STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Band 1: Künstler geboren vor 1615

AUTOR(EN) / ***AUTHOR(S)***
Mirjam Neumeister

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 8

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***
Mirjam Neumeister, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Band 1: Künstler geboren vor 1615 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 8, 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 1: KÜNSTLER GEBOREN BIS 1615

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
VIII

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

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

MIRJAM NEUMEISTER

HOLLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1550–1800

BAND 1:
KÜNSTLER GEBOREN BIS 1615

UNTER MITARBEIT VON CHRISTIANE HAESELER
BEI DEN GEMÄLDETECHNOLOGISCHEN UNTERSUCHUNGEN

MICHAEL IMHOF VERLAG

Umschlag: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Blendung Simsons
Frankfurt a. M., Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE FRITZ THYSSEN 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
ISBN 3-937251-36-7
Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Layout und Reproduktion: Michael Imhof Verlag, Fulda

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

VORWORT

Die niederländischen Barockgemälde gehören zum ältesten Bestand des Städel. Hauptwerke der Sammlung wie das Doppelbildnis eines Ehepaars von Frans Hals oder das bereits von Johann Wolfgang von Goethe bewunderte „Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut", damals Peter Paul Rubens, heute Pieter Soutman zugeschrieben, bildeten den Grundstock der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts. Die von Johann Friedrich Städel 1816 gegründete Stiftung wurde schon im folgenden Jahr durch zwei weitere Frankfurter Sammlungen bereichert: So gelangte aus dem Besitz der Sophia Franziska de Neufville-Gontard mit der Darstellung des „David vor Saul", einer kleinformatigen Historie aus der Leidener Zeit, das erste Werk von Rembrandt in die Sammlung. Mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs kam das „Martyrium des Heiligen Laurentius" von Bartholomeus Breenbergh hinzu, das sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung des Hofmalers Jacques André Joseph Aved in Paris befunden hatte. In den folgenden Jahren schenkten viele Frankfurter Familien ihre Gemälde dem Städel. Zugleich wurde vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Sammlungsbestand gezielt ergänzt. Bei der Versteigerung von Gemälden aus der Sammlung Schönborn 1867 in Paris konnte etwa das „Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr" von Jan Davidsz. de Heem erworben werden, und aus dem Besitz der Antonie Brentano-Birckenstock, der 1870 in Frankfurt versteigert wurde, gelangte das „Haarlemer Meer" von Jan van Goyen in das Städel. Das Hauptwerk unter den holländischen Barockgemälden stellt jedoch die vor hundert Jahren erworbene „Blendung Simsons" dar – der Ankauf des 1636 gemalten Meisterstücks von Rembrandt gelang 1905 unter dem Direktorat von Ludwig Justi mit Hilfe des Städelschen Museums-Vereins und der Frankfurter Bürger.

Der im Jahr 1900 erschienene „Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts" von Heinrich Weizsäcker, der ersten systematischen und wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlung, umfaßte noch den gesamten damaligen Bestand. Bei der Neukatalogisierung machte jedoch die inzwischen übliche gemäldetechnologische und maltechnische Untersuchung wie auch die eingehende stilistische Einordnung des jeweiligen Werkes in das Œuvre des Künstlers oder seinen kunsthistorischen Kontext eine Aufteilung in Teilbände erforderlich. Das für die Bände der bis 1550 entstandenen Gemälde im Städel erprobte Schema einer Aufteilung nach Entstehungsdaten für die altniederländischen und altdeutschen Werke oder nach Kunstlandschaften wie im Fall der altitalienischen Gemälde konnte für den weitaus umfangreicheren Bestand der holländischen Gemälde nicht angewandt werden. Da der überwiegende Teil der holländischen Barockgemälde in einem geographisch begrenzten Raum und dazu in der kurzen Blütezeit der holländischen Malerei von etwa 1620 bis 1680 entstand, erschien die Einteilung nach Künstlergenerationen sinnvoller. Der vorliegende erste Band zu den holländischen Barockgemälden umfaßt mit den bis 1615 geborenen Malern heute als „Gründerväter" angesehene Persönlichkeiten wie Rembrandt, Frans Hals und Jan van Goyen. Auch die ältere Generation der um 1550 Geborenen ist vertreten, unter denen einige Glaubensflüchtlinge aus den rekatholisierten Südlichen Niederlanden sind: Hans Bol vertritt mit seinen aus der Überschau entwickelten Landschaften noch die flämisch geprägte Bildtradition des 16. Jahrhunderts, Abraham Bloemaert und Karel van Mander hingegen schließen sich mit ihren Figurenbildern dem international vorherrschenden manieristischen Stil an.

Für die großzügige finanzielle Förderung der Bearbeitung dieses Bandes danken wir der Fritz Thyssen Stiftung, insbesondere Jürgen Christian Regge. Außerdem geht unser Dank an die zahlreichen Fachkollegen in Museen, Forschungseinrichtungen und Bibliotheken, die ihr Wissen der Bearbeiterin zur Verfügung stellten. Dank gebührt auch den Mitarbeitern im Städelschen Kunstinstitut, den Wissenschaftlern und Restauratoren sowie denjenigen, die in den Werkstätten, in der Bibliothek und in der Photoabteilung tätig sind. Besonders ist aber Mirjam Neumeister zu danken, die in der ihr zur Verfügung stehenden Zeit den vorliegenden Band in vorbildlicher Weise bearbeitet hat.

Herbert Beck
Michael Maek-Gérard
Jochen Sander

INHALT

VORWORT 5

EINLEITUNG 9

KATALOG 13

ABRAHAM BLOEMAERT
Judith zeigt das Haupt des Holofernes
Inv. Nr. 1583 15

ABRAHAM BLOEMAERT
Der Brand Trojas, Inv. Nr. 1793 25

HANS BOL
Landschaft mit Jakob am Brunnen
Inv. Nr. 1909 33

BARTHOLOMEUS BREENBERGH
Das Martyrium des Heiligen Laurentius
Inv. Nr. 621 41

PIETER CODDE
Musizierende Gesellschaft
Inv. Nr. SG 509 53

CORNELIS CORNELISZ. VAN HAARLEM
Die Beweinung Christi
Inv. Nr. 1672 61

GERRIT DOU
Frau beim Ordnen des Abendbrottisches
Inv. Nr. 1082 70

JAN VAN GOYEN
Dorfstraße, Inv. Nr. 1236 82

Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg
Inv. Nr. SG 511 89

Landschaft mit einer Straßenschenke
Inv. Nr. 1384 95

Weg in den Dünen, Inv. Nr. 1271 101

Der Halt vor dem Wirtshaus
Inv. Nr. 1098 108

Das Haarlemer Meer
Inv. Nr. 1071 114

JAN VAN GOYEN (zugeschrieben)
Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun
Inv. Nr. 2225 123

JAN VAN GOYEN (Art des)
Flußlandschaft, Inv. Nr. SG 529 129

DIRCK HALS
Fröhliche Gesellschaft
Inv. Nr. 1587 136

FRANS HALS
Bildnis eines Mannes, Inv. Nr. 77
Bildnis einer Frau, Inv. Nr. 78 145

FRANS HALS (Werkstatt)
Bildnis eines jungen Kavaliers
Inv. Nr. 292 159

WILLEM CLAESZ. HEDA (Kopie)
Stilleben mit Nautiluspokal
Inv. Nr. SG 982 168

JAN DAVIDSZ. DE HEEM
Stilleben mit Früchten,
Pastete und Trinkgeschirr
Inv. Nr. 1041 176

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST
Bildnis einer Frau, Inv. Nr. 704 186

CORNELIS JONSON VAN CEULEN
Bildnis einer Dame, Inv. Nr. 1589 196

THOMAS DE KEYSER
Bildnis eines älteren Mannes
Inv. Nr. SG 532 202

THOMAS DE KEYSER (Art des)
Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden
Inv. Nr. 187 208

JAN LINSEN
Der Tod der Procris, Inv. Nr. 1616 218

ANTHONIE DE LORME und
ANTHONIE PALAMEDESZ. (Staffage)
Innenansicht einer im Stil der
Spätrenaissance erbauten Kirche
Inv. Nr. 862 225

KAREL VAN MANDER
Vor der Sintflut, Inv. Nr. 2088 235

MICHIEL VAN MIEREVELT
(Umkreis, Jan Daemen Cool?)
Bildnis einer Dame, Inv. Nr. 716 245

JAN MIENSE MOLENAER
Rauchender Mann mit leerem Weinglas
Inv. Nr. 442 255

AERT VAN DER NEER
Weiher vor einem Dorf, Inv. Nr. 1090 266

Nächtliche Kanallandschaft mit
Fischerbooten, Inv. Nr. 1092 275

Flußufer mit Kühen, Inv. Nr. 1238 284

Flußlandschaft mit Schiffen bei
aufgehendem Mond, Inv. Nr. 507 293

Landschaft mit Kanal in der Abend-
dämmerung, Inv. Nr. 508 299

AERT VAN DER NEER (Kopie)
Nächtliche Feuersbrunst in einer
holländischen Stadt, Inv. Nr. 338 306

ADRIAEN VAN OSTADE
Das Innere einer Scheune, Inv. Nr. 1081 315

Schweineschlachten bei Fackellicht
Inv. Nr. 1231 323

Geschlachtetes Schwein in einer Scheune
Inv. Nr. 1153 331

ANTHONIE PALAMEDESZ.
Fröhliche Gesellschaft, Inv. Nr. 603 340

Musizierende Gesellschaft
Inv. Nr. SG 512 348

CORNELIS VAN POELENBURCH
(Werkstatt)
Landschaft mit der Entdeckung der
Schwangerschaft der Callisto
Inv. Nr. 625 356

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
David spielt die Harfe vor Saul
Inv. Nr. 498 365

Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq
Inv. Nr. 912 380

Die Blendung Simsons, Inv. Nr. 1383 395

SALOMON VAN RUYSDAEL
Holländischer Kanal mit Fischerbooten
Inv. Nr. 1112 424

Flußlandschaft mit einer Fähre
Inv. Nr. 100 431

HERMAN SAFTLEVEN
Flußlandschaft mit einem Felsanstieg
Inv. Nr. 67 439

Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im
Vordergrund ein Dorf und mehrere am
Ufer liegende Kähne, Inv. Nr. 509 446

JACOB SAVERY
Landschaft mit Kirchdorf: „Der Herbst“
Inv. Nr. 1552 454

ROELANT SAVERY
Orpheus unter den Tieren, Inv. Nr. 977 465

JOHANNES PIETERSZ. SCHOEFF
Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern, Inv. Nr. SG 510 474

PIETER SOUTMAN (?)
Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, Inv. Nr. 230 481

HARMEN STEENWIJCK
Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Inv. Nr. 1883 493

HENDRICK TER BRUGGHEN (Kopie)
König David spielt die Harfe
Inv. Nr. 1998 499

JOHANNES VERSPRONCK
Bildnis einer Frau im Sessel
Inv. Nr. 703 508

JOHANNES VERSPRONCK
(und Werkstatt?)
Bildnis eines sitzenden jungen Mannes
Inv. Nr. 1229 517

SIMON DE VLIEGER
Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille, Inv. Nr. 537 525

HENDRIK VAN VLIET
Das Innere der Oude Kerk zu Delft
Inv. Nr. 1210 532

ADAM WILLAERTS (und Werkstatt)
Stürmische See mit vielen Schiffen
Inv. Nr. 41 540

ANHANG

Peter Klein
Dendrochronologische Untersuchungen an holländischen Tafelbildern im Städel 548

Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur 552

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts 552
Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts 552
Ausstellungskataloge 553
Bestandskataloge 554
Sonstige Literatur 555

Indizes 561

Inventarnummern 561
Erwerbungsdaten 561
Provenienzen 562

Veränderte Zuschreibungen 563

Personenregister 564

Abbildungsnachweis 568

EINLEITUNG

Die Beziehungen Frankfurts zu den Niederlanden waren über die Jahrhunderte sehr eng: Im ausgehenden 16. Jahrhundert bot die protestantische Reichsstadt den von der Rekatholisierung aus den Südlichen Niederlanden vertriebenen Glaubensflüchtlingen eine neue Heimat. Zu den Immigranten zählten auch Maler wie Lucas van Valckenborch, die mit ihren niederländischen Bildschöpfungen die einheimischen Künstler prägten. Frankfurter Maler wie Christian Georg Schütz, Johann Andreas Herrlein und Johann Georg Trautmann rezipierten niederländische Landschaften, Genreszenen und Stilleben. Die vorwiegend kleinformatigen Gemälde mit profanen Themen waren bei den Frankfurter Bürgern beliebt. Die traditionell engen Handelsbeziehungen sorgten zudem für ein stetes Angebot an holländischen Gemälden. Frankfurter Kunsthändler verkauften im 18. Jahrhundert, wie alte Versteigerungskataloge belegen, Werke von Frans Hals, Jan van Goyen oder Salomon van Ruysdael. Manche Sammler kauften auch direkt in den Niederlanden, wie aus handschriftlichen Annotationen in Auktionskatalogen hervorgeht.
Einige dieser im 18. Jahrhundert erworbenen Gemälde gelangten später in das Städel. Das ehemals Thomas de Keyser zugeschriebene Reiterbildnis beispielsweise befand sich zunächst im Besitz eines Frankfurter Gastwirts, bevor es über Johann Friedrich Städel in die von ihm 1816 gegründete Stiftung kam. Das jüngst restaurierte Damenbildnis von Johannes Verspronck hingegen wurde 1814 von dem Hanauer Teppichfabrikanten Wilhelm Leisler in Amsterdam auf einer Versteigerung gekauft und kam drei Jahre später zusammen mit Werken von Bartholomeus van der Helst und Cornelis de Heem in das Städel. Über die Stiftung von Johann Friedrich Städel hinaus wurde der Bestand an holländischen Gemälden im Städel zunächst durch zwei hochkarätige Frankfurter Sammlungen bereichert: Im Jahr nach der Gründung des Städelschen Kunstinstituts gelangten über die Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard und das Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs weitere wichtige Gemälde, darunter Werke von Simon de Vlieger, Aert van der Neer und Anthonis Palamedesz., in das Städel. In den folgenden Jahren kamen immer wieder neue Ankäufe wie Rembrandts „Portrait der Maertgen van Bilderbeecq" und das „Nächtliche Kircheninterieur" von Anthonie de Lorme hinzu.
Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Sammlung holländischer Gemälde im Städel gezielt ergänzt: Bewußt erwarb man nun Werke von den bedeutenden holländischen Malern, die bislang noch nicht vertreten waren. In dieser Zeit kamen Gemälde von Adriaen van Ostade und Gerrit Dou in die Sammlung. Die Versteigerung von Teilen der aus Schloß Weißenstein in Pommersfelden stammenden Sammlung Schönborn 1867 in Paris bot die Gelegenheit, auch Werke zu erwerben, die traditionell eher von fürstlichen als von bürgerlichen Sammlern bevorzugt wurden. Bei dieser Gelegenheit kam das „Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr" von Jan Davidsz. de Heem als typisches Beispiel eines flämisch geprägten Prunkstillebens in das Städel.
1905, vor genau hundert Jahren, wurde mit der „Blendung Simsons" von Rembrandt das Glanzstück der Holländer-Sammlung erworben. Der gerade erst an das Städel berufene Direktor Ludwig Justi erkannte die einmalige Chance, die Sammlung durch ein außergewöhnlich großes und in der Komposition ambitioniertes Hauptwerk von Rembrandt zu bereichern, und obgleich in der damaligen Kunstliteratur die grausame Darstellung eher kritisch gesehen wurde, konnte er zahlreiche Geldgeber für diesen Ankauf gewinnen. Mit der Sammlung des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler gelangte 1934 noch einmal eine größere Gruppe holländischer Gemälde in das Städel.

