST")

INV. NR. 532

Um 1665

Eichenholz, 29 x 23,9 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits außer rechts abgefast. Sie weist eine helle, beigefarbene Grundierung auf, die in den dünn gemalten Partien der Wände und des Bodens vielfach durchscheint.
Göbel und Janss restaurierten das Gemälde zwischen dem 26. Oktober und dem 5. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 38).
Die Malerei liegt unter einem dicken, gelben Firnis, der vor allem im Bereich der Frau partiell reduziert erscheint.
Signiert rechts oben: „JSteen" (JS ligiert; Abb. 213).
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 532". Unter dem Klebezettel eine verriebene weiße Kreidebeschriftung, auf ihm unten links mit Bleistift eine alte Städel-Inventarnummer: „215". Mit roter Kreide: „2898".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1635 nach. Unter der Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine früheste Entstehung des Gemäldes ab 1644 denkbar. Eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1654.



Abb. 213: Jan Steen, Wirtshaus mit Gast und Schankmagd, um 1665, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Anon. Verst., Amsterdam (de Winter, Yver) 8. September 1773, Nr. 8 (*f* 50 an Fouquet; nach Annotation in dem Handexemplar von Hofstede de Groot 1907 im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)
im Nachlaß des Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M., 7. August 1794 (nach Verz. 1900)
erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M., als Jan Steen (Archiv. 1817, S. 28, Nr. 35)

KOPIE

Signiert. Holz, 33,5 x 27,5 cm. Herkunft (nach R.K.D., Den Haag): Kunstmesse Florenz, 1967. Ksth. P. de Boer, Amsterdam. BRAUN 1980, S. 104, Nr. 139a, Abb.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

In einer einfach möblierten Stube sitzt ein Mann mittleren Alters mit rotem Barett auf dem Haupt, dunkelgrauem Rock, ockerfarbenen Hosen, grauen Kniestrümpfen und braunem Mantel nach rechts auf einem Holzstuhl. Sein breites Grinsen und seine zusammengekniffenen Augen lassen ihn kaum noch nüchtern erscheinen. Er versucht gerade, mit beiden Händen eine junge Schankmagd auf seinen Schoß zu ziehen. Diese stemmt ihm milde lächelnd ihren Arm entgegen. Sie trägt ein schmutziggelbes Mieder mit kurzen grünlichen Ärmeln, ein weißes Schultertuch, einen graugrünen Rock, rote Strümpfe und Hausschuhe. Ihr Haar hat sie in einem Knoten hochgesteckt. Im Hintergrund, vom rechten Bildrand angeschnitten, sieht man einen buckligen Mann mit Fellmütze vor einem Kamin sitzen, der Pfeife raucht und das Paar aus den Augenwinkeln zu beobachten scheint. Auf dem Fliesenboden sind rechts eine Tonpfeife, eine Tabakdose, ein Tonkrug und ein Flö-

tenglas zu einem kleinen Stilleben zusammengestellt. In einer Nische der linken Wand steht ein Kerzenständer, auf einer Bank ist ein Krug abgestellt. An Nägeln in der Wand hängen eine Laterne, ein Rollbild mit dem reitenden „VYL[enspiegel]" sowie ein Schlüssel. Auf einem Bord darüber sind eine Schachtel und zwei Ampullen zu erkennen. In der Ecke lehnt ein Besenstiel.

FORSCHUNGSSTAND

Das signierte Gemälde wurde 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833) als Jan Steen erworben. In der Figur des Wirtshausgastes erkannte man bereits damals die aus vielen anderen seiner Gemälde bekannten Züge des Malers.[1] Smith (1833) verzeichnete das Werk irrtümlich als Pendant zu dem ehemals im Städel befindlichen „Chirurgen".[2] Nach Weizsäcker (Verz. 1900) stammte das Bild „aus der vollen Reifezeit des Künstlers". De Vries (1977) führte es in einer Gruppe von Genrebildern auf, die er in die Delfter und Warmonder Periode des Malers (um 1654–1658) einordnete und für die er u. a. eine „flotte" Ausführung als typisch ansah.[3] Zu den Werken dieser Gruppe zählte er u. a. auch die „Entfernung der Narrensteine" in Rotterdam[4] und den „Lautenspieler" der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 214).[5] Braun (1980) datierte dagegen deutlich später um 1660–1664. De Vries (1976) vermutete in dem Besen eine Anspielung auf das Sprichwort „over de bezem trouwen" (unverheiratet zusammenziehen).

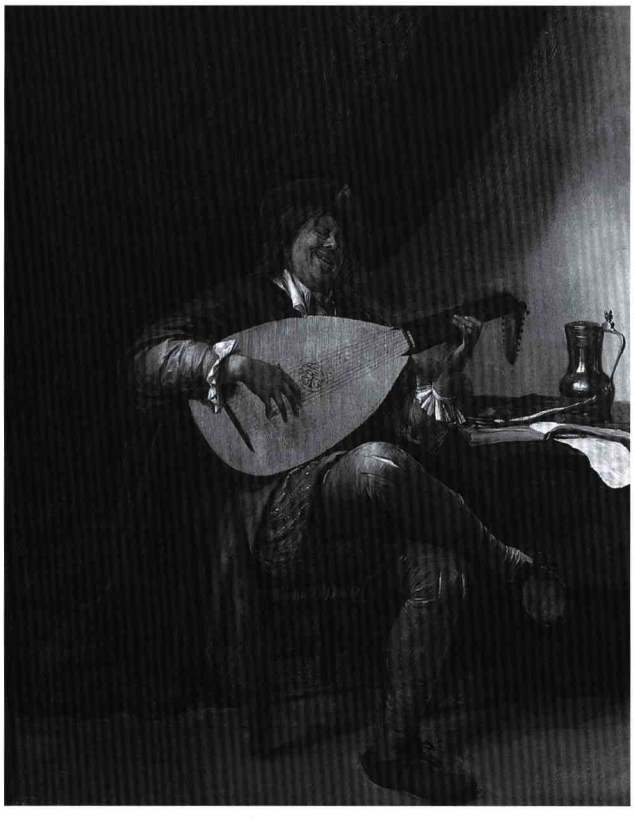


Abb. 214: Jan Steen, Lautenspieler, um 1660–1665, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

DISKUSSION

Der dünne, nur in dem „Stilleben" rechts unten pastose Auftrag, die ausgiebige Verwendung von Lasuren wie der Gebrauch eines für das kleine Format relativ groben Pinsels lassen sich auch in anderen Bildern Steens feststellen, für die de Vries (1977) u. a. den „Lautenspieler" in Madrid (Abb. 214) als Beispiel genannt hat. Die Annahme, daß die Werke dieser Gruppe eine einzige Stilstufe repräsentieren, erscheint nicht zwingend, da Steen auch in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung von einer solchen Stiloption Gebrauch gemacht haben kann. Trotz der Bemühungen von u. a. Martin und de Vries steht die Entwicklung Steens nicht deutlich vor Augen. Datierte Bilder sind bei dem Maler selten, dazu oft nur aus alten Abbildungen bekannt. Hinzu kommt, daß Steen vornehmlich größere Leinwandbilder datierte, die nicht repräsentativ für die gesamte Produktion sind, die auch kleinere Stücke in der Art des hier besprochenen umfaßte.[6]

Aus diesen Gründen gewinnen andere als stilkritische Datierungskriterien an Bedeutung. Die vielen Selbstbildnisse, die Steen in seine Szenen einbaute, bieten eine nicht zu unterschätzende Möglichkeit, undatierte Werke zeitlich zu fixieren. Schätzt man das Alter des Mannes auf etwa 40 Jahre, dürfte unser Bild um die Mitte der 1660er Jahre entstanden sein. Etwas früher dürfte der „Lautenspieler" in Madrid (Abb. 214) anzusetzen sein. Das einzige offizielle „Selbstbildnis" Steens im Rijksmuseum in Amsterdam dürfte dagegen etwas

1 Verz. 1819: „Der Künstler hat hier sein eigenes Portrait angebracht."

2 Hinweis auf den Irrtum bei HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 236f, Nr. 209a. Das angenommene Pendant stammte aus der Sammlung des Stifters und wurde 1834 versteigert (Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 92, 107, Nr. 263).

3 DE VRIES 1977, S. 41. In seiner ein Jahr zuvor erschienenen Publikation gab de Vries (1976) als Datierung des Städel-Bildes um 1654–1656 an.

4 Holz, 45,6 x 36,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1827). BRAUN 1980, S. 25, 96, Nr. 88, Abb. in Farbe (um 1656–1660).

5 Signiert. Holz, 55,3 x 43,8 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (Inv. Nr. 1930.110). BRAUN 1980, S. 104f, Nr. 136, Abb. (um 1660–1663). Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/ 97, S. 180–182, Nr. 25, Abb. in Farbe (um 1663–1665).

6 DE VRIES 1977, S. 52.

7 Inv. Nr. A 383. Signiert. Leinwand, 73 x 62 cm. BRAUN 1980, S. 56, 124, Nr. 266, Abb. in Farbe (um 1666). Ausst. Kat.



Abb. 215: Jan Steen, Wirtshaus mit Gast und Schankmagd, um 1665, Frankfurt a. M., Städel

später um 1670 gemalt worden sein.[7] Mit der Datierung in Steens Haarlemer Zeit (um 1660–1670) ist auch der mögliche Einfluß des Frans Hals (um 1582/83–1666) auf den Porträtstil in Erwägung zu ziehen.[8]
Das Rollbild an der Wand deutet eine Episode aus dem in den Niederlanden populären Eulenspiegel an.[9] Dieses in der Wirtshausikonographie ungewöhnliche Motiv wird verständlich, wenn man den lustigen Trunkenbold mit Steen identifiziert, der sich dadurch einmal mehr als malender Schalk zu erkennen gibt. Die unbenutzt an der Wand hängende Laterne, ein aus Bildern Steens wie Inv. Nr. 898 vertrautes Motiv, steht wohl für den suspendierten Verstand. Das Besenmotiv dient dagegen vielleicht nur der Ausschmückung der Szene.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 44, Nr. 135; 1823, S. 25, Nr. 135; 1830, S. 11, Nr. 76; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47, Nr. 57; 1844, S. 96, Nr. 198; 1855, S. 21, Nr. 198; 1858, S. 93, Nr. 197; 1866, S. 96, Nr. 197; 1870, S. 124, Nr. 231; 1873, S. 128, Nr. 231; 1879, S. 129, Nr. 215; 1883, S. 132, Nr. 215; 1888, S. 141, Nr. 215; 1892, S. 53, Nr. 215; 1897/1900, S. 51, Nr. 215; 1900, S. 326, Nr. 215; 1905, S. 41, Nr. 215; 1907, S. 39, Nr. 215; 1910, S. 49, Nr. 215; 1914, S. 50, Nr. 215; 1915, S. 121; 1919, S. 120; 1922, S. 70; 1924, S. 204f; 1936, S. 16; 1966, S. 114; 1971, S. 56; 1986, S. 33, Nr. 4; 1987, S. 96; 1995, S. 54

SMITH 4, 1833, S. 58, Nr. 169
WESTRHEENE 1856, S. 137, Nr. 165
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 16
HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 200, Nr. 788
Lyckle DE VRIES, Jan Steen. De schilderende Uilenspiegel, Weert 1976, S. 14, 15, 42, Abb. 10
DE VRIES 1977, S. 41, 42, 43, 158, Nr. 56
BRAUN 1980, S. 104, Nr. 139

WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 228–230, Nr. 40, Abb. in Farbe (um 1670).

8 Steens „Selbstbildnis als Lautenspieler" ist deutlich von Hals beeinflußt. S. dazu H. Perry Chapman in Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 180.

9 Friedrich Thöne u. Thomas Poensgen, Eulenspiegel, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, Bd. 6, München 1973, Sp. 342–360. Ein eindrucksvolles Beispiel für die holländische Eulenspiegel-Rezeption liefert die gezeichnete Serie Leonaert Bramers (hrsg. v. E. W. Bredt, Leipzig 1924).

JAN STEEN

DER ALCHIMIST

INV. NR. 898

Um 1668–1670

Leinwand, 32,5 x 26,9 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Malerei ist zweifach grundiert. Auf einer weißen, mit groben kristallinen Pigmenten durchsetzten Schicht liegt eine braune Schicht. Die Leinwand ist mit einer relativ groben Leinwand doubliert und allseits abgeklebt. Die Malkante ist allseits sichtbar, oben und unten jedoch nur undeutlich.

Das Gemälde wurde in der Werkstatt der Morgenstern 1842 für E. G. May restauriert: „J. Steen. Alchimist auf Leinwand. [*f*] 14" (Archiv. 1806–1843, S. 322, Nr. 1). Göbel und Janss behandelten es zwischen dem 26. Oktober und 2. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 38). Ein älterer Firnis ist in den weißen und gehöhten Kostümpartien der Frau reduziert. Das Bild ist durch die Doublierung verpreßt und wohl zu scharf gereinigt worden. Die groben Pigmente der ersten Grundierung wurden dabei stellenweise freigerieben.

Links unten in Schwarz signiert: „JSteen." (JS ligiert; Abb. 216).

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „[89]8". Nochmals in Feder: „898". Auf der Doublierleinwand in weißer Kreide: „898". Auf dem Keilrahmen in weißer Kreide eine alte Städel-Verzeichnisnummer: „216". In Bleistift: „H 216" (?). In roter Kreide: „3422".



Abb. 216: Jan Steen, Der Alchimist, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Verst. nachgelassene Slg. Antony Sydervelt, Amsterdam (de Winter, Yver) 23. April 1766, Nr. 33 (*f* 100 an de Winter)

Slg. Mary D'Arcy, Countess of Holderness

Verst. Slg. Holderness u. a. (eingeliefert von dem Kunsthändler Joseph Philippe Tassaert), London (Christie's) 6. März 1802, Nr. 72 (£ 74 s. 11 an Pratbernon)

Galerie „European Museum", London, 1803/04[1]

von dem Möbelhändler August Gosdorffer, Frankfurt a. M., verkauft an E. G. May (*f* 88)

erworben im Dezember 1842 von Eduard Gustav May, Frankfurt a. M.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

J. K. Eissenhardt, Radierung (EISSENHARDT-VALENTIN 1877)

BESCHREIBUNG

Ein Alchimist sitzt in Arbeitskleidung auf einem Schemel vor einem gemauerten Kamin am rechten Bildrand. Er steht kurz davor, ein Geldstück in den Tiegel fallen zu lassen, schaut jedoch noch hinter sich zu seiner Frau, die sich dem Herdplatz gramgebeugt mit Tränen in den Augen nähert. Blind für ihre Not scheint er ihr sein Tun zu erklären. Diese trägt ein geschürztes Kleid mit langen Ärmeln und eine große Haube, in der Rechten hält sie ein zerknülltes Taschentuch. Hinter ihrem Rücken hält sich ein Knabe versteckt, der eine Flöte an sich drückt, die viel zu groß für ihn ist. Das Kindergesicht unter einer großen Mütze schaut mitleidheischend zum Betrachter. Die auf dem Boden liegende leere Börse deutet an, daß das letzte Vermögen der Familie aufgezehrt werden soll. Über den Rand der Herdplatte hängt eine Gliederkette – das letzte Geschmeide. Auf der Herdplatte glühen bereits die Kohlen. Eine Glasflasche mit eingestecktem Trichter soll zum Destillieren des „Goldes" dienen. Vor den Füßen des Alchimisten steht

1 In den Katalogen vom 7. März 1803, 13. Juni 1803, Februar 1804, 8. Mai 1804, Nr. 1097. – Das „European Museum" (1799–1819) war eine kommerzielle Galerie in der King Street in London. Weitere Informationen hierzu finden sich in dem Dokument Br-64 des Getty Provenance Index.

ein Messingmörser. In einem Fach an der Seite des Herdes steht ein Tonkrug. Am Abzug heftet ein Rezept, das „TEOFRASTVS / PAreselis“ (Theophrastus Paracelsus)[2] überschrieben ist. Im rechten Hintergrund sieht man eine Theke, hinter der ein verschmitzt grinsender Mann einem Schreiber in die Feder diktiert. An der Wand steht ein Regal mit Büchern und diversen Gefäßen. Über dem Kopf der Frau hängt eine Laterne an der Wand. Links ist ein bleiverglastes Bogenfenster in die Wand eingelassen.

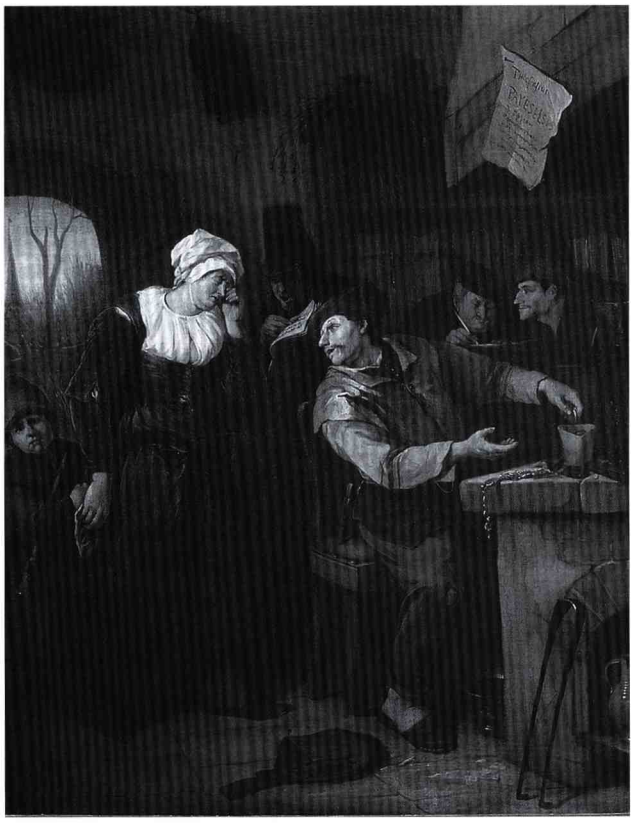


Abb. 217: Jan Steen, Der Alchimist, 1668, Verbleib unbekannt

FORSCHUNGSSTAND

Das 1842 für das Städel erworbene Gemälde zählt zu den bekanntesten der „Alchimisten“ von Steen, die Brinkman (1974) zusammengestellt und ikonographisch untersucht hat. Nach Brinkman knüpfte Steen mit seinen Darstellungen des Themas wieder an die satirische Tradition des 16. Jahrhunderts an, während die meisten Maler des 17. Jahrhunderts „Alchimisten“ in der Tradition gewöhnlicher Berufs- und Handwerksbilder darzustellen pflegten. Das Städel-Bild aus der „reifen Zeit“ des Malers faßte er als Verbesserung einer 1668 datierten Komposition in unbekanntem Besitz (Abb. 217) auf. De Vries (1977) führte es in seinem Kapitel „Die erste Haarlemer Periode (1661–1665)“ zusammen mit einem „Doktor“ in München,[3] einem „Freier“ in unbekanntem Besitz[4] und einer „Näherin“ in englischem Privatbesitz[5] auf. Braun (1980) datierte um 1665, gleichzeitig mit einem „Doktor“ in Rotterdam, der dasselbe Modell wie der Mann rechts im Hintergrund zeigt.[6] Die zwei Männer im Hintergrund stellen nach Hofstede de Groot (1907) einen „Gerichtsvollzieher mit einem Gehilfen“ bei der Inventur des Hausrates dar. Brinkman (1974) sah diese Deutung durch die Bildtradition nicht bestätigt, konnte sie jedoch auch nicht widerlegen.

DISKUSSION

„Alchimisten“ von Steen finden sich mit dieser Bezeichnung bereits in zeitgenössischen Inventaren erwähnt.[7] Heute sind insgesamt fünf Beispiele bekannt, außer dem Städel-Bild noch eine verschollene Variante zu diesem, die sich ehemals in der Sammlung des Earl of Crawford und Balcarras befand und 1668 datiert ist (Abb. 217);[8] eine gleichfalls 1668 datierte Fassung in der Cà d'Oro in Venedig, die den Alchimisten zeigt, wie er auf seine verzweifelte Frau einredet;[9] eine Variante zu dem Bild in Venedig, die zuletzt 1983 bei Douwes in Amsterdam nachgewiesen ist,[10] sowie schließlich ein Bild in der Wallace Collection in London, das die Figur

2 Paracelsus, eigentlich Theophrast Bombast von Hohenheim (1493–1541), berühmter Arzt und Philosoph, geriet nach seinem Tod in den zweifelhaften Ruf eines Wunderdoktors.

3 Signiert. Leinwand, 61 x 52,1 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. BRAUN 1980, S. 107, Nr. 154f, Abb. (um 1661–1663).

4 Signiert. Holz, 67 x 58 cm. Ehemals London, Ksth. Alfred Brod. BRAUN 1980, S. 124f, Nr. 272, Abb. (um 1666–1668).

5 Signiert. Holz, 40,5 x 35,5 cm. BRAUN 1980, S. 112f, Nr. 193, Abb. (um 1663–1665).

6 Signiert. Holz, 61 x 49 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. vdV 76). BRAUN 1980, S. 51, 120, Nr. 241, Abb. in Farbe (um 1665). Kat. ROTTERDAM 1994, S. 150f, Nr. 35, Abb.

7 Amsterdamer Inventare des Jan Wils und der Maria Vingboons vom 23. Oktober 1680 (Notar S. Vingboons) und des Niels Hammer vom Mai 1696 (Notar Backer). BREDIUS 1927, S. 100, 101.

8 Signiert und 1668 datiert. Leinwand, 106 x 82 cm (nach Braun, Hofstede de Groot gibt 73,7 x 75 cm an). Verbleib unbekannt. HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 60f, Nr. 229, 231. BREDIUS 1927, S. 109, Nr. 96, Tafel nach S. 96. NIEUWE ROTTERDAMSCHE COURANT, 24. November 1957, S. 2, Abb. (Datum als 1669). BRINKMAN 1974, S. 241f, Abb. 12. BRAUN 1980, S. 121, Abb. 249a. Im Gegensinn gestochen von François Godefroy (1743–1819) unter der Leitung von J. Ph. Le Bas. Nach Vorlage dieses Stiches entstand eine gemalte Kopie, die sich 1972 in der Sammlung Robert Crouzet in St.-Etienne, Frankreich, befand (Abbildung im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag).

9 Signiert und 1668 datiert. Holz, 71 x 56 cm. BRINKMAN 1974, S. 243–245, Abb. 15. BRAUN 1980, S. 128f, Nr. 293, Abb.

10 Das Bild befand sich von 1970 bis 1977 als Leihgabe im Rijksmuseum Twenthe in Enschede. Signiert. Holz, 58 x 45 cm. BRINKMAN 1974, S. 243–245, Abb. 16. BRAUN 1980, S. 166f, Nr. B 53, Abb. („zeker niet eigenhandig, maar is een collage van bekende Steen-figuren en -attributen“).



Abb. 218: Jan Steen, Der Alchimist, um 1668–1670, Frankfurt a. M., Städel

eines alten Alchimisten zeigt und auf das Beiwerk der anderen Bilder weitgehend verzichtet.[11] Mit Braun ist die Zuschreibung eines anderen „Alchimisten" im Rijksmuseum Twenthe in Enschede an Steen in Frage zu stellen.[12] Eine von Hofstede de Groot in der Universitätsbibliothek in Stockholm erwähnte Kopie zu dem Städel-Bild ließ sich dort zu keinem Zeitpunkt nachweisen.[13] Die satirische Tradition der „Alchimisten"-Darstellung wurde Brinkman zufolge durch eine Zeichnung Pieter Bruegels im Kupferstichkabinett in Berlin begründet, nach der zuerst Hieronymus Cock einen vielfach neu aufgelegten Stich anfertigte (Abb. 219).[14] Bruegel zeigt den Mann in sein närrisches Tun vertieft in einer behelfsmäßig ausgestatteten Heimwerkstatt. Hinter ihm demonstriert seine Frau, die arabeskenhaft im Mittelpunkt der Komposition plaziert ist, die Leere der Familienkasse, während im Hintergrund eines der hungernden Kinder einen umgedrehten Kochtopf auf dem Kopf trägt. In der rechten (in der Zeichnung linken) Bildhälfte verweist ein Schriftkundiger mit seinem Zeigefinger auf das Motto „Alghe mist", das sowohl mit „Alles Mist" als auch mit „Alles verloren" übersetzt werden kann. Unterdessen facht ein Narr mit seinem Blasebalg das Feuer an. Durch ein Fenster der Rückwand wird dem amüsierten Betrachter der Szene der Ausgang der Geschichte warnend vor Augen gestellt. Die Familie wird von einer Nonne ins Armenhaus aufgenommen werden.

Von dem Londoner Beispiel abgesehen, hat sich Steen in allen seinen „Alchimisten" mehr oder minder ausdrücklich auf Bruegel bezogen. Er entlehnte von diesem nicht nur einzelne Motive wie das Rezept am Abzug des Herdes, den Mörser und die leere Börse, sondern übernahm auch den Gedanken, den Alchimisten mit weiteren grotesken Figuren zu umgeben. Man darf wohl annehmen, daß Steen den Stich von Bruegel gut gekannt und vielleicht auch ein Exemplar davon besessen hat. Schon zu Beginn seiner Karriere hatte er Bruegels Stiche der „Fetten und Mageren Küche" in zwei Gemälden variiert, mit denen er dem berühmten Vorbild, dem er sich geistesverwandt fühlte, seine Referenz erwies.[15] Im Städel-Gemälde verzichtete er jedoch auf manche Elemente seines Vorbildes, die in seiner Zeit überflüssig geworden waren und als altmodisch gegolten hätten: die Figur des Narren, den Weisegestus und den erhobenen Zeigefinger des Mannes hinter dem Pult wie auch den Blick durch das Fenster in die Zukunft. Anders als die pittoresk ausgeschmückten Werkstätten in Venedig und im holländischen Kunsthandel sind die Darstellungen in Frankfurt und London auf engem Raum konzentriert und kommen mit einer kleinen Zahl von geschickt plazierten Motiven aus, die das Thema mehr anreißen als vollständig auserzählen. Das Augenmerk richtet sich hier auf die Charaktereigenschaften und Affekte, die im Städel-Bild in der Figur des wahnsinnigen Familienvaters so lebensecht erfaßt sind, als hätte dem Maler eine bestimmte Persönlichkeit aus seinem Lebensumkreis vor Augen geschwebt. Überschaut man das von Brinkman zusammengestellte Material, so kommt man darauf, daß Steen Alchimisten-Bilder auch anderer Autoren als Bruegel gekannt und in seine Interpretation einbezogen haben muß. So ist die Werkstatt unseres Bildes mit dem Herd rechts und seinem gemauerten Bogen, den Regalen an der Rückwand und dem Gitterfenster von einer Holzschnitt-Illustration zu dem Motto „Alchymiae vanitas" im Emblembuch des Sambucus abhängig, das 1564 in Antwerpen erschienen und zwei Jahre später ins Holländische übersetzt worden war.[16] Pieter Cools Stich nach Maarten de Vos könnte Steen ferner dazu angeregt haben, die Frau des Alchimisten in ganzer Figur mit dem Kind an der Seite abzubilden.[17]

Die ikonographischen Veränderungen an den Alchimisten von Steen lassen sich vielleicht mit einer zunehmenden Befreiung vom Vorbild Bruegels erklären und für die Chronologie nutzbar machen. Brinkman sah die

11 Inv. Nr. P209. Signiert. Holz, 42 x 30 cm. BRINKMAN 1974, S. 242f, Abb. 14. BRAUN 1980, S. 39, 106, Nr. 145, Farbtafel (um 1661). Kat. LONDON 1992, S. 359f, Abb. (frühe 1660er Jahre). Nach diesem Bild eine Kopie, die sich 1926 bei Jonkheer L. den Beer Poortugael in Den Haag befand (BRAUN 1980, S. 107, Abb. 145a).

12 Das mir nur aus Abbildungen bekannte Werk ist in einer feinmalerischen Manier ausgeführt, die Steen fremd war. Holz, 55,5 x 45 cm. BRINKMAN 1974, S. 240f, Abb. 11. BRAUN 1980, S. 166f, Abb. (als J. Natus?).

13 Ohne weitere Angaben erwähnt von Hofstede de Groot (1907), läßt sich die Kopie weder in der Sammlung der Universität noch in anderen schwedischen Sammlungen nachweisen. Der Hinweis erscheint fragwürdig, da die Universität zwar 1878 gegründet wurde, jedoch erst ab 1909 eigene Räume bezog und vor diesem Datum über keine Bibliothek verfügte. Für diese Angaben dankt Verf. Nina Weibull (Schreiben vom 1. September 2001). Bei der vermeintlichen Kopie könnte es sich vielleicht um ein ehemals Steen zugeschriebenes anonymes holländisches Schulbild im Nationalmuseum handeln, das einen Unfall in einer „Alchimistenwerkstatt" zeigt (Inv. Nr. NM 592; NATIONALMUSEUM STOCKHOLM, ILLUSTRATED CATALOGUE – EUROPEAN PAINTINGS, S. 411, Abb. BRINKMAN 1974, Abb. 17).

14 Die Zeichnung Bruegels ist (von fremder Hand?) 1558 datiert. Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 4399). Hans MIELKE, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, o. O. 1996, S. 54f, 165, Nr. 42, Abb. Nach Brinkman (1974, S. 233) fertigten später auch Theodoor Galle, Jan Galle und Claes Jansz. Visscher Nachstiche an. Das hier abgebildete Exemplar wird Philip Galle (trotz der Bezeichnung T. Galle) zugeschrieben. 320 x 330 mm, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er, Cabinet des Estampes (Inv. Nr. LB 27 R.v.B. 197). THE PRINTS OF PIETER BRUEGEL THE ELDER, Ausst. Kat., bearb. v. David Freedberg, Bridgestone Museum of Art, 1989, S. 132, Nr. 27.

15 Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 103–108, Nr. 2, 3.

16 BRINKMAN 1974, S. 235f, Abb. 4.

17 BRINKMAN 1974, S. 236f, Abb. 6.



Abb. 219: Philip Galle nach Pieter Bruegel, 1558, Der Alchimist, Kupferstich, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er, Cabinet des Estampes

1668 datierte Variante zu dem Städel-Bild (Abb. 217) zu Recht als früher entstanden an, da hier die Reminiszenz an Bruegel mit dem Fensterausblick und der Figur des Mannes, der mit dem Finger auf eine Zeile in einem Heft deutet, noch sehr deutlich ausfällt.[18] Vermutlich wenig später wird die pointiertere Fassung im Städel entstanden sein.[19] Die Bruegel nachempfundenen Alchimisten-Werkstätten in Venedig und im Kunsthandel wären danach vor 1668 einzuordnen, während das von Bruegel gänzlich unabhängige Bild in London am spätesten zu datieren wäre.

Zur Deutung der beiden Figuren im Hintergrund, die entsprechend nur noch in der Londoner Fassung begegnen, ist auf den Brinkman entgangenen Umstand hinzuweisen, daß es sich bei der linken Figur tatsächlich um einen Schreiber handelt, wie das Tintenfaß weiter rechts klar macht. Der Schluß auf einen Notar läßt sich anhand der uncharakteristischen Kleidung nicht verifizieren, doch gibt es eine populäre, auf den älteren Bruegel zurückreichende satirische Tradition des „Bauernadvokaten", in der dieser in ähnlicher Weise wie bei Steen hinter einem Schreibpult dargestellt erscheint.[20]

18 Brinkman bemerkte, daß Steen in einem früheren Stadium des Städel-Bildes beabsichtigt habe, das Fenster geöffnet darzustellen. Tatsächlich nimmt man etwas weiter rechts vom Fenster eine Bogenform wahr, die auf ein entsprechendes Pentiment gedeutet werden kann. Diese Bogenform läßt ihrer Lage nach jedoch nicht sicher auf einen Fensterflügel schließen. Es sieht dies eher nach einer Veränderung der Malschicht etwa infolge einer späteren Reinigung aus.

19 Die beiden 1660 und 1661 datierten Varianten von „Wie gewonnen, so zerronnen" (ehemals Askham Hall, Penrith, Earl of Lonsdale, und Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) verhalten sich analog zu unserem Bild und seiner 1668 datierten Variante, da hier gleichfalls eine Verbesserung der Komposition zu beobachten ist. S. dazu Ausst. Kat. WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97, S. 146–149, mit Anm. 4 zu weiteren Beispielen von Varianten in Steens Œuvre.

20 Der Mann hinter dem Pult trägt keinen *tabbaard*, das übliche Kleid des Advokaten. Zur Bildtradition des „Bauernadvokaten" s. den Kommentar zu einem Gemälde des Cornelis Saftleven in Kat. ROTTERDAM 1998, S. 151, 154f, Abb. in Farbe.