Die Aufteilung der drei Teilbände des Bestandskataloges zu den holländischen Gemälden des Barock im Städel erfolgt nach Künstlergenerationen: Der hier vorliegende erste Band ist den bis 1615 geborenen Künstlern gewidmet, dann folgen im zweiten Band die von 1615 bis 1630 Geborenen, und der dritte Band umfaßt die nach 1630 geborenen Maler. Dabei ergeben sich wichtige Einsichten: Die heute als Hauptvertreter der gesamten holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts geltenden Künstler wie Rembrandt, Frans Hals und Jan van Goyen wurden zum Teil noch vor oder kurz nach 1600 geboren und gehören somit der ersten Künstlergeneration an. Ihnen kommt der Verdienst zu, einen unverkennbaren, eigenständigen „holländischen" Stil geprägt zu haben. Auch Maler der „manieristischen" Epoche sind in diesem Band vertreten: Abraham Bloemaert, aber vor allem die aus Flandern emigrierten Karel van Mander und Roelant Savery waren für ihre Zeit wegweisend. Für die im zweiten Band versammelten Künstler ist die Erfindung neuer Bildthemen charakteristisch, so führte Jacob

Isaacksz. van Ruisdael den nordisch geprägten Landschaftstypus in die holländische Malerei ein. Als Vertreter der Italianisanten bereicherten Jan Both und Jan Baptist Weenix die holländische Malerei um römische Motive. Die nach 1630 geborenen Künstler wie Melchior de Hondecoeter oder Arie de Vois lassen die spezifisch holländischen Themen hinter sich und wenden sich einem international geprägten Zeitgeschmack zu.
Auch im Hinblick auf die Sammlungsgeschichte ist die Aufteilung aufschlußreich: Wie bereits erwähnt, wurden heutige Hauptwerke der Sammlung wie der „Geograph" von dem gerade wiederentdeckten Johannes Vermeer erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gezielt erworben, um die Holländer-Sammlung im Städel zu einem repräsentativen Überblick über die Malerei des Goldenen Zeitalters zu ergänzen. Die monumentale „Blendung Simsons" von Rembrandt sprengte schließlich den bislang vorherrschenden bürgerlichen Sammlungsmaßstab. Von den im dritten Band zusammengeführten Künstlern wurden einige erst im 18. Jahrhundert geboren. Deren Werke gelangten teilweise direkt von der Staffelei oder nach einem nur kurzen Verbleib auf dem Kunstmarkt in die Frankfurter Bürgersammlungen und von dort in das Städel.

Innerhalb der einzelnen Bände folgt die Anordnung der Gemälde der alphabetischen Auflistung nach Künstlernamen. Sofern von einem Maler mehrere Werke vorliegen, sind diese nach Entstehungsdaten geordnet. Die einzelnen Katalognummern folgen in ihrem Aufbau weitgehend dem Schema, das Jochen Sander mit dem 1993 erschienenen Bestandskatalog „Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550" einführte. Abweichungen sind auf die Charakteristika niederländischer Barockmalerei zurückzuführen. In den meisten Fällen sind die Maler biographisch faßbar, deshalb ist jedem Künstler eine kurze Lebensbeschreibung gewidmet, die möglichst auch die zeitgenössische Vitensammlungen von Karel van Mander und Arnold Houbraken berücksichtigen. Anders als in den Katalogen zu den bis 1550 entstandenen Gemälden im Städel gibt es keine eigene Rubrik zur Dokumentation der gemäldetechnologischen Befunde, denn Unterzeichnungen sind in den holländischen Barockgemälden eher selten zu finden. Ebenso wurde auf die Rubrik „Zugehörige Teile" verzichtet, da es sich bei den Werken nicht mehr um mehrteilige Altarbilder, sondern zumeist um für den privaten Sammler bestimmte Kabinettstücke handelt. Die Rubrik „Technischer Befund" umfaßt daher neben technischen Angaben eine kurze Zusammenfassung des gemäldetechnologischen Befunds, eine Beschreibung des Erhaltungszustands und der Restaurierungsgeschichte sowie die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung. Dabei wird bei den Maßen immer, wenn nicht anders erwähnt, Höhe vor Breite angegeben. Die Angabe der Brettbreiten orientiert sich an der Rückseite, wobei bei vertikal verlaufenden Brettern die Zählung mit dem Brett links außen und bei horizontal verlaufenden Brettern die Zählung von oben beginnt. Bei Gemälden auf Leinwand wurde, soweit ermittelbar, die Anzahl der Kett- und Schußfäden pro cm^2 angegeben. Es folgt die Rubrik „Provenienz", die über die Nennungen im Städel-Verzeichnis von 1995 hinaus neue, über rückseitige Siegel und Inschriften oder Auswertung von Quellen gewonnene Hinweise zur Herkunftsgeschichte enthält. An eine kurze Beschreibung schließt sich der „Forschungsstand" an, in dem die bislang zu dem betreffenden Bild geäußerten Meinungen referiert werden. In der „Diskussion" werden diese mit den aus der gemäldetechnologischen Untersuchung gewonnenen Ergebnissen konfrontiert. Neben einer stilistischen Einordnung in das Œuvre des Malers und seinen kunsthistorischen Kontext werden Ikonographie und Bildfunktion diskutiert. Den Abschluß jeder Katalognummer bildet eine Auflistung der Städel-Verzeichnisse und der Forschungsliteratur, in der das jeweilige Werk besprochen wird. Der Anhang umfaßt neben den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein das Literaturverzeichnis, die nach Inventarnummern, Erwerbungsdaten und letzten Besitzern gegliederten Indizes sowie eine Auflistung der veränderten Zuschreibungen. Ein nach Künstler- und Besitzernamen gegliedertes Register schließt den Band ab.

Nach dem Vorbild des Kataloges zu den altniederländischen Gemälden im Städel nimmt die Diskussion der gemäldetechnologischen Befunde zu den holländischen Gemälden des Barock einen größeren Raum ein. Auch wenn sich seltener Unterzeichnungen nachweisen lassen, so führt die Analyse des maltechnischen Aufbaus zu interessanten Ergebnissen. So konnte festgestellt werden, daß die Künstler sehr effiziente Maltechniken entwickelten, um möglichst schnell für den freien Kunstmarkt, der in den Nördlichen Niederlanden an die Stelle der traditionellen Auftraggeber aus Aristokratie und Klerus getreten war, produzieren zu können. Um sich gegen die Konkurrenz zu behaupten, entwickelten viele Maler als ihr Markenzeichen eine unverwechselbare Handschrift, die in diesem Band durch zahlreiche Mikroskopaufnahmen systematisch dokumentiert wird. Die Reproduktion von Infrarot-Reflektographien und auch von Röntgenbildern macht den maltechnischen Aufbau nachvollziehbar.

Die intensive Beschäftigung mit dem Original ist ein besonderes Privileg, das vor allem die Tätigkeit am Museum bietet. Daher gebührt mein Dank an erster Stelle dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Herbert Beck, der mir die Mitarbeit an dem Katalogisierungsprojekt im Städel ermöglicht hat, und der Fritz Thyssen

Stiftung, die das Projekt finanziell gefördert hat. Ebenso bin ich den weiteren Herausgebern zu Dank verpflichtet: Michael Maek-Gérard, Leiter der Barockabteilung, betreute die Bearbeitung des Bandes und las wie Jochen Sander sorgfältig Korrektur. Für ihre vielen hilfreichen Anregungen bin ich beiden außerordentlich dankbar.
Jederzeit eine große Freude war die Unterstützung, die mir auch von den anderen Kollegen im Städel entgegengebracht wurde. Ein besonderer Dank geht dabei an die Restauratorin Christiane Haeseler, die mit mir gemeinsam sämtliche Gemälde eingehend untersuchte. Der intensive Austausch mit ihr und ihre besondere Erfahrung im Hinblick auf maltechnische Fragen ermöglichten erst zahlreiche Erkenntnisse. Auch danke ich ihr für die Aufnahme und aufwendige Montage der Infrarot-Reflektographien, bei der ihr Linda Schmitt behilflich war. Stephan Knobloch fertigte die Röntgenaufnahmen an und stand mir stets mit Rat und Tat hilfreich zur Seite. Es ist besonders erfreulich, daß aus der fruchtbaren Zusammenarbeit die Restaurierung der Gemälde von Pieter Codde, Jan Davidsz. de Heem und Johannes Verspronck hervorging. Erwähnen möchte ich auch Christian Apelt und seine Mitarbeiter für den Transport der Bilder in die Restaurierungswerkstatt. Elisabeth Heinemann danke ich für wertvolle Hinweise, mit denen sie die manchmal nur bruchstückhaften Informationen aus den Bildakten ergänzte, und für die Identifikation von Handschriften ehemaliger Städel-Mitarbeiter, womit sich manche Angaben in Briefen und Notizen erst auf ihren Ursprung zurückführen ließen.
Ertragreich war auch die Benutzung der Bestände zahlreicher wissenschaftlicher Institutionen: Den Mitarbeitern des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, der Kunsthistorischen Institute der Universitäten Bonn und Frankfurt a. M., des Instituts für Stadtgeschichte in Frankfurt a. M., der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Städel-Bibliothek danke ich für ihre Hilfe und Unterstützung.
In bewährter kollegialer Zusammenarbeit übernahm der Holzbiologe Peter Klein von der Universität Hamburg die Bestimmung der Holzarten und führte die dendrochronologische Untersuchung der Eichentafeln durch. Yvonne Prins, Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag, und Moritz Graf Strachwitz vom Deutschen Adelsarchiv in Marburg entzifferten manche der auf den Rückseiten erhaltenen Siegel und konnten somit bislang unbekannte Vorbesitzer der Städel-Gemälde ermitteln. Jørgen Wadum, Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, gelang die Identifikation einer Brandmarke auf der Rückseite eines Damenportraits und bekräftigte damit die neue Zuschreibung an den Umkreis von Michiel van Mierevelt. Ewa Święcka und Blanka Kaniewska-Wójcik führten eine Untersuchung des „Harfe spielenden David" von Hendrick ter Brugghen im Muzeum Narodowe in Warschau durch und dokumentierten Beschneidungen und Veränderungen an den Bildrändern, die klärten, in welchem Verhältnis die Frankfurter Kopie zum Original steht. Liesbeth Helmus vom Centraal Museum in Utrecht ließ eine Infrarot-Reflektographie eines Gemäldes von Jan van Haensbergen anfertigen und stellte sie mir freundlicherweise zur Verfügung. Damit konnte dessen Autorschaft für die inzwischen der Poelenburch-Werkstatt zugeschriebene Szene mit Diana und Callisto ausgeschlossen werden.
Zu persönlichem Dank bin ich allen verpflichtet, die meine Arbeit mit Anregungen, Hinweisen und ihrem Interesse begleitet haben. Namentlich erwähnen möchte ich Hans-Ulrich Beck, Marten Jan Bok, Bodo Brinkmann, Bart van Buitenen, Alan Chong, Anja Damaschke, Emmanuelle Delapierre, Taco Dibbits, Hiltraud Doll, Rudolf E. O. Ekkart, Ildikó Ember, Helmut Engelhart, Marc Evans, Jutta Fabritius, Michiel Franken, Virginie Frelin, Jeroen Giltaij, Petra Graupe, Volker Harms Ziegler, Ralf Jantos, Ann Jensen Adams, Marijke de Kinkelder, Michael Kolod, León Krempel, Walter Liedtke, Daniëlle Lokin, Ger Luijten, Petra Maisak, Volker Manuth, Fred G. Meijer, Peter Meyer, Hessel Miedema, Justus Müller Hofstede, Otto Nelemans, Monika Rademacher, Nicole Roth, Axel Rüger, Wolfgang Schulz, Eberhard Slenczka, Martin Sonnabend, Silvia Stenger, Kathlijne van der Stighelen, Gregor J. M. Weber, Dennis P. Weller, Arthur K. Wheelock, Marieke de Winkel sowie Hans-Joachim Ziemke.
Auch die Drucklegung des Kataloges wurde von vielen unterstützt. Mein Dank geht an Michael Zuch für das sorgfältige Lektorat des Manuskripts und an Agnes Tieze für die aufmerksame Lektüre der Druckfahnen. Ute Wenzel-Förster übernahm die manchmal mühsame Beschaffung der Vergleichsphotographien, Ursula Edelmann und David Hall fertigten in bewährter Weise die Neuaufnahmen der Städel-Gemälde an. Das Gestaltungskonzept geht auf Julia Walch zurück und wurde von den Mitarbeitern des Michael Imhof Verlages umgesetzt. Carolin Pfatschbacher und Michael Imhof danke ich für ihre außerordentlich engagierte Zusammenarbeit.

Mirjam Neumeister

KATALOG

ABRAHAM BLOEMAERT

Gorinchem 1566 – 1651 Utrecht

Abraham Bloemaert wurde am Weihnachtsabend 1566 als Sohn des Bildhauers und Architekten Cornelis Bloemaert und seiner Frau Aeltgen Willems in Gorinchem geboren. Nach dem Tod der Mutter zog die Familie 1576 nach Utrecht. Dort wurde Abraham von verschiedenen Lehrern in der Malkunst unterwiesen, ohne daß sie ihn nachhaltig prägten. 1581/1582 reiste er nach Paris, arbeitete dort mit den nicht weiter dokumentierten Malern „Iehan de Bassot" und „Maistre Herry" zusammen und beendete seine Studien gemeinsam mit Hieronymus Franck. Etwa drei Jahre später kehrte Bloemaert nach Utrecht zurück und arbeitete wohl gemeinsam mit seinem Vater, dem er 1591 nach Amsterdam folgte. Dort richtete er seine erste Werkstatt ein und knüpfte Kontakte zu Gönnern und Förderern, die sich auch später noch bewähren sollten. Im folgenden Jahr heiratete er die aus Utrecht stammende Judith van Schonenburch, die aus einer reichen katholischen Familie stammte. Nach dem Tod des Vaters 1593 kehrte Bloemaert zurück nach Utrecht und übernahm in der Gilde der Sattelmacher, der damals die Maler zugeordnet waren, das Amt des Dekans. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Bloemaert 1600 Gerarda de Rooij, Tochter eines reichen Brauers. Von den zahlreichen gemeinsamen Kindern folgten Hendrick, Cornelis, Adriaen und Frederick dem Vater in die künstlerische Laufbahn, bei dem sie wahrscheinlich auch ihre Ausbildung erhielten. In der 1612 gegründeten „Akademie" in Utrecht waren Bloemaert und Paulus Moreelse die wichtigsten Lehrer. Für finanziellen Wohlstand der Familie spricht der Erwerb eines großen, teuren Hauses am Mariakerkhof. Dieser war der Mittelpunkt der katholischen Gemeinde in Utrecht. Als bekennender Katholik erhielt Bloemaert nicht nur Aufträge durch Glaubensgenossen in Utrecht, sondern auch durch die Jesuiten und andere Auftraggeber in den Südlichen Niederlanden. Seine Konfession verhinderte allerdings eine aktive Rolle in der städtischen Politik von Utrecht. 1618 mußte er als gewählter Dekan der Malergilde zurücktreten, als die Contra-Remonstranten die Macht in der Stadt übernahmen. In den Besuchen wichtiger Persönlichkeiten äußert sich die hohe Wertschätzung seiner Person: 1625 begegnete er Elisabeth Stuart, vormalige Königin von Böhmen, und im folgenden Jahr Peter Paul Rubens. Im Januar 1651 verstarb Abraham Bloemaert in seiner Heimatstadt und wurde in der Catharijnekerk begraben.
Durch seine als Stecher tätigen Söhne Frederick und Cornelis wurde sein Werk weit verbreitet. Noch bis ins 19. Jahrhundert diente sein Zeichenbuch als Grundlage für die künstlerische Ausbildung in Utrecht. Zu seinen wichtigsten Schülern zählen neben Cornelis van Poelenburch auch Hendrick ter Brugghen, Gerard van Honthorst und Jan van Bijlert, die Utrecht zum Zentrum des Caravaggismus in den Niederlanden machten.

LITERATUR: Van Mander, Het Leven, 1604, fol. 297r–298r; Houbraken 1, 1718, S. 43f.; Bok 1997/98, S. 375f.

JUDITH ZEIGT DAS HAUPT DES HOLOFERNES

INV. NR. 1583

Um 1593
Eichenholz, 34,3 x 45,9 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern (Brett I: 6,5 x 45,9 x 0,8 cm; Brett II: 27,8 x 45,9 x 0,8 cm) bestehende Eichenholztafel wurde seitlich breit und an der Ober- und Unterkante schmal und unregelmäßig abgefast. Auf eine entstehungszeitliche Vergrößerung der Tafel weist eine weitere Abfasung unterhalb der deutlich sichtbaren Brettfuge hin. Über einer hellen, elfenbeinfarbenen Grundierung liegt eine schwarze Unterlegung. In den Bereichen im Hintergrund, in denen sich ursprünglich Übermalungen befanden, sowie in der Figur der Judith und am lilafarbenen Tuch der Rückenfigur wird im Streiflicht eine blasige Oberflächenstruktur erkennbar. Es handelt sich um schüsselartig verformte Farbschollen, die im Hintergrund leicht angeputzt sind. Parallel zum unteren Bildrand verläuft in Höhe von ca. 5,5 cm ein retuschierter Riß. Delle im Bereich des Bauchs der Dienerin und in der Figurengruppe unter dem Torbogen, dort gekittet. Weitere Kittung rechts am Feuer im Hintergrund. Krepierungen in den Schattenpartien des Vordergrundes. In der Infrarot-Reflektographie werden kleine Fehlstellen am oberen Bildrand und in der Architektur links sichtbar, die bis auf die Grundierung gehen. Weitere retuschierte Fehlstellen im Federbusch rechts und im Unterschenkel der weiblichen Rückenfigur. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen entlang des Risses, gehäuft in der rechten unteren Bildecke sowie in den Partien mit Farbabhebungen sichtbar. Weitere Retuschen um die Säule links, sowie partiell in der Figurengruppe. Jüngere Retuschen links im Brüstungsmotiv, am linken oberen Bildrand, in den Hinterköpfen der stehenden Rückenfiguren. Der unregelmäßige Firnis weist kleinere Fehlstellen und Abreibungen durch den Zierrahmen auf.

Auf der Rückseite wurde zur Verstärkung der durch die Abfasung gedünnten Stelle unterhalb der Brettfuge eine Leiste eingefügt. Links unten befindet sich ein quer zur Maserung eingesetztes Klötzchen zur Stabilisierung des Risses. Vertikal zur Bildmitte eingeritzt „$\frac{M}{4}$“ (Abb. 1). Auf der Abfasung unterhalb der Brettfuge mit schwarzem Stift „Corneile de Harlem 1562“, unleserliche Buchstaben auf der linken Abfasung in gleicher Höhe. Klebezettel oben Mitte „No. 492“. Mit weißer Kreide „83“, mit blauem Stift „4 [...] 9“. Rotes Siegel in der linken Bildhälfte (Abb. 2): Der den Schild diagonal teilende Balken ist mit einem behauenen Baumstamm besetzt und wird beiderseits von einem Jagdhorn mit einmal aufwärts geschlungener Schnur begleitet. Auf der Krone heraldisch rechts der Baumstamm, heraldisch links eine Fahne. Flankierend die Buchstaben „W“ und „K“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1531 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens

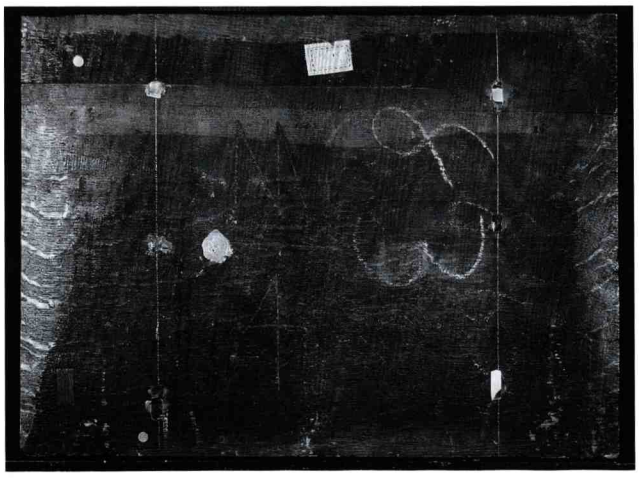

Abb. 1: Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 2: Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 3: Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes, um 1593, Frankfurt a. M., Städel

ab 1542 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1548.

PROVENIENZ

(?) Slg. Wenzel I. Koyen (1557–?)
(?) Slg. Wenzel II. Koyen (1596–?), Schokken in Großpolen
(?) Slg. Christoph IV. Koyen (1647–1720), Münz- und Schatzmeister der Bromberger Kammer, Verwalter der Königlichen Münze und Notarius der Bromberger Zollkammer, Bromberg
(?) Slg. Christoph V. Koyen (1684–?), Zollschreiber der Kammer zu „Nieszawa"
(?) Slg. Joseph Koyen, Mundschenk von Wenden, „Towarzyßz" der Panzerreiter[1]
Slg. Adalbert von Kolasinski (1852–1916), Künstler, Sammler, Restaurator, Warschau
Verst. nachgelassene Slg. A. v. Kolasinski, Berlin (Lepke) 5. Juni 1917, Nr. 83[2]
Erworben 1918 als Überweisung von Direktor Dr. Georg Swarzenski „als Abraham Bloemaert"

BESCHREIBUNG

Die Darstellung folgt dem apokryphen Buch Judith (13, 15–18), in dem die nächtliche Rückkehr Judiths in ihren Heimatort Bethulien beschrieben wird, nachdem sie den feindlichen Heerführer Holofernes verführt und anschließend enthauptet hatte.
Im Mittelgrund des Bildes tritt die vom Volk umjubelte Heldin aus einem mit einem Segmentgiebel bekrönten und von kannelierten Pilastern flankierten Tor auf ein Postament heraus. Gefolgt von ihrer Dienerin präsentiert sie stolz das Haupt des Feindes am ausgestreckten Arm. Von allen Seiten strömen die Einwohner der befreiten Stadt herbei: Links im Vordergrund klettert ein Mann an einer mit Reliefs geschmückten Säule empor, die ein zweiter mit seinem muskulösen Arm umschlungen hält. Das von seiner Fackel ausgehende Licht konzentriert sich im Vordergrund. Ihr Schein fällt in der linken unteren Bildecke auf ein Paar, das auf einem Postament sitzt und die Köpfe der Judith zudreht. Eine Frau mit einem Kind auf ihrem Arm schreitet in Begleitung eines Mannes auf die Heldin zu. Von der rechten unteren Bildecke überschnitten ist der muskulöse Rücken eines jungen Mannes zu sehen. Seine Hellebarde hat er angriffslustig ausgestreckt, während er den Kopf nach rechts weiteren Kampfgefährten zuwendet. Von diesen sind nur die mit lilafarbenen und grünen Federn geschmückten Helme erkennbar. Zwischen den die vordere Bildebene dominierenden Figuren sind im Mittelgrund weitere Menschen zu sehen. Vereinzelt blitzen Gesichter, Rüstungsteile und Umhänge aus dem Dunkel auf. Im Hintergrund sitzen unter einem Torbogen weitere Menschen um ein Lagerfeuer herum. Im nächtlichen Dunkel sind weitere Gebäude nur schemenhaft auszumachen.

FORSCHUNGSSTAND

Aus der Sammlung des auch als Maler tätigen Restaurators Adalbert von Kolasinski (1852–1916) in Warschau gelangte das Gemälde am 5. Juni 1917 bei Lepke in Berlin zur Versteigerung.[3] Im Vorwort des Kataloges wird das als „Judith mit dem Haupt des Holofernes" bezeichnete Werk ausdrücklich erwähnt: Der inzwischen „wieder sehr geschätzte" Maler Abraham Bloemaert sei mit einer „originellen, für seine Art recht bezeichnenden Komposition" vertreten. In seinem Exemplar des Versteigerungskataloges bestätigt Hofstede de Groot die Zuschreibung mit der Bemerkung „volgens echt".[4] Eine handschriftliche Annotation in dem im Städel bewahrten Exemplar des Auktionskataloges vermerkt, daß das Gemälde für das Städel erworben wurde. In das Städel-Inventar wird es erst 1918 unter der Zuschreibung an Abraham Bloemaert als Überweisung von Direktor Dr. Georg Swarzenski aufgenommen.[5]
Dennoch kamen bald Zweifel an der Zuschreibung auf, die möglicherweise auf die Inschrift „Corneile de Harlem 1562" auf der Rückseite zurückgehen: Im Gemälde-Verzeichnis von 1919 wird Cornelis Cornelisz. van Haarlem als Maler genannt.[6] In einem Schreiben vom 10. November 1920 geht Ludwig Burchard auf die ihm von dem Städel-Mitarbeiter Alfred Wolters vorgetragene Überlegung ein, daß es sich um ein Werk von Gerrit Pietersz. handeln könnte.[7] Er nimmt eine Entstehung in Holland um 1590 an, legt sich aber aufgrund mangelnder Kenntnis des Gemäldes im Original nicht mit einer Zuschreibung fest. Zum Vergleich schlägt Burchard Stiche nach Werken des Zeitgenossen Joachim Wtewael vor und geht auf die vom unteren Bildrand überschnittenen Rückenakte ein, für die Karel van Mander in seinem Lehrgedicht „Den Grondt der edel vrij schilder-const"

1 Die Provenienz ergibt sich aus dem Wappen (Abb. 2) auf der Rückseite des Gemäldes, siehe dazu unter „Diskussion".
2 Der handschriftlichen Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel zufolge an „Städel".
3 Verst. nachgelassene Slg. A. v. Kolasinski, Berlin (Lepke) 5. Juni 1917, Nr. 83, Abb. Tafel 18 als „Abraham Bloemaert" (Lugt 76908).
4 Das Exemplar befindet sich im RKD in Den Haag, Anmerkung auf S. 14, bei Nr. 83.
5 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880.
6 Vgl. Verz. 1919, S. 25, Nr. 1583.
7 Korrespondenz in der Gemäldeakte.

Abb. 4: Abraham Bloemaert, Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes, 1593, Wien, Kunsthistorisches Museum

einen eigenen Begriff geprägt habe. Abschließend verweist er auf ein signiertes und 1593 datiertes Gemälde von Abraham Bloemaert im Wiener Kunsthandel mit dem gleichen Thema. In einem Brief vom 24. April 1921 geht Burchard noch einmal auf die Frankfurter Tafel ein, die er für „viel reizvoller" hält als das Gemälde von Bloemaert im Wiener Kunsthandel.[8] Aus diesem Grund bezweifelt er die Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an Bloemaert. In der Folgezeit wird die Zuschreibung an Abraham Bloemaert nicht mehr in Frage gestellt: Das Gemälde-Verzeichnis von 1924 bezeichnet ihn als Maler.[9] Auch Gustav Delbanco nimmt das Frankfurter Gemälde in seiner 1927 erschienenen Dissertation unter die eigenhändigen Werke von Bloemaert auf.[10] Er vergleicht das Judith-Gemälde mit dem 1593 datierten Wiener Bild und stellt so enge Übereinstimmungen fest, daß er von einer gleichzeitigen Entstehung ausgeht.[11] Zusammen mit dem Frankfurter „Trojabrand" markierten die drei Werke einen Stilwechsel bei Bloemaert, denn der Verkleinerung des Formats entspräche die „Verfeinerung der künstlerischen Sprache".[12] Diese manifestiere sich in einer zunehmenden Verschleifung der verschiedenen Raumgründe und in den graziler werdenden Figuren. Das Kolorit zeige verstärkt grelle und changierende Töne. Die Beleuchtung würde sich unabhängig von den bildimmanenten Lichtquellen entwickeln, die häufig nur über eine begrenzte Lichtwirkung verfügten. Die Darstellung der „Judith" zeige im Vergleich zu dem „Trojabrand" noch eher Anklänge an die 1591/92 entstandenen Werke, ohne daß daraus eine Reihenfolge des Entstehens zu folgern sei. In der im folgenden Jahr publizierten Druckfassung seiner Dissertation übernimmt Delbanco die zuvor gemachten Äußerungen ohne weitere Abänderungen.[13] In einem Aufsatz zu Cornelis van Haarlem geht Wolfgang Stechow auf den Einfluß ein, den dieser auf Bloemaert ausübte. Als Beispiel nennt er die Frankfurter

8 Korrespondenz in der Gemäldeakte.
9 Vgl. Verz. 1924, S. 30, Nr. 1583; zuletzt Verz. 1995, S. 19.
10 Vgl. Delbanco 1927, S. 74, Nr. 4
11 Vgl. Delbanco 1927, S. 22f.
12 Vgl. Delbanco 1927, S. 23.
13 Vgl. Delbanco 1928, S. 22f.

„Judith", die wie die Wiener Fassung in ihrem Kolorit von dem Haarlemer Maler inspiriert sei.[14] Auf einen Irrtum geht die zweimalige Auflistung des Frankfurter Gemäldes in Andor Piglers ikonographischem Verzeichnis zurück.[15] Es erscheint sowohl unter dem Namen von Cornelis Cornelisz. van Haarlem wie auch unter dem von Bloemaert. Dort wird als Provenienz neben der Versteigerung bei Lepke fälschlich die Prager Sammlung Hoschek angegeben, aus der jedoch die Wiener Fassung stammt.

In seiner Studie zum frühen Rembrandt und seiner Zeit geht Kurt Bauch auf den Manierismus ein und bildet als Beispiel die Frankfurter Judith-Szene ab.[16] Charakteristisch sei die übersteigerte Figurensprache, die sich keiner bestimmten Handlung zuordnen läßt, das von der Gegenstandsbezeichnung befreite Kolorit sowie der Verzicht auf einen vereinheitlichenden Betrachterstandpunkt, der zugunsten einer Verschiebung der Bildebenen aufgegeben werde.

In einem Schreiben vom 1. November 1990 vergleicht Marcel Roethlisberger den jetzigen Zustand der Tafel mit der Abbildung im Versteigerungskatalog von 1917.[17] In der Architekturkulisse stellt er Abweichungen fest, die möglicherweise auf die Abnahme von Übermalungen oder eine oberflächliche Restaurierung zurückgingen. Die Zuschreibung an Gerrit Pietersz. bezeichnet Roethlisberger als „schwer verständlich". In seinem Antwortschreiben vom 26. Februar 1991 stellt Michael Maek-Gérard fest, daß sich bei einer Untersuchung der Tafel gemeinsam mit dem Restaurator Peter Waldeis keine Spuren einer alten Übermalung nachweisen ließen.[18] Des weiteren gäbe es keine Hinweise auf eine Restaurierung im Archiv der Restaurierungswerkstatt. Deshalb sei nicht mehr feststellbar, wann die „offensichtlichen Übermalungen" entfernt worden seien.