LITERATUR

Verz. 1844, S. 96, Nr. 199; 1855, S. 21, Nr. 199; 1858, S. 93, Nr. 198; 1866, S. 96, Nr. 198; 1870, S. 125, Nr. 232; 1873, S. 128, Nr. 232; 1879, S. 129, Nr. 216; 1883, S. 132, Nr. 216; 1888, S. 141, Nr. 216; 1892, S. 53, Nr. 216; 1897/1900, S. 51, Nr. 216; 1900, S. 326f, Nr. 216; 1905, S. 41, Nr. 216; 1907, S. 39, Nr. 216; 1910, S. 49, Nr. 216; 1914, S. 50, Nr. 216; 1915, S. 121; 1919, S. 120; 1924, S. 205; 1936, S. 16; 1966, S. 114; 1971, S. 56; 1986, S. 33, Nr. 6; 1987, S. 96; 1995, S. 54

SMITH 4, 1833, S. 23, Nr. 73
WESTRHEENE 1856, S. 159, Nr. 361
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Textband, S. 16
ROSENBERG 1897, S. 107
HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 60, Nr. 226
BRINKMAN 1974, S. 241f
DE VRIES 1977, S. 57, 163, Nr. 113
BRAUN 1980, S. 120, Nr. 249
Katharina BIEGGER, Der Alchemist von Jan Steen, in: Nova Acta Paracelsica. Beiträge zur Paracelsus-Forschung, N. F. 7, 1993, S. 93–106

JAN VICTORS

Amsterdam 1619 – nach 1676 Ostindien

Getauft am 13. Juni 1619 in Amsterdam als Sohn des aus Antwerpen stammenden Louis Victor, der in Dokumenten als „spaensche stoelmaker" und später „bode op Dordrecht" genannt wird, und der Styntge Jaspers, Tochter eines Amsterdamer Stadtmusikers. Stiefbruder des Geflügelmalers Jacobus Victors (1640–1705). Seine Ausbildung bei Rembrandt – zu dessen Schülern er aus stilistischen Gründen gezählt wird – fällt in die zweite Hälfte der 1630er Jahre. Datierte Bilder von Victors liegen von 1640 bis 1670 vor. Im Februar 1642 verlobte er sich in Amsterdam mit Jannetje Bellaerts, die ihn bei ihrem Tod 1661 mit sieben Kindern zurückließ. Um 1668 hatte er für 220 Gulden und ein jährlich zu lieferndes Gemälde im Wert von 60 Gulden an der Leidschen Straat ein Haus gemietet. Ende November 1673 beabsichtigte er, als „sieckentrooster" (Laien-Geistlicher, der auf Schiffen Predigten las und die Kranken betreute) im Dienst der ostindischen Kompanie auf „'t Wapen van Rotterdam" anzuheuern, einem Schiff, das im Dezember 1674 von den Engländern bei den Shetland-Inseln gekapert wurde. 1676 fuhr Victors als „sieckentrooster" auf der „Rammetjes" von Amsterdam nach Ostindien, wo er spätestens 1683 starb. Seine Kinder, darunter der nur aus Dokumenten bekannte Maler Victor Victors, ließen sich in überseeischen Gebieten nieder.

Victors hat sich vor allem als Historien- und Genremaler betätigt, daneben sind auch einige Bildnisse und Figurenbilder von ihm bekannt. Seine meist großformatigen, am jungen Rembrandt und an dessen Lehrer Pieter Lastman geschulten Historien behandeln neben antiken zumeist alttestamentliche Stoffe, unter den letzteren oft auch entlegene, die von Malern selten aufgegriffen wurden. Seine bäuerlichen Genreszenen, die an Jan Miense Molenaer erinnern, spielen sich in der Regel unter freiem Himmel ab. Sie entstanden in den 1650er Jahren, aus denen auch die meisten seiner Bildnisse stammen.

LITERATUR: MILLER 1985; MANUTH 1987; SUMOWSKI 6, 1994, ad indicem

BOAS ÜBERNIMMT DAS ERBE ELIMELECHS

INV. NR. 581

Um 1651–1653

Leinwand, 180 x 201,7 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand mit etwa 15–16 waagerechten Kett- und 16–19 senkrechten Schußfäden ist doubliert und auf einen Keilrahmen mit den Maßen 180 x 201,7 cm gespannt. Sie setzt sich aus zwei waagerechten Bahnen zusammen, deren Naht 88,9 cm über der Unterkante des Keilrahmens verläuft. Unten ist etwa 1 cm vom alten Spannrand zur Bildfläche geschlagen. Oben ist die Leinwand in der Malerei beschnitten und mit dieser 2 cm um die Leiste des Spannrahmens geführt. An den Seiten ist die Leinwand im Spannrand beschnitten. Die Malkante folgt hier annähernd dem Verlauf der Spannrahmenkanten. Die untere Bahn mißt von Webkante zur Nähkante maximal 91,4 cm. Die auf 90,9 cm beschnittene obere Bahn dürfte ursprünglich mindestens um das Maß des unteren Spannrandes von 3,5 cm breiter gewesen sein. Allseits zeigen sich Spanngirlanden.

Nach diesen Beobachtungen mißt das erhaltene Bildfeld 181 x 201,7 cm. Das originale Bildfeld könnte nur oben um wenige Zentimeter höher gewesen sein.

Die Leinwand ist dunkelgrau grundiert.

Das Gemälde wurde von Göbel und Janss zwischen dem 8. September 1877 und dem 25. Juli 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 27). 2002 wurde es von Stephan Knobloch erneut restauriert und in seiner ursprünglichen Farbigkeit wiederhergestellt.

Signiert links unten „Jan. Victors fc." (Abb. 220).

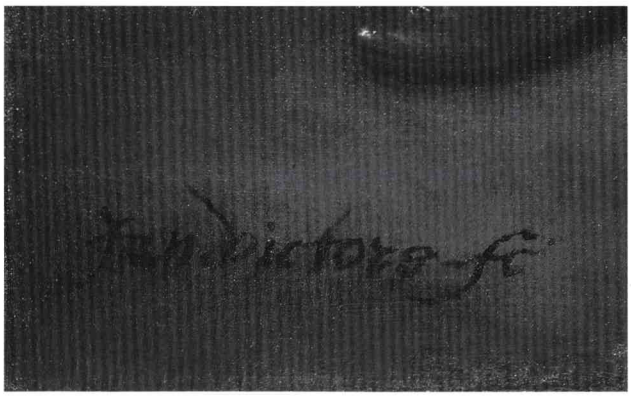


Abb. 220: Jan Victors, Boas übernimmt das Erbe Elimelechs, um 1651–1653, Frankfurt a. M., Städel

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 581." Ein Klebezettel mit Aufdruck: „Städelsches Kunstinstitut No.", darunter in blauer Kreide: „581 J. Victors". Mit roter Kreide: „2524". Auf der Doublierleinwand mit weißer Kreide: „615."

PROVENIENZ

Verst. Slg. Nic. Tjark, Mme. van Hogersmilde u. a., Amsterdam (de Leth) 10. November 1762, Nr. 147

(?) Slg. Johann Matthäus 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.

BESCHREIBUNG

Die Komposition zeigt den Höhepunkt des vierten und letzten Kapitels des alttestamentlichen Buches Ruth (Ruth 4, 8). Der vor Boas zuerst Erbberechtigte übergibt vor dem Stadttor Bethlehems in Anwesenheit von Ältesten der Stadt seinen Schuh, um damit nach altem Brauch das Ergebnis des abgeschlossenen Geschäftes zu bestätigen. Boas tritt dadurch als der an zweiter Stelle Erbberechtigte das Erbe des verstorbenen Elimelech an und erwirbt Ruth, die kinderlose Witwe des Machlon, des Sohnes des Elimelech, zur Frau.

Boas, nur leicht ins Profil gedreht, mit Turban über die übrigen Männer, die Mützen oder Hauben tragen, herausgehoben, sitzt dem zuerst Erbberechtigten erhöht gegenüber. Mit seinem Blick und den Gesten seiner Hände erklärt er diesem, daß er mit dem Erbe Elimelechs auch Ruth zur Frau erhalten würde. Der zuerst Erbberechtigte lehnt mit der Geste seiner rechten Hand ab, da er sein eigenes Erbe nicht mit der Moabiterin schädigen möchte. Mit der linken Hand reicht er Boas bereits den Schuh, den er vom Fuß seines linken, über das rechte Bein geschlagenen Beines abgestreift hat. Im Hintergrund sind fünf der Ältesten in wechselnden Ansichten zu sehen. Rechts am Rand steht Ruth im Profil nach links. Die Hände vor dem Leib zusammengenommen, schaut sie demütig abwartend auf den Boden. Vor ihren Füßen schnüffelt ein Hund.

In den Figuren links gegenüber sind im Vorgriff auf den Fortgang der Erzählung Ruths Schwiegermutter Naomi und der in ihre Obhut gegebene Obed, das gesegnete Kind von Boas und Ruth, zu erkennen (Ruth 4, 16).



Abb. 221: Jan Victors, Boas übernimmt das Erbe Elimelechs, um 1651–1653, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Neben dem Städel-Bild sind noch drei weitere Darstellungen aus dem Buch Ruth von Victors bekannt, zwei Versionen der Szene „Boas bewirtet Ruth bei den Schnittern" (Ruth 2, 14) in Kopenhagen (Abb. 222) und in amerikanischem Kunsthandel sowie „Ruth gelobt Naomi die Treue" (Ruth 1, 15–18) in unbekanntem Privatbesitz.[1] Nach Manuth (1987) ist die Szene der Schuhübergabe in der Graphik nur äußerst selten und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts kein zweites Mal dargestellt worden. Victors dürfte die Stiche des Hendrick Goltzius (1558–1617) (Abb. 223) und des Philip Galle (1537–1612) nach Adriaen de Weerdt (um 1510–um 1590) gekannt haben, die die Geschichte der Ruth jeweils in einer Serie von vier Blättern aufgelegt hatten.[2] Von Goltzius übernahm er offenbar die Beinhaltung des zuerst Erbberechtigten, entwickelte jedoch ein eigenes Bildschema. Victors stützte sich nicht allein auf den Bibeltext, sondern auch auf die „Antiquitates Judaicae" des Flavius Josephus, in denen Ruth abweichend vom Bibeltext als Zeugin des Geschehens genannt wird. Sumowski (1961) meinte, die Figur der Ruth auf eine entsprechende Profilfigur in



Abb. 222: Jan Victors, Boas bewirtet Ruth bei den Schnittern, um 1651–1653, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

1 „Boas bewirtet Ruth bei den Schnittern". Signiert. Leinwand, 181 x 201 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Sp. 463). SUMOWSKI 4, 1989, S. 2606, 2661, Nr. 1762, Abb. in Farbe. – Signiert und 1653 datiert. Leinwand, 181,6 x 225,7 cm. New York, Kunsthandlung Richard L. Feigen & Co. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2605, 2656, Nr. 1757, Abb. in Farbe. – „Ruth gelobt Naomi die Treue". Signiert und 1653 datiert. Leinwand, 108,5 x 137 cm. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2606, Nr. 1759.

2 Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3888). HOLLSTEIN 8, S. 2, Nr. 6 - I. – Ph. Galle: HOLLSTEIN 7, S. 75, Nr. 76–79.

3 BENESCH 1973, Bd. 3, S. 150, Nr. 547, Abb. 715 (um 1642–1644).



Abb. 223: Hendrick Goltzius, Boas überimmt das Erbe Elimelechs, Kupferstich, 1578

Rembrandts „Heilung des alten Tobias" (Paris, Sammlung Goujon) zurückführen zu können.[3]

Nach der „redeunterstreichenden Gestik der beiden Hauptfiguren sowie der differenziert charakterisierten Beobachter der Szene, die zu der bildparallel komponierten Hauptgruppe den Rahmen bilden", datierte Manuth das Bild in die frühen 1650er Jahre. Dieser Einordnung schloß sich auch Sumowski (1989) an.

Van Gent und Pastoor (1991) äußerten die Vermutung, daß die formatgleichen Bilder in Frankfurt und Kopenhagen ursprünglich Pendants gebildet haben könnten. Den Hund vor Ruth interpretierten sie als Symbol für deren Treue.

DISKUSSION

Gelegentlich der Rembrandt-Ausstellung in Kyoto und Frankfurt 2003 wurde das lange im Depot verwahrte Gemälde als Ersatz für Rembrandts „Blendung des Simson" in der Galerie gezeigt. Die aus diesem Anlaß erfolgte Restaurierung brachte unter dem abgenommenen alten Firnis ein unerwartet buntes Kolorit in den Kostümen zum Vorschein. Dieses ersetzt die funkelnden Prachtgewänder, die Victors in vielen seiner Historienbilder wie z. B. „Esthers Gastmahl" in der Gemäldegalerie in Kassel[4] darstellte und die man mit seiner Malweise zuerst verbindet. Dessen Handschrift zeigt sich gleichwohl in der realistischen Auffassung der Figuren – mit Verismus wurden z. B. die Warzen des zuerst Erbberechtigten wiedergegeben –, in der reichen Gebärdensprache und der allgemein sorgfältigen Ausführung. Für das ungewöhnlich plakative Kolorit des Bildes bietet sich eine Erklärung an: Mit den gleichen Farben hob Victors auch die Figuren von Boas und Ruth in dem Kopenhagener Gemälde hervor (Abb. 222). Das gemeinsame Farbschema stützt die Annahme, daß die Bilder in Frankfurt und Kopenhagen als Pendants konzipiert wurden. Auf Gegenstücke lassen auch deren Formatgleichheit und

4 Inv. Nr. M 52219. Leinwand, 172 x 229 cm. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2957, 2626, Nr. 1727, Abb. in Farbe („vom Anfang der vierziger Jahre").

5 Inv. Nr. Sp. 462. Signiert. Leinwand, 180 x 194 cm. SUMOWSKI 4, 1989, S. 2606, 2662, Nr. 1763, Abb. in Farbe („vom Anfang der fünfziger Jahre").

Kompositionen schließen, die mit der Randfigur der Ruth aufeinander bezogen erscheinen, wie van Gent und Pastoor beobachtet haben. Die Provenienz der beiden Bilder läßt deren Trennung spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Holland vermuten. Das Frankfurter Bild ist erstmals 1762 auf einer Versteigerung in Amsterdam nachgewiesen. Das Kopenhagener Bild wurde 1759 in Holland erworben, allerdings zusammen mit einem Gemälde „Jakob begräbt die Idole", das von Miller auch schon als Pendant angesehen wurde.[5] Olaf Koester hat die Vermutung geäußert, daß alle drei Bilder mit einem weiteren Gemälde einstmals eine Art von Serie gebildet haben könnten.[6] Als mögliches viertes Bild der Serie wies er auf „Jakob erwartet Esaus Verzeihung" aus dem Jahr 1652 in Indianapolis hin.[7] Die Möglichkeit einer solchen Serie läßt sich nicht ausschließen, da Miller (1985a) zu dem Gemälde „Ruth gelobt Naomi die Treue" in unbekanntem Privatbesitz ein Pendant „Esau mit dem Linsengericht" in Warschau nachweisen und diese Kombination auch inhaltlich überzeugend begründen konnte. Nach ihrer Erklärung hätte Victors durch die Gegenüberstellung des Helden Jakob und der Heldin Ruth das Prinzip der ununterbrochenen Geschlechterfolge betont, das für die holländischen Calvinisten, die sich als Nachkommen Abrahams verstanden, besondere Bedeutung besaß. Der Umstand, daß Victors' religiöse Gemälde ausschließlich alttestamentliche Themen behandeln, hatte man früher zum Anlaß genommen, Amsterdamer Juden als Auftraggeber zu vermuten, doch haben Manuth wie auch Miller deutlich gemacht, daß es hierfür keine ausreichenden Belege gibt. Das Fehlen neutestamentlicher Themen konnten sie stattdessen durch das calvinistische Bilderverbot erklären, an das sich der überzeugte Calvinist Victors, der 1676 das Malen vielleicht sogar ganz aufgab, um als Schiffsgeistlicher nach Ostindien zu fahren, gebunden sah.[8] Als Auftraggeber der raumgreifenden Serie ist eine von Calvinisten geführte Einrichtung zu vermuten. Die klare Bildsprache, die wieder an die Einfachheit mittelalterlicher Bildfolgen anknüpft, ist jedenfalls als ein Stilmodus verständlich, mit dem Victors kein Kunstpublikum begeistern, sondern Glaubensinhalte vermitteln wollte.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 42, Nr. 115; 1823, S. 23, Nr. 115; 1830, S. 1, Nr. 1; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81f, Nr. 254; 1844, S. 64, Nr. 58; 1855, S. 20, Nr. 58; 1858, S. 85, Nr. 154; 1866, S. 88, Nr. 154; 1870, S. 110, Nr. 156; 1873, S. 112, Nr. 155; 1879, S. 123, Nr. 189; 1883, S. 126, Nr. 189; 1888, S. 134f, Nr. 189; 1892, S. 48, Nr. 189; 1897/1900, S. 46, Nr. 189; 1900, S. 366, Nr. 189; 1905, S. 37, Nr. 189; 1907, S. 34, Nr. 189; 1910, S. 43, Nr. 189; 1914, S. 44, Nr. 189; 1915, S. 108; 1919, S. 143; 1924, S. 242; 1995, S. 59f

VAN DYKE 1923, S. 155
SUMOWSKI 1961, S. 11, bei Nr. 547
PIGLER 1974 1, S. 134
Eric ZAFRAN, Jan Victors and the Bible, in: The Israel Museum News 12, 1977, S. 116
MILLER 1985, S. 179, 304, A 70
MILLER 1985a, S. 20
MANUTH 1987, S. 171f, Nr. 47
SUMOWSKI 4, 1989, S. 2606, Nr. 1759
Judith van Gent u. Gabriël Pastoor, Het tijdperk van de rechters, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1991, S. 66–87, S. 85, 87, Anm. 68

6 Brief an Verf. vom 19. Juni 2002.

7 Signiert und 1652 datiert. Leinwand, 178,4 x 207 cm. Indianapolis Museum of Art (Inv. Nr. 79.330). SUMOWSKI 4, 1989, S. 2605, 2653, Nr. 1754, Abb. in Farbe.

8 Debra MILLER, The Word of Calvin in the Art of Jan Victors, in: Konsthistorisk Tidskrift 59, 1992, Nr. 3, S. 99–105. Volker MANUTH, Denomination and iconography. The choice of subject matter in the biblical painting of the Rembrandt circle, in: Simiolus 22, 1993/94, Nr. 4, S. 235–252.

JAN BAPTIST WEENIX

Amsterdam 1621 – um 1658/59 De Haar

Geboren 1621 in Amsterdam als Sohn des Baumeisters und Malers Jan Jansz. Weines aus Enkhuizen und der Grietje Heremansdr. aus Amsterdam. Nach fruchtlosen Anfängen bei einem Buchhändler und in einem Lakengeschäft erhielt er Zeichenunterricht von Jan Micker (um 1598–1664), einem Bruder des Malers Barent Micker (1615–1687), der mit seiner Schwester Lysbeth Weenix verheiratet war. Danach lernte er bei Abraham Bloemaert (1564–1651) in Utrecht, schließlich etwa zwei Jahre bei Claes Moeyaert (1592/93–1655) in Amsterdam, dessen Stil er 1641 ausweislich seiner frühesten datierten Zeichnung, „Landschaft mit Eremiten", in der Albertina in Wien folgte. 18jährig heiratete er im Sommer 1639 Justina de Hondecoeter aus der bekannten Malerfamilie. Diese war eine Tochter von Gillis, Schwester von Gijsbert und Niclaes und Tante von Melchior de Hondecoeter (1636–1695). Seine frühe Heirat und die Geburt eines Sohnes, des später berühmten Malers Jan Weenix (1641/42–1719), ließen ihn erst nach Oktober 1642 nach Italien reisen. Nach einem Zwischenaufenthalt in Rotterdam passierte er wahrscheinlich im März 1643 den Hafen von Rouen, wo er Gemälde deponierte. In Rom verkehrte er unter dem Spitznamen „Ratel" (Kinderklapper), den er wegen eines Sprachfehlers erhalten hatte, in der *schildersbent*, der niederländischen Künstlergemeinde. Er trat in den Dienst des kunstliebenden Prinzen Camillo Pamphili, der 1645 und 1646 Zahlungen an den Künstler leistete und ihn seinem Onkel, Giovanni Battista Pamphili, seit 1644 Papst Innozenz X., empfahl. Zu Ehren dieses Auftraggebers signierte der Maler seine Werke seit 1645/46 mit „Gio(vanni) Batt(ist)a Weenix". Im Juni 1646 ist er noch in Rom nachgewiesen. Im Juni des Folgejahres war er nach Amsterdam zurückgekehrt. Er zog nach Utrecht, wo sein Schwager Gijsbert de Hondecoeter (1604–1653) wohnte. 1649 saß er dort zusammen mit Willem de Heusch (1625–1692), Cornelis van Poelenburgh (um 1593–1667) und Jan Both im Vorstand der Malergilde. Der Baron Hermann van Wyttenhorst besaß ein 1653 datiertes Hundebild von ihm sowie eine Gemeinschaftsarbeit mit Jan Both und Nicolaus Knüpfer. Nach dem Tod des Gijsbert de Hondecoeter nahm er dessen Sohn Melchior bei sich auf. 1655 noch in Utrecht ansässig, bezog er spätestens 1656 Huis ter Mey, eine heute nicht mehr bestehende Burg im Dorf De Haar nahe Utrecht, auf der er am 20. Oktober 1658 sein letztes datiertes Gemälde, seine im 18. Jahrhundert hochgeschätzten „Bauern vor einer Schenke" (Den Haag, Mauritshuis) fertigstellte. Er starb Ende 1658 oder Anfang 1659. Sein Nachlaßinventar vom 25. April 1659 führt über hundert Gemälde, ungezählte Zeichnungen und Graphiken auf, die zugunsten seiner Gläubiger verkauft wurden. Seine Witwe zog zurück nach Utrecht, wo sie 1662 starb.

Jan Baptist Weenix zeigt eine für die holländische Fachmalerei seltene Vielseitigkeit. Er malte italianisierende Landschaften, reich staffierte Hafenszenen, Jagdstilleben, Tierstücke und Porträts. Nicht selten vermischen sich die verschiedenen Gattungen in seinen Bildern. Einige doppelt oder mehrfach signierte Werke belegen dabei seine Zusammenarbeit mit Jan Asselijn, Nicolaes Berchem, Jan Both, Bartholomeus van der Helst und Nicolaus Knüpfer.

Seinen Stil hat man mit Bloemaert, Moeyaert, Rembrandt, van Laer und Berchem verbunden, dabei erscheint er mit seinem flüssig breiten Farbauftrag und seinen mitunter kühnen Kompositionen doch sehr eigenständig.

Seine Zeichnungen zeigen landschaftliche und architektonische Motive italienischer und holländischer Provenienz. Einige ihm zugeschriebene Radierungen stellen Vieh in der Art Berchems dar.

Houbraken nennt seine beiden Söhne Jan und Gillis Weenix, seinen Neffen Melchior de Hondecoeter sowie Nicolaes Berchem, der möglicherweise sein Cousin war, als seine Schüler.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 77–83; GINNINGS 1970; Jennifer M. Kilian, Jan Baptist Weenix, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 33, S. 25f; Marten Jan Bok, Jan Baptist Weenix, in: Ausst. Kat. SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98, S. 390f; Ausst. Kat. AMSTERDAM 2001, S. 110–116

RÖMISCHER KESSELFLICKER

INV. NR. 1057

Um 1656

Leinwand, 79 x 63 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hellgrau grundierte Leinwand ist beschnitten, doubliert und an den Kanten abgeklebt. Die Malkante ließ sich nur noch rechts in Höhe des stehenden Kessels undeutlich erkennen. Links ist ein etwa 1 cm breiter, alter, aber nicht originaler Spannrand wieder zur Bildfläche geschlagen, verkittet und übermalt worden.
Der Firnis ist in den lichten Partien partiell reduziert. Die Signatur ist freigeputzt. Ein etwa 15 cm breiter Streifen vom rechten Rand des Bildes ist angeputzt. Oben um die Dachecke fällt ein Fleck von etwa 10 cm Durchmesser ins Auge, bei dem es sich vermutlich um einen Lösemittelschaden handelt. Kleinere Retuschen.
Signiert unten am Rand links der Mitte in Dunkelbraun auf hellbraunem Grund: „Gio Batta. Ween[ix]" (die beiden letzten Buchstaben nicht ausgeschrieben; Abb. 224).
Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „No. 1057." In roter Kreide: „3760". In weißer Kreide: „3".

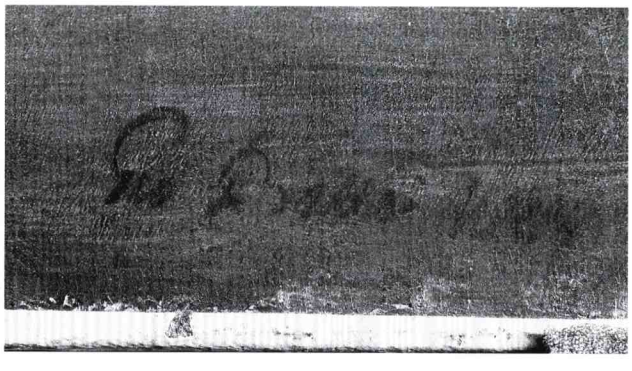


Abb. 224: Jan Baptist Weenix, Römischer Kesselflicker, Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Nikolaus Baranowsky (?–1855), Bad Homburg und Wien (FRIMMEL 1, 1913, S. 92, 94f)
Verst. nachgelassene Slg. N. Baranowsky, Wien (Artaria) März/April 1855, Nr. 14–16 (an Jans, Maler, Mainz)
Slg. Eugen Krätzer (1816–1881), Unternehmer, Mainz
Verst. Slg. E. Krätzer, Paris (Kohlbacher, Féral) 31. März 1869, Nr. 49 (an Kohlbacher für das Städelsche Kunstinstitut, nach Verz. 1879)[1]

BESCHREIBUNG

Die groß im Vordergrund abgebildete Figur zeigt einen jugendlichen Kesselflicker, der in zerlumpter Kleidung auf Feldsteinen sitzt. Er ist nach links gewandt und leicht vornüber gebeugt. Die linke Hand ist auf das Knie des aufgesetzten rechten Beines gestützt und hält eine Tonpfeife. Der dunkelgelockte Kopf ist zum Betrachter gedreht. Der Junge trägt einen zerbeulten Hut, eine schmutzigbraune Weste, ein weißes Hemd und kurze Hosen. Seine Füße sind nackt. In der rechten Bildecke steht der Ofen, vor dem Blasebalg, Hammer und Kupferkessel liegen. Die Figur hebt sich von der kahlen, grauen Wand eines hohen Gebäudes ab, in das eine vom Rand überschnittene Tür führt. Auf der linken Seite sieht man die Ruine eines antiken Viaduktes, an der entlang sich ein Reiter, ein reiterloses Pferd und eine Fußgängerin in die Tiefe bewegen. In der Ferne ist ein Gebirge angedeutet. Das von links oben durch graue Wolken einfallende Licht wirft scharfe Schatten.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild erscheint bereits in den alten Katalogen unter dem Namen des Jan Baptist Weenix, obwohl dessen originale Signatur bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts von einer falschen Bezeichnung, die auf des Künstlers Sohn Jan Weenix lautete und von der Jahreszahl 1674 begleitet war, überdeckt war.[2] Ginnings (1970) hat das Städel-

1 Möglicherweise läßt sich unser Bild noch mit folgenden Versteigerungslosen identifizieren: Verst. Lansdowne u. a., London (Christie's) 2. Mai 1835, Nr. 481: „Jan Miel. A tinker seated near a ruined aqueduct" (zurückgekauft £ 7.17). – Verst. Slg. J. Taylor Esq., London (Foster) 25. Juli 1835, Nr. 31 „Weenix. A landscape with a tinker seated near a ruined aqueduct. On canvas. 2' 6 1/2" h x 2' 11 1/2"w." (zurückgekauft £ 7.17).

2 Die Falschheit der Bezeichnung „J. Weenix 1674" wurde schon früh bemerkt. Archiv. 1865–1872, S. 140v, 141r, Nr. 1057: „Die Bezeichnung 1674 stimmt nicht mit dem Sterbejahr 1660." Verz. 1870, S. 127, Nr. 242: „Die Signatur ist falsch, unter derselben bemerkt man eine ältere: Gio Batt . . ." Die originale Signatur ist nach den Beschreibungen in den Verzeichnissen zwischen 1892 und 1900 möglicherweise im Zuge einer Restaurierung freigelegt worden.

3 Ginnings war das Städel-Bild wahrscheinlich weder im Ori-



Abb. 225: Jan Baptist Weenix, Römischer Kesselflicker, um 1656, Frankfurt a. M., Städel

Bild in ihrer (lückenhaften) Dissertation über die beiden Weenix nicht berücksichtigt.[3]

DISKUSSION

Weenix entwickelte bereits früh eine Vorliebe für originelle Kompositionen mit einer oder wenigen Figuren. Dies bezeugt sein frühestes datiertes Werk, der „Schlafende Tobias" in Rotterdam mit dem ehemals lesbaren Datum 1642 (Abb. 226).[4] Es entstand womöglich noch vor seiner Fahrt nach Italien, die er im Oktober dieses Jahres antrat. Aus der voritalienischen und italienischen Zeit sind insgesamt nur sehr wenige Werke erhalten, die unterschiedlichste Einflüsse – Bloemaert, Moeyaert, Rembrandt, van Laer und Berchem – zeigen. Erst in den ab 1645/46 in Utrecht und in seinen letzten Lebensjahren um 1656–1658 in Huis ter Mey bei Utrecht entstandenen Werken wird Weenix als eine eigenständige Malerpersönlichkeit faßbar, die sich durch die souveräne Beherrschung der Gattungen Landschaft, Stilleben und Tierstück und deren spielerische Verschmelzung auszeichnet. Eine Reihe von datierten Werken läßt dabei eine Entwicklung erahnen, die von weiträumigen, reich staffierten Landschaften in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre zu groß in den Vordergrund gestellten Figuren um das Jahr 1656 führt, um in äußerst komplexen Kompositionen wie den 1658 datierten „Bauern vor einer Schenke" im Mauritshuis zu kulminieren.[5] Das Städel-Bild gehört der mittleren dieser „Phasen" an, auf die zwei 1656 datierte Werke, ein weiterer „Kesselflicker" (Abb. 227)[6] und ein „Fahrender Gemüsehändler" (Abb. 228),[7] beide in Privatbesitz, weisen. Den Typus des einfigurigen Berufsbildes vertritt es dabei besser als diese beiden datierten Beispiele, da hier das für den Maler sonst so wichtige Beiwerk stark reduziert ist und dasselbe Modell, das in den beiden anderen Bildern zur Seite schaut, zum Betrachter blickt, so daß der Akzent ganz auf die Figur zu stehen kommt. Unserem Bild nahe kommt schließlich auch der „Ruhende Bettler" in Stuttgart, wenngleich hier das Ruinenfeld im Mittel- und Hintergrund die Aufmerksamkeit von der Figur abzieht.[8] Vorgeprägt erscheint es durch eine bereits 1648 datierte „Jagdgesellschaft bei Ruinen" in Privatbesitz, die einen nach links gewandten jugendlichen Jäger mit Betrachterblick und seitlich arrangiertem Stilleben zeigt.[9] Die gedämpfte, auf Braun, Ocker, Gelb, Blau und Grau gestimmte Palette, aus der sich nur wenig Rot im Gesicht des Mannes und der leuchtende Kupferkessel herausheben, und mehr noch die kursorische Ausführung weiter Partien des Bildes, lassen Houbrakens Bericht über Weenix' schnelle Arbeitsweise, der einmal drei halbfigurige Porträts mit Beiwerk an einem Sommertag gemalt haben soll, glaubhaft erscheinen.[10] Houbraken könnte darüber vom jüngeren Weenix unterrichtet worden sein. Tatsächlich zeigt der ältere Weenix häufig eine breite Malweise neben seiner gewohnt sorgfältigen. Auch in seinen Stilleben fallen Tempuswechsel auf (vgl. Inv. Nr. 707). Da Weenix für Liebhaber wie den Baron von Wyttenhorst arbeitete und keine für den Markt bestimmte Dutzendware schuf, bleiben als Erklärung für seine flotte Malweise nur eine ungeduldige Natur und ein bewußt vorgetragenes Virtuosentum.



Abb. 226: Jan Baptist Weenix, Tobias, schlafend unter der Weinlaube, 1642, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

ginal noch durch eine Reproduktion bekannt.

4 Jan Baptist Weenix, „Tobias, schlafend unter der Weinlaube". Ehemals signiert und 1642 datiert. Leinwand, 92,5 x 81,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1204). GINNINGS 1970, S. 108, Nr. 3.

5 STECHOW 1948. BLANKERT 1978, S. 174–184, Nr. 96–105.

6 Jan Baptist Weenix, „Kesselflicker". Signiert und 1656 datiert. Leinwand, 58,4 x 69,2 cm. Stockfield, Slg. Viscount Allendale. GINNINGS 1970, S. 180, Nr. 63. Kopie: Verst. Northbrook u. a. (anon. Teil), London (Christie's) 20. Dezember 1940, Nr. 110 (als M. Sweerts, zugeschrieben). BLANKERT 1978, S. 181, bei Nr. 101. – Ein weiterer Kesselflicker des Künstlers, „in einer italienischen Landschaft", ist 1864 in Rotterdam verbrannt. Leinwand, 80 x 66 cm. Kat. ROTTERDAM 2000, S. 273.

7 Jan Baptist Weenix, „Fahrender Gemüsehändler". Signiert und 1656 datiert. Leinwand, 78 x 66,5 cm. Verst. The Amarillo Art Center u. a. (anon. Teil), New York (Christie's) 15. Januar 1985, Nr. 56. GINNINGS 1970, S. 178f, Nr. 62. BLANKERT 1978, S. 180f, Nr. 101.

8 Jan Baptist Weenix, „Ruhender Bettler". Signiert. Leinwand, 71 x 60,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie (Inv. Nr. 627). GINNINGS 1970, S. 135, Nr. 24 (um 1648/49). ALTE MEISTER. STAATSGALERIE STUTTGART (Niederländische Gemälde, bearb. v. Rüdiger Klapproth), 1992, S. 472–474, Abb.

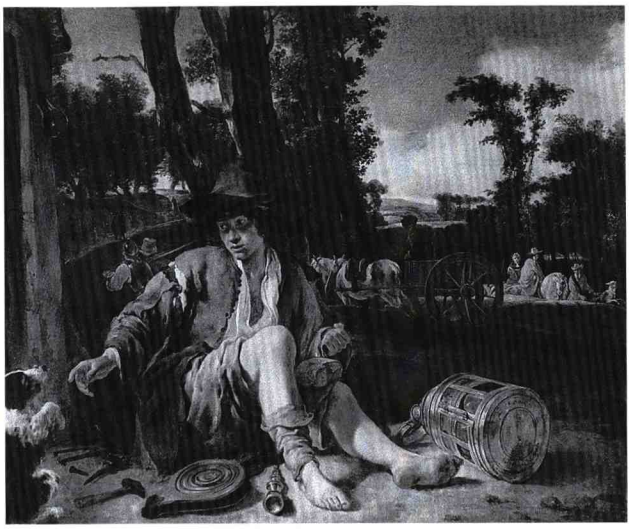


Abb. 227: Jan Baptist Weenix, Kesselflicker, 1656, Stockfield, Sammlung Viscount Allendale



Abb. 228: Jan Baptist Weenix, Fahrender Gemüsehändler, 1656, New York, Christie's, 1985

LITERATUR

Verz. 1870, S. 127, Nr. 242; 1873, S. 130, Nr. 242; 1879, S. 128, Nr. 213; 1883, S. 131, Nr. 213; 1888, S. 140, Nr. 213; 1892, S. 52, Nr. 213; 1897/1900, S. 50, Nr. 213; 1900, S. 379f, Nr. 213; 1905, S. 41, Nr. 213; 1907, S. 38, Nr. 213; 1910, S. 48, Nr. 213; 1914, S. 50, Nr. 213; 1915, S. 118; 1919, S. 146; 1924, S. 247; 1966, S. 128; 1971, S. 63; 1986, S. 26, Nr. 7; 1987, S. 105; 1995, S. 62

9 Signiert und 1648 datiert. Leinwand, 99 x 129 cm. Cleveland, Slg. Severance A. Millikin. GINNINGS 1970, S. 131, Nr. 20. BLANKERT 1978, S. 177, Nr. 97, Abb.

10 HOUBRAKEN 2, 1719, S. 82. Blankert (1978, S. 184, bei Nr. 105) bringt Houbrakens Bericht über die schnelle Arbeitsweise in Zusammenhang mit einigen taggenau datierten Gemälden von Weenix.

JAN BAPTIST WEENIX

(zugeschrieben)

TOTES GEFLÜGEL, AN DEM EINE KATZE FRISST

INV. NR. 707

Um 1652–1655

Leinwand, 88,5 x 122 cm

Unbezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die grau grundierte Leinwand mit etwa 13–15 senkrechten und 15–16 waagerechten Fäden pro cm^2 ist allseits beschnitten, rechts in der Malerei. An den übrigen Seiten ist der originale Umschlag mit den doppelten Ösen des als Arbeitsrahmen verwendeten Schnürrahmens noch in großen Teilen erhalten. Die erhaltene Leinwand mißt 94 x 124,5 cm, das Bildfeld etwa 88,5 x 122 cm.

Das Bild wurde 1814 für „Leisler junior" in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Vögel von Vonck. Tuch. Geputzt und gefirnist. [*f*] 2.30" (Archiv. 1806–1843, S. 204, Nr. 13). Göbel und Janss restaurierten das Gemälde zwischen dem 13. September und dem 29. Oktober 1877 (Archiv. 1877/78, S. 29).

Kleinere Retuschen und Farbabsplitterungen. Der Firnis ist stark vergilbt.

Rückseitig auf dem Keilrahmen ein alter Klebezettel, darauf mit breiter Feder: „No / 13." Mit blauer Kreide die Städel-Inventarnummer: „I.N. 707". Mit roter Kreide: „2222". Roter Siegelrest. Auf der Doublierleinwand mit weißer Kreide: „168", „[.]2[..]", „[..]6".

PROVENIENZ

„Leisler junior", Hanau, 1814 (Archiv. 1806–1843, S. 204, Nr. 13)

erworben am 19. September 1817 von W. Leisler, Frankfurt a. M.

BESCHREIBUNG

Über eine Steinplatte breitet sich totes Geflügel aus. Das Hauptmotiv bildet ein Schwan, der mit dem Rücken auf einer roten Draperie liegt, so daß ein Flügel emporsteht und eine Flosse über die Tischkante hängt. Rechts davon sieht man verschiedene Singvögel und eine Ente. Am Tischrand ruht eine einzelne Feder. Von hinten hat sich eine Katze angeschlichen, die im Begriff ist, einen der Vögel davonzutragen. Im linken Hintergrund sind ein Bierkrug, ein mit Rotwein gefülltes Flötenglas mit Weinlaub und Trauben sowie ein Singvogel und ein Schmetterling in der Luft vor einer Wand zu erkennen. Rechts öffnet sich ein Durchblick in eine hügelige Landschaft mit antiken Tempelsäulen vor einem dunklen Himmel.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1817 aus dem Besitz von W. Leisler als „C. Vonk" erworben, nachdem es 1814 als „Vonck" in der Werkstatt der Morgenstern restauriert worden war. Vielleicht infolge der Restaurierung 1877 gab man in dem Verzeichnis von 1879 „C. E. oder J. Vonk" als Autor an, ab 1892 Elias Vonck, hinter dessen Name 1995 erstmals ein Fragezeichen gesetzt wurde.

DISKUSSION

Bei der Untersuchung des Bildes wurden keinerlei Spuren einer Bezeichnung gefunden. Das von Weizsäcker (Verz. 1900) im Faksimile abgebildete Monogramm EV am Hals des Kruges löst sich bei näherer Betrachtung im Dekor des Kruges auf. Mit dem Amsterdamer Elias Vonck (1605–1652) läßt sich das Frankfurter Bild nur oberflächlich vergleichen. Fred Meijer hat das Bild mit überzeugenden Argumenten Jan Baptist Weenix zugeschrieben.[1] Zwar räumt Meijer die breite und wenig detaillierte Malweise des Stückes ein, die an das Werk eines Nachfolgers denken ließe, doch die „hohe Qualität der Lichtbehandlung, kraftvolle Ausführung und Raumwirkung" seien von einem Nachfolger nicht zu erwarten.[2] Meijer weist zum Vergleich auf das ebenfalls breit gemalte „Jagdstück" von Weenix im Victoria and Albert Museum in London hin (Abb. 230)[3] und stellt die Frage, ob das vermutlich nicht auf Nahsicht berechnete Bild als Supraporte gedacht war.

Von Weenix sind nach Sullivan insgesamt 15 signierte,

1 Schreiben F. Meijer vom 21. Dezember 2001.

2 Als Werk eines Nachfolgers von Weenix sieht Meijer ein Stilleben in Rotterdam an (Kat. ROTTERDAM 1989, S. 42, 133, Nr. 57, Abb. in Farbe).

3 Inv. Nr. 190-1886. Signiert. Leinwand, 80 x 67 cm.



Abb. 229: Jan Baptist Weenix, Totes Geflügel, an dem eine Katze frißt, um 1652–1655, Frankfurt a. M., Städel

monogrammierte oder sicher zuschreibbare Stilleben bekannt, von denen einige Datierungen zwischen 1648 und 1656 (?) aufweisen.[4] Sie zeigen alle Jagdbeute, tote Schwäne, Vögel und Wild, ergänzt um Motive wie einen Krug und Weinlaub oder die Figur eines Jägers. Obwohl sie nur einen kleinen Teil von Weenix' Œuvre ausma-

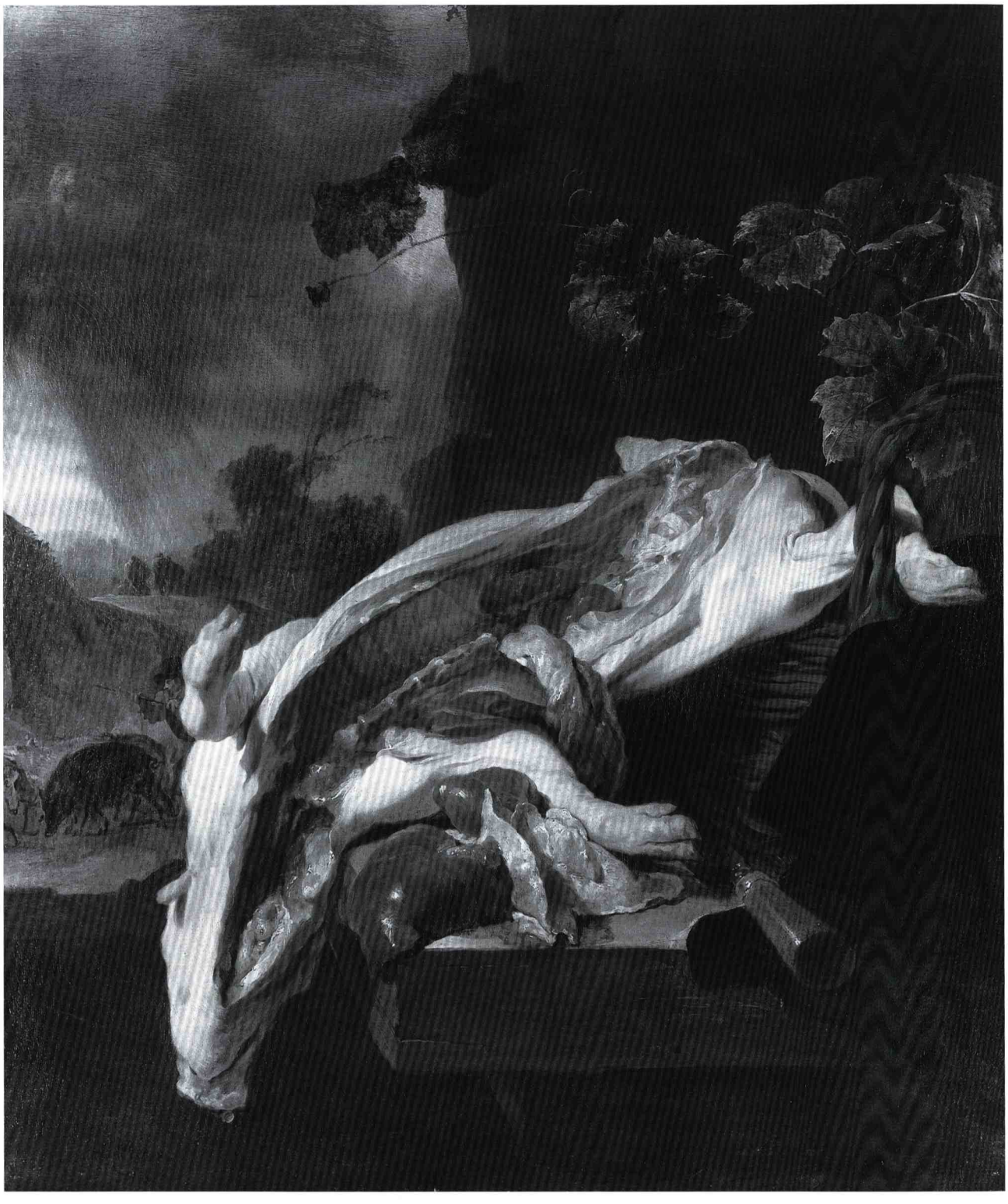


Abb. 230: Jan Baptist Weenix, Jagdstück, um 1655, London, Victoria and Albert Museum

4 SULLIVAN 1984, S. 31. Sullivan ging von Datierungen zwischen 1648 und 1652 aus. Eine früher 1650 gelesene Datierung auf dem „Stilleben mit totem Wild und Geflügel", das 1971 aus der Kunsthandlung Cramer vom Centraal Museum in Utrecht erworben wurde, wird in dem neuesten Katalog des Museums jedoch mit der Datierung „1656?" angegeben. Kat. UTRECHT 1999,



Abb. 231: Jan Baptist Weenix, Jagdstilleben mit totem Schwan und Figurenstaffage, 1652, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

chen, stellen sie doch einen überaus wichtigen Beitrag zur Entwicklung des holländischen Jagdstillebens dar, das sich ausgehend von den Küchen- und Marktdarstellungen des 16. Jahrhunderts (Aertsen, Beuckelaer) und inspiriert von flämischen Vorbildern (Jan Fyt, Frans Snyders, Adriaen van Utrecht u. a.) um die Mitte des 17. Jahrhunderts auszubreiten begann. Der bereits genannte Vonck und Matthijs Bloem (tätig um 1643–1668) gehören mit Weenix zu den Pionieren des Jagdstillebens in Holland, das später von dem jüngeren Weenix weithin populär gemacht wurde. Das plötzlich erwachte Interesse der Holländer an Jagddarstellungen allgemein – zu denen etwa auch die Jagdgesellschaften Wouwermans zählen – erklärt sich nach Sullivan durch den Wunsch des nach dem Westfälischen Frieden zu Ansehen und Wohlstand gekommenen Bürgertums, sich mit diesem adeligen Privileg zu schmücken. Weenix selbst ahmte in einer für einen holländischen Maler des 17. Jahrhunderts höchst bemerkenswerten Weise adeligen Lebensstil nach, als er Huis ter Mey bei Utrecht in den späten 1650er Jahren bewohnte und dort einige seiner eindrücklichsten Kompositionen schuf.[5]

Weenix' früheste, 1648 und 1649 datierte Stilleben zeigen noch einen konventionellen Typus (ehemals München, Galerie Lodi; Hartford, Wadsworth Atheneum).[6] Es sind dies relativ kleine Kompositionen, in der wenige tote Vögel in eine stabile L-Form eingeschrieben sind, wie sie schon Rembrandts Bild zweier toter Pfauen vor einer Fensteröffnung aus den späten 1630er Jahren im Rijksmuseum in Amsterdam zeigt. Einen Schritt weiter

S. 1509. – Zu Weenix' Stillebenmalerei s. I. LEDERMANN, Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1920, S. 114. STECHOW 1948, S. 188f. GINNINGS 1970, S. 35f. Scott A. SULLIVAN, Jan Baptist Weenix. Still-life with a dead swan, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 57, 1979, S. 64–71. SULLIVAN 1984, ad indicem. GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 1102–1108. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, ad indicem.

5 SULLIVAN 1984, Hunting and Dutch Society, S. 33–45, S. 39. – Eine anonyme Zeichnung des später zerstörten Huis ter Mey im Rijksarchief in Utrecht gibt ein Bild von den herrschaftlichen Wohnverhältnissen des Malers. Abgebildet in STILL-LIFE IN THE AGE OF REMBRANDT, Ausst. Kat., bearb. v. Eddy de Jongh u. a., Auckland, City Art Gallery, 1982, S. 142, bei Nr. 24.

6 „Stilleben mit totem Hasen und Vögeln". Signiert und 1648 datiert. Leinwand, 77 x 66 cm. Ehemals München, Galerie Lodi. GINNINGS 1970, S. 121, Nr. 13. SULLIVAN 1984, Abb. 64. – „Stilleben mit toten Vögeln". Signiert und 1649 datiert. Leinwand, 68 x 80 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum. GINNINGS 1970, S. 134, Nr. 23. SULLIVAN 1984, Abb. 65.

7 „Toter Schwan". Signiert und 1650 datiert. Leinwand, 155,5 x



Abb. 232: Jan Baptist Weenix, Ein Hund und eine Katze bei einem ausgeweideten Reh, um 1655, Amsterdam, Rijksmuseum

in Richtung Jagdstilleben geht die großformatige Komposition „Toter Schwan" der Stichting Hannema-De Stuers, in der das Motiv einer Jagdflinte einen diagonalen Akzent setzt und die Trophäe unterstreicht.[7] Doch erst das 1652 datierte „Jagdstilleben mit totem Schwan und Figurenstaffage" in der Alten Pinakothek in München (Abb. 231)[8] zeigt das anspruchsvolle große Breitformat, dessen Komposition durch geschwungene Diagonalen beherrscht wird. Dieser entwickelten Stilstufe gehört neben Frankfurt und London (Abb. 230) auch das nun allerdings wieder hochformatige Bild „Ein Hund und eine Katze bei einem ausgeweideten Reh" im Rijksmuseum in Amsterdam an, das Sullivan an das Ende der Reihe in die Mitte der 1650er Jahre setzt (Abb. 232).[9] Mit dem Städel-Bild hat das Amsterdamer Stück auch die seichte Bühne gemeinsam, auf der sich die Gegenstände mehr in die Höhe und zu den Seiten als in die Tiefe erstrecken. Unser Bild ist vermutlich in der ersten Hälfte der 1650er Jahre eher nach als vor dem 1652 datierten Bild in München in zeitlicher Nähe zu dem Bild in Amsterdam entstanden.[10]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 170; 1823, S. 27, Nr. 170; 1830, S. 32, Nr. 227; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 280; 1844, S. 99, Nr. 213; 1879, S. 154, Nr. 327; 1883, S. 157, Nr. 327; 1888, S. 168, Nr. 327; 1892, S. 71, Nr. 327; 1897/1900, S. 69, Nr. 327; 1900, S. 372, Nr. 327; 1905, S. 58, Nr. 327; 1907, S. 58, Nr. 327; 1910, S. 69, Nr. 327; 1914, S. 71, Nr. 327; 1915, S. 128, Nr. 327; 1919, S. 145, Nr. 707; 1995, S. 61

GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, S. 1061, Nr. 420/6

142,5 cm. Het Nijenhuis bei Heino, Overijssel, Stichting Hannema-De Stuers. GINNINGS 1970, S. 155, Nr. 39. SULLIVAN 1979, Abb. 66.

8 „Jagdstilleben mit totem Schwan und Figurenstaffage". Signiert und 1652 datiert. Leinwand, 126,4 x 185,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 6593). GINNINGS 1970, S. 161, Nr. 45.

9 Jan Baptist Weenix, „Ein Hund und eine Katze bei einem ausgeweideten Reh". Signiert. Leinwand, 180 x 162 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 591). GINNINGS 1970, S. 184, Nr. 66. SULLIVAN 1984, S. 31. WALLERT 1991, S. 89, Abb. in Farbe. – Für eine Spätdatierung dieses Amsterdamer Bildes spricht nicht nur, daß in ihm die monumentale Auffassung des Jagdstillebens kulminiert, sondern auch, daß diese in der gleichzeitigen Figurenmalerei von Weenix eine Parallele hat (vgl. Inv. Nr. 1057).

10 Mit Blick auf ein Jagdstück des Flamen Jan Fyt (1611–1661), in dem die Komposition des Städel-Bildes vorgeprägt erscheint, möchte Marcus Dewitz (Schreiben vom 31. August 2003) dessen Entstehung „ab frühestens 1650" nicht ausschließen. Jan Fyt, „Ein toter Hase, ein Rebhuhn und andere Vögel". Signiert und 1645 datiert. Leinwand, 72,6 x 89,9 cm. Verst. London (Christie's) 24. April 1998, Nr. 70, Abb. in Farbe. Dewitz faßt ferner die im rechten Hintergrund dargestellte antike Ruine als eine nicht um Genauigkeit bemühte Wiedergabe der Reste des Vespasiantempels auf dem Forum Romanum auf, die Weenix während seiner Romjahre studiert haben könnte.

PHILIPS WOUWERMAN

Haarlem 1619 – 1668 Haarlem

Getauft am 24. Mai 1619 in Haarlem als ältester Sohn des Malers Pouwels Joostensz. Wouwermans aus Alkmaar und dessen vierter Frau Susanna van den Bogert. Cornelis de Bie nennt Frans Hals als seinen Lehrer. 1638/39 reiste er mit dem Schiff nach Hamburg, wo er sich mit Annetje Pietersz. van Broeckhof katholisch trauen ließ. Während seines dortigen Aufenthalts arbeitete er kurzfristig in der Werkstatt des Historienmalers Evert Decker (gest. 1647). Aus dem Jahr 1639 stammt sein frühestes datiertes Werk. 1640 war er wieder in Haarlem, wo er am 4. September der Malergilde beitrat, der er 1646/47 als Geschworener diente. Zwischen 1642 und 1655 war er Korporal und Pikenier der St. Jorisschützen. Er starb am 19. Mai 1668 in Haarlem. Nach dem Tod seiner Witwe 1670 erbten die sieben Kinder des Paares ein ansehnliches Vermögen. Deren Tochter Ledewina heiratete 1672 den Maler Hendrik de Fromantiou (1633/34–nach 1694).

Unter dem Namen des Philips Wouwerman, zweifellos einer der produktivsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, gehen heute rund 1000 Werke, von denen viele allerdings von seinen jüngeren Brüdern Pieter Wouwerman und Jan Wouwerman, Nachfolgern oder Kopisten stammen dürften. Wouwerman suchte nach Themen, die ihm die Darstellung von Pferden erlaubten, in der er in seiner Zeit unübertroffen war: Schlachten, Jagdbilder, Soldatenlager, Schmieden, Reitschulen, Ställe sowie bestimmte Historien und Heiligenfiguren. Verschiedene Motive entlehnte er Pieter van Laer (um 1592/95–1642), dessen Zeichnungsnachlaß er Houbraken zufolge an sich gebracht haben soll.

Als seine Schüler sind Nicolaes Ficke, Jacob Warnars, Coort Witholt und Antony de Haen belegt. Houbraken nennt dazu auch Matthias Scheits, Barend Gael und Emanuel Murant.

Wouwerman war im 18. Jahrhundert in Europa so berühmt wie Rembrandt. Die Kupferfolge, die Jean Moyreau 1737–1759 nach 89 seiner Werke stach, stellt das erste Abbildungswerk eines holländischen Künstlers dar.

LITERATUR: Cornelis DE BIE, Het gulden cabinet, Antwerpen 1661, S. 281f; HOUBRAKEN 2, 1719, S. 70–76; SCHUMACHER 1989; DUPARC 1993

DER REITER IN DEN DÜNEN

INV. NR. 1243

Um 1645–1650

Eichenholz, 23,5 x 32 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hell grundierte einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast und am Rand zweimal abgeklebt worden. Für die ältere der beiden Papierabklebungen wurde eine niederländische Zeitung wohl des 19. Jahrhunderts verwendet.
In den Tiefen der Malschicht sind Reste eines vergilbten alten Firnisses stehengeblieben. An vielen Stellen sind kleine Farbschollen abgeplatzt, größere Ausbrüche sind retuschiert.
Monogrammiert unten Mitte: „PH W" (Abb. 233).
Eine 2001 angefertigte Röntgenaufnahme erbrachte keinen nennenswerten Befund.
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G 1243". Auf der jüngeren der beiden Papierabklebungen mit der Feder: „Staedel".
Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein, Hamburg, wies den baltischen Ursprung der Tafel und einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1629 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Gemälde ab 1640, eher wahrscheinlich jedoch ab 1646 entstanden sein.

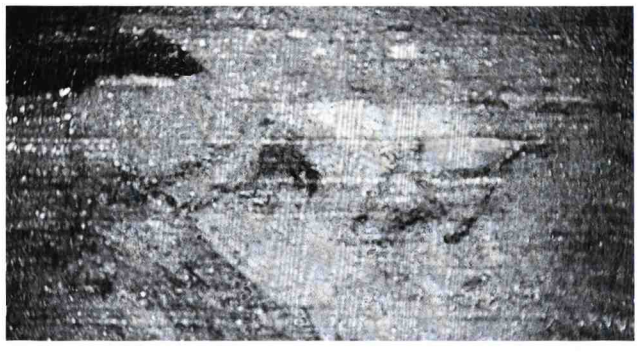


Abb. 233: Philips Wouwerman, Der Reiter in den Dünen, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

(?) Niederlande, 19. Jahrhundert
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Vermächtnis Moritz Gontard, 11. September 1892

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt eine weitläufige Dünenlandschaft unter einem bedeckten Himmel, der etwas mehr als die Hälfte der Komposition einnimmt. In der rechten Bildhälfte führt ein breites Bachbett, in dem ein Rinnsal fließt, zwischen Sandabbrüchen in ein Tal hinab. Auf der trockenen Sohle liegt ein Knochen. In der linken Bildhälfte umläuft ein Weg eine hohe Düne, hinter der das strohgedeckte Dach eines Bauernhauses sichtbar wird. Auf dem Dünenrücken steht ein Holzzaun. In der Ferne links am Rand sieht man winzig ein Galgenrad hinter einem grün belaubten Baum und einem kahlen Baumstamm. Auf dem Weg befindet sich ein Reiter, der sich als Rückenfigur von den flachen Dünenstreifen in der Ferne abhebt. Mit seinem Hut berührt er fast die Horizontlinie. Dem Reiter folgt ein Windspiel, das gerade Witterung aufgenommen hat.

FORSCHUNGSSTAND

Das monogrammierte Gemälde, 1892 mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard erworben, galt bis vor einigen Jahren stets als Philips Wouwerman. Stechow (1966) beschrieb es in seinem Standardwerk über die holländische Landschaftsmalerei emphatisch als Parallele zu der Kunst des reifen Ruisdael.[1] Sander und Brinkmann (Verz. 1995) wiesen das Bild indes einem Nachfolger des Philips Wouwerman zu und erklärten das Monogramm für falsch. Marijke de Kinkelder hat sich gleichfalls gegen eine Zuschreibung des Bildes an Philips Wouwerman ausgesprochen. Als Autor käme dessen jüngerer Bruder Jan Wouwerman (1629–1666) in Frage.[2] Entsprechend hat sich auch Frederic Duparc geäußert.[3]

1 STECHOW 1966, S. 30: „... an unexpectedly romantic note struck by the lonely horseman making his way into the remote distance of the extraordinary little panel in Frankfurt ... Its open spaciousness is a telling parallel to Ruisdael's mature style. A good look at a picture like this explains better than scores of written pages why Wouwerman became the declared darling of the Rococo."

2 Nach Vorlage eines Fotos im Gespräch mit Verf. im Oktober 2001.

3 Nach Vorlage eines Fotos in einem Brief an Verf. vom 1. Juli 2002: „zeker geen schilderij van Philips, mogelijk door Jan Wouwerman".



Abb. 234: Philips Wouwerman, Der Reiter in den Dünen, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Die in den letzten Jahren geäußerten Zweifel an der Autorschaft von Philips Wouwerman werden durch das Monogramm nicht bestätigt, das sich unter dem Mikroskop als unverdächtig erwies (Abb. 233). Die Form PH W entspricht dem frühen Typus der Jahre 1642–1646.[4] Die beinahe staffagelose Landschaft, die Stechow zu Recht als fortschrittlich rühmte, ist bei dem vor allem als Genre- und Pferdemaler bekannten Haarlemer nicht ohne Beispiel. In der Fernsicht, in den kleinen Figuren und im Format verwandt erscheint ein Landschaftspaar, das 1992 bei P. de Boer in Amsterdam war. Eine der beiden Tafeln ist auf der Rückseite 1654 bezeichnet. Für eine der beiden Tafeln wird bei Hofstede de Groot das frühe Monogramm angegeben.[5] Daneben bietet sich auch eine „Landschaft mit Signalpfahl" zum Vergleich an, die sich als Dauerleihgabe des Rijksmuseums in Amsterdam in der Sammlung der Fondation Custodia in Paris befindet und dort eingehend studiert werden konnte (Abb. 235).[6] Die ebenfalls mit dem frühen Monogramm versehene, annähernd formatgleiche Tafel (22,5 x 28,5 cm) zeigt in der Malweise weitgehende Übereinstimmungen mit unserem Bild: eine helle, ockerfarbene Grundierung, auf der die Farbe stellenweise dünn aufliegt, dunkle Konturlinien am Dach des Hauses,[7] pastos ineinander gestrichene Wolken sowie eine mit dem spitzen Pinsel gemalte Bodenvegetation. Anders als unsere Landschaft, nämlich kleinteilig und mit Motiven fast ein wenig überfrachtet, wirkt dagegen eine „Haarlemer Dünenlandschaft mit Jäger und Hunden" des ersatzweise vorgeschlagenen Jan Wouwerman.[8] Unser „Reiter in



Abb. 235: Philips Wouwerman, Landschaft mit Signalpfahl, Amsterdam, Rijksmuseum

4 DUPARC 1993, S. 261.

5 Philips Wouwerman, „Großartige Landschaft" und „Landschaft mit Reiter" (Pendants). Holz, je 25,5 x 33 cm. DUPARC 1993, S. 274f, Abb. 27, 28. HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 600, Nr. 1066 (Erwähnung des frühen Monogramms), 1067.

6 Inv. Nr. SK-A 479. Mit Dank an Stijn Alsteens, der Verf. die genaue Untersuchung der Tafel ermöglichte.

7 Bei dem Frankfurter Bild sind einer Vorzeichnung ähnliche, kräftige Konturlinien an der Hütte sowie an den Dünen im Mittelgrund wahrzunehmen.



Abb. 236: Jacob van Ruisdael, Sandhügel mit Bäumen bewachsen, 1647, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

den Dünen" erinnert an frühe Dünenlandschaften Jacob van Ruisdaels, in denen einsame Fußgänger und Verfallsmotive wie ein alter Plankenzaun (vgl. Inv. Nr. 1240) vorkommen. Im Bildaufbau und in der Plazierung der Staffage erscheint Ruisdaels „Sandhügel mit Bäumen bewachsen" in München aus dem Jahr 1647 besonders gut vergleichbar (Abb. 236).[9] Der dendrochronologische Befund, wonach die Tafel wahrscheinlich nicht vor 1646 bemalt wurde, und der frühe Typus des Monogramms legen eine Entstehung unseres Bildes um 1645–1650 gleichzeitig mit den entsprechenden Kompositionen Ruisdaels nahe. Neben der Verbindung zum jungen Ruisdael läßt das Gemälde in einem winzigen Detail auch das Vorbild eines wenig älteren Meisters erahnen, in dem schon der Lehrer Wouwermans vermutet wurde. Der auf dem Boden liegende Knochen findet sich als Motiv in den Dünenlandschaften des seit 1643–1645 in Haarlem tätigen Pieter Verbeeck (um 1610/15–1652/54) wieder.[10]

LITERATUR

Verz. 1892, S. 120, Nr. 314a; 1897/1900, S. 116, Nr. 314a; 1900, S. 392, Nr. 314a; 1905, S. 56, Nr. 314a; 1907, S. 53, Nr. 314a; 1910, S. 67, Nr. 314a; 1914, S. 69, Nr. 314a; 1915, S. 116; 1919, S. 149; 1924, S. 250; 1936, S. 16; 1966, S. 130; 1971, S. 64; 1986, S. 32, Nr. 6; 1987, S. 106; 1995, S. 64

HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 598, Nr. 1057
VON BODE 1951, S. 193, Abb.
STECHOW 1966, S. 30

8 Monogrammiert. Holz, 64 x 102 cm. Ehemals München, Xaver Schweidwimmer. WELTKUNST, Heft 7, 1. April 1978, S. 643, Abb. Die von Philips Wouwerman deutlich abweichende Malweise von Jan Wouwerman wurde auch an dessen beiden baumreichen Hügellandschaften (Pendants) im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover studiert. Hier fielen eine vergleichsweise grobe Ausführung und jeweils starke Kontraste zwischen einem blassen, hellgraublauen Himmel und einer dunklen Vordergrundvegetation auf. Kat. HANNOVER 2000, S. 370f, Farbtafeln XXX, XXXI.

9 Signiert und 1647 datiert. Holz, 70 x 91 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 1022). SLIVE 2001, S. 427, Nr. 607, Abb.

10 Vgl. „Dünenlandschaft mit Hund". Signiert. Holz, 25 x 20,5 cm. Westfälischer Privatbesitz. RAUPP 2001, S. 276–279, Nr. 73, Abb. in Farbe.

PHILIPS WOUWERMAN

REITER VOR EINER HUFSCHMIEDE

INV. NR. 940

Um 1650–1655

Leinwand, 47,5 x 57,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grau auf rot grundierte Leinwand mit etwa 15 senkrechten Kettfäden und 17 waagerechten Schußfäden pro cm^2 ist allseits auf 47,5 x 57,5 cm beschnitten und doubliert. Die Kanten sind abgeklebt und übermalt. Durch die Übermalung der Kanten ist die Bildfäche bis nahe an den Rand des 49 x 58,6 cm messenden Spannrahmens erweitert.