In seiner 1993 erschienenen Monographie zu Bloemaert bezeichnet Roethlisberger den ursprünglichen Zustand als „more satisfactory".[19] Gemeinsam mit dem „Trojabrand" und der Wiener Version, die geringfügig später entstanden sei, bilde die Frankfurter „Judith" eine Gruppe. Die Frankfurter Tafel stehe der Malweise von Hans von Aachen und Joseph Heintz nahe und weise mit dem bühnenartigen Hintergrund Parallelen zu Werken der Schule von Fontainebleau auf. Keine nähere Begründung gibt Roethlisberger, als er eine „similar, but not identical provenance" annimmt.[20] Ohne daß die beiden Frankfurter Tafeln als Pendants konzipiert seien, gingen ihre Themen möglicherweise auf das Vorbild des auf Nachtstücke spezialisierten Gillis Coignet zurück, von denen Karel van Mander in der Vita des Künstlers berichte.[21] Gero Seelig listet das von ihm „Triumph Judiths" genannte Gemälde unter den eigenhändigen Werken auf und bezeichnet die beiden Frankfurter Tafeln ohne nähere Begründung als Pendants.[22] Diese Überlegung greift Kiehn in ihrer Untersuchung zum Judith-Stoff auf.[23] Ihrer Ansicht nach gebe Bloemaert Judiths Tat als „patriotischen Befreiungsakt" wieder, und der Bildaufbau versinnbildliche das umgekehrte Kräfteverhältnis der siegreichen schwachen Frau gegenüber den starken Männern, die im Vordergrund dargestellt seien.

DISKUSSION

Mit dem aus den Apokryphen entlehnten Thema der „Judith" (Buch Judith 13, 15–18) setzte sich Abraham Bloemaert noch ein weiteres Mal auseinander: Im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 4) befindet sich ein 1593 datiertes Gemälde, das gleichfalls den Triumph der Judith zeigt.[24] Zwischen dem Frankfurter Bild und der Wiener Fassung bestehen enge Übereinstimmungen: Beide Kompositionen werden seitlich durch eine aufragende Säule begrenzt, die antike Heldin steht im Mittelgrund auf einem Treppenpodest vor einer Fassade, und der Vordergrund wird von einer dichtgedrängten Figurenstaffage eingenommen. Es handelt sich jeweils um Nachtstücke mit einer vielfachen Beleuchtung. Als bildimmanente Illumination dienen Fackeln, die in ihrer Intensität jedoch von einem Lichtstrahl aus unbekannter Quelle übertroffen werden. Dieser bewirkt zum einen ein kühles Kolorit, das die Inkarnate weiß aufschimmern läßt, und zum anderen eine unruhige Lichtführung mit vereinzelten, fleckig wirkenden Reflexen. Dem entspricht die unklare Raumwirkung: Unmittelbar neben äußerst nahsichtigen, vom unteren Bildrand überschnittenen Halbfiguren ragen ganze Figuren hervor, die unvermittelt in schemenhafte Umrisse übergehen. Aufgrund der zahlreichen Parallelen ist deshalb von einer etwa zeitgleichen Entstehung der Frankfurter Tafel auszugehen.[25]

Als Vorbild diente beiden Fassungen möglicherweise ein Stich von Maarten van Heemskerck nach einer Vorlage von Philips Galle (Abb. 5).[26] Die 1564 datierte Serie schildert die Begegnung von Judith und Holofernes

14 Vgl. Stechow 1935, S. 82.
15 Vgl. Pigler ²1974, S. 198.
16 Vgl. Bauch 1960, S. 50, Abb. auf S. 49.
17 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
18 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
19 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 81.
20 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
21 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
22 Vgl. Seelig 1997, S. 298, Kat. B 92.
23 Vgl. Kiehn 2000, S. 162.
24 Holz, 34,5 x 44,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6514). Roethlisberger 1993, S. 82f., Kat. 34.
25 Vgl. Delbanco 1927, S. 22f. Roethlisberger zufolge entstand die Wiener Tafel etwas später als das Frankfurter Gemälde; vgl. Roethlisberger 1993, S. 81.

Abb. 5: Maarten van Heemskerck (nach Philips Galle), Judith präsentiert das Haupt des Holofernes (aus der Judith-Folge), 1564, Kupferstich, Wien, Albertina

und schließt auch den Triumph der Judith mit ein.[27] Auch hier steht die Heldin erhöht auf einem Podest und präsentiert das Haupt ihres Feindes. Eine Mondsichel, aber auch zahlreiche Fackeln und Feuer zeigen die Nacht an. Im Hintergrund ist eine Säule zu erkennen, die mit ihrem diagonal verlaufenden Dekor an die Trajanssäule erinnert und auch auf den beiden Bloemaert-Gemälden vorkommt.

Die wiederholte Darstellung des Judith-Themas um 1593 führt Marten Jan Bok auf die ein Jahr zuvor erfolgte Heirat Bloemaerts mit Judith van Schonenburch zurück.[28] Demnach habe den Maler nicht allein die Namensanalogie gereizt, sondern auch die Möglichkeit zur Rehabilitation seiner Frau. Diese hatte, wie zeitgenössische Quellen berichten, ihre Ehre nach der Vergewaltigung durch spanische Besatzer verloren. Die Darstellung der apokryphen Heldin, die im 16. Jahrhundert als Verkörperung der Keuschheit galt und sich mit dem feindlichen Heerführer Holofernes nur deshalb einließ, um ihr bedrohtes Volk zu retten, bot sich in diesem Zusammenhang als positive Analogie an.

Unabhängig von einer persönlichen Deutung gehörte die Geschichte der Judith zu den besonders häufig dargestellten Themen im 16. Jahrhundert.[29] Dabei erfuhr die Heldin zwei konträre Deutungen. Im Rahmen der „Weiberlisten" zählte sie – wie Delila, Jaël oder Eva – zu den Frauen, die den Mann mit ihren weiblichen Reizen zunächst verführen, um ihn dann zu unterjochen oder so-

26 Vgl. Christian Tümpel, Religious History Painting, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 50 und ROETHLISBERGER 1993, S. 83.

27 Kupferstich, 205 x 249 mm. (THE NEW HOLLSTEIN [Van Heemskerck], I, Nr. 213).

28 Vgl. Marten Jan Bok, Biographies and documents, in: ROETHLISBERGER 1993, S. 560.

29 Vgl. die Dissertation von KIEHN 2000.

gar zu töten.[30] Einer anderen Deutung folgend zählt Judith als Verkörperung der Tapferkeit zu den „Neun Tugendhaften Frauen", die, wie beispielsweise Lukretia, bereit waren, sich für ein Ideal zu opfern.[31] In dieser Eigenschaft wurde Judith zu einer beliebten Personifikation urbaner Freiheit. Als Bezwingerin des Holofernes wurde sie gleichgesetzt mit einer Beschützerin der städtischen Unabhängigkeit. Bloemaerts Darstellung stellt Judith als triumphierende Siegerin vor, ohne sich jedoch auf eine bestimmte Deutung festzulegen. Der Bildaufbau, der die Heldin zu einer nur noch schemenhaft erkennbaren Figur im Mittelgrund macht, deutet darauf hin, daß der Maler vor allem an einem Thema interessiert war, das die Darstellung als Nachtstück und die Wiedergabe einer dramatisch-bewegten Handlung möglich machte. In diesem Kontext liefert eine von Marcel Roethlisberger geäußerte Überlegung eine Begründung. Er sieht die „Judith" aus dem Städel in enger Verbindung zu dem gleichfalls dort befindlichen „Brand Trojas" (Abb. 8) und führt das Thema auf eine Passage in der von Karel van Mander verfaßten Vita zu Gillis Coignet zurück.[32] Dieser galt zu der damaligen Zeit als einer der bedeutendsten Maler von Nachtstücken, von denen Van Mander einen „Trojabrand" und eine „Judith" erwähnt.[33]

Abb. 6: Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes, Mikroskopaufnahme: Kinderköpfchen, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 7: Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes, Mikroskopaufnahme: Glanzlichter im Gewand der weiblichen Rückenfigur, Frankfurt a. M., Städel

Möglicherweise ging Bloemaert bewußt einen *paragone* mit Gillis Coignet ein, um seine eigene Befähigung als Maler von Nachtstücken unter Beweis zu stellen. In seinem Lehrgedicht „Den Grondt der edel vrij schilderconst" von 1604 beschreibt Van Mander eine „Judith" von Coignet als Beispiel für dessen Kunst, sich die Farben zur Darstellung einer nächtlichen Szene dienstbar zu machen.[34] Den äußerst kleinteiligen *nocturnes* von Coignet, die mit ihren vielen winzigen Lichtpunkten noch deutlich in der Tradition der Nachtstücke von Frans Francken stehen,[35] setzt Abraham Bloemaert große Figuren und eine vergleichsweise einheitliche Lichtführung entgegen. Dennoch zeigt sich der Maler in der Darstellung verschiedener Lichtquellen deutlich der niederländischen Bildtradition des 16. Jahrhunderts verhaftet.[36] Für diese war die „Nächtliche Brandlandschaft" mit einer Vielzahl unterschiedlicher Feuereffekte charakteristisch. Typisch ist dabei die räumliche Differenzierung mit der von Kunstlicht beleuchteten Szene im Vordergrund, die am Horizont von einer brennenden Stadt oder anderen offenen Feuern hinterfangen wird.[37] Bloemaert folgt diesem Typus, indem er die von Fackeln beleuchtete Szene im Vordergrund mit den Lagerfeuern kontrastiert, welche die Architektur im Hintergrund aus dem Dunkel hervorholen. Mit der Verwendung des kalten Lichtstrahls, der sich von dem gelbtonig-warmen Licht des Feuers abhebt, setzt Bloemaert jedoch insofern einen eigenen Akzent, als er diese Beleuchtung gezielt dazu einsetzt, einzelne Figuren hervorzuheben. Dabei werden insbesondere nackte Körperformen betont. Dieses trifft beispielsweise auf die vor der Säule im Vordergrund kauernde, halbnackte Frau und auf das Paar zu, das neben ihr in die Tiefe des Bildes schreitet. Die runden Schultern, die weich geformten Arme und Beine und die weibliche Rückenpartie leuchten dadurch grell aus dem dunklen Grund hervor. Mit der betont eleganten Körperlichkeit der Figuren folgt Abraham Bloemaert der von Bartholomeus Spranger eingeführten *maniera*, die eng mit dem Prager Hof um Kaiser Rudolf II. verknüpft ist.[38] Diese wurde durch die niederländische Druckgraphik von Hendrick Goltzius und Jan Muller auch in Holland verbreitet und beispielsweise von Karel van Mander in seiner Darstellung der „Sintflut" im Städel (Abb. 216) umgesetzt. In seinem „Schilder-boeck" lieferte dieser in seinen Ausführungen zum „figuerstuck" die kunsttheoretische Fundierung.[39]

In Details wird der flüssige Pinselstrich ersichtlich, der gerade in den Bildpartien im Mittelgrund schnell und fast zeichnerisch geführt wird. Deutlich wird dies insbesondere in der Figur der Judith, deren Körper vor allem durch die Konturlinien und Glanzlichter gebildet wird. In dem Kinderköpfchen (Abb. 6), das über der Schulter der in Rückenansicht gegebenen Frau zu sehen ist,

sind die Augen nur durch zwei dunkle Flecken markiert, und die Hand ist kaum ausgestaltet. Die wulstigen Finger sind für die manieristischen Frühwerke von Bloemaert charakteristisch und treten auch bei der Wiener „Judith" auf. Sie entsprechen den ovalen Formen des Halbprofils, das er wiederholt in dieser Zeit verwendet. Die unruhige Lichtführung verdeutlichen auch die zackig geführten Glanzlichter in den Konturen und Falten der Gewänder (Abb. 7), die den Eindruck von Bewegung noch steigern.[40] Damit folgt Bloemaert den Vorgaben des Kunstschriftstellers Van Mander, der in seinem Lehrgedicht den Rat gegeben hatte, allein durch eine helle Kontur die Motive aus dem Dunkel zu entwickeln.[41] Bloemaert kalkulierte die farbigen Wirkungen bereits in einer frühen Phase des Werkprozesses ein, denn über der elfenbeinfarbenen Grundierung liegt – wie auch bei dem „Trojabrand" (Abb. 8) – eine schwarze Unterlegung.

Das Photo im Versteigerungskatalog von 1917 zeigt im Hintergrund der „Judith"-Szene umfangreiche Architekturen, die heute nicht mehr sichtbar sind. Es handelt sich offenbar um Übermalungen, die über Bildpartien mit einer blasig wirkenden Oberflächenstruktur lagen. Diese gehen auf hochstehende Farbschollen zurück, die sich auch in der Figur der Judith und am lilafarbenen Tuch der Rückenfigur wiederfinden.

Die von Roethlisberger etwas unklar als „similar, but not identical" beschriebene Provenienz, die eine für beide Frankfurter Tafeln parallel verlaufende Erwerbungsgeschichte andeutet, erscheint wenig plausibel.[42] Auf der Rückseite der „Judith" befindet sich ein Siegel mit einem Wappen, das der deutschen Familie von Koyen zuzuordnen ist (Abb. 2).[43] Diese zog 1471 von Züllichau in die Stadt Thorn ein, die seit dem Thorner Frieden zur Adelsrepublik Polen gehörte. Die das Wappenschild auf dem Frankfurter Gemälde flankierenden Initialen „WK" deuten auf den am 18. Juli 1557 geborenen Wenzel I., verheiratet mit Katharina von Uthmann, oder seinen am 29. März 1596 in Breslau geborenen Sohn Wenzel II. hin, der im polnischen Schokken Maria Lindingen heiratete.[44] Die Herkunft der Familie von Koyen und die letzte Provenienz lassen darauf schließen, daß sich das Gemälde seit dem frühen 17. Jahrhundert bis zu seinem Verkauf 1917 in Polen befand. Für den „Trojabrand" (Abb. 8) läßt sich eine solche Herkunft nicht nachweisen, außerdem gibt es kein Siegel, das auf den Verbleib im Besitz der Familie von Koyen deutet. Da auch die Gemälde im Format voneinander abweichen und auch nicht durch die Komposition aufeinander bezogen sind, überzeugt die von Gero Seelig vertretene These nicht,[45] daß es sich um Pendants handeln könnte. Rätselhaft bleibt das eingeritzte Zeichen „ $\frac{M}{4}$ " auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 1), das anscheinend nicht auf einen Tafelmacher zurückgeht. Der Vorschlag von Jørgen Wadum, daß es sich um die Markierung eines früheren Besitzers oder einen Hinweis auf die ursprüngliche Hängung in einer unbekannten Galerie handeln könnte,[46] wäre ein weiteres Argument gegen die Pendant-These.

30 In dieser Bedeutung nahm Philips Galle die „Enthauptung" in seine um 1569 entstandene Folge der „Macht der Frauen" auf; vgl. THE NEW HOLLSTEIN [Galle], I, Nr. 125–130, das Blatt mit der „Judith" schließt die insgesamt sechsteilige Folge ab.

31 Vgl. Ilja M. VELDMAN, Vroom en ongeschonden. Deugdzame vrouwen als morele exempla bij Crispijn de Passe de Oude, in: Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis, Deugd en Ondeugd 13, 1993, S. 39–60, zur Judith vgl. S. 50f.