An den Pferden rechts im Hintergrund sind stellenweise mit dem Pinsel vorgezeichnete Umrißlinien sichtbar. Für die Jacke des Jungen rechts unten wurde augenscheinlich Ultramarin verwendet.

Göbel und Janss restaurierten das Bild zwischen dem 14. Januar und dem 5. Februar 1878 (Archiv. 1877/78, S. 50). 1986 wurden von Stefanie Kaesehagen eine stark gebräunte Firnisschicht abgenommen oder reduziert und zahlreiche Fehlstellen geschlossen. Die Malerei hat durch Verputzen insbesondere in den Figuren sehr gelitten.

Links unten auf einem Stein in schwarzer Farbe monogrammiert: „PHILS. W" (Abb. 237). Das Craquelée läßt die Signatur als entstehungszeitlich erkennen.

Auf der Rückseite des Keilrahmens ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 940." In blauer Kreide eine alte Städel-Inventarnummer: „311". In roter Kreide: „3778". Ein Prägestempel: „IPEEL/ LINER".



Abb. 237: Philips Wouwerman, Reiter vor einer Hufschmiede, Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Georg Finger des Raths (1787–1874), Kaufmann, Frankfurt a. M.
aus dieser Sammlung erworben am 28. Juli 1849

BESCHREIBUNG

Vor einer Herberge über einem Stall, die sich an einen Hügel mit zwei kahlen Bäumen lehnt, steht ein leicht gefleckter Schimmel in Seitenansicht nach links, dessen Sattel mit Pistolenhalftern auf dem Boden davor liegt. Ein dunkelhäutiger Knecht streichelt das Tier an der Schnauze, um es zu beruhigen, während der Hufschmied dessen linke Hinterhand untersucht. Der Reiter des Pferdes, mit Federhut und Gamaschenstiefeln, verfolgt die Arbeiten mit hinter dem Rücken verschränkten Armen. Hinter der Gruppe beäugt ein zweiter Reiter, der frontal zu Pferde sitzt, wie ein Knecht den Bauchgurt eines Packpferdes festschnallt. Weiter rechts im Schatten kümmert sich ein Knecht um zwei weitere Pferde. Vorne rechts neckt ein Junge in einer blauen Jacke einen Hund. Links an einem Weg, der ein Gewässer säumt, lagert eine Bettlerfamilie bei einer Weide. Über die Kuppe des Hügels entfernt sich ein Reiter.

FORSCHUNGSSTAND

Das monogrammierte Gemälde, 1849 aus der Sammlung des Frankfurter Kaufmanns Georg Finger des Raths erworben, wird in den Museumsverzeichnissen und in dem Verzeichnis von Hofstede de Groot (1908) stets als Philips Wouwerman geführt. Frederic Duparc schlug eine Datierung um 1653–1655 vor.[1]

DISKUSSION

In dem Bild verbinden sich in der für Wouwerman typischen Art und Weise eine delikate Maltechnik mit einem Reichtum an Figuren, die in den verschiedensten Handlungen begriffen doch durch Blicke miteinander zu kommunizieren scheinen. Wie leider bei vielen Gemäl-

1 Nach Vorlage eines Fotos in einem Brief an Verf. vom 1. Juli 2002.



Abb. 238: Philips Wouwerman, Reiter vor einer Hufschmiede, um 1650–1655, Frankfurt a. M., Städel

den des Malers hat allerdings auch hier die empfindliche Oberfläche des Bildes durch Verputzen stark gelitten. Die feinen Farbnuancen im Fell des Schimmels oder in den Mauern des Gebäudes kommen aber wohl noch zur Geltung. Das Kolorit ist wie stets bei Wouwerman insgesamt auf Braun in der Erde und kühles Blau im Himmel reduziert, so daß die wenigen Akzente ihre Wirkung nicht verfehlen. Auffällig ist hier das Ultramarin-Blau im Kostüm des Jungen. Durch diesen Kunstgriff zieht Wouwerman die Aufmerksamkeit vom Blickfang des Schimmels ab und weckt das Interesse an den Nebenszenen.

Pferdeschmieden kommen bei Wouwerman so zahlreich wie bei keinem anderen Maler vor.[2] Das Sujet war im Umkreis der holländischen Italianisanten allgemein beliebt, so daß sich schwer sagen läßt, von woher Wouwerman seine Anregungen bezog, solange eine gründliche motivgeschichtliche Untersuchung aussteht. In der Anordnung der Figuren um den Schimmel fällt jedoch eine gewisse Ähnlichkeit mit einer gezeichneten Schmiededarstellung in Weimar auf, die Steland Jan Asselijn (um 1610–1652) zugeschrieben hat (Abb. 239). Beide Darstellungen könnten auf ein gemeinsames Vorbild Pieter van Laers (1592/95–1642) zurückgehen, von dem sich Wouwerman vielfach abhängig zeigt.[3] Nach Houbraken soll er sich sogar in den Besitz von dessen Zeichnungen gebracht und diese auf seinem Sterbebett verbrannt haben, um seine Plünderungen nicht öffentlich werden zu lassen.[4]

Der noch relativ niedrige Augenpunkt und der diagonale Aufbau der Komposition sind nach Duparc Merkmale der frühesten eigenständigen Phase in der Entwicklung des Künstlers um 1644–1651.[5] Die verfeinerte Ausführung rückt das Bild jedoch in die Nähe von Werken, die Duparc um das „Bauernfest vor einer Herberge" im Minneapolis Institute of Art gruppiert, ein Hauptwerk des Malers aus dem Jahr 1653 (Abb. 240).[6] Das Städel-Gemälde gehört demnach wohl der ersten Hälfte der 1650er Jahre an.



Abb. 239: Pieter van Laer (auch zugeschrieben an Jan Asselijn), Hufschmied, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen

2 HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 287–304, Nr. 116–169.

3 Pinsel und Feder in Schwarzgrau, schwarzgrau und braun laviert, etwas Rötel, auf blauem Papier, 264 x 414 mm. Weimar, Schloßmuseum, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KK 5138; als P. van Laer). Anne Charlotte STELAND, Die Zeichnungen des Jan Asselijn, Fridingen 1989, S. 84, 102, 245, Nr. 151, Abb. 81.

4 HOUBRAKEN 2, 1719, S. 74f.

5 DUPARC 1993, S. 267–270.

6 Inv. Nr. 81.107 Monogrammiert und 1653 datiert. Leinwand, 69,9 x 111,8 cm. DUPARC 1993, S. 271, 286, Anm. 116. – Zu den Werken der Gruppe um das Bild in Minneapolis s. DUPARC 1993, S. 271–275.



Abb. 240: Philips Wouwerman, Bauernfest vor einer Herberge, 1653, The Minneapolis Institute of Art. Gift of Margaret L. Sweatt

LITERATUR

Verz. 1844, Nachtrag 1852, S. 144, Nr. 422; 1855, S. 22, Nr. 422; 1858, S. 96, Nr. 210; 1866, S. 98, Nr. 210; 1870, S. 121, Nr. 213; 1873, S. 123, Nr. 213; 1879, S. 151, Nr. 311; 1883, S. 154, Nr. 311; 1888, S. 165, Nr. 311; 1892, S. 69, Nr. 311; 1897/1900, S. 67, Nr. 311; 1900, S. 390f, Nr. 311; 1905, S. 56, Nr. 311; 1907, S. 52, Nr. 311; 1910, S. 66, Nr. 311; 1914, S. 68, Nr. 311; 1915, S. 116; 1919, S. 149; 1924, S. 250; 1936, S. 16; 1995, S. 64

HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 292, Nr. 127

PHILIPS WOUWERMAN

BEWAFFNETE REITER VOR EINEM WIRTSHAUS

INV. NR. 1072

Um 1660

Kupfer, 18,4 x 25,3 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Kupfertafel mit den Maßen 18,4 x 25,3 cm (in der Mitte gemessen, zu den Seiten hin je etwa 1 mm mehr) und einer Stärke von etwa 1 mm ist grau grundiert. Der vergilbte Firnis ist stellenweise krepiert, im Bereich des Himmels partiell reduziert. Diverse kleinere Retuschen. Unten am Rand links der Mitte monogrammiert: „PHILS. W." (Abb. 241).

PROVENIENZ

Slg. Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670–1736), Paris
Verst. nachgelassene Slg. Comtesse de Verrue, Paris (anon.) 27. März 1737, Nr. 20 (nach der Numerierung der Losnummern im Getty Provenance Index; frcs. 3.775)
Slg. M. des 2 Pont (Zweibrücken?)
Verst. Slg. Chubéré, Paris (Remy) 20. Januar 1760, Nr. 11 (zusammen mit dem Pendant 2.300 livres an LeRebours)
Slg. Paul Randon de Boisset (1708–1776), Receveur général des finances, Paris
Verst. nachgelassene Slg. P. R. de Boisset, Paris (Remy ...) 27. Februar 1777, Nr. 90 (zusammen mit dem Pendant an Comte de Choiseul)

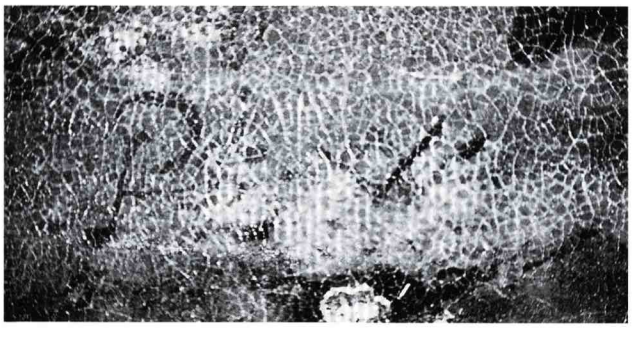


Abb. 241: Philips Wouwerman, Bewaffnete Reiter vor einem Wirtshaus, um 1660, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Duc de Choiseul-Praslin, Paris
Verst. nachgelassene Slg. Duc de Choiseul-Praslin, Paris (Paillet, Boileau) 18. Februar 1793, Nr. 84 (zusammen mit dem Pendant frcs. 12.000 an Constantin)
Slg. Duchesse de Berry, Palais Bourbon, um 1829 (erwähnt von SMITH 1, 1829)
März/April 1834 in der Verkaufsausstellung der Sammlung der Duchesse de Berry in London für £ 300 angeboten
Verst. Galeries du Palais de l'Elysée (Slg. Duc de Berry), Paris (Paillet, Bataillard) 4. April 1837, Nr. 52 (frcs. 4.750 zusammen mit dem Pendant für frcs. 4.300 an Moussel für Galitzin oder an Demidoff)
erworben am 2. Juni 1871 vom Frankfurter Kunstverein als Philips Wouwerman

KOPIEN

a) Carel van Falens (zugeschrieben), Kupfer, 18,5 x 25,5 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon (Inv. Nr. CA 187) (Abb. 243)
b) Holz, 22,2 x 29,5 cm. Verst. Amsterdam (Christie's) 18. März 1998, Nr. 32, Abb. (als Nachfolger des Carel van Falens)
c) Spiegelverkehrte Kopie (wahrscheinlich nach dem Stich von Moyreau) auf Leinwand, 26 x 36 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 6481). Aschaffenburg, Staatsgemäldesammlungen, Kat. 1933, Nr. 6481. Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag unter Carel van Falens, für den das Bild jedoch viel zu schlecht gemalt ist. Abweichungen gegenüber der Vorlage u. a. Verzicht auf die Gruppe der Badenden, üppigerer Baumbewuchs, Landschaft nordischer, turmartige Architektur hinter dem Wirtshaus.
d) Spiegelverkehrte Kopie (wahrscheinlich nach dem Stich von Moyreau) auf Elfenbein, 13 x 15 cm. Verst. „Miniaturen aus dem Bestande der Königlichen Museen zu Berlin", Berlin (Lepke) 5. November 1907, Nr. 52, Abb.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Jean Moyreau, Stich, 1737 (s. bei Literatur)



Abb. 242: Philips Wouwerman, Bewaffnete Reiter vor einem Wirtshaus, um 1660, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Auf einem Landstreifen zwischen einem Wirtshaus auf der linken Seite und einem Gewässer auf der rechten halten fünf Reiter. Sie tragen Degen am Bandelier, einer hält ein Gewehr im Anschlag. Die Pferde sind im Halbkreis um einen Schimmel angeordnet, der in Seitenansicht nach links aus einer Tränke säuft. Einer der Männer, vermutlich der Reiter des Schimmels und der Hauptmann der Truppe, sitzt auf einem Faß und versucht, eine Magd auf sein Knie zu ziehen. Ein erschrockenes Kleinkind wankt auf die Magd zu. Ein anderer der Reiter hält einem Wirt, der aus dem Keller steigt, seinen Deckelkrug hin. Wieder ein anderer ist abgesessen, um sich die Schuhe zu binden. In der Tür des Wirtshauses steht eine Frau mit einem gewickelten Kind auf dem Arm. Hinter der Brüstung der Dachterrasse schauen die Köpfe zweier weiterer Figuren zwischen Kletter- und Kübelpflanzen hervor. Unter der Brüstung ist eine Vogelstange montiert. Weiter hinten wachsen eine Weide und einige weitere Bäume. Vorne liegt ein Hund neben drei Hühnern, die vom Boden picken. Am Ufer des Gewässers sind fünf Badende zu sehen. In einem Boot steht eine nackte Dunkelhäutige, zu der einer der Reiter herüber zu schauen scheint. Im Mittelgrund des Bildes sieht man einen Pferdewagen begleitet von zwei Reitern und einem Hund; auf dem Gepäckberg sitzt eine dritte Figur. Über eine mit Gebäuden und Baumreihen locker durchsetzte Ebene, in der eine Schafherde auszumachen ist, wandert der Blick hin zu einer sanft geschwungenen Bergkette in der Ferne. Zwischen den weißen und grauen Wolken tritt an einigen Stellen das klare Blau des Himmels hervor.

FORSCHUNGSSTAND

Mit seinem Pendant „Aufbruch zur Jagd" ist das Bild erstmals 1737 in dem Versteigerungskatalog der Sammlung der Comtesse de Verrue unter insgesamt 11 Werken von oder nach Philips Wouwerman nachgewiesen. Im gleichen Jahr wurden die beiden Bilder von Jean Moyreau in sein Kupferstichwerk über Wouwerman aufgenommen und dadurch als herausragende Beispiele des damals bei Liebhabern hoch geschätzten Meisters nobilitiert. In der Folge wandten vier Pariser Sammler nacheinander sehr hohe Summen für den Erwerb des Paares auf, das irgendwann zwischen 1837 und 1871 unter unbekannten Umständen getrennt wurde. Smith (1829), der die Bilder noch zusammen sah, notierte deren „excellent quality".[1] Weizsäcker (Verz. 1900) hob die „besondere Vollendung" des Städel-Bildes hervor. Zweifel an dessen Echtheit äußerte nur Marijke de Kinkelder, die es für eine alte Kopie hielt.[2] Frederic Duparc schlug eine Datierung in die 1660er Jahre vor. Er und Quentin Buvelot bezweifelten, daß das Pendant ursprünglich zu dem Städel-Bild gehört habe.[3] Weizsäcker machte auf zwei alte Kopien aufmerksam, die sich im Museum in Dijon befinden (Abb. 243, 244).



Abb. 243: Carel van Falens (zugeschrieben), Halt vor der Herberge (nach Wouwerman), Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon



Abb. 244: Carel van Falens (zugeschrieben), Aufbruch zur Jagd (nach Wouwerman), Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon

1 Zur gemeinsamen Herkunft der beiden Bilder s. oben. Das verschollene Pendant ist nach 1837 noch zweimal nachgewiesen: Verst. Slg. J. Ritter von Lippmann-Lissingen, Paris (Pillet) 16. März 1876, Nr. 50 (nach einem annotierten Exemplar des Kataloges in der Städel-Bibliothek ging das „Pendant unseres Bildes" an Rothschild); Kunsthändler Sedelmeyer, Paris (ILLUSTRATED CATALOGUE OF 300 PAINTINGS BY OLD MASTERS ... OF THE SEDELMEYER GALLERY, Paris 1898, S. 252f, Nr. 231, Abb.).

2 Nach Vorlage eines Fotos in einem Gespräch mit Verf. Oktober 2001.

3 Nach Vorlage eines Fotos in einem Brief an Verf. vom 1. Juli 2002.



Abb. 245: Philips Wouwerman, Das Heufeld, London, The Royal Collection © HM Queen Elisabeth II

DISKUSSION

Die von Smith bemerkte „besondere Vollendung" des Täfelchens läßt sich nur bestätigen. Gleich dem berühmten Elsheimer mit seinen minutiös ausgeführten Kabinettstücken hat Wouwerman die Vorzüge der Kupferplatte voll ausgenutzt. Die glatte, starre, vergleichsweise kleine Oberfläche des Metalls kam seinem feinen Pinsel entgegen. Kupferbilder von Wouwerman kommen häufiger vor, in vielen Fällen sind sie allerdings nur aus alten Beschreibungen bekannt. Ihre Bedeutung nahm wahrscheinlich in den späteren Jahren zu, da es vielfach Jagden sind, die Wouwermans Spätwerk überhaupt dominieren.[4] Die sicherlich späte „Hirschjagd" im Rijksmuseum in Amsterdam zeigt, wie genau Wouwerman auch noch kleinste Details darzustellen verstand, dabei aber doch seinen Pinselstrich nicht verbarg.[5] Das Städel-Bild wirkt im Vergleich mit dem duftigen Duktus dieses Stückes noch hart gemalt. Für seine mittlere Datierung um 1660 spricht die Nähe zu dem 1653 datierten „Bauernfest vor einer Herberge" im Minneapolis Institute of Art (Abb. 240),[6] von dem offenbar das Kompositionsschema mit der seitlichen Anordnung der Architektur und des Wassers und verändert auch die Gruppe der Badenden übernommen wurde. Anders als bei dem großen Bild in Minneapolis wirken die Badenden unseres Bildes jedoch an den Rand der Komposition gedrängt. Sie erscheinen zudem flüchtiger, weniger sorgfältig als die Reiter in der Mitte gemalt und gegenüber diesen im Maßstab ver-

4 Hofstede de Groot gibt für 22 Bilder seines (ohne Zusätze) 1165 Nummern zählenden Werkverzeichnisses von Wouwerman Kupfer als Bildträger an. HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, Nr. 20, 143, 196, 205, 260a, 371, 413b, 422 (= 827), 458 (= 437), 494, 562 (= 699), 575, 587, 614, 626, 634, 669, 790, 792, 793a, 1028, 1094b.

5 Inv. Nr. SK A 480. Monogrammiert „Phils W." Kupfer, 28 x 24 cm.

6 Inv. Nr. 81.107. Monogrammiert und 1653 datiert. Leinwand, 69,9 x 111,8 cm. DUPARC 1993, S. 271, 286, Anm. 116.



Abb. 246: Carel van Falens (zugeschrieben), Halt der Jäger, 18. Jh., ehemals Sammlung J.-L. Menke

kleinert. Zweifel an der Echtheit des Städel-Bildes lassen sich durch diese Mißverhältnisse aber kaum begründen, da darin weniger eine Schwäche als eine Eigenart von Wouwerman zu erkennen ist, die auch größere seiner Werke wie das „Heufeld" im Buckingham Palace zeigen. Obwohl der Badende links in dieser Komposition dem Betrachter am nächsten ist, erscheint er kleiner dargestellt als die Figuren des Mittelgrundes (Abb. 245).[7]

Um einen eigenen Begriff davon zu bekommen, wie eine alte Kopie nach Wouwerman aussehen kann, hat Verf. das Paar in Dijon sorgfältig in Augenschein genommen.[8] Die Täfelchen, die sich bereits im 18. Jahrhundert in der Sammlung des Nicolas Jannon in Dijon befanden, sind so stark nachgedunkelt, daß sich ihre Malweise nur sehr eingeschränkt mit dem Städel-Bild vergleichen läßt. Motivisch und im Format ließen sich zwischen unserem Bild und dem Stück in Dijon keine Unterschiede feststellen. Die perfekte Replik gibt eine Vorstellung davon, zu welchen feinmalerischen Höchstleistungen Wouwerman nicht nur sich selbst, sondern auch seine Kopisten antrieb. Vielleicht werden wir bei besserer Kenntnis auch einmal sagen müssen, daß das Frankfurter Stück eine Kopie ist, doch gibt es dazu vorerst keine Veranlassung. Das Paar in Dijon wurde 1968 Carel van Falens (1683–1733) gegeben, der als einer der geschicktesten Nachahmer Wouwermans gilt.[9] Diese Zuschreibung ist problematisch, da Falens in diesem Fall seine eigene Handschrift unterdrückt haben müßte. Ein 1904 in Brüssel unter seinem Namen versteigerter „Halt der Jäger", bei dem es sich in jedem Fall wohl um ein französisches Bild des 18. Jahrhunderts handeln dürfte, fügt die zentrale Gruppe in eine rokokohafte Parklandschaft ein (Abb. 246).[10]

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 441; 1873, S. 124, Nr. 213a; 1879, S. 151, Nr. 310; 1883, S. 154, Nr. 310; 1888, S. 164f, Nr. 310; 1892, S. 69, Nr. 310; 1897/1900, S. 67, Nr. 310; 1900, S. 390, Nr. 310; 1905, S. 56, Nr. 310; 1907, S. 52, Nr. 310; 1910, S. 66, Nr. 310; 1914, S. 68, Nr. 310; 1915, S. 116; 1919, S. 149; 1922, S. 94; 1924, S. 250; 1936, S. 16; 1966, S. 130; 1971, S. 64; 1986, S. 34, Nr. 8; 1987, S. 106; 1995, S. 64

ŒUVRES DE PH. WOUVERMENS HOLLANDOIS. GRAVÉES D'APRES SES MEILLEURS TABLEAUX QUI SONT DANS LES PLUS BEAUX CABINETS DE PARIS ET AILLEURS ..., Paris 1737, Nr. 11

SMITH 1, 1829, S. 204f, Nr. 11; 9, 1842, S. 138, Nr. 4

HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 372, Nr. 422; S. 517, Nr. 827

7 Monogrammiert. Leinwand, 67,3 x 78,8 cm. London, Buckingham Palace (Inv. Nr. 1563). Kat. LONDON 1982, S. 154, Nr. 249.

8 Carel van Falens (zugeschrieben), „Halt vor der Herberge" und „Aufbruch zur Jagd". Jeweils Kupfer, 18,5 x 25,6 cm bzw. 19,2 x 26 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon (Inv. Nr. CA 187 bzw. CA 188). Verf. dankt Hélene Meyer für die Möglichkeit, die im Depot befindlichen Bilder in Augenschein zu nehmen.

9 PEINTURES HOLLANDAISES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON ET DU MUSÉE MAGNIN, Dijon, Musée Magnin, 1968, S. 11, Nr. 11, 12.

10 Leinwand, 35 x 39 cm. Verst. Slg. J.-L. Menke, Brüssel (Le Roy) 1. Juni 1904, Nr. 24.

PHILIPS WOUWERMAN

(und Werkstatt?)

STALL MIT DREI PFERDEN

INV. NR. 185

Um 1656

Eichenholz, 36,5 x 49 cm

Undeutlich bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die weiß grundierte einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits abgefast.

Bei der Ersttaxation wurde der Zustand des Bildes als „erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 16). Möglicherweise ist es identisch mit einem nicht näher beschriebenen Bild Wouwermans, das 1820 in der Werkstatt der Morgenstern restauriert wurde: „Phil. Wouwermanns. Vom überaus dicken und zusamengerissenen [?] Firnis befreit, die Übermalungen abgenommen und vollkommen hergestellt. Holz. [*f*] 88" (Archiv. 1817–1843, S. 28, Nr. 61). Göbel und Janss nahmen es am 15. August 1877 als „erblindet" in die Restaurierung und brachten es am 31. Mai 1878 zurück (Archiv. 1877/78, S. 17). 1986 wurde es von Stefanie Kaesehagen restauriert. Fotos im Archiv der Restaurierungswerkstatt (Hängeregistratur) zeigen damals abgenommene ältere Retuschen über zahlreichen Fehlstellen, die anschließend wieder geschlossen wurden.



Abb. 247 Philips Wouwerman (und Werkstatt?), Stall mit drei Pferden, rückseitiger Siegelabdruck, Frankfurt a. M., Städel

Eine Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg (Archivnummer 84558) dokumentiert einen älteren Zustand vor der Restaurierung 1986. Deutlich sind darauf noch zahlreiche mit dem Pinsel gezogene dünne Linien zu erkennen, die heute fehlen: Sprossen in der Leiter, Brettfugen in der Tür und im Eimer, Steinfugen in dem Nischenbogen über der Tür.

Eine 2001 angefertigte Röntgenaufnahme läßt von der Komposition kaum mehr als die beiden vorderen Pferde erkennen.

Undeutlich bezeichnet rechts unten am Brunnentrog: „[...] W" (stark verrieben; das W später; davor ein undeutliches Monogramm). Weizsäcker, der die Bezeichnung noch in einem besseren Zustand studieren konnte, beschreibt diese wie folgt: „Das Monogramm ist fast vollständig neu, vertritt jedoch anscheinend die Stelle einer ursprünglich eigenhändigen Signatur, von der noch der Rest eines Buchstabens P zu erkennen ist." (Verz. 1900). Auf der Aufnahme von Foto Marburg (Archivnummer 84558) ist das von Weizsäcker als später aufgesetzt beschriebene Monogramm noch zu sehen.

Auf der Rückseite der Tafel ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „No. 185." Mit roter Kreide: „3830". Mit weißer Kreide (unter der roten Kreidebeschriftung): „C. 10." Mit Bleistift: „Leutzgen", dahinter eingekratzt: „800/80". Rest eines unidentifizierten Siegelabdrucks mit mittigem Symbol (Anker?) und Umschrift: „[...]ROV[...]" (Abb. 247).

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1635 nach. Unter den 224 Jahrringen der Tafel wurden acht Splintholzjahrringe gezählt. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes ab 1653 möglich, ab 1654 wahrscheinlich. Ferner wurde festgestellt, daß die Tafel aus dem Stamm desselben Baums gearbeitet ist wie drei Tafeln von Wouwerman in der Gemäldegalerie in Kassel (siehe im Text).

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M. erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters (taxiert auf *f* 440)

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Wilhelm von Kobell, Aquatinta, 1786 (GOEDL-ROTH 1974, S. 89f, Nr. 75, Abb.)

BESCHREIBUNG

In einem gemauerten und verputzten Stallgebäude mit niedriger Balkendecke stehen links drei Pferde an der Futtertraufe. Das vorderste, gescheckte Pferd trägt ein Kummet um den Hals. Es ist von hinten zu sehen, wohingegen die folgenden, ein Schimmel und ein Brauner, im Profil versetzt nebeneinander dargestellt sind. Vom Boden vor dem Braunen picken zwei Hühner. Rechts gegenüber stützt sich ein Stallknecht an einem Brunnen ab, um einen Eimer zu heben. Er behält dabei zwei Hunde im Auge, die sich vor ihm balgen. Hinter ihm hält eine Frau im verlorenen Profil ein Kind vor der Brust. Durch die geöffnete Stalltüre schaut man ins Freie, wo ein Stück vom Himmel und eine Dachtraufe zu erkennen sind. Ein Mann mit einem Packpferd nähert sich dem Stall.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „P. Wouwermans" erworben.[1] Vermutlich rätselte man schon damals darüber, ob das Monogramm des Bildes auf Philips oder dessen weniger bedeutenden Bruder Pieter Wouwerman zu deuten sei. 1817 wurde das Bild „nach dem Dafürhalten der Direktion" als „Philips Wouwerman" auf *f* 440 geschätzt.[2] Unter diesem Namen ist es auch in den meisten Städel-Verzeichnissen geführt. Von 1855 bis 1873 hielt man es zwischenzeitlich für ein Werk Pieter Wouwermans. Anonyme Annotationen in einem ungedruckten Verzeichnis belegen, wie strittig die Zuschreibung des Bildes im 19. Jahrhundert war.[3] Im Verzeichnis von Sander und Brinkmann (1995) ist es erstmals als „Nachfolger" von Wouwerman aufgeführt. Marijke de Kinkelder sprach sich Verf. gegenüber entschieden für eine Zuschreibung an Philips Wouwerman aus, von dessen Malerei aber nicht mehr viel erhalten wäre.[4] Ebensowenig zweifelte Frederic Duparc an dessen Autorschaft und schlug eine Datierung um 1660 vor.[5]

Gudlaugsson (1960) bemerkte „auffallende Analogien im Bildaufbau und in einzelnen der Motive" zwischen dem „Pferdestall" Gerard ter Borchs im John Paul Getty Museum in Los Angeles und dem Frankfurter Wouwerman, „ebenfalls ein Werk der 50er Jahre". In einem Beitrag über dieses Gemälde ter Borchs bildete Sutton (1986) das Frankfurter Bild, das er in der Bildunterschrift um 1645–1650 datierte, neben einem Stich des Cornelis de Visscher nach einem „Pferdestall" Pieter van Laers ab, ohne auf den dadurch nahegelegten Zusammenhang der beiden Darstellungen im Text einzugehen. Nach Schumacher (1989) wäre das Städel-Bild in den 1640er Jahren unter Benutzung dieses Stiches gemalt worden. Wouwerman habe aus dem Stich einzelne Motive verändert übernommen und den italienischen Stall van Laers in einen niederländischen verwandelt (Abb. 249).[6]

DISKUSSION

Das Bild ist wohl schon im frühen 19. Jahrhundert nicht mehr gut erhalten gewesen, worauf die alten Restaurierungsberichte hindeuten. Es hat vermutlich Lasuren und dünn aufgetragene Farben verloren, die den Tieren einstmals Volumen gaben. Die oben erwähnte Aufnahme von Foto Marburg läßt Linien erkennen – Sprossen in der Leiter, Brettfugen in der Tür und im Eimer, Steinfugen im Nischenbogen über der Tür –, die wahrscheinlich einmal aufgetragen wurden, um das bereits beschädigte Bild für das Auge wiederherzustellen. Diese Linien sind dann wohl bei einer erneuten Restaurierung (1986?) als spätere Zutaten erkannt und wieder entfernt worden. Das bereits für Weizsäcker (Verz. 1900) schwer lesbare Monogramm läßt sich bis auf das spätere W des Familiennamens kaum noch entziffern. Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel ergab, daß diese wahrscheinlich nicht vor 1654 bemalt wurde. Peter Klein stellte überdies fest, daß sie aus dem

1 Wilhelm von Kobell hatte das Bild 1786 in Aquatinta kopiert. Nach Schumacher (1989, S. 218) könnte er es bei Städel gesehen haben. Die Skizzenhaftigkeit der erhaltenen Radierung, die der Aquatinta unterlegt wurde, spricht zumindest dafür, daß von Kobell das Bild in einer Privatsammlung eilig nachgezeichnet hat (GOEDL-ROTH 1974, S. 90, Abb.).

2 Archiv. 1817, S. 16.

3 Archiv. 1865–1872, S. 18v, 19r, Nr. 60: „Ist nicht von Philipp vielleicht von Peter Wouwermanns oder auch nur eine Nachahmung. (Dubois) – Herries ist überzeugt, daß es von Philipp ist, aber die Farben sind eingetrocknet und zum Teil geschwunden." – Bereits im Verzeichnis von 1830 war von anonymer Hand ein „zweifelhaft" notiert worden.

4 Nach Vorlage eines Fotos im Gespräch mit Verf. Oktober 2001.

5 Nach Vorlage eines Fotos in einem Brief an Verf. vom 1. Juli 2002.

6 Ca. 29,5 x 39 cm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung. „P. di Laer Pinxit Rome." JANECK 1968, S. 89, Nr. A IV 3.

7 „Der Schimmel vor der Schmiede". Links unten monogrammiert: „PHILS W". Holz, 33,5 x 38,9 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 363). Kat. KASSEL 1996, S. 329, Taf. 144.



Abb. 248: Philips Wouwerman (und Werkstatt?), Stall mit drei Pferden, um 1656, Frankfurt a. M., Städel

Stamm desselben Baumes gearbeitet ist wie drei Tafeln von Philips Wouwerman in der Gemäldegalerie in Kassel: „Schimmel vor der Schmiede“,[7] „Rastende Bauern“[8] und „Jägerpaar an einem Brunnen“.[9] Die Kasseler Tafeln, die von Klein bereits früher untersucht worden waren und nach seinem Ergebnis erst ab 1654 bemalt worden sein dürften, zeigen eine verfeinerte Malweise, zu der Wouwerman, folgt man der Chronologie von Duparc, Mitte der 1650er Jahre überging.[10] Dieser Stil zeigt sich am deutlichsten in den Proportionen der Pferde, die überlängt und grazil bewegt erscheinen. Nach Schnackenburg wäre das „Jägerpaar an einem Brunnen“ sogar noch etwas später als die beiden anderen Stücke in die 1660er Jahre zu datieren.[11] Ohne dieses dendrochronologische Ergebnis hätte man den Frankfurter „Stall mit drei Pferden“ wohl kaum jemals mit den Tafeln in Kassel verglichen, da dieser einen jenen geradezu entgegengesetzten groben Stil zeigt, der nun allerdings bei Wouwerman im gleichen Zeitraum auch belegt werden kann. Die derben Figuren des Bildes entsprechen in Typus und Malweise den „Rastenden Fuhrleuten vor einem Zelt“, einer 1656 datierten Tafel in Berliner Privatbesitz, die von Duparc als Ausnahme von dem eleganten Malstil ausdrücklich erwähnt wird (Abb. 250).[12] Das Frankfurter

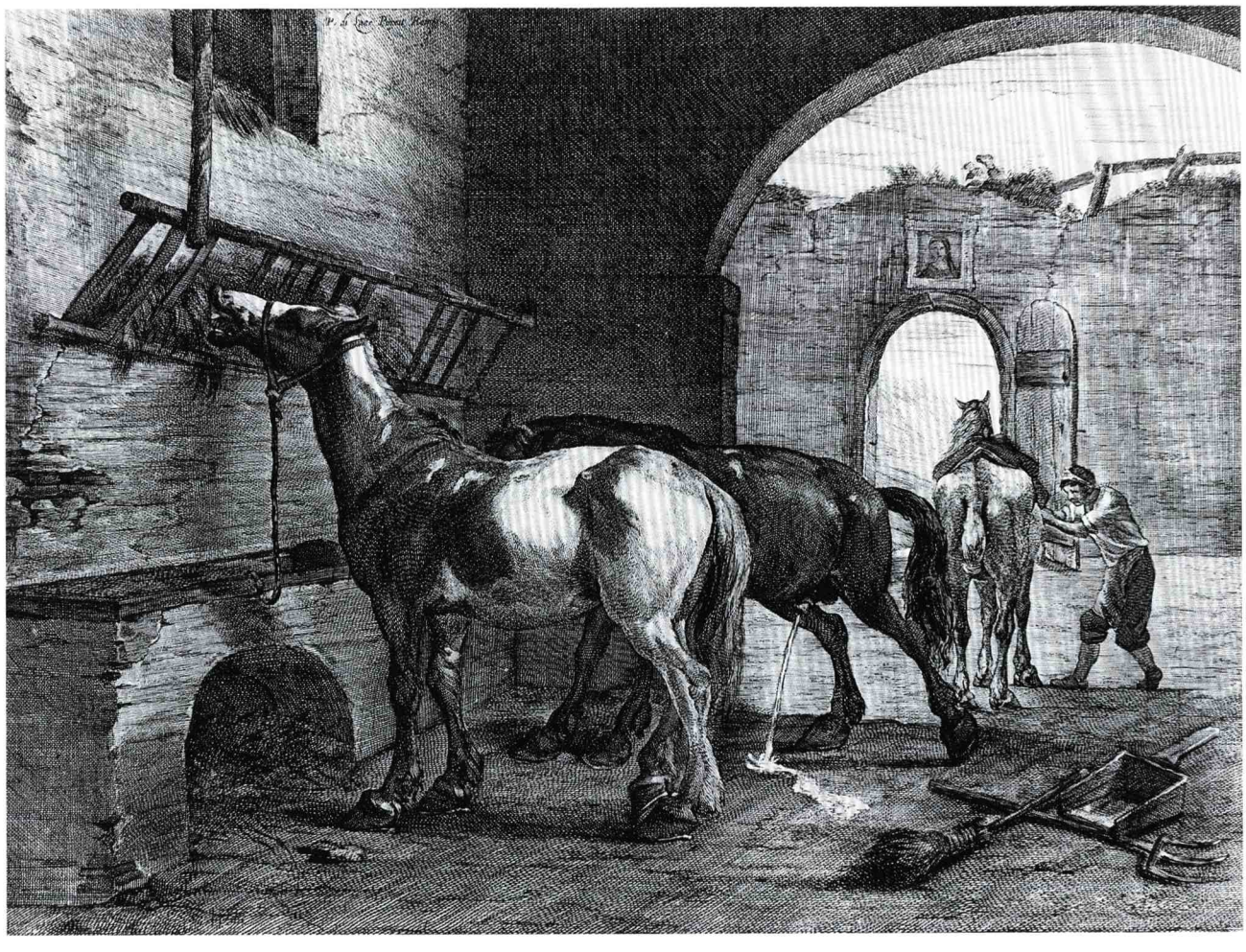


Abb. 249: Cornelis de Visscher nach Pieter van Laer, Pferdestall, Kupferstich

8 „Rastende Bauern auf dem Weg zum Markt“. Rechts unten monogrammiert: „PHILS W“. Holz, 46,4 x 39,8 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 348). Kat. KASSEL 1996, S. 329, Taf. 143.

9 „Jägerpaar an einem Brunnen“. Rechts unten monogrammiert: „PHILS W“. Holz, 39,4 x 40,9 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 360). Kat. KASSEL 1996, S. 331, Taf. 148.

10 Zu den Kasseler Tafeln Wouwermans s. J. BAUCH, D. ECKSTEIN u. G. BRAUNER, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln und Plastiken, in: Maltechnik-Restauro 80, Januar 1974, Nr. 1, S. 34–36.

11 Schnackenburg macht dafür stilistische wie maltechnische Gründe geltend. Kat. KASSEL 1996, S. 331: „... Die betont elegante Erscheinung der Jägerin spricht aber für eine spätere Entstehung der Malerei in den sechziger Jahren. Typisch für die Spätzeit ist auch die sichtbar gewordene braune Untermalung der Wolken, eine Folge der gelegentlich flüchtigen Arbeitsweise des Künstlers mit unzulänglichen Farben.“

12 Monogrammiert rechts unten: „PHILS W“, auf dem Warenballen 1656 datiert. Holz, 37 x 48,5 cm. DUPARC 1993, S. 276, Abb. 30. – Verf. dankt dem Eigentümer des Gemäldes für die Möglichkeit, dieses im Original zu studieren.

Stück kann gleichzeitig mit diesem um 1656 eingeordnet werden, als Wouwerman seine feine Malweise noch nicht voll ausgebildet hatte.

Die markanten Stilunterschiede zwischen den Tafeln in Frankfurt und Kassel lassen prinzipiell zwei Erklärungen zu. Erstens: Zwischen der Entstehung der stilistisch frühesten Tafel, unserem „Stall mit drei Pferden", und der stilistisch spätesten, dem „Jägerpaar an einem Brunnen" in Kassel, könnten fünf, zehn oder auch noch mehr Jahre gelegen haben, wenn man annimmt, daß sich Wouwerman über eine längere Zeit hinweg aus einem einzigen Vorrat an Tafeln bediente. Zweitens: Die Gemälde gehören einer einzigen Zeitstufe an, die verschiedene Stilmodi gemäß dem Decorum zuließ. Für bäuerliche und vornehme Sujets hätte sich der Maler demnach jeweils einer eigenen, passenden Malweise bedient.

Ein Fragezeichen bleibt noch mit den Pferden unseres Bildes verbunden, für die offenkundig der Stich Cornelis de Visschers nach van Laer verwendet wurde (Abb. 249). Soll man annehmen, daß der versierte Pferdemaler Wouwerman einer solchen Hilfestellung bedurft hat, und ist darin ein bewußtes Zitat zu sehen? Im Vergleich mit anderen Pferdedarstellungen des Malers und besonders mit den Pferden des Bildes in Berliner Privatbesitz fallen die steifen, gegenüber dem Stich vereinfachten Pferde qualitativ merklich ab, und zwar auch dann noch, wenn man berücksichtigt, daß das Bild in dieser Partie stark gelitten hat. Möglicherweise führte Wouwerman daher nur die Figuren eigenhändig aus, während er die Pferde einen seiner Schüler oder Werkstattmitarbeiter nach der erwähnten Stichvorlage einsetzen ließ.[13]



Abb. 250: Philips Wouwerman, Rastende Fuhrleute vor einem Zelt, 1656, Berlin, Privatbesitz

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 185; 1819, S. 42f, Nr. 118; 1823, S. 23, Nr. 118; 1830, S. 6, Nr. 35; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81, Nr. 250; 1844, S. 104, Nr. 244; 1855, S. 23, Nr. 244; 1858, S. 96, 158, Nr. 211; 1866, S. 99, Nr. 211; 1870, S. 121, Nr. 214; 1873, S. 124, Nr. 214; 1879, S. 151, Nr. 313; 1883, S. 155, Nr. 313; 1888, S. 165, Nr. 313; 1892, S. 69, Nr. 313; 1897/1900, S. 67, Nr. 313; 1900, S. 392, Nr. 313; 1905, S. 56, Nr. 313; 1907, S. 53, Nr. 313; 1910, S. 67, Nr. 313; 1914, S. 69, Nr. 313; 1915, S. 116; 1919, S. 149; 1924, S. 250; 1936, S. 16; 1991, S. 77; 1995, S. 64

HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 393f, Nr. 486
GUDLAUGSSON 1960, S. 115, bei Nr. 109
SUTTON 1986, S. 105
SCHUMACHER 1989, S. 143, 218, 253, Nr. 46 (im „Katalog der besprochenen Gemälde")

13 Hinzuweisen ist noch auf eine erweiterte Variante des Frankfurter Pferdestalles mit sieben Pferden und acht Figuren, die 1710 in Antwerpen für die Dresdner Gemäldegalerie erworben und von dieser 1924 wieder verkauft wurde. Nach den Abbildungen zu urteilen, wäre dieses Gemälde als Philips Wouwerman später als unser Bild einzuordnen, doch läßt sich nach Eindruck des Verf. auch seine Zuschreibung an Carel van Falens in Erwägung ziehen. Der Schuhbinder in der Mitte des Vordergrundes kehrt ähnlich in Inv. Nr. 1072 wieder. Bezeichnet mit dem vollen Monogramm. Holz, 29,5 x 38 cm. Verst. Alexander Francis u. a. („Property of a lady"), London (Christie's) 15. April 1992, Nr. 121, Abb. in Farbe. HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 393, Nr. 485.

PHILIPS WOUWERMAN
(Kopie)

REITER VOR MARKETENDERZELT

INV. NR. SG 533

18. oder 19. Jahrhundert

Eichenholz, 34,8 x 30,4 cm

Falsch monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 34,8 x 21,6 cm, Brett II: 34,8 x 8,8 cm) ist zweitverwendet. Unter einer weißen Grundierung liegt eine schwarzgraue Übermalung, mit der die Erstbemalung überdeckt wurde. Von dieser konnten in der linken oberen Bildecke rotbraune und an der Oberkante rechts der Mitte blaue Farbspuren festgestellt werden. Eine Röntgenaufnahme läßt, um 180° gedreht, das heraldische Motiv eines Adlers oder ähnlichen Wappentieres erkennen (Abb. 251).
Die Tafel ist rückseitig über einer weißen Grundierung mit einem braunen Schutzanstrich versehen und wohl unmittelbar im Anschluß allseits abgefast worden.



Abb. 251: Philips Wouwerman (Kopie), Reiter vor Marketenderzelt, Röntgenaufnahme (um 180° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

Gegenüber einem alten Foto (in der Bildakte), auf dessen Rückseite Max J. Friedländer mit Datum vom 9. Juni 1926 die Authentizität des „Werkes von Philips Wouwerman" bestätigt, ist keine Zustandsänderung wahrzunehmen.
Ein älterer Firnis ist im Himmel und in den Figuren partiell abgenommen. Diverse kleinere Retuschen.
Falsch monogrammiert in der linken unteren Bildecke: „PHILS. W."
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer in blauer Kreide: „SG. 533". Mit Bleistift nochmals: „S.G. 533". Mit roter Kreide: „3046". Roter Siegelrest. Unleserlicher Stempelabdruck. Mit blauer Kreide: „7". Mit blauer Farbe: „II". Mit Bleistift: „12".
Bei der dendrochronologischen Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wurde ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1654 festgestellt. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ermittelte er eine früheste Entstehung des Gemäldes ab 1663, eher wahrscheinlich ab 1673.

PROVENIENZ

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Vermächtnis Hugo Kessler, 1934

BESCHREIBUNG

Auf einer Bodenerhebung im Vordergrund ist links um den Stamm eines spärlich belaubten Baumes ein Zelt aufgeschlagen. Über dessen Eingang hängen ein Blätterkranz und ein Krug aus. Zwei Reiter mit Degen und Federhüten haben davor Halt gemacht. Der vordere sitzt auf einem Schimmel und hält der jungen Wirtin einen Deckelkrug hin. Der hintere ist gerade von seinem Braunen abgestiegen und schaut zur Wirtin herüber. Diese erwehrt sich lachend eines Mannes, der auf einem Faß sitzt und sie an sich zu ziehen versucht. Im Zeltinnern erkennt man links den Wirt, der einen Krug am Faß füllt, hinten eine männliche Rückenfigur sowie rechts einen Tisch, der mit einer Flasche und einem Teller gedeckt ist. Vorne am Bildrand hockt ein Hund. Von rechts hinten reiten weitere Soldaten den Hügel hinauf.



Abb. 252: Philips Wouwerman (Kopie), Reiter vor Marketenderzelt, 18./19. Jh., Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das 1934 als Philips Wouwerman erworbene Gemälde ist im Verzeichnis von Sander und Brinkmann 1995 erstmals als Kopie nach Wouwerman publiziert worden.

DISKUSSION

Für eine Kopie nach Wouwerman spricht mehr als ein Argument. Bei der gemäldetechnologischen Untersuchung stellte man fest, daß für die Malerei eine ältere Tafel wiederverwendet wurde. Unter dem Mikroskop sind die Farbschichten des übermalten Bildes an den Rändern stellenweise sichtbar. Eine Röntgenaufnahme zeigt, daß die Tafel ursprünglich ein heraldisches oder ornamentales Motiv trug (Abb. 251). Nach dem dendrochronologischen Befund von Peter Klein ist für die Erstbemalung ein Datum ab 1673 anzunehmen. Nimmt man als wahrscheinlich an, daß das erste Bild



Abb. 253: Anonym, Falkner auf einem Schimmel, 18./19. Jh., London, Sotheby's, 1976

eine Zeitlang seine Funktion erfüllte, kommt man mit der Marketender-Szene in das 18. Jahrhundert hinein. Auch ohne diesen gemäldetechnologischen Beweis einer postumen Entstehung ließe sich das Gemälde unter keinen Umständen Wouwerman zuschreiben. Das Kolorit ist auf kräftige Lokaltöne abgestimmt. Es fehlen die Nuancen und der feine Pinsel Wouwermans. In den freundlich blickenden Gesichtern und der zeichnerischen Manier, mit der Haare, Augenbrauen, Federbüschel und ähnliches angegeben sind, lassen sich weitere Merkmale einer Wouwerman gänzlich fremden Handschrift erkennen. In einem „Falkner auf einem Schimmel", der 1976 als Carel van Falens (1683–1733) im Kunsthandel war, kehren die beschriebenen Merkmale wieder (Abb. 253).[1] Die beiden Werke dürften von derselben routinierten Hand eines unbekannten Wouwerman-Nachfolgers stammen. Eine Zuschreibung an van Falens, einen der bekanntesten Wouwerman-Imitatoren, erscheint nach Maßgabe von dessen malerisch anspruchsvollen Wouwerman-Pasticci im Louvre in Paris, eines Paares von Jagdszenen, mit denen er 1726 in die Akademie in Paris aufgenommen wurde, nicht möglich.[2]

Die ursprüngliche Komposition ist durch mehrere Fassungen überliefert, die nur wenig voneinander abweichen. Im Kunsthandel des 20. Jahrhunderts waren zwei weitere Versionen auf Holz, die mit dem Frankfurter Stück nahezu identisch sind, sowie eine etwas größere Fassung auf Leinwand, bei der die Landschaft rechts etwas weiter geht (Abb. 254).[3] Die Häufigkeit, mit der die Komposition wiederholt wurde, läßt ein verschollenes Urbild von Wouwerman vermuten, für das es auch einen Kandidaten gibt. Eine im Motivbestand übereinstimmend beschriebene Komposition auf Holz (32 x 35 cm), die sich bis in die Sammlung König Friedrich Wilhelms II. von Preußen (1786–1797) zurückverfolgen läßt, wurde 1857 von Le Comte de Nieuwerkerke für Kaiser Napoleon III. erworben. Mit einem Erlös von 50.100 Francs war dieser Wouwerman nach Bildern von Hobbema und Adriaen van Ostade eines der teuersten Lose der Versteigerung.[4] Die vornehme Provenienz und der hohe Erlös lassen in diesem verschollenen Stück das



Abb. 254: Philips Wouwerman (Kopie), Reiter vor Marketenderinnenzelt, ehemals Kopenhagen, Rasmussen, 1983

1 Holz, 36 x 32,5 cm. Verst. Comtesse de Lalaing u. a. (anonymer Teil), London (Sotheby's) 7. Juli 1976, Nr. 40. Verf. kennt das Gemälde nur durch ein (gutes) Schwarzweißfoto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag („voorordening", C. van Falens).

2 Inv. Nr. 1281, 1282. A. Brejon De Lavergnée-J. Foucart-N. Reynaud, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Ecoles flamande et hollandaise, Paris 1979, S. 58, Abb.

3 a) Holz, 34,5 x 30 cm. Anon. Verst., Stuttgart (H. Combé) 12. November 1969, Nr. 511, Taf. 5 (als zugeschrieben, tax. DM 900). – b) Holz, 35 x 32 cm. Kunsthandlung Pictura, Amsterdam, 1939 (nach Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie); Kunsthandlung Paul Bottenwieser, Berlin und Frankfurt a. M. (Anzeige in: Burlington Magazine, Febr. u. März 1923, S. VIII, Abb.). Der Himmel über der Baumkrone ist etwas höher als bei dem Frankfurter Bild. Der Blattkranz über dem Eingang ist nach rechts gebogen. – c) Signiert. Leinwand, 37 x 42 cm. Ksth. Berlin, 1947 (nach Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie); Verst. Berlin (Baerwald & Dr. Achenbach) 3. Dezember 1952 (Weltkunst 22, Nr. 23, 1. Dez. 1952, S. 6, Abb.); Anon. Verst., Kopenhagen (Rasmussen) 14. April 1970, Nr. 100 (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie); Verst. C. C. Scavenius (Klintholm), Kopenhagen (Rasmussen) 8. November 1983, Nr. 6, Abb. (tax. 20.000–30.000 DK).

4 Verst. Slg. Théodoré Patureau (Ehrenmitglied der Königlichen Akademie von Antwerpen), Paris (Leroy ...) 20. April 1857, Nr. 44: „Philippe Wouwerman. Halte de cavaliers. Sur un tertre qui cache en partie une plaine occupée par un camp, se trouve un arbre dont les rameaux dépouillés servent à soutenir une tente sous laquelle est établie une cantine, que désigne fort bien aux regards la pinte attachée au-dessus de la porte, à en juger par les quelques cavaliers qu'on voit y accourir du fond. Sous cette tente sont plusieurs figures parmi lesquelles on remarque le cantinier tirant à boire à un tonneau placé à gauche. Assis sur une futaille placée à l'entrée, un soudart lutine une villageoise, qui se défend en riant et en regardent le chef qui, monté sur un beau coursier à la robe blanche, s'est arrêté pour se rafraîchir. A côté du chef, un cavalier remonte à cheval, tout en jetant sur cette scène un coup d'œil joyeux et plein de convoitise. Sur la terrasse, au premier plan, un chien regarde le tout fort paisiblement. Le ciel, à demi voilé de quelques légers nuages, éclaire harmonieusement le groupe de cavaliers du premier plan, et laisse peu à peu l'intérieur de la cantine plongé dans une ombre de plus en plus épaisse. Chaque partie de ce chef-d'œuvre est d'une exécution sans égale; on y remarque ce ton gris argentin si recherché des artistes; la grâce, la légèreté, le feu qui caractérisent le cheval y sont rendus avec toute la perfection que savait y mettre Philippe Wouwerman, dont les productions multiples sont toujours d'un prix très-élevé. – H. 32 cent. L. 35 cent. Bois. –

Original vermuten, das wohl durch die querformatige Fassung auf Leinwand am getreuesten überliefert wird (Abb. 254).

Marketenderzelte gehörten zu den beliebtesten Motiven von Wouwerman. Hofstede de Groot verzeichnet unter dieser Rubrik nicht weniger als 58 Bilder.[5] Das früheste Beispiel, das in der Anordnung unserer Komposition bereits sehr nahekommt, stammt aus dem Jahr 1639.[6]

LITERATUR

Verz. 1995, S. 64

Ce tableau provient de la collection de Frédéric Guillaume II, roi de Prusse." – M. Charles PILLET, Quelques notes sur la collection de tableaux de M. Théodoré Patureau ..., o. O. o. J. (1859), Nr. 44. HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, S. 540, Nr. 886.

5 HOFSTEDE DE GROOT 2, 1908, Nr. 843–900.

6 Philips Wouwerman, „Feldlager". Signiert und 1639 datiert. Oval, 39,4 x 53,3 cm. Ehemals London (Christie's) 1972. DUPARC 1993, S. 261, 285, Abb. 2, Anm. 63. – Marijke de Kinkelder und Frederic Duparc sind mit Verf. der Ansicht, daß es sich bei dem verschollenen Urbild um ein Original von Philips Wouwerman gehandelt haben kann (nach Vorlage eines Fotos im Gespräch mit Verf. im Oktober 2001 bzw. in einem Brief an Verf. vom 1. Juli 2002).

THOMAS WYCK

Beverwijck 1616 – 1677 Haarlem

Nach Houbraken wurde Thomas Wyck 1616 in Haarlem geboren; als seine Herkunft wird in diversen Aktenstücken jedoch Beverwijck in der Nähe von Haarlem angegeben. Sein Vater Adriaen ließ ihn wohl römisch-katholisch taufen, da sein Name in den Taufbüchern der Reformierten Kirche fehlt und er selbst seine Kinder in diesem Glauben taufen ließ. Seine frühen Gemälde und Zeichnungen in der Art der Brüder Ostade legen eine Ausbildung in Haarlem nahe. Um 1640 dürfte er in Italien gewesen sein, wo er Houbraken zufolge nach der Natur gezeichnet haben soll. 1642 trat er der Malergilde in Haarlem bei. 1643 ist das früheste Datum auf einer seiner Zeichnungen, 1644 das früheste auf einem seiner Gemälde. Aus späteren Jahren kommen datierte Werke nur selten vor. Im Mai 1644 heiratete er in Haarlem Trijntgen Adams. Am 29. Oktober 1652 wurde ein Sohn Jan geboren, am 30. September 1656 ein Kind begraben und am 20. Januar 1657 eine Tochter Cornelia getauft. 1658/59 saß Wyck als Geschworener, 1660 als Dekan im Vorstand der Malergilde. 1661 wurde sein Sohn Adam getauft. Am 23. März 1663 ermächtigte er seine Frau, Geschäfte für ihn zu tätigen, da er ins Ausland reisen wollte. Im September 1663 hatte er Haarlem vermutlich verlassen, da die Malergilde eine Geldzahlung an sein Haus adressierte. Seine Ansichten von London vor und nach dem großen Stadtbrand lassen vermuten, daß er sich damals in England aufhielt, wo ihn auch Horace Walpole bezeugt. Am 12. April 1665 war er wieder in Haarlem, wo er als Zeuge ein Dokument zeichnete. 1668/69 beteiligte er sich erneut als Geschworener, 1669/70 als Dekan, 1671/72 als Geschworener an den Geschäften der Malergilde in Haarlem. Da sein Sohn 1674 für ihn Beiträge an die Malergilde in London zu leisten versprach, ist er vielleicht ein weiteres Mal in England gewesen. 1675 ist er wieder in Haarlem erwähnt. 1676 fungierte er noch einmal als Geschworener der Malergilde. Am 19. August 1677 wurde er in Haarlem begraben.

Wycks Œuvre zerfällt in zwei Teile. Zum ersten Komplex gehören Märkte, Ruinen, Straßenszenen, Häfen und Küstenlandschaften mit buntem Volksleben und topographischen Motiven aus Rom und Neapel. Zum zweiten zählen holländische Interieurs mit Gelehrten, Alchimisten, Webern und Frauen bei der Hausarbeit. Jan Asselijn und Jan Baptist Weenix, Pieter van Laer sowie die Brüder Ostade sind als seine wichtigsten Vorbilder zu nennen.

Es haben sich viele Zeichnungen von seiner Hand erhalten, auch einige Radierungen sind bekannt.

Als sein Schüler ist der Schlachtenmaler und Kunsthändler Jan van Huchtenburg (1647–1733) überliefert. Sein Sohn Jan Wyck (1652–1700) folgte ihm nach England, wo er als Bildnis-, Pferde- und Schlachtenmaler erfolgreich war.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 16f; A. BUSIRI VICI, Porti, piazzette, casolari di Roma e dintorni, di Tomaso Fiammingo, in: L'Urbe 41, 1978, Nr. 4, S. 9–14; MIEDEMA 1980, ad indicem; Anne Charlotte STELAND, Thomas Wijck als italienisierender Zeichner. Beobachtungen zu Herkunft, Stil und Arbeitsweise, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1987/88, S. 215–247; Bernhard SCHNACKENBURG, Die Anfänge von Thomas Adriaensz. Wyck (um 1620–1677) als Zeichner und Maler, in: Oud Holland 106, 1992, S. 143–156; Ludovica Trezzani, Thomas Wijck, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 33, S. 175f; Notizen von Abraham Bredius im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag

ITALIENISCHE LANDSCHAFT MIT FIGUREN AN EINEM BRUNNEN BEI ANTIKEN RUINEN

INV. NR. 665

Um 1645–1650

Eichenholz, 45,7 x 61,1 cm

Ehemals signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die weiß grundierte zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 17,2 x 61,1 cm, Brett II: 28,5 x 61,1 cm) ist rückseitig beiderseitig abgefast. Mit Infrarot-Reflektographie ließ sich eine stellenweise durchgeschlagene Vorzeichnung in Kohle oder Kreide feststellen (Abb. 255). Ein älterer Firnis ist insgesamt stark reduziert; die Bodenpartie ist sehr verputzt.



Abb. 255: Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen, Infrarot-Reflektographie (Montage), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 256: Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen, Siegel mit Numerierung, Frankfurt a. M., Städel

1823 wurde das Gemälde in der Werkstatt der Morgenstern restauriert: „Wyck. Ital. Landschaft mit Ruinen. Auf Holz. Den Firnis und einige alte retouche abgenommen und repariert. [*f*] 11" (Archiv. 1817–1843, S. 30, Nr. 87). Göbel und Janss behandelten das Bild zwischen dem 21. August und 14. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 20).

Rückseitig oben in der Mitte zu Seiten eines unidentifizierten Siegelabdrucks mit Lilien (?) in schwarzer Farbe: „no 14" (Abb. 256). Ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „G. 665." In weißer Kreide: „3[3 oder 5]" (sehr schwach, die zweite Ziffer undeutlich).

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1629 nach. Unter der Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Bild ab 1640 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1646.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.

Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817 (tax. *f* 440)

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt eine gebirgige Küstengegend Italiens. In der Mitte des Vordergrundes blickt man auf die Kuppe einer Landstraße, die an einer Ortschaft in der rechten Bildhälfte vorbei über eine Brücke im Tal auf einen Leuchtturm oder eine Bastion in der Ferne zuführt. Jenseits eines großen Gewässers wie einer Meeresbucht wachsen steile Berge auf. Am rechten Bildrand ist die Ecke eines Gebäudes zu sehen, das einen antiken Tempel überbaut, von dem noch einige Relief- und Säulenfragmente auf dem Boden liegen. Am linken Straßenrand sitzt ein Gemüsehändler mit seiner Frau. Ein junger Mann treibt einen Packesel über die Kuppe. An einem Brunnen, der sich an das erwähnte Gebäude anlehnt, geht eine Wäscherin ihrer Arbeit nach. Im Mittelgrund folgen weitere Figuren, darunter ein Hirtenjunge, der seinen Stock schwingt. Am goldfarbenen Himmel hängen einige wenige Wolken. Das von links einfallende Licht der Mittagssonne wirft kurze Schatten.



Abb. 257: Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das ehemals signierte Werk wurde 1817 mit der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817) als Thomas Wyck erworben.

DISKUSSION

Eine bei Weizsäcker (Verz. 1900) im Faksimile abgebildete Signatur „TWijck" unten am Rand unterhalb des sitzenden Paares war 2001 nicht aufzufinden. Sie ging möglicherweise bei einer undokumentierten Reinigung verloren.

Das Werk ist ein charakteristisches Beispiel für das südliche Landschafts- und Genrebild, das neben dem holländischen Interieur einen der zwei großen Schwerpunkte in Wycks Schaffen darstellt. Der Landschaftsausschnitt ist allerdings ungewöhnlich, wenn auch nicht einzigartig, wie ein Blick auf eine „Italienische Hafenansicht" zeigt, die sich 1987 im schwedischen Kunsthandel befand (Abb. 258).[1] Typisch für Wyck sind die etwas ungelenken, aber liebevoll gemalten Figuren, die im Vergleich mit Werken anderer Italianisanten wie etwa Lingelbach (Inv. Nr. 553) weniger prominent plaziert sind und stiller wirken. Dabei kommen häufig bunt kostümierte Figuren vor, die wie die Gemüseverkäufer des Städel-Bildes auf dem Boden im Profil sitzen. Ein bezeichnendes Merkmal von Wyck ist auch in der Darstellung von antikem Mauerwerk mit verschiedenen Überbauungsschichten zu erkennen, die von einem für die Italianisanten keineswegs selbstverständlichen archäologischen Interesse zeugt.[2] An dem Städel-Bild fällt die Wiedergabe von römischem Netzverband (*opus reticulatum*), Mauerflächen aus regelmäßig diagonal verlegten Ziegelschmalseiten, besonders auf (Abb. 259). Diese Beobachtung ist geeignet, den von Houbraken überlieferten Italienaufenthalt des Malers zu bestätigen, denn wo sonst hätte sich dieser so feine Kenntnisse römischer Architektur erwerben können?

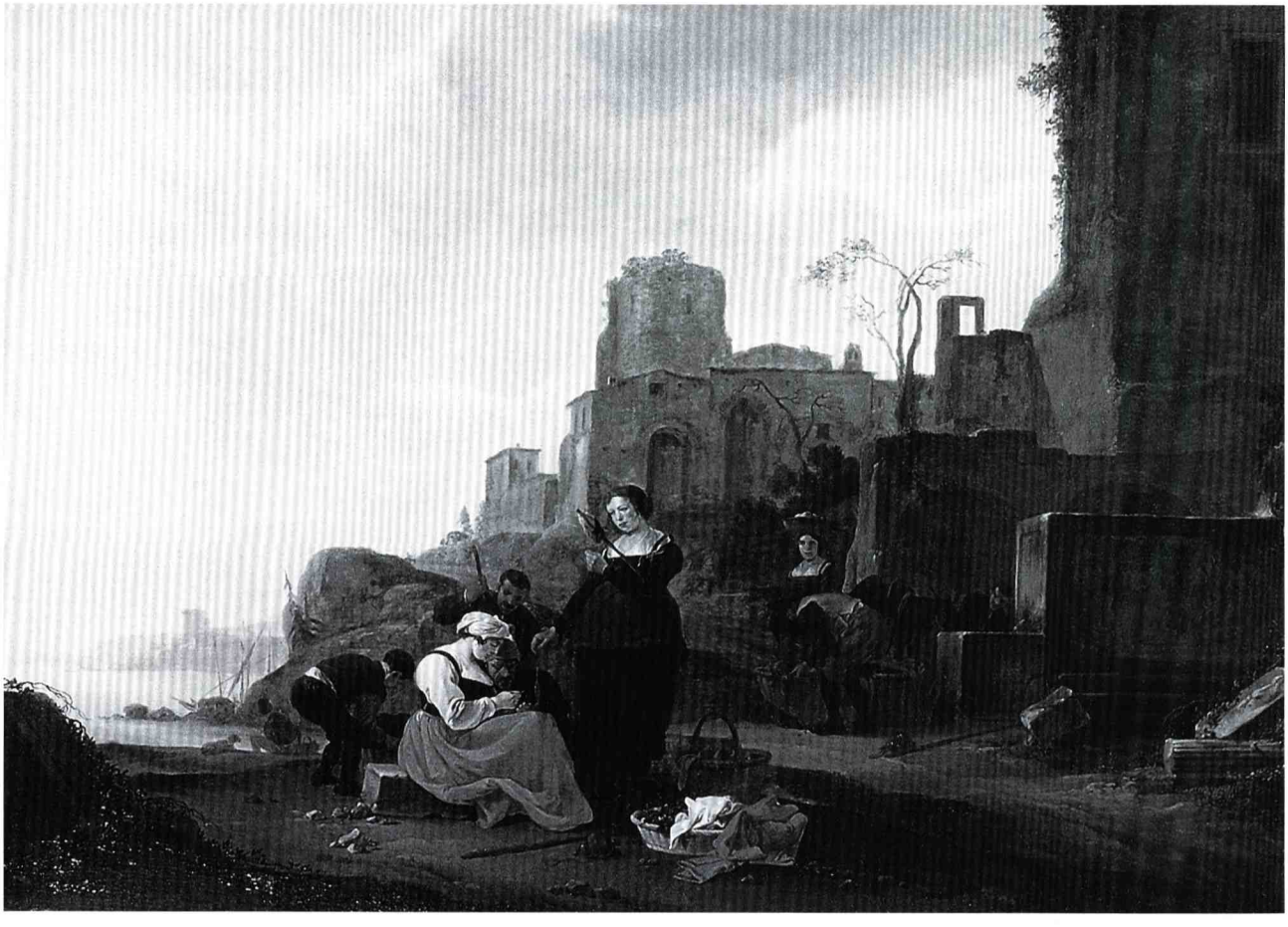


Abb. 258: Thomas Wyck, Italienische Hafenansicht, Schweden, Kunsthandel, 1987

1 Signiert. Holz, 49,5 x 69 cm. Verst. Stockholm (Bukowski) 20. Oktober 1987, Nr. 479, Abb. in Farbe.

2 Vgl. z. B. auch „Markt an der Portikus der Oktavia". Privatbesitz. BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983, S. 229, Nr. 7.8, Abb. in Farbe.