32 Vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 82.

33 Miedema identifiziert das von Van Mander beschriebene Gemälde mit einer Judith-Szene, die 1993 im Den Haager Kunsthandel aufgetreten war; vgl. MIEDEMA 1995, S. 145–148.

34 Vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 7, fol. 32v, V. 42–44. Dazu auch Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/ 81, S. 86.

35 Vgl. die von MIEDEMA 1995 genannten Beispiele.

36 Zu Bloemaerts Rückgriff auf die Tradition des 16. Jahrhunderts vgl. NEUMEISTER 2003, S. 192f.

37 Zur Entwicklung des Bildtypus im 16. und 17. Jahrhundert vgl. NEUMEISTER 2003.

38 Zu den durch die Haarlemer Manieristen vermittelten Spranger-Einflüssen auf Bloemaert vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 18f.

39 Van Mander macht präzise Angaben über das Figurenarrangement, das kreisförmig um die in den Mittelgrund geschobene Hauptszene angeordnet sein und aus verschiedenen Posen bestehen sollte; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 16v f., V. 21–23.

40 Die mit Bleiweiß ausgemischten Glanzlichter markieren sich deutlich in der Röntgenaufnahme und machen so die Malweise sichtbar.

41 „Dan het staet wel / als men voor aen in't brune // Eenich Beeldt van de voeten tot de crune // Overschaduwt / t'licht latende gheraken // Slechs den omtreck van naeckte hayr oft laken / Oock moet van het licht / als een punct oft steke/ De schaduw' over al nehmen haer streke."; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 7, fol. 31v f., V. 34.

42 Vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 82.

43 Das Siegel wurde durch Yvonne Prins, Centraal Bureau voor Genealogie, identifiziert. Vgl. Schreiben vom 22. April 2003 in der Gemäldeakte.

44 Dieser hatte nur einen Sohn, Christoph (geb. 8.5.1647 in Schokken in Großpolen, gest. 8.9.1720 in Bromberg. Münz- und Schatzschreiber der Bromberger Kammer, Verwalter der königl. Münze u. Notarius der Bromberger Zollkammer. Heirat am 6.2.1674 mit Barbara Möller, Tochter des Bürgermeisters in Bromberg). Von seinen Kindern sind nur über den Sohn Christoph nähere Daten bekannt: geb. 8.2.1684 in Bromberg, Zollschreiber der Kammer zu Nieszawa, verm. 1719 mit Theresia Natalia Kerner, einziger Sohn Joseph, Mundschenk von Wenden, Towarzyßz der Panzerreiter. Keine Nachkommen bekannt. Es gibt zwar einen schleswig-holsteinischen Zweig, aber die weitere polnische Provenienz des Gemäldes und fehlende Stammhalter mit „W" im Namen deuten auf den Thorner Zweig hin.

45 Vgl. SEELIG 1997, S. 298, Kat. B 92.

46 Vgl. Schreiben vom 13. Juni 2004 in der Gemäldeakte.

LITERATUR

Verz. 1919, S. 25; 1924, S. 30; 1966, S. 17; 1971, S. 13; 1986, S. 10, Nr. 5; 1987, S. 31; 1995, S. 19, Taf. 8

DELBANCO 1927, S. 22f.; S. 74, Nr. 4
DELBANCO 1928, S. 22f.; S. 74, Nr. 4
STECHOW 1935, S. 82
PIGLER ²1974, S. 198
BAUCH 1960, S. 50
Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 86
ROETHLISBERGER 1993, S. 81f., Kat. 32
MIEDEMA 1995, S. 149 und S. 150, Anm. 14
SEELIG 1997, S. 298, Kat. B 92
VAN THIEL 1999, S. 114, Anm. 85
KIEHN 2000, S. 162 und S. 226, Nr. 24

ABRAHAM BLOEMAERT

DER BRAND TROJAS

INV. NR. 1793

Um 1593

Eichenholz, 32,0 x 43,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (32,0 x 43,0 x 0,4–0,5 cm) wurde seitlich unregelmäßig abgefast. Auf eine Beschneidung am oberen Bildrand deutet die unregelmäßige Bildkante hin. Über einer dicken, elfenbeinfarbenen Grundierung liegt eine dunkle Unterlegung. Insgesamt ist der Zustand gut, allerdings wurde die Farboberfläche in den hell beleuchteten Bereichen durch Reinigungsmaßnahmen stark angegriffen. In den dadurch entstandenen Sprüngen kommt teilweise die schwarze Unterlegung zum Vorschein. Beschädigung der Bildecken. Ausbruch an der unteren Bildkante. Entlang der Bildkanten Bestoßungen der Malschicht durch den Zierrahmen. Fehlstellen in der Malschicht um den Mond sowie im Laub des Baumes etwa in der Bildmitte. Delle im Bereich des Himmels über dem Tempel. Verfärbte Retuschen entlang des Baumstammes links und des kleinen Hügels sowie rechts in den Repoussoirfiguren und entlang des Oberschenkels des Frauenakts.

Unter UV-Licht erweist sich der Firnis als dick und alt. Die dünnere Firnisschicht entlang der Bildränder weist darauf hin, daß das Gemälde einmal im gerahmten Zustand gefirnißt wurde.

Auf der Rückseite befinden sich in der Mitte des oberen Bildrandes zwei wohl für eine Befestigung vorgesehene Löcher. Kerben am oberen und unteren Bildrand. Bleistiftmarkierungen am rechten Bildrand. Ausbrüche an allen Ecken mit Ausnahme der Bildecke unten rechts. Mit roter Kreide „2967". Rechts oben aufgeklebtes Papier.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1576 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1585 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1595.

PROVENIENZ

Erworben 1926 aus dem Besitz des Herrn vom Haag, Frankfurt, als „A. Bloemaert"

KOPIEN

a) Anonym, Kupfer, 17,5 x 23 cm. Italien, Privatsammlung.[1]

b) Anonym, Holz, 33,6 x 43 cm. Siegen / Westfalen, Sammlung Carl Donsbach (1931).[2]

BESCHREIBUNG

Der von Vergil geschilderte Brand Trojas (Aeneis II, 707–744) bildet die literarische Vorlage für das nächtliche Ereignis. Auf einem Erdhügel im Vordergrund lagern die geflüchteten Bewohner der Stadt. Am linken Bildrand ragt ein Baum empor, in dessen Geäst links die silberne Mondsichel leuchtet. Rechts daneben steht ein junger Mann, der seinen nackten, muskulösen Rücken dem Betrachter zuwendet. Er trägt ein rotes, federgeschmücktes Barett, das an Landsknechttrachten erinnert. Vor ihm steht eine Frau mit verzerrten Gesichtszügen, denen große Angst abzulesen ist. Neben diesem Paar kauert eine junge Mutter am Boden, die ihrem Kind die Brust gibt. Nah zum Betrachter gerückt lagert ein junger Mann auf dem Boden, der seinen Blick zur brennenden Stadt richtet. Auf seinem hell beleuchteten Rücken modellieren Schattenzonen die Muskeln. In der rechten unteren Bildecke ist das Profil einer Frau zu erkennen, die ihre gefalteten Hände in einer Gebärde des Entsetzens an das Kinn geführt hat. Im Mittelgrund steht

1 Roethlisberger zufolge könnte die Kopie, welche die im Original abgedunkelten Partien klarer zeigt, bald nach dem Original entstanden sein; vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 82, Abb. 68.

2 Einem Vermerk in der Gemäldeakte zufolge ist dieses Gemälde durch Walter Cohen dem Maler Cornelis Cornelisz. zugeschrieben worden. Die Malweise sei „weit derber" als die des Frankfurter Gemäldes und zeige ein weniger kontrastreiches, und damit weniger raffiniertes Kolorit. Zudem seien Details aufgrund der größeren Helligkeit präziser wiedergegeben. Roethlisberger hält es nicht für ausgeschlossen, daß für die unter a) verzeichnete Kopie falsche Maß- und Materialangaben vorliegen und beide Kopien möglicherweise identisch sind; vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 82.

eine nackte Frau, die Arme flehend zum Himmel gereckt. Den Hintergrund nimmt die Kulisse der brennenden Stadt ein. Feuerzungen schlagen empor, Rauch quillt in dicken Wolken zum Himmel. Im Schein der Flammen ist ein tempelartiger Rundbau deutlich auszumachen. Davor hebt sich die Silhouette eines Menschen ab, der einen anderen auf seinem Rücken trägt. Weitere Gebäudeteile schieben sich als dunkle Silhouetten vor den Feuerschein.

FORSCHUNGSSTAND

1926 wurde das Gemälde aus dem Besitz eines Herrn vom Haag, Frankfurt, als „A. Bloemaert" erworben. Im Nachtrag von 1928 zum Gemäldeverzeichnis von 1924 wird das Gemälde unter dem Titel „Der Brand Trojas" verzeichnet.[3] Ein Jahr zuvor hatte es Gustav Delbanco bereits in seiner Dissertation unter die eigenhändigen Werke von Bloemaert aufgenommen.[4] Zusammen mit den beiden „Judith"-Darstellungen in Frankfurt und Wien bilde der „Troja-Brand" eine Gruppe, für die mit dem datierten Wiener Bild eine Entstehung um 1593 anzusetzen sei.[5] In allen drei Werken zeige sich der für diese Zeit charakteristische Stilwechsel bei Bloemaert, der sich in einer vereinheitlichten Raumauffassung, in der verfeinerten Figurensprache und im Kolorit niederschlage.[6] Delbanco umschreibt diese Tendenz als „Prinzip der Koordination", die bei dem „Trojabrand" besonders ausgeprägt sei.[7] In der im folgenden Jahr publizierten Druckfassung seiner Dissertation übernimmt Delbanco die zuvor gemachten Äußerungen ohne weitere Abänderungen.[8]
In seinem Schreiben vom 1. November 1990 erwähnt Marcel Roethlisberger im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Vorzustand des „Judith"-Gemäldes den Rundtempel am rechten Bildrand des „Trojabrandes".[9] Dieser gebe möglicherweise die Form wieder, die das ursprünglich hinter der Säule im „Judith"-Gemälde sichtbare Gebäude gehabt habe.
In seiner 1993 erschienenen Monographie geht Roethlisberger auf das Bildthema ein.[10] Es sei fraglich, ob tatsächlich das brennende Troja dargestellt sei, weil charakteristische Motive wie das Trojanische Pferd oder die Familie von Aeneas und Anchises fehlten. Letztere könnten im Mittelgrund vor der brennenden Stadt dargestellt sein. Obgleich die Zerstörung einer Stadt durch Feuer auch in Darstellungen von Sodom und Gomorrha sowie von Rom auftrete, sei hier wohl Troja gemeint. Darauf deute eine Äußerung von Karel van Mander hin, demzufolge der damals berühmte Nachtbild-Maler Gillis Coignet sowohl ein Gemälde mit dem Judith- als auch eines mit dem Troja-Thema gemalt habe. Es sei daher nicht unwahrscheinlich, daß sich Bloemaert mit dem bekannten Maler künstlerisch gemessen habe. Aus diesem Grund könnte der Maler ursprünglich intendiert haben, daß die beiden heute im Städel befindlichen Werke aufeinander bezogen waren „without forming a pair in the traditional sense [...]."[11]
Gero Seelig legt sich in seiner 1997 erschienenen Monographie auf das dargestellte Thema nicht fest und führt das Gemälde als „Brand einer Stadt" in der Liste authentischer Werke auf.[12] Ohne weitere Angaben bezeichnet er es als Pendant der Frankfurter „Judith", ohne auf die abweichenden Maße einzugehen.
In ihrer Untersuchung zu den niederländischen Nachtstücken vergleicht Mirjam Neumeister den „Trojabrand" mit dem „Trojabrand" von Jan Brueghel in der Alten Pinakothek, und weist auf die ähnliche Lichtinszenierung durch die Verwendung einer Beleuchtung aus verschiedenen Quellen mit unterschiedlichen Lichtintensitäten hin.[13]

DISKUSSION

Mit der Darstellung des „Brennenden Troja" griff Abraham Bloemaert auf die niederländische Bildtradition des 16. Jahrhunderts zurück.[14] Ausgehend von den Höllendarstellungen des Hieronymus Bosch entwickelte sich der Bildtypus der „Nächtlichen Brandlandschaft", die unterschiedliche Lichtquellen vereint.[15] In Bloemaerts Darstellung des Trojabrandes im Städel steht der rotglühenden Feuersbrunst im Hintergrund das kühle Licht des Mondes gegenüber, dessen Sichel in der linken oberen Bildecke zu erkennen ist. Eine vergleichbare Lichtinszenierung zeigt das um 1595 und damit etwas später entstandene Gemälde von Jan Brueghel mit der „Flucht von Aeneas und seinem Vater Anchises" (Abb. 9) aus der brennenden Stadt.[16] Hier kommt zu der Feuersbrunst und dem Mondschein noch das Licht zahlreicher Fackeln hinzu.[17] Mit der Darstellung der großen, vom unteren Bildrand teilweise überschnittenen Aktfiguren setzte sich Bloemaert jedoch von der älteren Bildtradition ab. Er versuchte, in seinen Nachtstücken

3 Vgl. Verz. 1924, Nachtrag 1928, S. 4, Nr. 1793. Diese Bezeichnung wird bis zu dem zuletzt erschienenen Gemäldeverzeichnis beibehalten; vgl. Verz. 1995, S. 19.
4 Vgl. Delbanco 1927, S. 74, Nr. 5.
5 Vgl. Delbanco 1927, S. 22f.
6 Vgl. Delbanco 1927, S. 23.
7 Vgl. Delbanco 1927, S. 23.
8 Vgl. Delbanco 1928, S. 22f.
9 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
10 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
11 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
12 Vgl. Seelig 1997, S. 298, Kat. B 93.
13 Vgl. Neumeister 2003, S. 192.
14 Vgl. Neumeister 2003, S. 192.
15 Dazu Neumeister 2003.
16 Kupfer, 26 x 35,4 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 832). Vgl. Ertz 1979, S. 561f., Kat. 26. Dazu auch Roethlisberger 1993, S. 82.