3 Signiert und 1644 datiert. Holz, 53,5 x 70 cm. Anon. Verst., Köln (Lempertz) 21. Mai 1992, Nr. 179. – Von Wyck sind Verf. noch folgende Werke als datiert bekannt: a) „Die improvisierte Baderstube". Monogrammiert und 1645 datiert. Holz, 28,5 x 24 cm. Verst. „Gemälde alter Meister im Auftrage eines Bank-



Abb. 259: Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen, Ausschnitt: überbaute römische Ruine mit Darstellung von opus reticulatum, Frankfurt a. M., Städel

Die Seltenheit datierter Werke bei Wyck erschwert es, die Entstehungszeit des Bildes einzugrenzen. Das früheste bekannte Datum 1644 soll eine „Italienische Straßenszene" tragen, die 1992 bei Lempertz in Köln angeboten wurde.[3] Ihre diagonale Anlage, Architektur und Staffage lassen sich mit unserer Komposition recht gut vergleichen. Nach dem dendrochronologischen Befund ist die Tafel in Frankfurt wahrscheinlich nicht vor 1646 bemalt worden. Bis auf weiteres wird man daher von einer Entstehung um 1645–1650 ausgehen dürfen.

Wycks Arbeitsweise erhellt eine Vorzeichnung, die durch Infrarot-Reflektographie in großen Teilen aufgedeckt werden konnte. Stellenweise ist sie auch schon durchgeschlagen und für das bloße Auge sichtbar. Wyck hat darin die Komposition mit den Figuren in Kreide oder Kohle nur grob angelegt. Es ergeben sich daraus keine Hinweise auf die Verwendung von genauen Naturstudien, wie sie Wyck aus Italien mitgebracht haben könnte (Abb. 255).

LITERATUR

Verz. 1819, S. 41, Nr. 107; 1823, S. 22, Nr. 107; 1830, S. 30, Nr. 214; 1833, Taf. 1; 1835, S. 52, Nr. 92; 1844, S. 93, Nr. 181; 1855, S. 22, Nr. 181; 1858, S. 98, Nr. 222; 1866, S. 100, Nr. 222; 1870, S. 127, Nr. 243; 1873, S. 130, Nr. 243; 1879, S. 127, Nr. 208; 1883, S. 130, Nr. 208; 1888, S. 139, Nr. 208; 1892, S. 51, Nr. 208; 1897/1900, S. 49, Nr. 208; 1900, S. 387f, Nr. 208; 1905, S. 40, Nr. 208; 1907, S. 38, Nr. 208; 1910, S. 47, Nr. 208; 1914, S. 49, Nr. 208; 1915, S. 119; 1919, S. 149; 1924, S. 251; 1995, S. 64

hauses", München (Weinmüller) 30. Januar 1941, Nr. 114, Taf. X. – b) „Italienische Straßenszene". Signiert und 1663 datiert (nach Angabe in dem Versteigerungskatalog von 1903). Holz, 35 x 46,5 cm. Verst. Squinto u. a. (anon. Teil), München (Helbing) 22. Juni 1903, Nr. 126, Abb. Anon. Verst., London (Sotheby's) 1. April 1992, Nr. 47, Abb. in Farbe (ohne Angaben zur Bezeichnung). – c) „Italienischer Hafen". Signiert und nach Angabe im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag 1668 datiert. Leinwand, 195 x 265,4 cm. Anon. Verst., London (Sotheby's) 11. Dezember 1991, Nr. 36, Abb. – d) „Italienischer Hafen mit der Ruine des Saturntempels". Signiert und 1673 datiert. Leinwand, 165 x 193 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 1633). MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE LEIPZIG. KATALOG DER GEMÄLDE, bearb. v. Dietulf Sander, Leipzig 1995, S. 211.

THOMAS WYCK

FRAU AM NÄHTISCH

INV. NR. 605

Um 1655

Eichenholz, 28,7 x 24 cm

Angeblich monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die hell grundierte einteilige Eichenholztafel ist rückseitig allseits außer links abgefast.
Mit bloßem Auge läßt sich eine Aussparung für den Kopf und die Schulter der Frau etwas oberhalb der ausgeführten Form erkennen. Sie tritt noch deutlicher in der Infrarot-Reflektographie hervor (Abb. 260). In dieser konnten auch unterzeichnete Konstruktionslinien für den Schrank festgestellt werden (Abb. 260, 261).
Restauriert von Göbel und Janss zwischen dem 17. und 22. August 1877 (Archiv. 1877/78, S. 19).
Auf dem Bild liegt ein dicker, krepierter Firnis, durch den die Farben blaß wirken.
Einige ältere Städel-Verzeichnisse (1819, 1835, 1844, 1858; Archiv. 1865–1872, S. 47v, 48r, Nr. 186) erwähnen ein Monogramm TW, ohne es zu lokalisieren. Möglicherweise ist es nicht verloren, sondern liegt unter dem trüben Firnis an einer der dunklen Stellen des Bildes verborgen.
Rückseitig ein Klebezettel mit der Städel-Inventarnummer: „No. 605." Mit roter Kreide: „3416".

Die bereits 1998 durchgeführte dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein, Hamburg, wies unter 161 Jahrringen vier Splintholzjahrringe und einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1636 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren kann das Gemälde ab 1647 entstanden sein, eher ist jedoch an ein Datum ab 1653 zu denken.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs, 1817 (tax. *f* 110)

BESCHREIBUNG

In einer bürgerlichen Stube mit niedriger Balkendecke und grau getünchten Wänden sitzt eine Näherin an einem grün bezogenen Tisch vor dem Kamin. Ihr Holzstuhl ist etwas zum Betrachter gedreht, den sie anschaut, während sie mit Weißzeug hantiert. Sie trägt eine weiße Haube, ein weißes Schultertuch sowie ein rotes Mieder mit langen Ärmeln, die vorne umgeschlagen sind. Um die Hüfte ist eine blaue Schürze gebunden. Auf



Abb. 260: Thomas Wyck, Frau am Nähtisch, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Aussparung für den Kopf der Näherin Frankfurt a. M., Städel

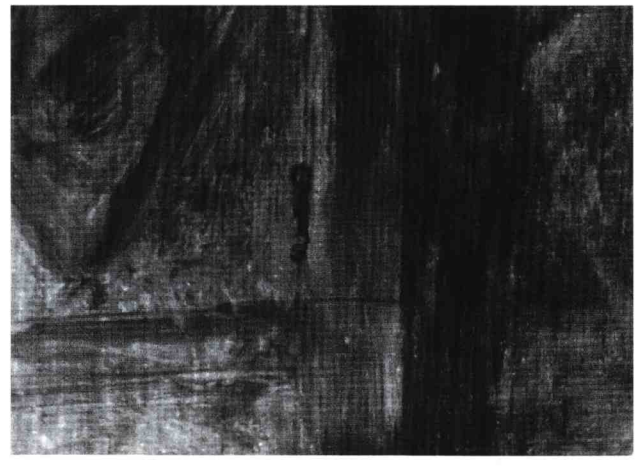


Abb. 261: Thomas Wyck, Frau am Nähtisch, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Fluchtlinien für die perspektivische Konstruktion des Schrankes, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 262: Thomas Wyck, Frau am Nähtisch, um 1655, Frankfurt a. M., Städel

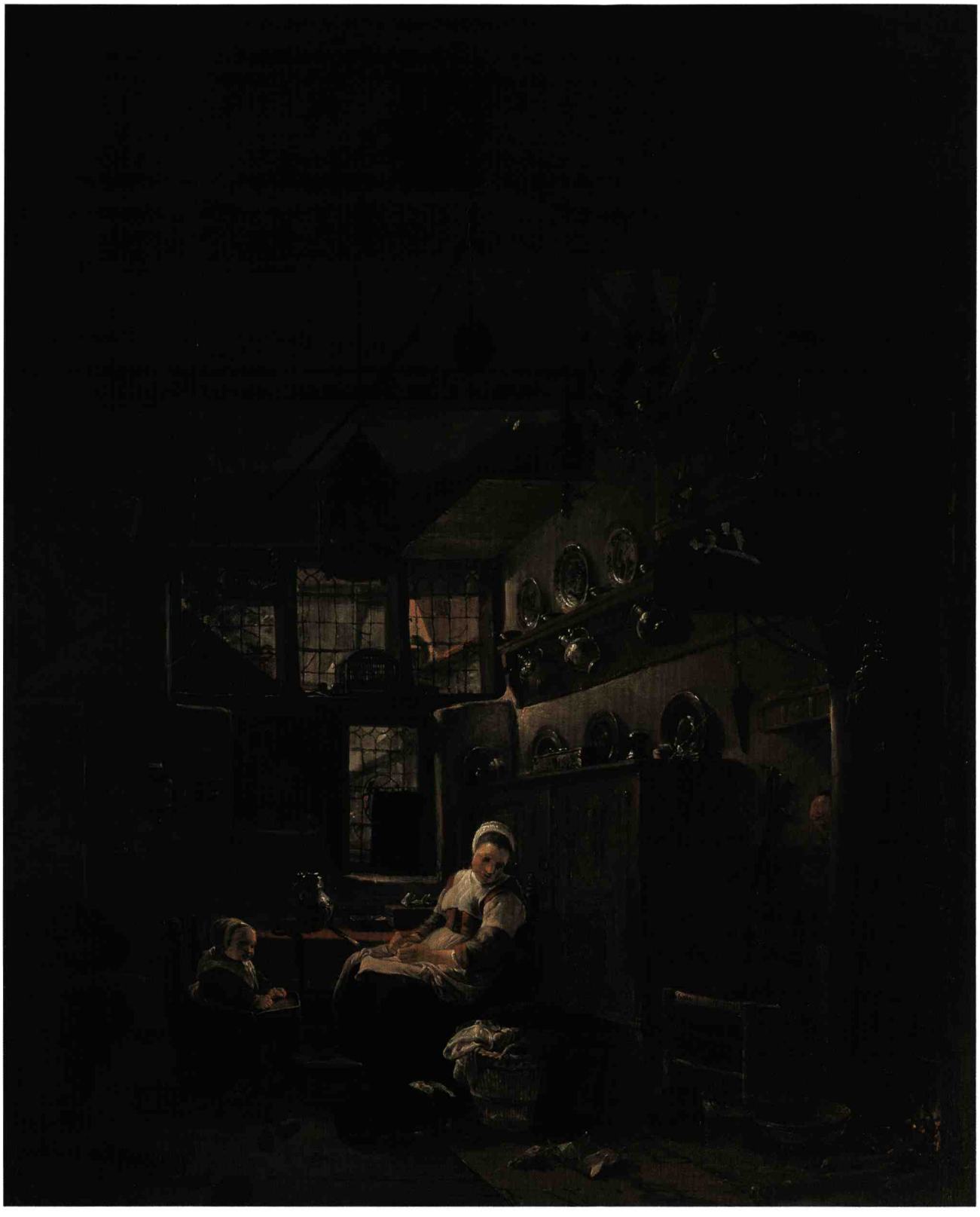


Abb. 263: Thomas Wyck, Eine holländische Bauernstube, um 1660, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

einem Beistelltisch am vorderen Bildrand liegen eine Spandose, eine Schere und ein rotes Band. Die rechte Bildecke durchläuft ein langer Maßstab. Auf dem Tisch sind Stoffe in und neben einem geflochtenen Korb, ein Ellenmaß[1] und ein gefülltes Glas abgebildet. Hinter der Frau sieht man den Kopf eines Knaben, der sich über eine für den Betrachter unsichtbare Arbeit beugt. An der bildparallelen Rückwand erkennt man ein Männerporträt und ein weiteres Gemälde in schwarzen Rahmen. Von der Decke hängt ein Korb.

An einem bleiverglasten Fenster ist ein Vogelbauer befestigt. Hinter dem Kamin steht ein halbhoher Holzschrank mit zwei Türen, die jeweils mit einem männlichen Reliefkopf verziert sind. Darauf liegt eine flache Schatulle flankiert von zwei Zinnkandelabern. An der Wand lehnt ein weiteres Gemälde in schwarzem Rahmen. Auf einem Wandbrett sind drei Teller, eine Tasse und zwei Krüge derselben glasierten Ware mit blauer Bemalung auf grauem Grund aufgestellt. An der Holzverkleidung des Kamins sind ein roter Rauchfang, ein gold und ein schwarz gerahmtes Bildchen sowie ein Kerzenhalter aus Messing oder Kupfer zu bemerken. Das spärliche Licht tritt von links und durch das rückwärtige Fenster ein.

FORSCHUNGSSTAND

Wie das andere Bild des Meisters im Städel (Inv. Nr. 665) wurde auch dieses aus der Sammlung Grambs als Thomas Wyck erworben.

DISKUSSION

Holländische Interieurs mit Gelehrten, Alchimisten, Webern und Frauen bei der Hausarbeit bilden – neben der italianisierenden Malerei, die im Städel durch das vorbesprochene Gemälde vertreten ist, – einen zweiten Schwerpunkt von Thomas Wycks Schaffen. Seine unverwechselbaren Interieurs wirken stets überfüllt und unaufgeräumt. Wie in seinen italianisierenden Szenen nehmen die Figuren weniger Platz als in vergleichbaren Interieurs anderer Maler wie z. B. Brekelenkam (Inv. Nr. 209) und Jan Steen (Inv. Nr. 532 u. 898) ein. Daß dabei Wyck doch die Näherin in einem frühen Stadium der Malerei eingeplant hat, zeigt eine Aussparung für den Kopf, der ursprünglich höher angesetzt gewesen war (Abb. 260). Ein sehr ähnliches Interieur mit Näherin und Kind im Laufstall, Fenster in der bildparallelen Rückwand, Schrank und Kamin auf der rechten Seite befindet sich in Kopenhagen (Abb. 263).[2] Eng vergleichbar erscheint auch eine „Näherin an der Wiege", die 1947 im englischen Kunsthandel war (Abb. 264).[3]
Kein einziges holländisches Interieur von Wyck ist datiert, doch weisen bei der hier besprochenen Gruppe das

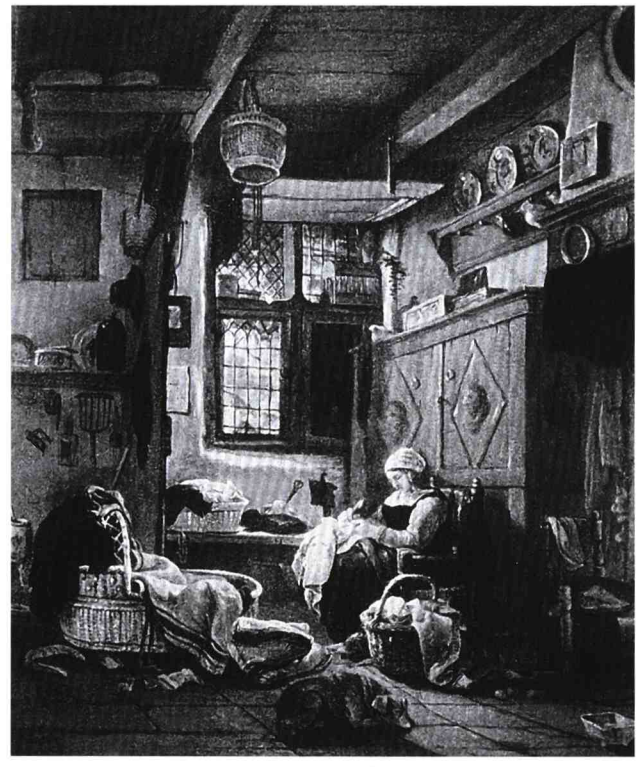


Abb. 264: Thomas Wyck, Näherin an der Wiege, um 1655–1660, ehemals London, Eugene Slatter

fortschrittliche Hochformat und die thematische Verwandtschaft mit Werken anderer Meister des Interieurs wie Nicolaes Maes (1634–1693), Brekelenkam und Egbert van der Poel auf eine Entstehung ab 1650 hin. Wyck hat hier das verwinkelte Scheuneninterieur à la Ostade, mit dem er sich nach Schnackenburg Mitte der 1640er Jahre beschäftigt hatte,[4] hinter sich gelassen. Die Perspektive mit außerhalb des Bildfeldes liegendem Fluchtpunkt ist in unserem Bild regelrecht konstruiert. Dies zeigen unterzeichnete Fluchtlinien, die bei der Infrarot-Reflektographie sichtbar wurden (Abb. 260, 261).[5] Nach dem dendrochronologischen Befund von Peter Klein könnte die Tafel frühestens ab 1647 bemalt worden sein, eher sei jedoch an ein Datum ab 1653 zu denken. Für eine Datierung um die Mitte der 1650er Jahre gibt ein Kostümdetail, die langen Ärmel am Mieder der Näherin, einen Anhaltspunkt.[6]

1 Ein vergleichbares silbernes Ellenmaß gehört zum Inventar des Puppenhauses der Petronella Dunois (PIJZEL-DOMMISSE 2000, S. 202, Abb. 353).

2 Signiert. Holz, 54 x 44 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. Sp. 377).

3 Signiert. Leinwand, 38,7 x 34 cm. Ehemals London, Eugene Slatter. Kürzel E. K. W., Dutch and Flemish Pictures at the Slatter Gallery, in: Burlington Magazine 89, 1947, S. 162f.

4 Bernhard SCHNACKENBURG, Die Anfänge von Thomas Adriaensz. Wyck (um 1620–1677) als Zeichner und Maler, in: Oud Holland 106, 1992, S. 143–156.

5 Die Frage, ob sich perspektivische Konstruktionslinien in einer Unterzeichnung häufiger bei Wyck nachweisen lassen, wurde an zwei „Alchimisten" der Gemäldegalerie in Kassel (Inv. Nr. GK 333, GK 334) zu beantworten versucht. Die infrarot-reflektographische Untersuchung führte hier jedoch zu keinen eindeutigen Ergebnissen. Mit Dank an Pia Maria Hilsenbeck und Bernhard Schnackenburg.

6 Sturla Jonasson GUDLAUGSSON, De datering van de schilderijen van Gerard ter Borch, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2, 1948/49, S. 235–267, S. 256, Anm. 1.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 41, Nr. 108; 1823, S. 22, Nr. 108; 1830, S. 3, Nr. 12; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 274; 1844, S. 106, Nr. 252; 1855, S. 22, Nr. 252; 1858, S. 98, Nr. 223; 1866, S. 101, Nr. 223; 1870, S. 127, Nr. 244; 1873, S. 131, Nr. 244; 1879, S. 127, Nr. 207; 1883, S. 130, Nr. 207; 1888, S. 139, Nr. 207; 1892, S. 51, Nr. 207; 1897/1900, S. 49, Nr. 207; 1900, S. 387, Nr. 207; 1905, S. 40, Nr. 207; 1907, S. 37, Nr. 207; 1910, S. 47, Nr. 207; 1914, S. 49, Nr. 207; 1915, S. 119; 1919, S. 149; 1924, S. 250; 1966, S. 129; 1971, S. 64; 1986, S. 23, Nr. 7; 1987, S. 106; 1995, S. 64

ANHANG

DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN AN HOLLÄNDISCHEN TAFELBILDERN IM STÄDEL

Peter Klein, Universität Hamburg

Die Dendrochronologie oder Jahrringanalyse kann die Fällzeit eines Baumes bestimmen und somit erste Hinweise geben für die Entstehung von Gemälden, die auf Holz gemalt wurden. Damit kann zumindest ein *terminus post quem* für die Entstehung von Gemälden gegeben werden. Das Prinzip des Verfahrens besteht darin, die Breite der auf der Gemäldetafel 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 läßt sich oft eine jahrgenaue Datierung und auch eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen.

Für die Herstellung von Gemäldetafeln 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 erhebliche 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, 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.

Um nun das frühestmögliche Fälldatum anzugeben – vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein –, müssen somit mindestens 9 bzw. 7 Splintholzjahrringe dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzugerechnet werden. Bei vorhandenen Splintholzresten kann das Fälldatum der Eiche durch Addition des Medians von 15 bzw. 17 Jahrringen zur Jahreszahl der Splint-Kernholzgrenze innerhalb einer Spanne von + 4 und – 2 Jahren geschätzt werden. Bei reinen Kernholzbrettern läßt sich das Fälldatum durch Addition von 15 + x /–2 bzw. 17 + x /–4 zur Splint-Kernholzgrenze näher eingrenzen. Das „x" steht für eine unbekannte Zahl von Jahren, die als Splint- und auch als Kernholzjahrringe bei der Herstellung der Bildtafeln abgetrennt worden sein können. Somit bleibt das Fälldatum zur Gegenwart hin relativ offen.

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 Gemäldetafeln liegen beispielsweise nur wenige Jahre zwischen der Fällung des Baumes und der Bemalung der Holztafeln. Für Eichen- und Buchenholztafeln des 16. und 7. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren.

Die Datierung des jüngsten vorhandenen Jahrringes in der Tabelle ist jahrgenau, ebenso wie das früheste Fälldatum, während das wahrscheinliche Fälldatum einen Schätzwert darstellt.

Unter Berücksichtigung dieser Fakten sind die einzelnen Angaben in der folgenden Tabelle für die untersuchten Gemälde des Städelschen Kunstinstituts zu betrachten.

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett-Abfolge	Gesamtanzahl der Jahrringe / Splintholzjahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum[1]	Wahrscheinliches Fälldatum[2]	Anmerkungen
Gerard ter Borch Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl SG 516	I	225 / 1	1636	1644	1650	Baltikum
Quiringh van Brekelenkam Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, 1661 209	I	220 / 15	1655	1655	1657	Westdeutschland / Niederlande
Jan Both Ansicht der Ripa Grande in Rom 42	I II	180 173	1621 1619	1630	1635	Baltikum
Aelbert Cuyp Flußlandschaft mit Steg 1242	I II	148 143	1619 1619	1628 1628	1634 1634	Baltikum
Schafherde auf der Weide 1107	I II	200 219	1605 1624	 1633	 1639	Baltikum
Willem Gras Landschaft mit sandigem Feldweg 592	I	150	1637	1646	1652	Baltikum
Holländischer Maler (Rembrandt-Schule) Halbfigur einer jungen Frau („Hendrickje Stoffels") Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland	I	67 / 15				keine Aussage möglich
Philips Koninck Holländische Flachlandschaft 864						keine Messung möglich, da Klavierdeckel nicht aus Eichenholz
Emanuel Murant Die Ruine von Brederode 1127	I	253 / 10	1661	1661	1668	Westdeutschland / Niederlande
Isack van Ostade Eislandschaft mit Schlittschuhläufern 1232	I	124	1625	1634	1640	Baltikum
Egbert Lievensz. van der Poel Edelschmied in der Werkstatt 1955	I	153	1596	1605	1611	Baltikum
Adam Pynacker Italienischer Friedhof 607	I	114	1641	1648	1658	Westdeutschland / Niederlande
Pieter de Ring Stilleben mit Obst und Hummer SG 999	I II III	88 212 73	1637 1636 1546	1646	1652	Baltikum I,II, III = 1 Baum
Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer 1277	I	178 / 18	1629	1629	1629	Westdeutschland / Niederlande

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett-Abfolge	Gesamtanzahl der Jahrringe / Splintholzjahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum[1]	Wahrscheinliches Fälldatum[2]	Anmerkungen
Willem Romeyn Ruhendes Vieh an einer Furt 614	I	171 / 7	1629	1631	1637	Baltikum
Jacob van Ruisdael Waldweg mit Spaziergängern 2224	I	172	1527	1536	1542	Baltikum
Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun 1240	I	309	1621	1630	1636	Baltikum
Jan Steen Moses schlägt Wasser aus dem Fels 1096	I II	188 166	1626 1620	1635	1641	Baltikum
Wirtshaus mit Gast und Schankmagd 532	I	204	1635	1642	1652	Westdeutschland / Niederlande
Philips Wouwerman Der Reiter in den Dünen 1242	I	203	1629	1638	1644	Baltikum
Stall mit drei Pferden 185	I	224 / 8	1651	1651	1652	Westdeutschland / Niederlande aus demselben Holz wie drei Gemäldetafeln in Kassel (s. dazu im Text)
Philips Wouwerman (Kopie) Reiter vor Marketenderzelt SG 533	I II	180 38	1654	1661	1671	Westdeutschland / Niederlande
Thomas Wyck Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen 665	I II	137 247	1629 1607	1638	1644	Baltikum
Frau am Nähtisch 605	I	225 / 1	1636	1644	1650	Baltikum

1 Unter Zugrundelegung von 9 bzw. 7 Splintholzjahrringen.
2 Unter Zugrundelegung von 15 bzw. 17 Splintholzjahrringen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts

ARCHIV. 1806–1843: Auftragsbuch der Familie Morgenstern. Handschriftlich geführtes Verzeichnis der Restaurierungsaufträge von Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819), Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844) und Carl Morgenstern (1811–1893). Privatbesitz (Kopien im Städel und in Los Angeles, Getty Provenance Index)

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 Neufville Gontard für die Summe von *f* 12000 erkauft hat (Archiv-Liste 1997, Nr. 1)

ARCHIV. 1817–1843: Verzeichnis der reparatur Arbeit an den Gemählden des Staedlische Instituts dahier. Handschriftlich geführtes Verzeichnis der von den Malern Morgenstern für das Städel ausgeführten Restaurierungen. Unbekannter Besitz (Microfiche-Kopie im Historischen Museum in Frankfurt a. M.)

ARCHIV. 1865–1872: Verzeichniss der Bilder, Cartone und Schnitzwercke in Städels'chen Kunstinstitut, begonnen nicht vor 1865, geführt bis mindestens 1872 (Archiv-Liste 1997, Nr. 67)

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)

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts

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. 78–107)

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 Kunst-Instituts in Frankfurt am Main und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Karl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunst-Instituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Instituts nach der Aufstellung vom 15. Maerz 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen 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 Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1865

VERZ. 1866: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, 1858, Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866

VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872

VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883, nebst Nachtrag von 1884

VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)

VERZ. 1897/1900: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, 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, DieWerke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, nebst Nachtrag von 1903

VERZ. 1905: Kurzes Verzeichnis der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (um 1905)

VERZ. 1907: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910: Staedelsches Kunstinstitut, Kurzes Verzeichnis 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 Verzeichnis 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, Verzeichnis 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, Verzeichnis 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, Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966
VERZ. 1971: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971
VERZ. 1986: Verzeichnis der ausgestellten Werke im Städel, 14.–18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1986
VERZ. 1987: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987
VERZ. 1991: Verzeichnis 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 u. 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)

Ausstellungskataloge

AMSTERDAM 1985: Ludolf Bakhuizen. Schryfmeester – teyckenaer – schilder, bearb. v. Ben Broos, Robert Vorstman u. Willem L. van de Watering, Amsterdam, Nederlands Scheepvaart Museum; Emden, Ludolf Backhuysen Gesellschaft, 1985
AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88: Masters of 17th-century Dutch landscape painting, Peter C. Sutton u. P. J. J. van Thiel, m. Beiträgen v. Albert Blankert u. a., Amsterdam, Rijksmuseum; Boston, Museum of Fine Arts; Philadelphia, Museum of Art, 1987/88
AMSTERDAM 1991: Het oude testament in de schilderkunst van de gouden eeuw, bearb. v. Christian Tümpel u. a., Amsterdam, Joods Historisch Museum, 1991, Zwolle-Amsterdam 1991
AMSTERDAM 2001: Drawn to warmth. 17th-century Dutch artists in Italy, bearb. v. Peter Schatborn, Amsterdam, Rijksmuseum, 2001, Amsterdam-Zwolle 2001
AMSTERDAM 2002/03: Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600– 1800, bearb. v. Jan Baptist Bedaux u. v. a., Amsterdam, Historisch Museum, 2002/03, Amsterdam-Bussum 2002
AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000: Still-life paintings from the Netherlands 1550–1720, bearb. v. Alan Chong u. Wouter Kloek u. a., Amsterdam, Rijksmuseum; The Cleveland Museum of Art, 1999/2000, Zwolle 1999
BERLIN 1984: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, bearb. v. Jan Kelch m. Ingeborg Becker, Berlin, Gemäldegalerie (West), 1984
DELFT-CAMBRIDGE-FORT WORTH 1988/89: A prosperous past. The sumptuous still life in the Netherlands 1600–1700, bearb. v. Sam Segal, Delft, Prinsenhof; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 1988/89, neu durchgesehene Ausg., Den Haag 1989
DEN HAAG 1994/95: Paulus Potter. Paintings, drawings and etchings, bearb. v. Amy Walsh, Edwin Buijsen u. Ben Broos, Den Haag, Mauritshuis, 1994/95, Den Haag-Zwolle 1994
DEN HAAG 2001/02: Holland frozen in time. Snow and ice in the Mauritshuis, m. Beiträgen v. Ariane van Suchtelen u. a., Den Haag, Mauritshuis, 2001/02, Zwolle 2001
DEN HAAG 2002: A choice collection. Seventeenth-century Dutch paintings from the Frits Lugt collection, bearb. v. Quentin Buvelot u. Hans Buijs, Den Haag, Mauritshuis, Zwolle 2002
DELFT 1996: Delft masters. Vermeer's contemporaries, bearb. v. Michiel C. C. Kersten, Daniëlle H. A. C. Lokin u. Michiel C. Plomp, Delft, Prinsenhof, 1996, Zwolle 1996
DORDRECHT 1992/93: De zichtbaere werelt. Schilderkunst uit de gouden eeuw in Hollands oudste stad, m. Beiträgen v. Alan Chong u. a., Dordrecht, Dordrechts Museum, 1992/93, Zwolle 1992
FRANKFURT 1925: Vorläufiges Verzeichnis der Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei aus Privatbesitz im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., Sommer 1925
FRANKFURT 1925a: Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei aus Privatbesitz, Sommer MCMXXV. Beschreibendes Verzeichnis, bearb. v. O. Götz, G. Swarzenski u. a. Wolters, Frankfurt a. M. 1926
FRANKFURT 1991/92: Städels Sammlung im Städel. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstitutes, bearb. v. Jochen Sander, Hans-Joachim Ziemke u. Michael Maek-Gerard, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 1991/92
FRANKFURT 1999/2000: Die Frankfurter Familie Morgenstern, bearb. v. Inge Eichler, Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum, 1999/2000
FRANKFURT 2002: Kabinettstücke. Camera elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall, Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung im Städel, m. Beiträgen v. León Krempel, Rolf Lauter u. Jan Nicolaisen, Frankfurt a. M. 2002
FRANKFURT 2002/03: Rembrandt Rembrandt, bearb. v. Jeroen Giltaij, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 2002/03
FRANKFURT-DESSAU 2002/03: Sammlerin und Stifterin. Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil, bearb. v. Manfred Großkinsky u. Norbert Michels, Frankfurt a. M., Haus Giersch - Museum Regionaler Kunst; Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 2002/03
HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01: Pride and joy. Children's portraits in the Netherlands 1500–1700, hrsg. v. Jan Baptist Bedaux u. Rudi Ekkart, Haarlem, Frans Hals Museum; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2000/01, Gent-Amsterdam 2000
HAMBURG-HAARLEM 2002: Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft, hrsg. v. Martina Sitt u. Pieter Biesboer m. Karsten Müller, m. Beiträgen v. Jochen Becker u. a., Hamburger Kunsthalle; Haarlem, Frans Hals Museum, Hamburg-Zwolle 2002
KÖLN-UTRECHT 1991/92: I bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. David A. Levine u. Ekkehard Mai, m. Beiträgen v. Giuliano Briganti u. a., Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Utrecht, Centraal Museum, 1991/92, Mailand 1991
LEIDEN 1988: Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760, bearb. v. Eric J. Sluijter, Maries Enklaar u. Paul Nieuwenhuizen, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle 1988
MINNEAPOLIS-TOLEDO-LOS ANGELES 1990/91: Mirror of empire. Dutch marine art of the seventeenth century, bearb. v. George S. Keyes u. a., The Minneapolis Institute of Arts; The Toledo Museum of Art; Los Angeles County Museum of Art, 1990/91, Cambridge usw. 1990
MÜNCHEN 1869: Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, München 1869
NEAPEL 1985: Civiltà del seicento a Napoli, Red.: Silvia Cassani, Neapel, Museo di Capodimonte; Neapel, Museo Pignatelli, 2 Bde., Neapel 1985
NEW YORK 1995: Rembrandt / Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art. Aspects of connoisseurship, Bd. 1: Paintings. Problems and issues, bearb. v. Hubert Sonnenburg. Bd. 2: Paintings, drawings, and prints. Art-historical perspectives, bearb. v. Walter Liedtke u. a.; New York 1995