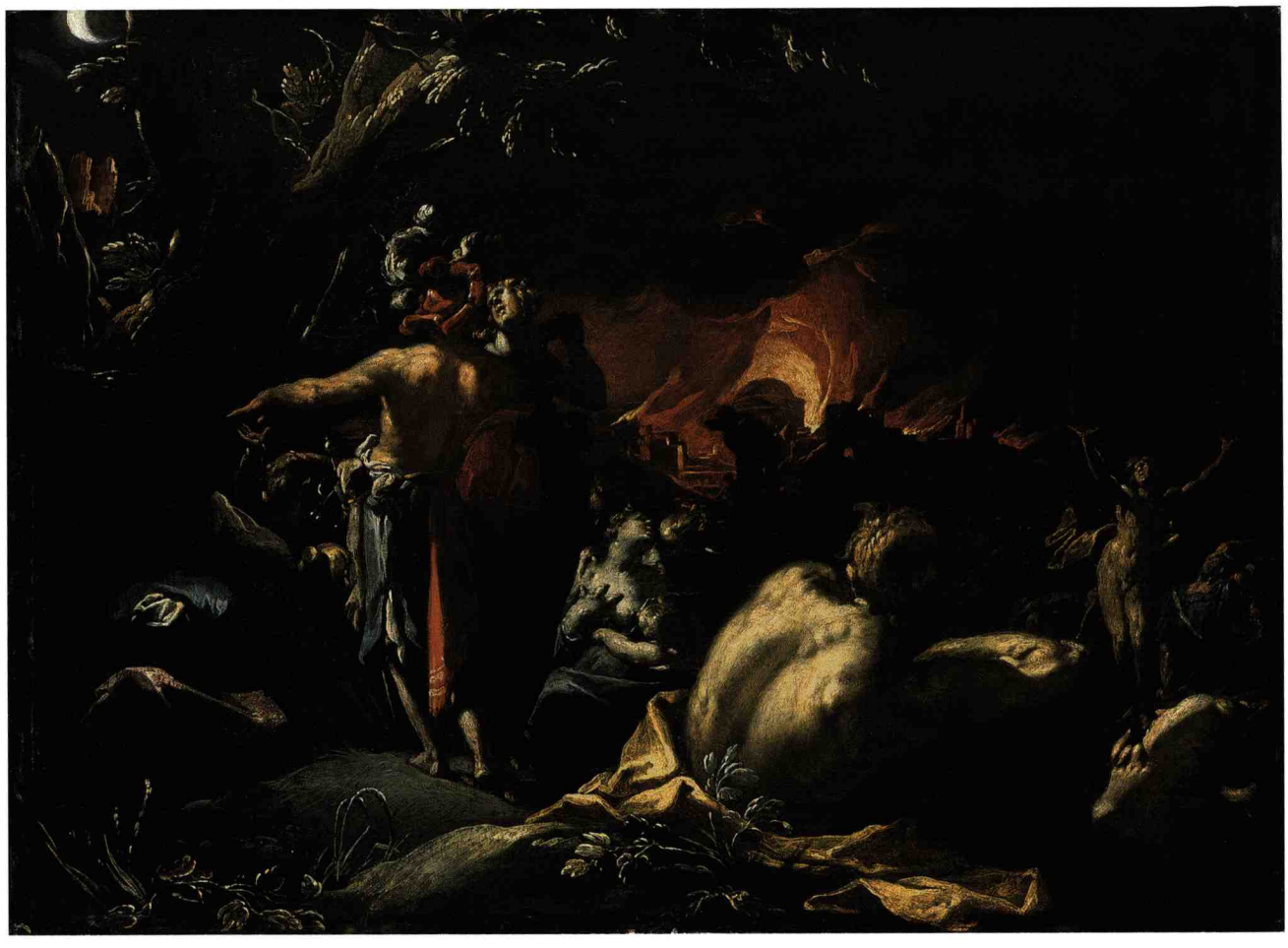

Abb. 8: Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas, um 1593, Frankfurt a. M., Städel

eine Symbiose der flämischen Tradition mit dem gerade in Mode gekommenen Stil von Bartholomeus Spranger zu schaffen.[18] Als Hofmaler Kaiser Rudolfs II. in Prag hatte Spranger eine neue Figurensprache eingeführt, die sich durch die Vorliebe für Aktdarstellungen in kompliziert-eleganten Posen auszeichnet. Auch mit dem leuchtenden, kühlen Kolorit, das durch die Beleuchtung in seiner farbigen Intensität noch gesteigert wird, bekennt sich Bloemaert zu der von Spranger geprägten *maniera*. In der Darstellung des Trojabrandes wird dies beispielhaft deutlich: Der prominente Rückenakt im Vordergrund lenkt den Blick des Betrachters in die Bildmitte. Dort ist neben einem stehenden Paar in phantasievollen Gewändern eine Familie zu sehen, die sich auf der kleinen Anhöhe niedergelassen hat. Mit einer Geste des Entsetzens legt die Frau ihre Hand auf die Brust und wendet sich der Person neben ihr zu. Dieser gefühlsbetonte Moment wird durch eine Frau am rechten Bildrand aufgenommen, die mit ihren ausgebreiteten Armen Angst und Sorge vermittelt. In der spannungsvollen, affektgeladenen Inszenierung des Geschehens distanziert sich Bloemaert nachdrücklich von der kleinteiligen Erzählweise seiner flämischen Malerkollegen.
Mit der effektvollen Inszenierung von Figuren in unterschiedlichen Posen im Vordergrund des Gemäldes folgte Bloemaert den Vorgaben, die Karel van Mander etwa ein Jahrzehnt später in seinem Lehrgedicht „Den Grondt der edel vrij schilder-const" formulierte. Auch wenn das „Schilder-boeck" erst 1604 erschien, wurden zentrale Gedanken sicher schon zuvor im Kreise der Haarlemer Manieristen diskutiert, zu denen Bloemaert während seiner Amsterdamer Jahre wahrscheinlich

Abb. 9: Jan Brueghel, Die Flucht von Aeneas und Anchises aus dem brennenden Troja, um 1595, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

17 Der von ihnen entwickelte Lichtschein steht jedoch in keinem kausalen Bezug zur Quelle, denn im Vergleich zu dem begrenzten Fokus einer Kunstlichtquelle erscheint der Widerschein zu intensiv. Auch bei Bloemaerts „Trojabrand" heben sich die Figuren im Vordergrund kontrastreich vom dunklen Grund ab, ohne daß die helle Beleuchtung durch eine Lichtquelle zu begründen wäre. Offensichtlich stehen bei beiden Künstlern die effektvollen Gegensätze von Licht und Schatten im Mittelpunkt ihres Interesses und weniger die Wiedergabe einer rational nachvollziehbaren Beleuchtung.

18 Wahrscheinlich kam Bloemaert über die Haarlemer Manieristen mit der Kunst von Spranger in Berührung; vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 18f.

19 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 373.

Abb. 10: Abraham Bloemaert, Die Predigt Christi zu den Fünftausend, 1593, Privatsammlung

engen Kontakt hielt.[19] Van Mander empfahl zur Darstellung einer Historie, das eigentliche, möglichst im Mittelgrund zu inszenierende Geschehen durch eine Vielzahl unterschiedlicher Motive zu bereichern und auszuschmücken.[20] Ein ganzes Kapitel widmete Van Mander der Darstellung von Affekten und verknüpfte dies mit der Forderung, den Körper genau zu studieren, da dieser eine wichtige Funktion dabei übernehme, Gefühle zu veranschaulichen.[21] Bloemaert löste dies bei seinem „Trojabrand" beispielhaft mit der nackten Frau im Mittelgrund, die in einer Gebärde des Kummers und Entsetzens ihre Arme zum Himmel streckt. In ähnlicher Funktion hatte der Maler bereits 1591 eine Frau in dem Gemälde „Der Tod der Niobiden" eingesetzt, die mit ihrem Gestus die Grausamkeit des Geschehens veranschaulicht.[22]

Wie bei vielen manieristischen Bildschöpfungen erschließt sich das Thema nicht auf den ersten Blick. Brennende Städte kommen beispielsweise auch in Darstellungen von Sodom und Gomorrha vor.[23] Wie bei dem anderen Werk von Bloemaert im Städel, das Judith mit dem Haupt des Holofernes zeigt (Abb. 3), verbirgt sich das entscheidende Motiv im Mittelgrund und erschließt sich erst bei eingehender Betrachtung: Vor den Flammen hebt sich eine Figur als dunkle Silhouette ab, die einen Menschen auf dem Rücken trägt. Hierbei könnte es sich um Aeneas handeln, der seinen greisen Vater Anchises vor den Flammen rettete.[24]

Aufgrund der deutlichen Übereinstimmungen mit der 1593 datierten „Judith" (Abb. 4) im Kunsthistorischen Museum in Wien und der stilistisch nahestehenden „Judith" im Städel (Abb. 3) wird der „Trojabrand" etwa zeitgleich datiert. Dies wird durch den Vergleich mit zwei weiteren Werken gestützt: Auch die „Predigt Christi zu den Fünftausend"[25] (Abb. 10) entstand 1593

20 Vgl. Van Mander, Grondt, Kap. 5, Fol. 16v f., V. 21–23.
21 Vgl. Van Mander, Grondt, Kap. 6, fol. 23r, V. 5.
22 Leinwand, 203 x 249,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Sp 342). Zu den Bezügen des Gemäldes zu den von Van Mander vertretenen kunsttheoretischen Ideen vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 373f.
23 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
24 Vgl. Roethlisberger 1993, S. 82.
25 Leinwand, aufgezogen auf Holz, 38 x 49 cm. Zuletzt London (Phillips) 6. Juli 1993, Nr. 61.

und zeigt deutliche Übereinstimmungen im Bildaufbau: Sowohl der männliche Rückenakt, der den Blick des Betrachters in das Bild leitet, als auch das verlorene Profil der Frau rechts daneben kommen leicht variiert im Frankfurter Gemälde vor, ebenso der Baum mit den gefiederten Blättern, der die Komposition nach links abschließt. Die Vegetation im Vordergrund wie auch einzelne Posen stimmen bei beiden Werken überein. Ebenso findet sich der Mann, der mit ausgestrecktem Arm in die Bildtiefe weist, als Rückenfigur in dem Frankfurter Gemälde wieder. Dort trägt er ein rotes Barett, und sein weisender Gestus geht in die Leere. Ähnliche Motive finden sich auf einem Gemälde mit „Apoll und Daphne" im Breslauer Museum, das 1592 datiert ist.[26] Auch hier nimmt der männliche Rückenakt, der wiederum von einer ins Profil gewendeten Frau begleitet wird, eine prominente Position ein. Beide Werke zeigen das entscheidende Motiv im Mittelgrund.

Das dendrochronologische Gutachten für das Frankfurter Gemälde nennt das Jahr 1595 unter Einrechnung der üblichen Lagerzeit als mögliche Datierung; aufgrund des geringeren Splintholzanteils kann jedoch von einem früheren Fälldatum ausgegangen werden.[27] Auch die deutlichen Verwandtschaften des Städel-Gemäldes mit den um 1593 entstandenen Judith-Versionen machen eine zeitgleiche Datierung plausibel.

Wiederholt wurde in der Forschung die Überlegung geäußert, daß es sich bei den beiden in Frankfurt befindlichen Gemälden um Pendants handeln könnte.[28] Ähnliche Maße und die Konzeption der beiden Gemälde als Nachtstücke scheinen diese These zu bestätigen. Allerdings gibt es weder kompositorische Übereinstimmungen noch Hinweise auf eine gemeinsame Provenienz. Aufgrund des Wappens auf der Rückseite ist davon auszugehen, daß sich die „Judith" (Abb. 3) bereits im frühen 17. Jahrhundert in Polen befand. Der „Troja-

Abb. 11: Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas, Mikroskopaufnahme: Gewandpartie in der Hüfte des stehenden Mannes, Frankfurt a. M., Städel

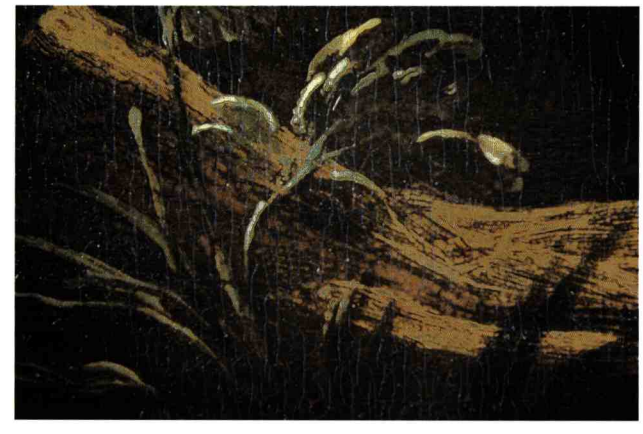

Abb. 13: Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas, Mikroskopaufnahme: Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 12: Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas, Mikroskopaufnahme: Mutter mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 14: Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas, Mikroskopaufnahme: Frau im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel

26 Leinwand, 127 x 180 cm (zerstört). Ehemals Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste. Vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 71.

27 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

28 Vgl. ROETHLISBERGER 1993, S. 83 und SEELIG 1997, S. 298, Kat. B 93.

brand“ hingegen weist kein Siegel auf, das darauf hindeutet, daß das Gemälde gleichfalls im Besitz der in Polen ansässigen Familie war.
Zur Gestaltung der unterschiedlichen Lichteffekte wendete Bloemaert eine differenzierte Malweise an. Auf den dunklen Grund werden Lichtreflexe in opaken, mit Bleiweiß ausgemischten Farben pastos aufgetragen (Abb. 11). Durch den Kontrast mit dunklen Tönen wird deren Leuchtkraft noch gesteigert. Bloemaerts zeichnerische Begabung, die sich auch in einer Vielzahl von Handzeichnungen niedergeschlagen hat, äußert sich auch in dem „Trojabrand“. Mit nur wenigen Strichen charakterisierte er die Handlung, wie beispielsweise die Mutter, die ihrem Kind die Brust gibt (Abb. 12). Häufig werden die Flächen aus der Umrißlinie entwickelt, und in verschatteten Bildpartien bezeichnet allein die beleuchtete Kontur die einzelnen Motive (Abb. 13). Nur mit kurvig geführten Linien, die auf den dunklen Grund gesetzt sind, macht Bloemaert die emporgerissenen Arme der Frau im Mittelgrund anschaulich (Abb. 14). Auch darin befand sich der Maler im Einklang mit den künstlerischen Auffassungen seiner Zeit. So empfahl Karel van Mander nur wenig später in seinem Lehrgedicht, verschattete Figuren allein durch ihre beleuchtete Kontur anzudeuten.[29]

LITERATUR

Verz. 1924, Nachtrag 1928, S. 4; 1966, S. 17; 1971, S. 13; 1986, S. 10, Nr. 7; 1987, S. 31; 1995, S. 19, Taf. 9

DELBANCO 1927, S. 22f., S. 74, Nr. 4
DELBANCO 1928, S. 22f., S. 74, Nr. 4
Jacques BOUSQUET, Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620, München 1963, S. 138f.
ROETHLISBERGER 1993, S. 82, Kat. 33
SEELIG 1997, S. 298, Kat. B. 93
VAN THIEL 1999, S. 114, Anm. 85
NEUMEISTER 2003, S. 192

29 Vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 7, fol. 31v, V. 34.

HANS BOL

Mecheln 1534 – 1593 Amsterdam

Dem Zeugnis des Kunstschriftstellers Karel van Mander zufolge wurde Hans Bol am 16. Dezember 1534 als Sohn von Simon Bol und Catharina van der Stock in Mecheln geboren. Um 1548 wurde er wahrscheinlich durch seine Onkel Jan und Jacob I. Bol in der lokalen Tradition der Malerei mit wasserlöslichen Farben auf Leinwand unterwiesen. Diese der Tüchlein-Malerei vergleichbare Technik stellte den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung dar, obgleich nur ein einziges Werk dieser Art von seiner Hand erhalten ist (Den Haag, Mauritshuis). Zahlreiche Zeichnungen und Kupferstiche, von denen die frühesten in der ersten Hälfte der 1560er Jahre entstanden, dokumentieren seine Vorliebe für Phantasielandschaften. Um 1550 hielt sich Bol für etwa zwei Jahre in Heidelberg auf, bevor er 1560 in die St. Lukasgilde von Mecheln aufgenommen wurde. Nach der Flucht 1572 aus seiner von den Spaniern besetzten Heimatstadt ließ sich Bol in Antwerpen nieder, wo er zwei Jahre später Meister wurde und am 16. September 1575 das Bürgerrecht erhielt. Er spezialisierte sich nun auf die Miniaturmalerei. In seiner Werkstatt entstanden illuminierte Handschriften, wie ein 1582 datiertes Gebetbuch (Paris, Bibliothèque Nationale) belegt, und Tierillustrationen. Hauptsächlich konzentrierte sich Bol auf kleinformatige Kabinettbilder, die in Gouache auf Pergament entstanden und oft auf Holz übertragen wurden. 1584 flüchtete er erneut vor den katholischen Truppen über Bergen op Zoom, Dordrecht und Delft nach Amsterdam. Dort wurde Bol am 30. November 1593 in der Oude Kerk begraben.

Zu seinen Schülern zählen Jacob Savery und sein Stiefsohn Frans Boels, möglicherweise auch Joris Hoefnagel. Von Bol ist ein umfangreiches zeichnerisches Werk überliefert, das teilweise von ihm selbst druckgraphisch umgesetzt wurde. Sein Werk umfaßt neben imaginierten Landschaften in der Nachfolge Joachim Patinirs auch topographisch genaue Studien.

LITERATUR: VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260r-v; Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93, S. 294; Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 301; Ausst. Kat. HAARLEM 2000, S. 20

LANDSCHAFT MIT JAKOB AM BRUNNEN

INV. NR. 1909

1593

Gouache auf Pergament, auf Eichenholz aufgezogen, 13,3 x 20,3 cm (Malfeldmaße)

Signiert und 1593 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die auf Pergament aufgetragene und auf eine aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (13,3 x 20,3 x 0,2 cm) aufgezogene Gouache ist von einem braunen, etwa 0,4 cm breiten Rahmen umgeben, der mit einem schmalen Goldrand vom Bildfeld abgesetzt ist.

Die Infrarot-Reflektographie zeigt eine detaillierte Unterzeichnung, die sich über das gesamte Bildfeld erstreckt. Auffälligste Abweichungen zur später ausgeführten Malerei sind ein weiterer Baum im rechten Vordergrund sowie eine Burg im Gebirge am rechten Bildrand.

Die Gouache weist im Bereich des Himmels Kratzspuren sowie abgeriebene Stellen auf, die sich auch in der rechten oberen Bildecke, in den Gebirgszügen und am Baumstamm am linken Bildrand finden. Größere Ausbrüche links und rechts in der braunen Bildrahmung. Fehlstellen an der Astgabel links im Laub und in der rechten unteren Bildecke, retuschiert beim Viehhirten links neben dem Kreuz und mit Kittung rechts neben dem Kirchturm. Zwei durch das Brett gebohrte Löcher am oberen Bildrand gehen wohl auf eine Aufhängung zurück.

Signiert in Gold auf dem Baumstamm im Vordergrund „HBOL" (HB ligiert, Abb. 15), darunter „1593".

Abb. 15: Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Die Rückseite der Holztafel, auf die das Pergament aufgezogen wurde, zeigt rote Kreidespuren sowie Beschädigungen an den seitlichen Bildrändern.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1557 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1566 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1576.

PROVENIENZ

Slg. Emilie Elisabeth Marie Mathilde Friz, geb. Bötcher (1890–1959), Bad Vilbel

Erworben 1936 von E. Friz, Bad Vilbel, als „Hans Bol"

BESCHREIBUNG

Vor einer flämischen Flachlandschaft spielt sich eine im Alten Testament geschilderte Episode ab. Im ersten Buch Mose (29, 1–10) wird von der Ankunft Jakobs in Haran, dem Lande von Laban, und seiner ersten Begegnung mit den Hirten am Brunnen berichtet.

Links im Vordergrund haben sich einige Figuren um den Brunnen versammelt. Neben einem am Boden kauernden Hirten steht ein Mann in orientalischer Kleidung, die durch die Goldauflage in ihrer Pracht noch gesteigert wird. Es handelt sich um Jakob, der im Begriff ist, mit Hilfe eines weiteren Hirten die als Abdeckung des Brunnens dienende Steinplatte beiseite zu schieben. Die Figuren werden von einer Baumgruppe hinterfangen. Rechts daneben öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft, die im Hintergrund durch einen Gebirgszug begrenzt wird. Im bläulichen Dunst der Ferne verschwimmt eine große, am Meeresufer gelegene Stadt. Den Mittelgrund des Bildes nimmt eine flämische Flachlandschaft ein, die mit einzelnen Gehöften, kleinen Dörfern und baumbestandenen Straßen durchsetzt ist. Von dem Dorf am rechten Bildrand kommend bewegt sich eine von Kamelen begleitete Viehkarawane auf die Figurengruppe im Vordergrund zu. Angeführt von Jakobs Kusine Rachel überquert sie auf dem Steg in der Bildmitte einen kleinen Bach.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1936 von Emilie Friz, Bad Vilbel, als „Hans Bol" erworben.[1] Das Städel-Verzeichnis von

1995 verzeichnet die Gouache unter dieser Zuschreibung.[2]

DISKUSSION

Um 1572, nachdem er sich auf der Flucht vor den Spaniern in Antwerpen niedergelassen hatte, wandte sich Hans Bol der Miniaturmalerei zu.[3] In seiner Vita zu dem Künstler lieferte Karel van Mander die Begründung dafür: Die Tüchlein-Malerei, auf die sich Bol bislang konzentriert hatte, wurde zu häufig kopiert und führte daher zu finanziellen Einbußen.[4] Stattdessen spezialisierte er sich nun auf kleine Miniaturen, die in der detaillierten Schilderung und malerischen Delikatesse ihre kostbare Wirkung entfalteten und zu begehrten Sammlerstücken in den fürstlichen Kunstkammern wurden.[5] Die verwendeten Materialien – Pergament, Gouachefarben sowie Blattgold zur Wiedergabe von Details – leiten sich aus der Buchmalerei ab.[6] Auch in der Kombination von religiösen Themen mit einer naturgetreuen Landschaftswiedergabe verraten sich die Ursprünge aus der franko-flämischen Illuminationskunst, die um 1500 mit den Gebrüdern Horenbout einen vorläufigen Höhepunkt gefunden hatte. In Absetzung von der sakralen Einbindung der Miniaturen in Stundenbücher entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine profanierte Bildfunktion als Kunstkammerstück. Diese manifestiert sich in der Übertragung des Pergaments auf eine Holztafel, so daß die kleinformatigen Werke nun eine bildgemäße Wirkung im Kontext einer Gemäldesammlung entfalten konnten. Daß diese Form der Montage zeitgenössisch war, belegt der dendrochronologische

Abb. 17: Hans Bol, Merkur und Argus, 1582, ehemals Den Haag, Kunsthandel S. Nystad (1962)

1 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1909.

2 Vgl. Verz. 1995, S. 20, Tafel 10.

3 Vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260v, V. 13f. Franz vermutet, daß Bol bereits vorher mit Ölfarbe gemalt hat; vgl. FRANZ 1979, S. 202f.

4 „T' Antwerpen begon hy het Doeck-schilderen heel te verlaten / siende datse zijn doecken cochten / en vast copieerden / en ghelijck voor de zijn vercochten / en heeft hem heel begheven te maken Landtschappen en Historikens van Verlichterije / segghende: Laetse nu op den duym fluyten / en my dit nae doen"; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260v, V. 13–17 (zitiert nach MIEDEMA 1994–1999, Bd. 1, S. 300). „Verlichtery" wird von Van Mander als Terminus für die Miniaturmalerei verwendet; vgl. MIEDEMA 1994–1999, Bd. 4, S. 211. Zu den Tüchlein-Bildern von Bol vgl. FRANZ 1979, S. 199–201.

5 Beispielsweise wurden die für die sächsischen Kunstsammlungen erworbenen Miniaturen von Hans Bol in das Kunstkammerverzeichnis von 1595 eingetragen; vgl. Anneliese MAYER-MEINTSCHEL, Gemäldegalerie Alte Meister, Katalog I: Niederländische Malerei 15. und 16. Jahrhundert, Dresden 1966, S. 20–23, Kat. 822–830. Weitere Beispiele bei FRANZ 1969, Bd. 1, S. 195.

6 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 519.

Abb. 16: Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen, 1593, Frankfurt a. M., Städel

Befund des Frankfurter Bildträgers, der als frühestes Datum der Verwendung das Jahr 1576 ergab.[7] In der Regel wurden die Tafeln nach kurzer Lagerungszeit bearbeitet, deshalb kann man bei der vorliegenden Miniatur gleichfalls davon ausgehen, daß sie unmittelbar nach ihrer Fertigstellung auf den Bildträger aufgebracht wurde. Ein gemalter brauner Rahmen, der von einer goldenen Linie eingefaßt wird, unterstreicht die Bildwirkung, denn er schließt die Darstellung ab und kontrastiert in seiner opaken Dichte mit den fein abgestuften Farben der Landschaft.[8]

Die Frankfurter Miniatur ist ein charakteristisches Beispiel für die von Bol gemalten Historien, die in eine flämische Überschaulandschaft eingebettet sind. Durch die Verwendung der Farbperspektive hebt sich der in Brauntönen gehaltene Vordergrund markant von der im Mittel- und Hintergrund ausgebreiteten Fernlandschaft ab, in der grüne und blaue Farbtöne dominieren. Die unmittelbar in den Vordergrund geschobene Baumgruppe ist der Ort der Handlung, die dem ersten Buch Mose (29, 1–10) entnommen ist. Dort wird die Ankunft Jakobs im Land seines Onkels Laban beschrieben. An einem Brunnen fordert er die dort rastenden Hirten auf, mit ihm gemeinsam die Steinplatte von der Öffnung wegzuschieben. Diese lehnen ab mit dem Hinweis, daß die Bedeckung zu schwer sei und erst alle versammelt sein müßten, um sie zu entfernen. Als Jakob jedoch seine Kusine Rachel erblickt, die sich mit der Herde Labans der Quelle nähert, schiebt er voller Freude über das Wiedersehen mit seinen Verwandten allein die Steinplatte beiseite. Obwohl in einem sehr kleinen Maßstab gegeben, lassen sich die unterschiedlichen Reaktionen aus der Haltung der Figuren ablesen: Der am Boden sitzende Hirte streckt seinen Arm mahnend aus, als wolle er den Neuankömmling vor dem Gewicht der Steinplatte warnen. Der Hirte rechts neben dem Brunnen neigt skeptisch den Kopf. Auch der direkt neben Jakob stehende Mann wendet diesem sein Gesicht fragend entgegen, obgleich seine Arme bereits nach der Bedeckung gegriffen haben. Jakob, durch seine kostbare und exotische Tracht deutlich als Fremdling gekennzeichnet, dreht seinen Kopf in die Richtung, aus der seine Kusine Rachel mit ihrer Herde

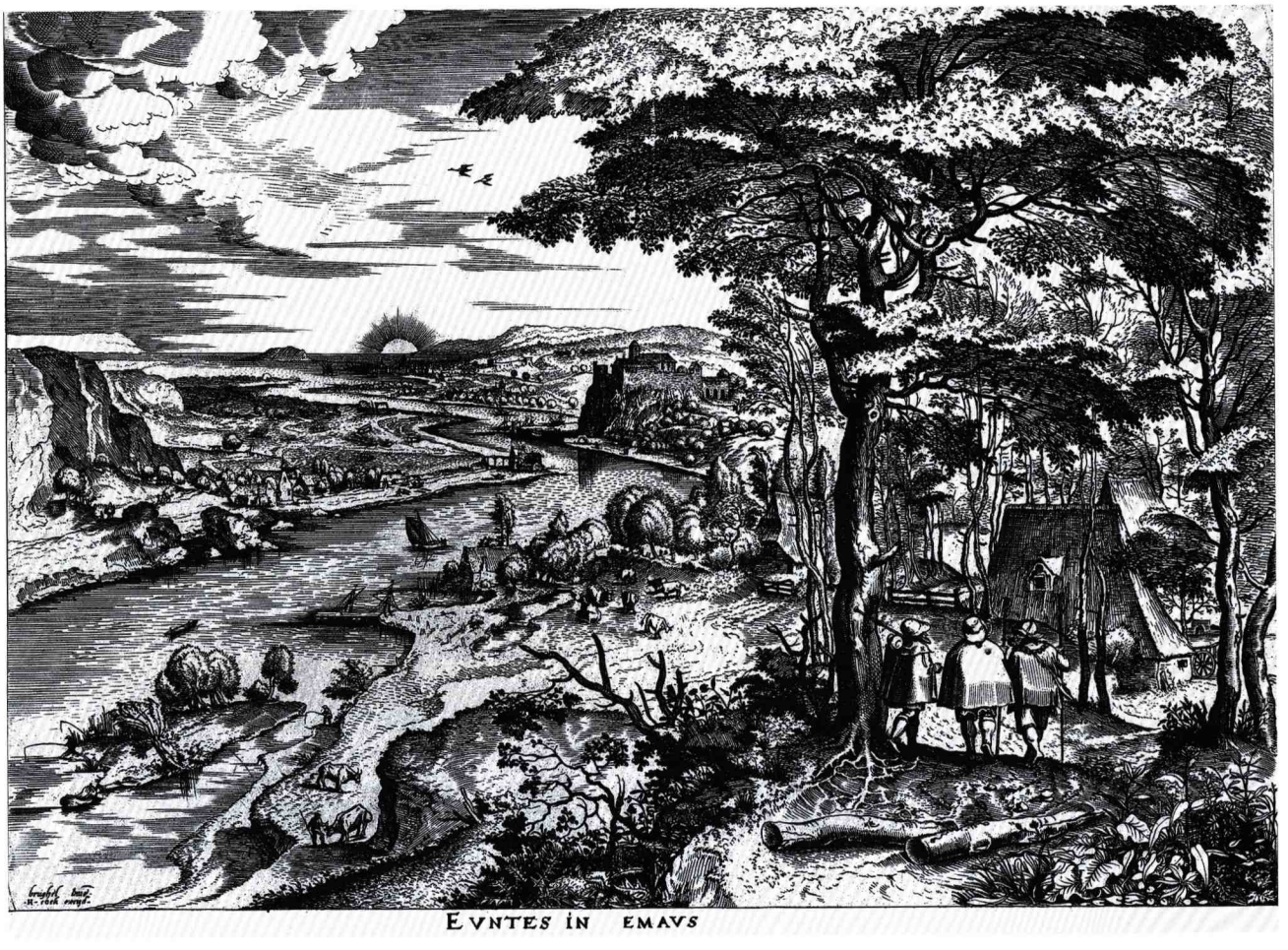

Abb. 18: Joannes und Lucas van Doetecum (nach Pieter Bruegel), Emmauspilger, um 1555/1556, Kupferstich, Wien, Albertina

7 Vgl. das dendrochronologische Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 22. April 2002 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

8 Dieser Rahmen taucht stereotyp auf den von Bol gemalten Miniaturen auf, wird aber in den meisten Reproduktionen nicht wiedergegeben.

Abb. 20: Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

herbeieilt. Die durch die Wiedersehensfreude freigesetzte Kraft kommt in dem zupackenden Gestus der Arme zum Ausdruck, mit der Jakob die Steinplatte beiseite schiebt. Nur mit wenigen Motiven wird das Heilige Land als Ort der Handlung angedeutet: Das fremdartige Gewand von Jakob und die zwei Kamele, die sich unter die Herde gemischt haben, sind die einzigen Hinweise auf ein der Bibel entlehntes Geschehen.

Die große Erzählfreude beschränkt sich nicht auf die Historienszene. Liebevoll wiedergegebene Details verleihen auch der Dorfszene rechts ihre narrative Dichte. Hinter dem Bauernpaar, das nach einem offenbar erfolgreichen Marktbesuch beschwingt heimkehrt, wird ein Planwagen einen steilen Abhang hinab dirigiert. Kühe und vereinzelte Menschen beleben auch die flache Ebene, die sich bis zu der Stadt im Hintergrund erstreckt.