NEW YORK-LONDON 2001: Vermeer and the Delft school, bearb. v. Walter Liedtke u. a., New York, The Metropolitan Museum of Art; London, The National Gallery, New Haven-London 2001
LONDON-HARTFORD 1998/99: Pieter de Hooch, 1629–1684, bearb. v. Peter C. Sutton, London, Dulwich Picture Gallery; Hartford CT, Wadsworth Atheneum, 1998/99, New Haven-London 1998
SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98: Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the golden age, bearb. v. Joaneath A. Spicer m. Lynn Federle Orr, m. Beitr. v. Marten Jan Bok u. a., San Francisco, Fine Arts Museums; Baltimore, Walters Art Gallery; London, National Gallery, 1997/98
WASHINGTON-AMSTERDAM 1996/97: Jan Steen, painter and storyteller, bearb. v. H. Perry Chapman u. a., Washington, National Gallery of Art, 1996; Amsterdam, Rijksmuseum, 1996/97
WASHINGTON-LONDON-AMSTERDAM 2001/02: Aelbert Cuyp, hrsg. v. Arthur K. Wheelock Jr., Washington, National Gallery of Art; London, National Gallery; Amsterdam, Rijksmuseum, 2001/02
WIEN 1873: Katalog der Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze. Ausgestellt im k. k. österreichischen Museum, 2. Aufl., Wien 1873

Bestandskataloge

AMSTERDAM 1976: All the paintings of the Rijksmuseum. A completely illustrated catalogue, bearb. v. Pieter J. J. van Thiel u. a., Amsterdam-Maarssen 1976
AMSTERDAM 1979: Amsterdams Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800. Voorlopige catalogus, bearb. v. Albert Blankert, Amsterdam 1979
BRAUNSCHWEIG 1983: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde. Kritisches Verzeichnis, bearb. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1983
BREMEN 1990: Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, bearb. v. Corinna Höper, Bremen 1990
DEN HAAG 1980: Mauritshuis. Hollandse schilderkunst. Landschappen 17de eeuw. Einleitung v. H. R. Hoetink, Den Haag 1980
DEN HAAG 1993: Mauritshuis. Illustrated general catalogue, bearb. v. Nicolette Sluijter-Seijffert u. a., Amsterdam 1993
HAMBURG 2001: Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Band II. Die niederländischen Gemälde. 1500–1800, bearb. v. Thomas Ketelsen m. Claudia Brink u. Gerrit Walczak, Hamburg 2001
HANNOVER 2000: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, bearb. v. Ulrike Wegener, Hannover 2000
HOUSTON 1981: A golden age of painting. Dutch, Flemish, German paintings. Sixteenth–seventeenth centuries. From the collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation, bearb. v. Christopher Wright, San Antonio (Texas) 1981
KARLSRUHE 1966: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog alte Meister bis 1800, bearb. v. Jan Lauts, 1 Text- u. 1 Tafelband, Karlsruhe 1966
KASSEL 1996: Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog, bearb. v. Bernhard Schnackenburg, 1 Text- u. 1 Tafelband, Mainz 1996
LEIDEN 1983: Stedelijk Museum de Lakenhal. Catalogus van de schilderijen en tekeningen, Leiden 1983
LONDON 1960: The Dutch school (National Gallery catalogues), bearb. v. Neil MacLaren, London 1960
LONDON 1982: The Dutch Pictures in the collection of Her Majesty The Queen, bearb. v. Christopher White, Cambridge usw. 1982
LONDON 1991: The Dutch School. 1600–1900 (National Gallery catalogues), bearb. v. Neil MacLaren, neu durchgesehen u. erweitert v. Christopher Brown, 1 Text- u. 1 Tafelband, London 1991
LONDON 1992: The Wallace Collection. Catalogue of pictures. IV. Dutch and Flemish, bearb. v. John Ingamells, London 1992
MONTPELLIER 1998: Collections flamandes et hollandaises des Musées de Province. Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier, bearb. v. Quentin Buvelot, Michel Hilaire u. Olivier Zeder, Paris-Montpellier 1998
PARIS 1983: Reflets du siècle d'or. Tableaux hollandais du dix-septieme siècle. Collection Frits Lugt. Fondation Custodia, bearb. v. Saskia Nihom-Nijstad, Paris 1983
ROTTERDAM 1988: Uit de collectie Schilderijen en tekeningen. Italianisanten en bamboccianten. Het italianiserend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw, bearb. v. Guido Jansen u. Ger Luijten, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1988
ROTTERDAM 1989: Stillevens uit de gouden eeuw. Eigen collectie. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, bearb. v. Fred G. Meijer, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1989
ROTTERDAM 1991: Perspectives. Saenredam and the architectural painters of the 17th century, bearb. v. Jeroen Giltaij u. Guido Jansen, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1991
ROTTERDAM 1994: De verzameling van de Stichting Willem van der Vorm in het Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1994
ROTTERDAM 1998: Dutch genre paintings of the 17th century. Collection of the Museum Boijmans Van Beuningen, bearb. v. Friso Lammertse m. Beiträgen v. Jeroen Giltaij u. Anouk Janssen, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1998
ROTTERDAM 2000: Honderdvijftig jaar er bij en er af. De collectie oude schilderkunst van het Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1849–1999, bearb. v. Jeroen Giltaij, Zutphen 2000
SCHWERIN 1962: Holländische Maler des XVII. Jahrhunderts, Staatliches Museum Schwerin, 1962
UTRECHT 1999: De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 5. Schilderkunst tot 1850, bearb. v. Liesbeth M. Helmus, 2 Bde., Utrecht 1999
WIEN 1992: Renate Trnek, Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien-Köln-Weimar 1992

Sonstige Literatur

ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON + Band, Jahr: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1–, München-Leipzig 1992–
BARTSCH + Nummer: A. Bartsch, Le peintre-graveur, 21 Bde., Wien 1802–1821
DE BEER 2002: Gerlinde de Beer, Ludolf Backhuyzen (1630–1708). Sein Leben und Werk, Zwolle 2002
BENESCH 1973: Otto Benesch, The drawings of Rembrandt, erw. u. hrsg. v. Eva Benesch, 6 Bde., London 1973 (1. Aufl. London 1954–1957)
BERGSTRÖM 1956: Ingvar Bergström, Dutch still-life painting in the Seventeenth century, London 1956
BERNT 1948: Walther Bernt, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1948
BERNT 1969: ders., Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 3. Aufl., 3 Bde., München 1969
BLANKERT 1976: Albert Blankert, Ferdinand Bol, 1616–1680. Een leerling van Rembrandt, Diss., Utrecht, 1976
BLANKERT 1978: ders., Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders, Soest 1978
BLANKERT 1982: ders., Ferdinand Bol (1616–1680), Rembrandt's pupil, Doornspijk 1982
VON BODE 1951: Wilhelm von Bode, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen, neu bearbeitet und ergänzt von Eduard Plietzsch, 6. Aufl., Leipzig 1951

BOL 1973: Laurens J. Bol, Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1973
BOL 1982: ders., Goede onbekenden. Karel Slabbaert, in: Tableau 4, 1982, S. 582-588
BRAUN 1980: Karel Braun, Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen, Rotterdam 1980
BREDIUS + Band, Jahr: Abraham Bredius, Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, 7 Bde. u. 1 Register-Bd. (8), Den Haag 1915/16/17/17/18/19/21/22
BREDIUS 1927: ders., Jan Steen, Amsterdam o. J. (1927)
BRIELS 1997: J. Briels, Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands gouden eeuw 1585–1630. Met biografieën als bijlage, Antwerpen 1997
BRIÈRE -MISME 1947/48: Clotilde Brière-Misme, A Dutch Intimist, Pieter Janssens Elinga, in: Gazette des Beaux-Arts 31, 1947, S. 89–102, 151–164; 32, 1947, S. 159–176; 33, 1948, S. 347–366
BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983: Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani u. Laura Laureati, The bamboccianti. The painters of everyday life in seventeenth century Rome, übersetzt v. Robert Erich Wolf, Rom 1983
BRINKMAN 1974: A. A. A. M. Brinkman, Brueghel's Alchemist and its influence in particular on Jan Steen, in: Janus. Revue internationale de l'histoire des sciences, de la médecine, de la pharmacie et de la technique 61, 1974, S. 233–269
BROCHHAGEN 1958: Ernst Brochhagen, Karel Dujardin. Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17. Jahrhundert, Diss., Köln, 1957
BÜRGER 1859: W. Burger (alias Bürger / Th. J. E. Thoré), Galerie d'Arenberg a Bruxelles avec le catalogue complet de la collection, Paris, Brüssel-Leipzig 1859
BÜRGER 1860: ders., Musées de la Hollande. II. Musée van der Hoop, a Amsterdam et Musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de la Haye, Paris 1860
BÜRGER 1868: ders., Meisterwerke der Braunschweiger Galerie. In Radierungen von William Unger. IV. Petrus predigt und tauft bei Cornelius, Oelgemälde von Bernhart Fabritius, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3, 1868, S. 290–292
BURGER-WEGENER 1976: Catja Burger-Wegener, Johannes Lingelbach, 1622–1674, Diss., Berlin (West), 1976
BURKE 1971/72: James D. Burke, Drawings by Thomas Wijck, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin 29, 1971/72, S. 106–111
BURKE 1976: ders., Jan Both. Paintings, drawings and prints, Diss., Cambridge (Mass.), 1972, New York-London 1976
BURNETT 1969: D. G. Burnett, Landscapes of Aelbert Cuyp, in: Apollo, Mai 1969, S. 372–380
BUSIRI VICI 1959: Andrea Busiri Vici, Fantasie Romane di Johannes Lingelbach. Estratto da Studi Romani 7, 1959, Nr. 1
BUIJSEN 1998: Edwin Buijsen u. a., Haagse schilders in de gouden eeuw. Het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700, Zwolle 1998
BUIJSEN 2001: ders., Onder de huid van oude meesters. Zeventiende-eeuwse schilderijen onderzocht met infraroodreflectografie, Museum Bredius u. Stichting RKD, Den Haag, 2001
CHONG 1991: Alan Chong, New dated works from Aelbert Cuyp's early career, in: Burlington Magazine 133, 1991, S. 606–612
CHONG 1992: ders., Aelbert Cuyp and the meanings of landscape, Diss., New York University, 1992
CUNDALL 1891: Frank Cundall, The landscape and pastoral painters of Holland, London 1891, S. 160
DAVIES 1978: Alice I. Davies, Allart van Everdingen, Diss., Harvard, 1973, New York-London 1978
DAVIES 2001: Alice I. Davies m. Frederic J. Duparc, Allart van Everdingen 1621–1675. First painter of Scandinavian landscape. Catalogue raisonné of paintings, Doornspijk 2001
DICTIONARY OF ART 1996: The Dictionary of Art, hrsg. v. J. Turner, 34 Bde., London-New York 1996
VAN DOMSELAER 1665: Tobias van Domselaer, Beschryvinge van Amsterdam, Amsterdam, Marcus Willemsz. Doornick, 1665 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek (Sign. 496 D 8)
DUPARC 1993: Frederic J. Duparc, Philips Wouwerman, 1619–1668, in: Oud Holland 107, 1993, S. 257–286
VAN DYKE 1914: John C. van Dyke, New guides to old masters. Munich, Frankfort, Cassel. Critical notes on the Old Pinacothek, the Staedel Institute, the Cassel Royal Gallery, New York 1914
VAN DYKE 192: ders., Rembrandt and his school, New York 1923
EISSENHARDT-VALENTIN 1877: Die Städelsche Galerie zu Frankfurt am Main in ihren Meisterwerken älterer Malerei. Zwei und dreissig Radirungen von Johann Eissenhardt. Text von Dr. Veit Valentin, 1 Text- u. 1 Tafelband, Leipzig 1877
FALCK 1924: Gustav Falck, Nogle arbeijder af Barend Fabritius, in: Tidskrift for Konstvetenskap 9, 1924/25, S. 74–87
FRIMMEL + Band, Jahr: Theodor von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1: A–F. Bd. 2: G–L, München 1913/14 (weitere Bände wahrscheinlich nicht erschienen)
GEMAR-KOELTZSCH 1995: Erika Gemar-Koeltzsch, Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, 3 Bde., Lingen 1995
GERSON 1936: Horst Gerson, Philips Koninck. Ein Beitrag zur Erforschung der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts. Mit vollständigem Œuvrekatalog, Berlin 1936
GERSON 1951: ders., De Ripa Grande te Rome, in: Oud Holland 66, 1951, S. 65f
GERSON 1969: Rembrandt. The complete edition of the paintings by A. Bredius, neu bearbeitet v. Horst Gerson, London 1969
GLÜCK 1917: Gustav Glück, Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Dr. Leon Lilienfeld in Wien, Wien 1917
GOEDL-ROTH 1974: Monika Goedl-Roth, Wilhelm von Kobell. Druckgraphik. Studien zur Radierung und Aquatinta. Mit kritischem Verzeichnis, München 1974
GOLDSCHMIDT 1922: August Goldschmidt, Egbert van der Poel und Adriaen van der Poel, in: Oud Holland 40, 1922, S. 57–66
GRISEBACH 1974: Lucius Grisebach, Willem Kalf, 1619–1693, Berlin 1974
GUDLAUGSSON 1959: Sturla Jonasson Gudlaugsson, Geraert ter Borch, Den Haag 1959
GUDLAUGSSON 1960: ders., Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs sowie biographisches Material, Den Haag 1960
GUDLAUGSSON 1975: ders., The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries, Soest 1975 (englische Übersetzung der niederländischen Ausgabe von 1945)
GWINNER 1862: Ph. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstitutes, Frankfurt a. M. 1862
GINNINGS 1970: Rebecca Jean Ginnings, The art of Jan Baptist Weenix and Jan Weenix, Diss., Delaware, 1970
HAGEN 1945: Josef Hagen, Egbert Lijevenszoon van der Poel 1621–1664. Unpubliziertes Manuskript im Archiv der Kunsthandlung Gebr. Douwes Fine Art, Amsterdam, um 1945
VAN HALL 1963: H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium, Amsterdam 1963
DEN HARTOG 2001: G. den Hartog, H. P. J. Keukelaar u. D. Teeuwen, De Hoge Heerlijkheid Langerak, Nieuwpoort 2001
HARWOOD 1988: Laurie B. Harwood, Adam Pynacker (c. 1620–1673), Doornspijk 1988
HOET 1752: Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen ..., 2 Bde., 's Gravenhage 1752
HOFSTEDE DE GROOT + Band, Jahr: Cornelis Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslingen am Neckar-Paris 1907/08/10/11/12/15/18/23/ 26, Bd. 10 Stuttgart-Paris 1928
HOLLSTEIN + Band: Hollstein's Durch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, Amsterdam 1949
HONIG 2001: Elisabeth Alice Honig, Desire and Domestic Econo-

my, in: Art Bulletin 83, Nr. 2, Juni 2001, S. 294–315
HOUBRAKEN + Band, Jahr: Arnold Houbraken, De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen, 3 Bde., Amsterdam 1718/19/21
HULST 1952: R.-A. d'Hulst, De „Ripa Grande" te Rome, in: Musées Royaux des Beaux-Arts 1, 1952, S. 103–106
ISARLOV 1936: George Isarlov, Rembrandt et son entourage, in: La Renaissance, Juli/Sept. 1936, S. 1–50
JANECK 1968: Axel Janeck, Untersuchung über den holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio, Diss., Würzburg, 1968
KERSTEN 1996: Michiel C. C. Kersten, Pieter de Hooch and Delft genre painting 1650–1675, in: Ausst. Kat. DELFT 1996, S. 129–210
KINDER 1979: Terryl Tucker Kinder, Pieter de Ring. A still-life painter in seventeenth-century Holland, in: Indiana University Art Museum Bulletin 1979, S. 26–43
KINDEREN-BESIER 1950: Johanna H. der Kinderen-Besier, Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw, Amsterdam 1950
KIRSCHENBAUM 1977: Baruch D. Kirschenbaum, The religious and historical paintings of Jan Steen, New York-Montclair 1977
KLÖTZER + Band, Jahr: Frankfurter Biographie, Personengeschichtliches Lexikon, hrsg. v. Wolfgang Klötzer, bearb. v. Sabine Hock u. Reinhard Frost, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994/96
KREMPEL 2000: León Krempel, Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693), Petersberg 2000
KREN 1982: Thomas Kren, Johannes Lingelbach in Rome, in: Getty Museum Journal 10, 1982, S. 45–62
LAARMAN 2002: Frauke K. Laarman, Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw, Hilversum 2002 (Zeven Provinciënreeks, Bd. 20)
LASIUS 1987: Angelika Lasius, Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, Diss., Göttingen, 1987
LASIUS 1989: dies., Die Schuhmacher- und Schneiderdarstellungen des niederländischen Malers Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 50, 1989, S. 141–161
LASIUS 1992: dies., Quiringh van Brekelenkam, Doornspijk 1992 (verkürzte, ins Englische übersetzte und um Tafeln ergänzte Fassung der Dissertation von 1987)
MANUTH 1987: Volker Manuth, Ikonographische Studien zu den Historien des Alten Testaments bei Rembrandt und seiner frühen Amsterdamer Schule. Mit einem kritischen Katalog der biblischen Gemälde des Amsterdamer Malers Jan Victors, Diss., Berlin (West), 1987
MANUTH 2002: ders., Gerbrand van den Eeckhout, in: Allgemeines Künstlerlexikon 32, 2002, S. 233–236
MANUTH 2002a: ders., Twee portretten van de Amsterdamse boekhandelaar–historicus Isaac Commlin door Gerbrand van den Eeckhout en Pieter van Anraedt, in: Amstelodanum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam 89, Nr. 6, Nov./Dez. 2002, S. 3–11
MARTIN 1927/28: Willem Martin, Neues über Jan Steen, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, S. 325–341
MARTIN 1935: ders., Jan Steen as a landscape painter, in: Burlington Magazine 47, 1935, S. 211f
MARTIN 1936: ders., Rembrandt en zijn tijd (De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, Teil 2), Amsterdam 1936
VAN DER MEER MOHR 1989: G. J. van der Meer Mohr, Een „bijna" vergeten schilderij van Quiringh Gerritsz. Brekelenkam, in: Antiek 24, Nr. 4, Nov. 1989, S. 230–233
MIEDEMA 1980: Hessel Miedema, De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem, 1497–1798, 2 Bde., Alphen a.d. Rijn, 1980
MILLER 1985: Debra Miller, Jan Victors (1619–76), Diss., University of Delaware, 1985 (Typoskript im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)
MILLER 1985a: dies., Ruth and Naomi of 1653. An unpublished painting by Jan Victors, in: Hoogsteder-Naumann Mercury 2, 1985, S. 19–28
MOES + Band, Jahr: E. W. Moes, Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen, 2 Bde., Amsterdam 1897/1905
MOISO-DIEKAMP 1987: Cornelia Moiso-Diekamp, Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. usw. 1987
MONTIAS 1982: John Michael Montias, Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century, Princeton 1982
MÜLLENMEISTER + BAND, JAHR: Kurt J. Müllenmeister, Meer und Land im Licht des 17. Jahrhunderts, 3 Bde., Bremen 1973/78/81
MÜNZ 1937: Ludwig Münz, Maes, Aert de Gelder, Barent Fabritius, in: Die Graphischen Künste 2, 1937, S. 151–159
NANNEN 1985: Henri Nannen, Ludolf Backhuysen, Emden 1630–Amsterdam 1708. Ein Versuch, Leben und Werk des Künstlers zu beschreiben, Emden 1985
NNBW + Band, Jahr: Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek, 10 Bde., Leiden 1911–1937
NYSTAD 1981: Saskia Nystad, Enkele vroege werken van Egbert van der Poel, in: Tableau 4, 1981, S. 60–62
PELTZER 1903: Alfred Peltzer, Über Malweise und Stil in der holländischen Kunst, Heidelberg 1903
PIGLER 1974: A. Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2., erw. Aufl., 2 Text- u. 1 Tafelband, Budapest 1974
PLIETZSCH 1960: Eduard Plietzsch, Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1960
PONT 1958: Daniel Pont, Barent Fabritius, 1624–1673, Utrecht 1958
PIJZEL-DOMMISSE 2000: Jet Pijzel-Dommisse, Het Hollandse pronkpoppenhuis. Interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw, Amsterdam-Zwolle 2000
RAUPP 1980: Hans-Joachim Raupp, Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 17, 1980, S. 85–110
RAUPP 1984: ders., Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984
RAUPP 2001: ders. (Hrsg.), Landschaften und Seestücke (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Bd. 3), Münster-Hamburg-London 2001
RAUPP 2004: ders. (Hrsg.), Stilleben und Tierstücke (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Bd. 5), Münster-Hamburg-London 2004
REISS 1975: Stephen Reiss, Aelbert Cuyp, Boston 1975
REMBRANDT-CORPUS + Band, Jahr: Josua Bruyn u. a., A corpus of Rembrandt paintings, Bd. 1: 1625–1631. Bd. 2: 1631–1634. Bd. 3: 1635–1642, Den-Haag usw. 1982, Dordrecht usw. 1986/89
RIEGEL 1882: Herman Riegel, Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig (Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Band 2), Berlin 1882
ROBINSON 1990: M. S. Robinson, Van de Velde. A catalogue of the paintings of the Elder and the Younger Willem van de Velde, 2 Bde., London 1990
ROSENBERG 1897: Adolf Rosenberg, Terboch und Jan Steen, Bielefeld-Leipzig 1897
ROSENBERG 1928: Jakob Rosenberg, Jacob van Ruisdael, Berlin 1928
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966: Jakob Rosenberg, Seymour Slive u. E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800 (The Pelican history of art), Harmondsworth 1966
SALERNO 1977/80: Luigi Salerno, Pittori di paesaggio del seicento a Roma, 3 Bde., Rom 1977/77/80
SALERNO 1991: ders., I pittori di vedute in Italia, Rom 1991
SANDRART 1675: Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. v. A. R. Peltzer, München 1925
SCHLOSS 1982: Christine Skeeles Schloss, Travel, trade, and temptation. The Dutch Italianate harbor scene, 1640–1680, Ann Arbor 1982

SCHNACKENBURG 1996: Bernhard Schnackenburg, Isack van Ostade, in: DICTIONARY OF ART 1996, Bd. 23, S. 612–615
SCHUMACHER 1989: Birgit Schumacher, Studien zu Werk und Wirkung Philips Wouwermans', Diss., München, 1989
SIMON 1927: Kurt Erich Simon, Jacob van Ruisdael. Eine Darstellung seiner Entwicklung, Diss., Berlin, 1927
SIMON 1930: ders., Jacob van Ruisdael. Eine Darstellung seiner Entwicklung, Diss., Berlin, 1927, Handelsausgabe mit Berichtigungen und Ergänzungen, Berlin 1930
SLIVE 2001: Seymour Slive, Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings, New Haven-London 2001
SLUIJTER-SEIJFFERT 1984: Nicolette Sluijter-Seijffert, Cornelis van Poelenburgh (ca. 1593–1667), Diss., Leiden, 1984
SMITH + Band, Jahr: John Smith, A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters, 8 Bde. u. 1 Supplement-Bd. (9), London 1829/30/31/33/ 34/35/36/37/42
STECHOW 1928: Wolfgang Stechow, Bemerkungen zu Jan Steens künstlerischer Entwicklung, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 62, 1928/29, S. 173–179
STECHOW 1948: ders., Jan Baptist Weenix, in: Art Quarterly 11, 1948, S. 181–198
STECHOW 1966: ders., Dutch landscape painting of the seventeenth century, London 1966
STELAND 1985: Anne Charlotte Steland, Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotives in der holländischen Malerei um 1640, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 24, 1985, S. 85–104
STELAND 1988: dies., Beobachtungen zu frühen Zeichnungen des Jan Both und zum Verhältnis zwischen Jan Both und Jan Asselijn in Rom vor 1641, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 27, 1988, S. 115–138
SULLIVAN 1984: Scott A. Sullivan, The Dutch gamepiece, Totowa-Montclair 1984
SUMOWSKI 1959: Werner Sumowski, Rezension von PONT 1958, in: Kunstchronik 12, 1959, S. 287–294
SUMOWSKI 1961: ders., Bemerkungen zu Otto Beneschs Corpus der Rembrandt-Zeichnungen II, Bad Pyrmont 1961
SUMOWSKI 1964: ders., Zum Werk von Barend und Carel Fabritius, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1, 1964, S. 188–198
SUMOWSKI + Band, Jahr: ders., Drawings of the Rembrandt School, 10 Bde., New York 1979/80/81/81/82/83/84/85/92
SUMOWSKI + Band, Jahr: ders., Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., Landau/Pfalz 1983/84/86/89/90/94 (Erscheinungsjahre der Bände 2ff nach Mitteilung des Verlages)
SUTTON 1980: Peter C. Sutton, Pieter de Hooch. Complete edition, Oxford 1980
SUTTON 1982: The life and art of Jan Steen, in: Jan Steen. Comedy and admonition. Bulletin Philadelphia Museum of Art 78, Nr. 337f, 1982/83, S. 3–43
SUTTON 1986: ders., The noblest of livestock, in: The J. Paul Getty Museum Journal 15, 1987, S. 97–110
SWILLENS 1934: P. T. A. Swillens, Twee onbekende Utrechtsche schilders. II. Jacob Muller, in: Jaarboekje van Oud-Utrecht 1934, S. 99–102
THIEME-BECKER + Band, Jahr: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950
VALENTINER 1921: Wilhelm R. Valentiner, Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910–1920), Stuttgart-Berlin 1921
VALENTINER 1932: ders., Carel and Barent Fabritius, in: The Art Bulletin 14, 1932, S. 196–241
VAN GELDER 1926: J. G. van Gelder, Een vroeg werk van Jan Steen, in: Oud Holland 43, 1926, S. 202–210
VETH 1903: Jan Veth, In het Städelsche Instituut te Frankfort, in: Beelden en groepen, Amsterdam o. J., S. 62–76 (geschrieben 1903)
DE VRIES 1950: A. B. de Vries, Willem Gras, in: Oud Holland 65, 1950, S. 204–206
DE VRIES 1977: Lyckle de Vries, Jan Steen „de kluchtschilder", Diss., Groningen, 1977
DE VRIES 1983: ders., Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 22, 1983, S. 113–128
WALFORD 1991: E. John Walford, Jacob van Ruisdael and the perception of landscape, New Haven-London 1991
WALLERT 1999: Arie Wallert (Hrsg.), Still lifes. Techniques and style. An examination of paintings from the Rijksmuseum, Amsterdam-Zwolle 1999
WEHLTE 1932: Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut, in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 220–227
WESTRHEENE 1856: T. van Westrheene, Jan Steen. Étude sur l'art en Hollande, Den Haag 1856
WIEGAND 1971: Wilfried Wiegand, Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei, Diss., Hamburg, 1968, Hamburg 1971
WILLIS 1911: Fred. C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig o. J. (1911)
WURZBACH + Band, Jahr: Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, 2 Bde. u. 1 Supplement-Bd. (3), Wien-Leipzig 1906/10/11
VON ZESEN 1664: Filip von Zesen, Beschreibung der Stadt Amsterdam, Amsterdam 1664
ZIEMKE 1972: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Ernst Holzinger, bearb. v. Hans-Joachim Ziemke, 1 Text- und 1 Tafelband, Frankfurt a. M. 1972

INDIZES

Inventarnummern

42 Jan Both, Ansicht der Ripa Grande in Rom
90 Barent Fabritius, Geburt und Namengebung Johannes des Täufers
94 Ludolf Backhuysen (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes aus Emden
176 Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, 1700
185 Philips Wouwerman (und Werkstatt?), Stall mit drei Pferden
209 Quiringh van Brekelenkam, Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, 1661
445 Karel Slabbaert, Selbstbildnis mit Totenkopf
532 Jan Steen, Wirtshaus mit Gast und Schankmagd
535 Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft mit beschneiter Baumgruppe
536 Job Berckheyde, Die Börse von Amsterdam
553 Johannes Lingelbach, Römische Hirtenfamilie unter einem Baum
581 Jan Victors, Boas überimmt das Erbe Elimelechs
592 Willem Gras, Landschaft mit sandigem Feldweg
605 Thomas Wyck, Frau am Nähtisch
607 Adam Pynacker, Italienischer Friedhof
614 Willem Romeyn, Ruhendes Vieh an einer Furt
665 Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen
705 Gerbrand van den Eeckhout, Bildnis des Isaac Commelin (1598–1676), 1669
706 Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon (1612–1670), 1659
707 Jan Baptist Weenix (zugeschrieben), Totes Geflügel, an dem eine Katze frißt
736 Barent Fabritius, Selbstbildnis, 1650
754 Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft mit Wasserfall bei aufziehendem Gewitter
777 Allart van Everdingen, Stürmische See
864 Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft
872 Allart van Everdingen, Landschaft mit einer Sägemühle
898 Jan Steen, Der Alchimist
918 Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, 1644
940 Philips Wouwerman, Reiter vor einer Hufschmiede
941 Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen
986 Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg
1055 Gerard ter Borch, Dame mit Weinglas
1057 Jan Baptist Weenix, Römischer Kesselflicker
1072 Philips Wouwerman, Bewaffnete Reiter vor einem Wirtshaus
1096 Jan Steen, Moses schlägt Wasser aus dem Fels
1107 Aelbert Cuyp, Schafherde auf der Weide
1109 Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft bei Haarlem mit einem Laternenpfahl
1127 Emanuel Murant, Die Ruine von Brederode
1129 Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd
1132 Jan Steen, Der Fischmarkt zu Leiden
1156 Jacob van Ruisdael, Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft
1232 Isack van Ostade, Eislandschaft mit Schlittschuhläufern
1239 Allart van Everdingen, Landschaft mit Wassermühle
1240 Jacob van Ruisdael, Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun
1242 Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit Steg
1243 Philips Wouwerman, Der Reiter in den Dünen
1277 Pieter de Ring, Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer
1335 Johannes Lingelbach, Marktszene auf der Piazza Navona in Rom
1901 Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall
1929 Johannes Lingelbach, Mediterrane Hafenszene, 1669
1955 Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt
2072 Abraham van Cuylenborch, Landschaft mit antiken Ruinen, 1643
2098 Willem Kalf (Nachfolge), Stilleben mit Orangen
2172 Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel, Die Familie des Predigers Reinier Halma in Langerak an der Lek, 1652
2224 Jacob van Ruisdael, Waldweg mit Spaziergängern
SG 516 Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl
SG 533 Philips Wouwerman (Kopie), Reiter vor Marketenderzelt
SG 999 Pieter de Ring, Stilleben mit Obst und Hummer

Erwerbungsdaten

1816 Jan Both, Ansicht der Ripa Grande in Rom (Inv. Nr. 42)
1816 Barent Fabritius, Geburt und Namengebung Johannes des Täufers (Inv. Nr. 90)
1816 Ludolf Backhuysen (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes aus Emden (Inv. Nr. 94)
1816 Ludolf Backhuysen, Ansicht des Amsterdamer Hafens an het IJ, 1700 (Inv. Nr. 176)
1816 Philips Wouwerman (und Werkstatt?), Stall mit drei Pferden (Inv. Nr. 185)
1816 Quiringh van Brekelenkam, Wirtshausszene mit bejahrtem Gast und Schankmagd, 1661 (Inv. Nr. 209)
1816 Karel Slabbaert, Selbstbildnis mit Totenkopf (Inv. Nr. 445)
1817 Jan Steen, Wirtshaus mit Gast und Schankmagd (Inv. Nr. 532)
1817 Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft mit beschneiter Baumgruppe (Inv. Nr. 535)
1817 Job Berckheyde, Die Börse von Amsterdam (Inv. Nr. 536)
1817 Johannes Lingelbach, Römische Hirtenfamilie unter einem Baum (Inv. Nr. 553)

1817 Jan Victors, Boas überimmt das Erbe Elimelechs (Inv. Nr. 581)
1817 Willem Gras, Landschaft mit sandigem Feldweg (Inv. Nr. 592)
1817 Thomas Wyck, Frau am Nähtisch (Inv. Nr. 605)
1817 Adam Pynacker, Italienischer Friedhof (Inv. Nr. 607)
1817 Willem Romeyn, Ruhendes Vieh an einer Furt (Inv. Nr. 614)
1817 Thomas Wyck, Italienische Landschaft mit Figuren an einem Brunnen bei antiken Ruinen (Inv. Nr. 665)
1817 Gerbrand van den Eeckhout, Bildnis des Isaac Commelin (1598–1676), 1669 (Inv. Nr. 705)
1817 Ferdinand Bol, Bildnis von Sir John Hebdon (1612–1670), 1659 (Inv. Nr. 706)
1817 Jan Baptist Weenix (zugeschrieben), Totes Geflügel, an dem eine Katze frißt (Inv. Nr. 707)
1817 Allart van Everdingen, Stürmische See (Inv. Nr. 777)
1818 Barent Fabritius, Selbstbildnis, 1650 (Inv. Nr. 736)
1819 Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft mit Wasserfall bei aufziehendem Gewitter (Inv. Nr. 754)
1833 Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft (Inv. Nr. 864)
1836 Allart van Everdingen, Landschaft mit einer Sägemühle (Inv. Nr. 872)
1842 Jan Steen, Der Alchimist (Inv. Nr. 898)
1845 Ferdinand Bol, Bildnis eines jungen Mannes, 1644 (Inv. Nr. 918)
1849 Philips Wouwerman, Reiter vor einer Hufschmiede (Inv. Nr. 940)
1849 Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen (Inv. Nr. 941)
1864 Ferdinand Bol (Umkreis), Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Inv. Nr. 986)
1869 Gerard ter Borch, Dame mit Weinglas (Inv. Nr. 1055)
1869 Jan Baptist Weenix, Römischer Kesselflicker (Inv. Nr. 1057)
1871 Philips Wouwerman, Bewaffnete Reiter vor einem Wirtshaus (Inv. Nr. 1072)
1874 Jan Steen, Moses schlägt Wasser aus dem Fels (Inv. Nr. 1096)
1876 Aelbert Cuyp, Schafherde auf der Weide (Inv. Nr. 1107)
1876 Jacob van Ruisdael, Winterlandschaft bei Haarlem mit einem Laternenpfahl (Inv. Nr. 1109)
1878 Emanuel Murant, Die Ruine von Brederode (Inv. Nr. 1127)
1878 Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd (Inv. Nr. 1129)
1881 Jan Steen, Der Fischmarkt zu Leiden (Inv. Nr. 1132)
1887 Jacob van Ruisdael, Wasserfall in einer Vorgebirgslandschaft (Inv. Nr. 1156)
1892 Isack van Ostade, Eislandschaft mit Schlittschuhläufern (Inv. Nr. 1232)
1892 Allart van Everdingen, Landschaft mit Wassermühle (Inv. Nr. 1239)
1892 Jacob van Ruisdael, Dünenlandschaft mit einem Plankenzaun (Inv. Nr. 1240)
1892 Aelbert Cuyp, Flußlandschaft mit Steg (Inv. Nr. 1242)
1892 Philips Wouwerman, Der Reiter in den Dünen (Inv. Nr. 1243)
1895 Pieter de Ring, Stilleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer (Inv. Nr. 1277)
1901 Johannes Lingelbach, Marktszene auf der Piazza Navona in Rom (Inv. Nr. 1335)
1934 Gerard ter Borch, Alte Frau und Knabe bei einem bescheidenen Mahl (Inv. Nr. SG 516)
1934 Philips Wouwerman (Kopie), Reiter vor Marketenderzelt (Inv. Nr. SG 533)
1935 Allart van Everdingen, Landschaft mit Wasserfall (Inv. Nr. 1901)
1937 Johannes Lingelbach, Mediterrane Hafenszene, 1669 (Inv. Nr. 1929)
1940 Pieter de Ring, Stilleben mit Obst und Hummer (Inv. Nr. SG 999)
1941 Egbert Lievensz. van der Poel, Edelschmied in der Werkstatt (Inv. Nr. 1955)
1955 Abraham van Cuylenborch, Landschaft mit antiken Ruinen, 1643 (Inv. Nr. 2072)
1964 Willem Kalf (Nachfolge), Stilleben mit Orangen (Inv. Nr. 2098)
1967 Holländischer Maler (Rembrandt-Schule), Halbfigur einer jungen Frau („Hendrickje Stoffels") (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland)
1997 Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel, Die Familie des Predigers Reinier Halma in Langerak an der Lek, 1652 (Inv. Nr. 2172)
2003 Jacob van Ruisdael, Waldweg mit Spaziergängern (Inv. Nr. 2224)

Provenienzen

Auktionshaus Lempertz, Köln: 1929
Baranowsky, Nikolaus, Wien: 864
Boer, P. Baur de, Hergiswil: 2098
Bonn, Wilhelm Bernhard und Amalie Bonn-Schuster, geb. Ellinger, Frankfurt a. M.: 1901
Brentano, Josephine und Anton Brentano, Frankfurt a. M.: 1277
Cleef, Dr. Munniks van: 986
Fesch, Joseph Kardinal: 918
Finger des Raths, Georg, Frankfurt a. M.: 940, 941, 1096
Frankfurt a. M., Kunstverein: 1072
Frankfurt a. M., Städtische Galerie: SG 999
Gontard, Moritz: 1232, 1239, 1240, 1242, 1243
Grambs, Johann Georg: 592, 605, 607, 614, 665, 777
Hahn, Albert und Karin Hissink, Kronberg/Taunus: 2224
Hardy, Edmund, Mainz: 1127
Kessler, Hugo, Frankfurt a. M.: SG 516, SG 533
Krätzer, E., Paris: 1057
Kunsthändler L. Arbeiter, Mainz: 754
Kunsthändler Stephan und Caspar Bourgeois, Köln: 1129
Kunsthändler Friedrich Schwarz, Wien: 1156
Kunsthändler Christian Franz Eberhardt-Winter, Frankfurt a. M.: 872
Kunsthandlung Louis Ricard, Frankfurt a. M.: 1335
Kunsthandlung Scheidwimmer, München: 2072
Leisler, W., Frankfurt a. M.: 705, 706, 707
Lippman-Lissingen, J. Ritter von, Wien: 1109
May, Eduard Gustav, Frankfurt a. M.: 898
Mündler, Otto, Paris: 1055
Neufville-Gontard, Sophia Franziska de, Frankfurt a. M.: 532, 535, 536, 553, 581
Schneider: 1107
Städel, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 42, 90, 94, 176, 185, 209, 445
Stern, Paul: 1955
Unbekannt: 2172
Vuren en Dalem, Witwe Viruly van, geb. Mathijssen, Rotterdam: 1132
Wendelstadt, Karl Friedrich, Frankfurt a. M.: 736

VERÄNDERTE ZUSCHREIBUNGEN

Inv. Nr.	Neue Zuschreibung	Brinkmann, Sander (Verz. 1995)	Weizsäcker (Verz. 1900)
94	Ludolf Backhuysen (zugeschrieben)	Johannes Lingelbach	Johannes Lingelbach
986	Ferdinand Bol (Umkreis)	Schule Rembrandts	Schule Rembrandts
SG 516	Gerard ter Borch	Gerard ter Borch (Kopie)	–
592	Willem Gras	Haarlemer Meister um 1650	Haarlemer Schule um 1650
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland	Holländischer Maler (Rembrandt-Schule)	Rembrandt-Schule	–
2098	Willem Kalf (Nachfolge)	Willem Kalf	–
2172	Jacob Muller und Jacob Gerritsz. van Bemmel	(Nachtrag 1997) J. Muller	–
607	Adam Pynacker	Adam Pynacker (Nachfolger)	Adam Pynacker
707	Jan Baptist Weenix (zugeschrieben)	Elias Vonck	–
1243	Philips Wouwerman	Philips Wouwerman (Nachahmer)	Philips Wouwerman
185	Philips Wouwerman (und Werkstatt?)	Philips Wouwerman (Nachfolger)	Philips Wouwerman
SG 533	Philips Wouwerman (Kopie)	Philips Wouwerman (Kopie)	–

PERSONENREGISTER

Das Register enthält die Vorbesitzer der Gemälde und im Text sowie in den Anmerkungen genannte Künstler.

AARENTZ, Herman 216
ACHENBACH, Andreas 110
AERTSEN 307
ALDERWERELT, R. van 271
ALDEWERELT, Heinrich van 222[1]
ALENSOON, Jan 221
ANRAEDT, Pieter van 19, 21, 105
ARBEITER, L. 245, 246
ARCY, Mary d' 287
ASSELIJN, Jan 70, 72, 75, 86[2], 188, 215, 265, 299, 316, 333
AVERKAMP, Hendrick 260, 275
BACKER, Jacob Adriaensz. 105[3]
BACKHUYSEN, Ludolf 15, 16–21, 22–28, 109, 112, 144[1]
BAILLIE, Hugh Duncan 96
BALDUNG GRIEN, Hans 144[3]
BARANOWSKY, Nikolaus 165, 166, 300
BASTIAENSEN, Abraham 264
BEELT, Cornelis 210
BELLA, Stefano della 188
BEMMEL, Jacob Gerritsz. van 189, 190–195
BEMMEL, Willem van 189, 192, 193
BERCHEM, Nicolaes 70, 188, 200[6], 216, 218, 231, 235[12], 236, 299, 302
BERCKHEYDE, Gerrit 29, 30, 32, 128, 130[9], 275
BERCKHEYDE, Job 29, 30–36, 128, 130[9], 275, 276
BERNINI, Gian Lorenzo 177, 182
BERNUS, Heinrich 126
BERNUS, Jakob 126, 130
BERRY, Duchesse de 318
BEUCKELAER, Joachim 307
BEYEREN, Leendert Cornelisz. van 52, 53[2]
BING, Valentijn 34, 35
BIRCKENSTOCK, Johann Melchior von 226
BISPINCK, Barend 70
BISSCHOP, Cornelis 37
BISSCHOP, Jan de 74
BLANC 152
BLOEM, Matthijs 307
BLOEMAERT, Abraham 70, 299, 302
BLOM, Jan 169
BLOOT, Pieter de 160, 164
BLOOTELINGH, Abraham 104, 105, 106
BOER, P. Baur de 161
BÖGNER, Georg Wilhelm 78, 80, 81
BOL, Ferdinand 37, 38–43, 44–48, 49–55, 128[8], 132[7], 134, 181[17]
BOLSWERT, Boetius à 32, 33[8]
BOLSWERT, Schelte à 246
BONN, Wilhelm Bernhard 114
BONN-SCHUSTER, Amalie 114
BORCH, Gerard ter 56, 57–63, 64–69, 77, 80, 224, 270, 324
BORCH, Gerard ter d. Ä. 56
BORN, Abraham 264
BORSSOM, Anthonie van 200[6]
BÖSCH, Adolf Josef 209, 210
BOTH, Andries 70, 71, 72, 74, 75
BOTH, Jan 70, 71–76, 88, 89, 98, 99, 188, 215, 278, 299
BOURGEOIS, Caspar 152, 155
BOURGEOIS, Stephan 152, 155
BOYDELL, J. 49, 53
BRAMER, Leonaert 286[9]
BREENBERGH, Bartholomeus van 74[10], 87
BREKELENKAM, Quiringh van 57, 62, 68[11], 77, 78–82, 270, 341
BRENTANO, Anton Theodor 226
BRENTANO, Antonie 226
BRENTANO, Josephine 226
BREYER 277
BRIL, Paul 70, 164, 222[1]
BRONCKHORST, Jan Gerritsz. van 86
BRONCKHORST, Niclaes 210
BROUWER, Adriaen 164
BRUEGEL, Jan d. J. 88
BRUEGEL, Pieter 72, 270, 290, 291
BRUYN, George 131[1]
BUBOT 98
BUCCHANAN, William 271
BURGH, Hendrik van der 275
BUYTEWECH, Willem 93, 200[6], 240[11]
CALRAET, Abraham van 89, 98, 99
CALRAET, Barent van 89
CANTELUPE 177
CASTIGLIONE 87[5]
CAUSTEREN, Jan Jansz. van 70
CEULEN, Janson van 154
CHOISEUL-PRASLIN, de 318
CHUBÉRÉ 318
CLEEF, Munniks van 49
COCK, Hieronymus 290
CODDE, Pieter 56
CONSTABLE 89
CONSTANTIN 318
COOL, Pieter 290
CORT, Cornelis 220[5]
COURT, François (Martensz.?) de la 215
CROONENBERGH, Isaak 169
CROOS, Anthony Jansz. van 198[2]
CUYLENBORCH, Abraham van 83, 84–88, 170, 189, 278, 280
CUYP, Aelbert 70, 89, 90–95, 96–100, 200[6]
CUYP, Benjamin Gerritsz. 37, 89
CUYP, Jacob Gerritsz. 37, 89, 93, 94
DAHL, Johann Christian 109, 110
DANCKERS, Justus 188[10]
DAUBIGNY 240
DECKER, Cornelis 142[16], 198, 202, 236
DECKER, Evert 309
DELAHANTE, Alexis 96
DELORME, Anthonie 157[9]
DEMIDOFF 318
DIJCK, Abraham van 52, 53[2]
DOECK, Cornelis 136

Does, van der 277[2]
Dou, Gerrit 62, 77, 264, 266, 269
Drochsloot, J. C. 278
Drost, Willem 52, 53[2], 132[5]
Dubbels, Hendrik 15
Dubois, Guillam 249
Duck, Jacob 70, 265
Ducq, Johan le 265[1]
Dughet, Gaspar 70
Dujardin, Karel 70, 75, 180, 181, 182, 231, 234, 235[5]
Dürer, Albrecht 134
Dusart, Cornelis 29
Dussen, van der 216
Duyster, Willem 56
Dyck, Abraham van 48
Dyl, Dirck van 44, 47[3]
Earlom, Richard 52
Eberhardt-Winter, Christian Franz 118
Edema, Gerard van 109
Eeckhout, Gerbrand van den 41, 52[2], 101, 102–108, 124, 134, 210[5]
Eissenhardt, J. K. 40, 52, 64, 98, 102, 118, 152, 245, 283, 287
Elsheimer, Adam 321
Epstein, Gustav Ritter von 253
Everdingen, Allart van 15, 109, 110–113, 114–117, 118–121, 122–124, 134, 156[3], 236, 246, 253, 254, 256
Everdingen, Caesar van 109
Fabritius, Barent 43, 124, 125, 126–130, 131–135, 214
Fabritius, Carel 52, 53[2], 125, 128, 144[1], 208, 214
Falens, Carel van 318, 320, 322, 327[13], 331
Fesch, Joseph Kardinal 40
Ficke, Nicolaes 309
Finger des Raths, Georg 122, 203, 241, 249, 278, 314
Fiseau, Marie Anne 102
Fittler, James 49
Flinck, Govaert 41, 43
Fouquet 283
Fromantiou, Hendrik de 309
Furnerius, Abraham 164
Fyt, Jan 307, 308[10]
Gael, Barend 309
Galitzin 318
Galle, Jan 290[14]
Galle, Philip 290[14], 291, 296
Galle, Theodoor 290[14]
Geest, Wybrand de 215
Gelder, Aert de 52, 149
George 277
Gherwen, Reinier van 52, 53[2]
Godefroy, François 288[8]
Goethe, Johann Wolfgang von 109, 254
Goltzius, Hendrick 134, 194, 200, 296, 297
Gontard, Moritz 90, 92, 122, 197, 203, 241, 310
Gosdorffer, August 287
Goyen, Jan van 89, 93, 94, 98, 99, 140[4], 202, 206, 270, 276
Grambs, Johann Georg 110, 137, 138, 140, 216, 232, 334, 336, 338, 341
Gras, Willem 136, 137–143, 198, 222[1]
Grill, Anthony 170, 175[14]
Gronsvelt, J. 188[10]
Grote, Carl 184
Guercino 220
Haarlem, Cornelis Cornelisz. van 130[11]
Haen, Antony de 309
Hagen 271
Hagen, Joris van der 166
Hahn, Albert 237
Hahn, Karin 237, 238[2]
Hals, Dirck 144[1]
Hals, Frans 265, 286, 309
Hardy, Edmund 197
Hasselt, Isaac Jansz. van 70
Hattich, Petrus van 87
Haubold, Carl 197
Heda 144[1]
Heem, Jan Davidsz. de 221, 224, 225, 226, 229
Heemskerck, Maerten van 18[5]
Hees, Gerrit van 140, 198, 202
Helst, Bartholomeus van der 19, 70, 108, 144[1], 299
Herries 165, 166
Heusch, Jacob de 74
Heusch, Willem de 70, 88, 299
Heusser 126
Heyden, Jan van der 32, 34[13], 169, 200, 257, 258, 275
Heymann, Julius 222
Hissink, Hertha 237, 238[2]
Hissink, Jack Wilhelm 237, 238[2]
Hobbema, Meindert 140[6], 144[1], 200[6], 236, 240, 250, 331
Holbein, Hans 277[2]
Holbein, Hans d. J. 156
Holderness, Countess of 287
Holländischer Maler (Rembrandt-Schule) 144–150
Hondecoeter 277[2]
Hondecoeter, Gijsbert de 299
Hondecoeter, Melchior de 299
Hondecoeter, Niclaes de 299
Hondius 144[1]
Hooch, Charles de 72, 83, 87, 88
Hooch, David de 87
Hooch, Pieter de 151, 152, 154, 155, 156, 157
Hoofman 277
Hoogstraten, Samuel van 128
Huchtenburg, Jan van 333
Huygens, Constantin 160
Iperen, Matthias Ignatius van 271
Isaacs, Henry 49, 52
Jacobs 277
Jans 300
Janssens Elinga, Pieter 151, 152–159, 161, 162, 212[7]
Junker, Hermann Philipp Ludwig Friedrich 40
Kalf, Willem 30, 109, 151, 160, 161–163, 236
Kessel, Jan van 200[6], 236, 258
Kessler, Hugo 57, 60, 328
Keyser, Thomas de 83, 281
King, Daniel 224
Knauer 84
Kneller, Gottfried 37, 149
Knüpfer, Nicolaus 70, 88, 270, 274, 278, 299
Kobell, Wilhelm von 324
Koedijck, Isaak 264
Kohlbacher 96, 209, 257, 271, 300
Koninck, Jacob d. Ä. 164
Koninck, Philips 128[8], 164, 165–168, 210[5]
Koninck, S. 144[1]
Kool, Willem 140
Krätzer, Eugen 300
Labouchere 271
Laer, Pieter van 70, 75, 86, 87, 88, 169, 170, 202, 299, 302, 309, 316, 324, 326, 327, 333
Lalauze, Ad. 152
Lastman, Pieter 293
Lauwers, Jacobus Johannes 64, 66[9]
Le Bas, J. Ph. 288[8]
Leisler, W. 44, 102, 304

LELIE, Jan Adriaen Anthoni de 271
LEREBOURS 318
LEYSTER, Judith 222[1]
LIEVENS, Jan 196, 200[6]
LINGELBACH, Johannes 16, 18, 21, 24, 84, 86, 138, 156[3], 169, 170–176, 177–183, 184–188, 236, 336
LIPPMANN-LISSINGEN, Joseph Ritter von 257, 320[1]
LOEDINGH, Haermen 229
LOIS, Jacob 271
LORMIER, Willem 277
LORRAIN, Claude 70, 75, 86, 188
LÖSCHER 257
LUNDENS, Gerrit 236
LUYNES, Jeanne-Baptiste d'Albert de 318
MADDERSTEG, Michiel 15
MAES, Nicolaes 19, 43[9], 52, 53[2], 68[11], 341
MANDER, Karel van 156
MALß, Gerhard 72, 166
MARSEUS, Otto 277[2]
MASTER OF THE SMALL TRADES 172[2]
MATHAM, Jacob 200[6]
MAY, Eduard Gustav 287
MCARDELL, J. 53[2]
MEFFRE aîné, Jean-Jacques-Marie 152, 154
MENCKE-MAELER, Johann 19[17]
MENDELSSOHN, Giulietta von 144
MENDELSSOHN, Robert von 144
METSU 66, 81, 156
METZLER, Martin von 112
MICKER, Barent 299
MICKER, Jan 299
MIEL, Jan 175, 300[1]
MIERIS, Frans van d. Ä. 66, 270
MOEYAERT, Claes 299, 302
MOLENAER, Claes 202, 236
MOLENAER, Jan Miense 277[2], 293
MOLIJN, Pieter de 56, 74, 109, 140, 142, 206[7]
MOMPER, Josse de d. J. 88, 93, 166[3]
MORETTO 40[2]
MORGENSTERN, Johann Friedrich 78, 81, 137, 138, 140
MORGENSTERN, Johann Ludwig Ernst 126, 137, 138, 140, 216, 218, 219
MORNY, Comte de 152, 154
MOSSCHER, Jacob van 202
MOUCHERON, Frederick de 19, 74, 169, 215, 218
MOUCHERON, Isaac de 74
MOUSSEL 318
MOYREAU, Jean 309, 318, 320
MULLER, Jacob 19, 189, 190–195
MÜLLER, Johann Lorenz 192
MÜNDLER, Otto 64
MURANT, Emanuel 196, 197–201, 309
MUSSCHER, Michiel van 28
NAIN, le 63
NATUS, J. 290[12]
NETSCHER, Caspar 56, 62, 66, 277[2]
NEUFVILLE-GONTARD, Johann Matthäus de 30, 170, 261, 283, 294
NEUFVILLE-GONTARD, Sophia Franziska de 30, 32, 170, 261, 283, 284, 294
NIEULANDT, Willem van 74
NIEUWENHUYS 96
NOOMS, Reinier 74
OSTADE, Adriaen van 29, 68[11], 69, 82[8], 202, 204, 212, 270, 274, 278, 331, 333, 341
OSTADE, Isack van 202, 203–207, 260, 270, 274, 275, 278, 333
OUDENROGGE, Johannes 202
OVENS, Jürgen 52, 53[2]
PALAMEDES 277[2]
PAPE, Abraham de 62, 264
PETHER, William 49, 52, 53
PETIT, Bernard le 74
PICK, Adam 215
PICOT, Victor Marie 52
PIÉRARD, Charles 152, 154
PLACH, Georg 253
POEL, Adriaen van der 208
POEL, Egbert Lievensz. van der 208, 209–214, 341
POELENBURGH, Cornelis van 70, 83, 86, 87, 88, 93, 189, 278, 299
POORTER, Willem de 87
PORCELLIS, Jan 109, 112, 236
POST, Frans 188, 254
POT, Hendrick 160
POTTER, Paulus 196, 198[2], 234, 235[7]
POTTER, Pieter de 264
PRATBERNON 287
PYNACKER, Adam 70, 116, 215, 216–220
RAFFAEL 270
RANDON DE BOISSET, Paul 318
RÁTH, Georg 144, 146
RAVENET, Simon François d. Ä. 49
REMBRANDT 37, 40, 41, 43, 49, 52, 53, 54, 101, 105[3], 106, 107, 125, 128, 130, 132, 134, 144, 146, 147, 148, 149, 164, 265, 270, 278, 281, 293, 297, 299, 302, 307, 309
RENESSE, Constantijn Daniel van 52, 53[2]
RICARD, Louis 177
RIETSCHOOF, Hendrik 15
RIETSCHOOF, Jan Claesz. 15
RIJCKHALS, François 160
RIJERS, Wessel 44, 102
RIJN, Titus van 146, 148, 149
RING, Pieter de 221, 222–225, 226–230
ROMBOUTS, Salomon 237, 238
ROMEYN, Willem 86[2], 231, 232–235
ROMONDT, Paulus van 152, 154
ROOS, Cornelis Sebille 102
ROUSSEAU 240
RUBENS, Peter Paul 246
RUISDAEL, Isaack Jacobsz. van 140, 142, 236
RUISDAEL, Jacob Isaacksz. van 109, 110, 116, 136, 137, 138, 140, 142, 144[1], 198, 200, 201[8], 220, 236, 237–240, 241–244, 245–248, 249–252, 253–256, 257–260, 261–263, 310, 313
RUISDAEL, Jacob Salomonsz. van 236
RUISDAEL, Salomon van 206[7], 236, 238
SACKVILLE, Charles Richard, Viscount Cantelupe 177
SAENREDAM, Pieter van 29, 70, 72, 200[6], 201
SAFTLEVEN, Cornelis 160, 208, 212, 292[20]
SAFTLEVEN, Herman 160, 208, 212
SALUCCI, Alessandro 188
SAMBUCUS 290
SANDERS, Alexander 19
SANDRART, Joachim von 70, 74, 351
SANTVOORT, Dirck Dircksz. 194[13]
SANTVOORT, Pieter van 206[7]
SAVERY, Roelant 109, 124
SCHAGEN, Eeuwoudt Adriaensz. van 264
SCHALCKEN 277[2]
SCHAUB, Carl 84, 184, 209
SCHEITS, Matthias 309
SCHELLINKS, Willem 219, 220
SCHEY, Philip 166[3]
SCHIMMELPENNINCK, Gerrit Gz. 271
SCHMIDT 57
SMIDT 57

SCHMITZ, Johann Georg 60[1]
SCHMITZ, Johann Jakob 60[1]
SCHNEIDER 96
SCHNEIDER, Hans 140
SCHOLDERER, Otto 40, 44
SCHRIECK, Otto Marseus van 162
SCHÜTZ, Christian Georg 78, 81
SCHWARZ, Friedrich 253
SEDELMEYER, Carl 257
SEDELMEYER, Ch. 253
SEGHERS, Hercules 116, 164, 200[6], 240
SILVESTRE, Israel 178, 180
SLABBAERT, Karel 156[7], 264, 265–269
„SMIDT DE COLOGNE" 57, 60[1]
SMIT, Aernout 15
SMITH, Benjamin 49
SNYDERS, Frans 224, 307
SONJÉ, Jan Gabrielsz. 215
SORGH, Hendrick Martensz. 160, 164
STÄDEL, Johann Friedrich 16, 18, 22, 32, 40, 71, 72, 78, 131, 265, 324
STALPAERT, Daniël 33, 34, 106
STEEN, Jan 57, 62, 66, 77, 81, 82, 128, 212, 270, 271–276, 277–282, 283–286, 287–292, 341
STEENWIJCK-GASPOEL, Susanna van 276
STEINHAUSEN, Wilhelm 258
STERN, Paul 209, 210
STEVENS, Alfred 154
STOLKER, Jan 181[17]
STOOP, Dirck 87, 88, 189
STORCK, Abraham 15
STRAUSS 257
STRIEP, Christian Jansz. 162
STRIJ, van 89
SUERMONDT 72, 128, 129
SWANEVELT, Herman van 70
SWEERTS, Michiel 302[6]
SYDERVELT, Antony 287
TASSAERT, Joseph Philippe 287
TEMPEL, Abraham van den 108
TENIERS, David d. J. 160
TIZIAN 169
TRAUTMANN, Johann Peter 30, 32
TROYEN, Rombout van 87
TUPILIUS 156
TURNER 89
UTRECHT, Adriaen van 160, 307
UYL, Jan Jansz. den I 222[1]
UYLENBURGH, Hendrick 83
VELDE, Adriaen van de 236
VELDE, Esaias van de 93, 206[7], 240[11]
VELDE, Jan van 166[3], 201, 240[11]
VELDE, Willem van de d. Ä. 15, 16[3], 112
VELDE, Willem van de d. J. 15
VELTHUYZEN, Wilhelmus van 271
VERBEECK, Pieter 313
VERBOOM, Adriaen 236
VERBRUGGE, W. A. 271
VERHOEK, Gijsbert 215
VERMEER, Jan 56, 66, 67, 156, 166, 209[1], 212[7], 212[12], 214, 242[5]
VERMEER, Jan van Haarlem II 236
VERRUE, Comtesse de 318, 320
VERSCHURING, Hendrick 70
VICTORS, Jacobus 293
VICTORS, Jan 52, 53[2], 212[11], 293, 294–298
VICTORS, Victor 293
VIGNON, Claude 56
VINGBOONS, Philips 32, 33[8], 36[14]
VINKELES, A. 44
VINNE, Vincent Laurensz. van der I. 200[6]
VISSCHER, Claes Jansz. 290[14]
VISSCHER, Cornelis de 86, 87, 324, 326, 327
VLIEGER, Simon de 109, 113, 200[6]
VOERST, Robert van 56
VOGEL, Jan Thomasz. 180[14]
VOIS, Arie de 270
VONCK, C. 304
VONCK, Elias 304, 307
VOS, Maarten de 134, 290
VRIES, Roelof van 140, 198, 202, 236
VROOM, Cornelis 236, 238, 240
VUREN EN DALEM, Viruly van 271
WALL, Jeff 155
WARNARS, Jacob 309
WAY 49
WEENIX, Gillis 299
WEENIX, Jan 188, 299, 300, 303, 307
WEENIX, Jan Baptist 70, 169, 188, 224, 278, 299, 300–303, 304–308, 333
WEERDT, Adriaen de 296
WEINES, Jan Jansz. 299
WENDELSTADT, Karl Friedrich 126
WET, Jacob Willemsz. de 29, 274, 278, 280, 281
WIJNANTS, Jan 169, 198, 202, 215
WIJNTRACK, Dirck 198
WILHELM II., König der Niederlande 49
WINTER, C. F. 118
WINTER, de 287
WITHOLT, Coort 309
WITTE, Emanuel de 29, 32, 33[8]
WITTEL, Gaspar van 74
WOLTERS, Alfred 140
WORST, Jan 169
WOUWERMAN, Jan 310, 313
WOUWERMAN, Johannes 309
WOUWERMAN, Philips 156[3], 169, 196, 198, 236, 242[3], 307, 309
WOUWERMAN, Pieter 309, 324
WOUWERMANS, Pouwels Joostensz. 309
WYCK, Jan 333
WYCK, Thomas 74, 188, 212, 333, 334–337, 338–342
ZEELANDER, Abraham Lion 52
ZIJLVELT, A. 188[10]
ZÜLCH, Walther Karl 192
ZWEIBRÜCKEN 318

ABBILDUNGSNACHWEIS

Albertina, Wien: 79, 99
Artothek: 16, 23, 49, 64, 124, 144, 183, 186, 191, 210
Artothek – Ursula Edelmann: 69, 95, 107, 112, 114, 121, 133, 139
Artothek – David Hall: 215
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 87, 153, 195, 231, 236
Bibliothèque Royale Albert 1er, Cabinet des Estampes: 219
Bildarchiv Foto Marburg: 58, 172
P. de Boer, Amsterdam: 90
The British Museum, London: 65
Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede: 20
Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris: 130, 199
Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca: 30
Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.: 1, 7, 28, 35, 41, 53, 56, 59, 73, 78, 82, 89, 92, 98, 104, 126, 150, 154, 161, 165, 168, 170, 175, 180, 189, 194, 197, 200, 204, 218, 225, 234, 238, 242, 248, 252, 257, 262
Fitzwilliam Museum, University of Cambridge: 15
Fotostudio Ekkenga, Norden: 3
Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum: 166
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien: 167
Gemeentearchief Amsterdam: 10
David Hall, Frankfurt a. M.: 221, 229
Hamburger Kunsthalle – Elke Walford: 66
Graf Harrach'sche Familiensammlung, A-2471 Schloss Rohrau, NÖ: 106
Herzog Anton Ulrich-Museum - Kunstmuseum des Landes Niedersachsen – Bernd-Peter Keiser: 202
Historisches Museum Frankfurt am Main – Seitz-Gray: 129
Israel Museum Jerusalem – Yoram Lehmann: 68
Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag: 51, 140, 201
Koninklijke Bibliotheek, Den Haag: 11, 74, 75, 76, 193
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel: 134
Kunsthalle Bremen: 55, 127
Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M.: 103
Kunsthaus Zürich, Stiftung Prof. Dr. L. Ruzicka: 2, 12
Drs. Salomon Lilian, Amsterdam: 163
The Metropolitan Museum of Art, New York: 108, 110
The Minneapolis Institute of Arts, Gift of Margaret L. Sweatt: 240
Musée des Beaux-Arts de Dijon – François Jay: 243, 244
Musées de la Ville de Rouen – Catherine Lancien / Carole Loisel: 93
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: 214
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: 17, 18, 105, 173, 226
Museum der bildenden Künste, Leipzig: 80
Museum of Fine Arts, Boston: 39, 77
Museum voor Schone Kunsten, Brüssel, Foto: © KIK Brussel: 24
The National Gallery, London: 54, 67, 97, 109, 111
Nasjonalgalleriet, Oslo – J. Lathion: 119
Nationalmuseum, Warschau – Piotr Ligier: 211
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag: 19, 45, 46, 48, 136, 177, 184, 192, 205, 207, 212, 217, 227, 228, 246, 250, 253, 254, 258
Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam: 5, 232, 235
Rijksmuseum Amsterdam: 14, 71, 72, 232
Rijksprentenkabinet, Amsterdam: 181
RMN - Arnaudet: 135
Gert Jan van Rooij, Amsterdam: 4
The Royal Collection © HM Queen Elisabeth II: 245
Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston (Texas): 29, 31
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie: 187
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie – Pfauder: 36
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett: 151
Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz – Jörg P. Anders: 26, 86, 155, 156, 188
Staatliches Museum Schwerin, E. Walford: 120
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: 8, 21, 22, 27, 32, 33, 34, 38, 42, 43, 44, 50, 52, 57, 61, 63, 70, 81, 88, 91, 94, 100, 101, 113, 115, 122, 137, 138, 143, 145, 146, 148, 152, 158, 159, 162, 164, 174, 178, 182, 185, 190, 203, 208, 209, 213, 216, 220, 224, 233, 237, 241, 247, 251, 256, 259
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Graphische Sammlung: 13, 37, 62, 141, 142, 176, 223, 249
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt – Christiane Haeseler, 6, 9, 40, 60, 83, 84, 85, 102, 117, 118, 123, 125, 131, 157, 169, 171, 196, 198, 206, 255, 260, 261
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt – Stephan Knobloch: 116
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen: 179, 222, 263
Stedelijk Museum Zwolle: 47
Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen – Held: 239
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Archiv: 96
Victoria and Albert Museum, London, V&A Picture Library: 230