Die Frankfurter Miniatur entstand 1593, im letzten Lebensjahr des Künstlers.[9] Der Vergleich mit früher entstandenen Werken zeigt, daß er seinem in den 1580er Jahren gefundenen Stil treu blieb. Das macht der Vergleich mit einer 1582 datierten Kabinettminiatur

Abb. 19: Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Tierstaffage, Frankfurt a. M., Städel

9 Hans Devisscher weist darauf hin, daß das Todesdatum von Bol nicht einheitlich wiedergegeben wird: Eine von Wurzbach (WURZBACH 1, 1906, S. 130) erwähnte Zeichnung datiert in das Jahr 1595, das gleichfalls als Todesjahr benannt wurde; vgl. DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 251. Auch die Datierung der Frankfurter Miniatur ist in der letzten Ziffer undeutlich, die auch als „5" gelesen werden könnte. Eine genaue Betrachtung unter dem Mikroskop führte jedoch zu dem Ergebnis, daß der obere Balken über den darunter liegenden Querbalken verlängert wurde. Dadurch weicht diese Ziffer von der ersten „5", die das Jahrhundert angibt, im Erscheinungsbild ab und ist eher als „3" zu lesen. Dies wird auch durch das von Van Mander überlieferte Sterbedatum von Bol bestätigt, der 1593 als Todesjahr angibt; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260v, V. 31.

mit „Merkur und Argus“ (Abb. 17) deutlich, in der die Baummotive, der Steg im Mittelgrund und die Häusergruppen am rechten Bildrand bereits vorgeprägt sind.[10] Enge Übereinstimmungen bestehen auch zu der 1585 datierten Miniatur, die das „Gleichnis vom reichen Mann“ zeigt.[11] Insbesondere in der Darstellung der Dorflandschaft in der rechten Bildhälfte, in den Baumgruppen wie auch in der Figurensprache bestehen zwischen beiden Werken Parallelen. Auch die Verwendung einer Goldauflage, das Motiv des Wegekreuzes und das exotische Kostüm zur Bezeichnung der biblischen Figur sind in dieser Miniatur schon vorgeprägt. Eine weitere Gouache von 1588, die eine Stelle aus dem 1. Buch der Könige 13, 1–34 aufgreift, verdeutlicht die geringe stilistische Weiterentwicklung in Bols Œuvre.[12] Wieder zeigt der Vordergrund, der mit dem Fernblick in die Dorflandschaft kontrastiert, die themengebende Historienszene und das rahmende Baummotiv.

Mit der Gegenüberstellung einer nahsichtig gegebenen Historie im Vordergrund und einer Fernlandschaft in leichter Überschau griff Bol auf die Graphik zurück, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Werken von Pieter Bruegel entstanden war.[13] Im Vergleich des Nachstichs von Joannes und Lucas van Doetecum nach einer Vorlage von Pieter Bruegel mit den „Emmauspilgern“ (Abb. 18) werden die Parallelen im Bildaufbau, aber auch in einzelnen Motiven deutlich.[14] Sehr ähnlich sind die in sich gedrehten, knorrigen Bäume mit ihrem buschigen Laubwerk, die bis zum oberen

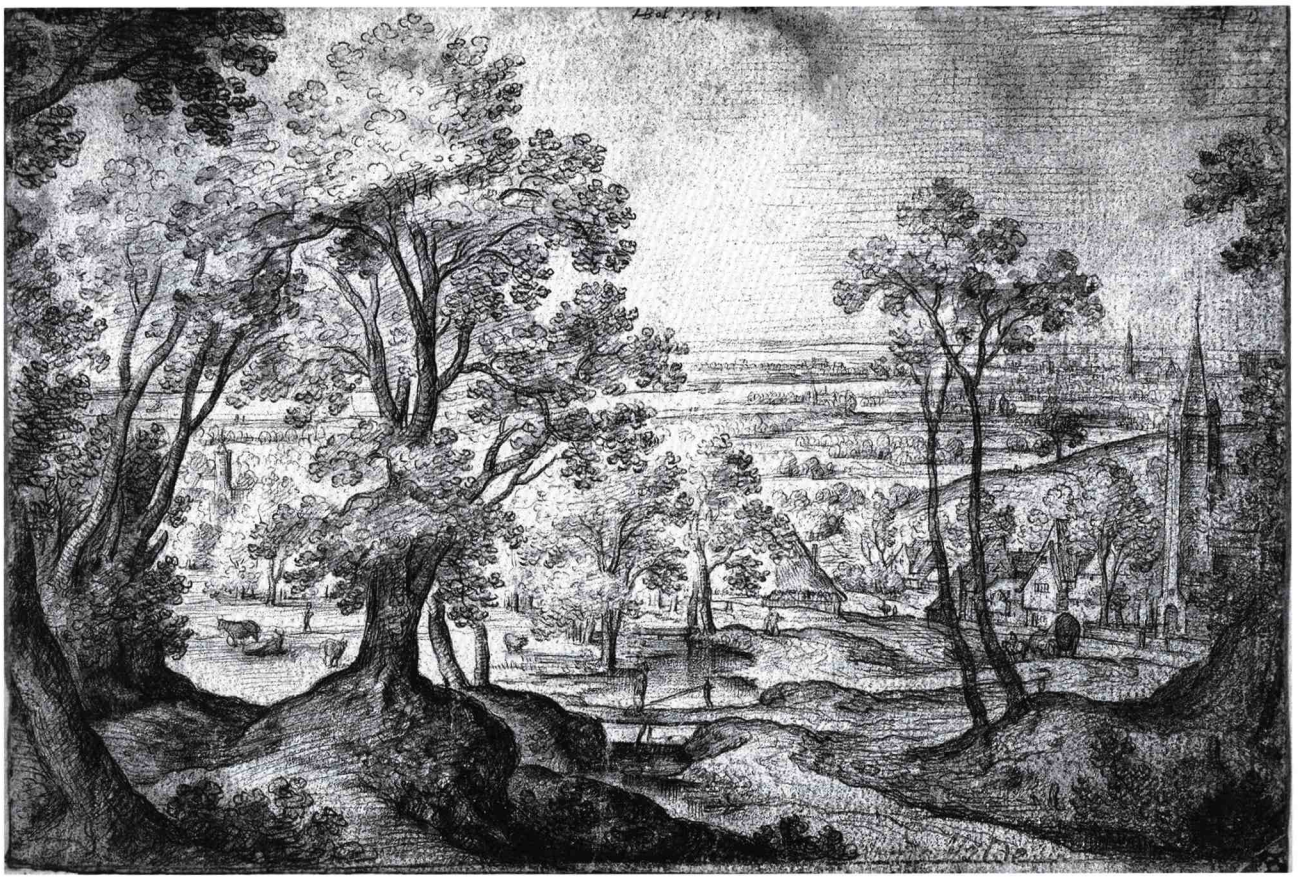

Abb. 21: Hans Bol, Baumlandschaft mit Blick auf die Schelde-Ebene, 1581, Hamburg, Kunsthalle

10 Die Miniatur ist durch ein Photo im RKD in Den Haag dokumentiert, das als Material des Bildträgers Holz und die Maße mit 13,5 x 21 cm angibt. Das Werk befand sich 1962 in der Kunsthandlung S. Nystad in Den Haag.

11 Gouache auf Papier, auf Holz aufgezogen, 16,1 x 32 cm. Zuletzt bei Richard Green, London (Maastricht, TEFAF 2004). Das entsprechende Kapitel der Bibel (Lk 12, 16–21) ist, wie die Signatur, in Gold am unteren Bildrand eingetragen.

12 Gouache auf Pergament, 14,1 x 21,7 cm. Privatsammlung. Wie die Frankfurter Miniatur weist auch das vorliegende Blatt die Rahmung durch den braunen Rand und einen umlaufenden goldenen Streifen auf. Zu dieser Miniatur existiert noch eine zweite Variante von 1581, die das Motiv des toten Mannes mit dem daneben stehenden Löwen in der linken Bildecke zeigt; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 2000, Kat. 4.

13 Zu den Verbindungen zwischen den Zeichnungen von Bruegel und Bol vgl. Heinrich Gerhard FRANZ, Beiträge zur niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts (II), in: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 15–16, 1979–80, S. 151–174; S. 153f.

14 Radierung und Kupferstich, 321 x 427 mm (Hollstein III, 14). Das Blatt wird um 1555/1556 datiert; vgl. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 84f.

Bildrand aufragen, und die Bauernhäuser mit den hohen Strohdächern. Daß Bol selbst als Radierer tätig war, zeigt sich in den treffsicheren Strichen, welche die Motive umreißen und ihnen so Kontur geben (Abb. 19).
Der gesamte Bildaufbau ist bei Bol aus der Linie heraus entwickelt, wie die Infrarot-Reflektographie der Frankfurter Miniatur zeigt. Dort wird eine ausführliche Unterzeichnung sichtbar, mit der die Komposition bis in die Details festgelegt wurde (Abb. 20). Nur an zwei Stellen wich Bol bei der späteren Umsetzung von den Vorgaben ab: Er verzichtete auf die Burg auf dem Gebirgszug und führte den Baum, der ursprünglich am rechten Bildrand geplant war und eine schneisenartige Blickführung in die Tiefe ergeben hätte, letztlich nicht aus. Aus dem Stamm wurde das Wegekreuz gebildet, das nun in der rechten unteren Bildecke einen Akzent setzt. Damit gelang Bol eine kontrastreichere und zugleich die Raumtiefe betonende Bildwirkung, denn ungehindert von rahmenden, kulissenhaft erscheinenden Motiven breitet sich der Blick nun über die Flachlandschaft aus.[15]
Eine 1581 datierte Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 21) bereitet die Komposition der Frankfurter Miniatur vor.[16] Sowohl die Baumgruppe im linken Vordergrund als auch das Motiv des Steges und der Baum in der rechten Bildhälfte sind dort bereits angelegt. Auch der Kirchturm am linken Bildrand, der in der Frankfurter Fassung leicht abgeändert wurde, und die Bauernkate im Mittelgrund finden sich in der Hamburger Zeichnung wieder. Somit bietet der Vergleich einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers: Die Zeichnung hält wichtige Motive und die Grundzüge der Komposition fest, die dann in Form einer Unterzeichnung auf den Malgrund übertragen und während der malerischen Ausführung verändert wurde. Dennoch entsteht nicht der Eindruck einer kolorierten Zeichnung. Mit subtil

Abb. 22: Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Baumstämme, Frankfurt a. M., Städel

variierten Farbtönen gelang es Bol, unterschiedliche Oberflächen zu suggerieren. Die schorfige Baumrinde links im Vordergrund erzielte Bol durch feine Farbtupfen (Abb. 22), und mit vielfältig abgestuften Braun- und Grüntönen modellierte er das Landschaftsrelief. Die tüpfelnde Malweise, die zum Hintergrund abnimmt und somit den Eindruck dunstiger Ferne suggeriert, wurde von Bols Schüler Jacob Savery übernommen. Dessen „Landschaft mit Kirchdorf (Der Herbst)" (Abb. 423) zeigt in den fein getupften Oberflächen und in dem Streben nach einer tiefenräumlichen Wirkung so enge Übereinstimmungen, daß dieses Gemälde in der Vergangenheit irrtümlich Hans Bol zugeschrieben wurde.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 20, Taf. 10

FRANZ 1965, S. 19–67, S. 66, Abb. 188

15 Diese Beobachtung steht im Einklang mit der von Franz bei Werken von Bol ab den 1580er Jahren beobachteten Tendenz, den Übergang zwischen Mittel- und Hintergrund zu verschleifen und zu einem einheitlichen Bildraum zu gelangen; vgl. FRANZ 1965, S. 46f.

16 Silberstift auf weiß grundiertem Papier, überarbeitet mit Feder in Graubraun und Pinsel in Grau, 126 x 193 mm. Hamburger Kunsthalle (Inv. 35802). Möglicherweise wurde die Zeichnung schon als Vorlage für das 1582 datierte Gemälde mit „Merkur und Argus" verwendet (Abb. 17).

BARTHOLOMEUS BREENBERGH

Deventer 1598 – 1657 Amsterdam

Am 13. November 1598 wurde Bartholomeus Breenbergh als Sohn des Apothekers Jan Breenbergh und seiner Frau Anna Buecker in der Reformierten Kirche zu Deventer getauft. Nach dem Tod des Vaters 1607 zog die Familie vermutlich über Hoorn nach Amsterdam. Dort erhielt Breenbergh seine künstlerische Ausbildung, wahrscheinlich im Kreis der Prä-Rembrandtisten. 1619 ist er als Maler in Amsterdam dokumentiert, zog aber noch im selben Jahr nach Italien. Dort entstand 1622 die „Auffindung des Moses" (Stockholm, Hallwyl Galerie), das früheste bekannte Gemälde mit einer Datierung. Breenbergh gehörte zur ersten Generation der Italianisanten und zu den Mitbegründern der *schildersbent*, der Vereinigung niederländischer Künstler in Rom. Als einer der *bentvueghels* erhielt er den Spottnamen „das Frettchen". Enge künstlerische Kontakte sind insbesondere zu Cornelis van Poelenburch und dem Flamen Paul Bril überliefert, von dem er einige Werke kopierte. Zu seinen Gönnern zählte der Herzog von Bracciano in Bomarzo, denn die Inventare der Orsini von 1655/56 dokumentieren sieben Landschaften des Malers. Nach seiner Rückkehr 1630 nach Amsterdam orientierte sich Breenbergh erneut an den Prä-Rembrandtisten. Seine expressiven Figuren zeigen Einflüsse durch Werke von Pieter Lastman. Historische und mythologische Szenen in arkadischer Landschaft zählten nun zu seinen bevorzugten Sujets. Hier ergeben sich auch Berührungspunkte zum Frühwerk von Rembrandt, mit dem Breenbergh in denselben künstlerischen Kreisen verkehrte.
Am 11. September 1633 heiratete Breenbergh Rebecca Schellingwou, die Tochter eines reichen Tuchhändlers. 1648 mieteten sie ein Haus an der Amsterdamer Lauriersgracht; 1654 lebten sie an der Prinsen- und drei Jahre später an der eleganteren Herengracht. Die Nennung in den Amsterdamer Registern von 1649 und 1653 als „Händler" geht vielleicht darauf zurück, daß einer seiner beiden Söhne im Fernhandel tätig war. Am 5. Oktober 1657 wurde Breenbergh in der Oude Kerk zu Amsterdam beigesetzt.
Außer Landschaften und Historienszenen schuf Breenbergh auch Portraits. Zu seinem graphischen Œuvre zählen Zeichnungen und einige Radierungen. Von seinem fast zehnjährigen Aufenthalt in Italien sind vorwiegend Zeichnungen erhalten, die sowohl vor Ort als auch in der Werkstatt entstanden und bei denen es sich oft um autonome Werke handelt.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 369f.; DESCAMPS 2, 1754, S. 299–301; ROETHLISBERGER 1981, S. 2–5; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 283

DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN LAURENTIUS

INV. NR. 621

1647

Leinwand, 86,8 x 102,0 cm (Keilrahmenmaße)

Signiert und 1647 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die mittelfein gewebte Leinwand besteht aus zwei Teilen; die Naht verläuft im Abstand von ca. 21,0 cm zum oberen Bildrand. Auf einer weißgelblichen Grundierung liegt unter der Architektur rechts eine rote Unterlegung, die Bleimennige enthält. Das Gemälde weist einige Pentimenti auf: In der Fahne rechts, am herbeischwebenden Engel und in der Flügelhaube des Bannerträgers. Hingegen erweist sich das scheinbare Pentiment am ausgestreckten Zeigefinger des Priesters als grobe „Vorzeichnung", die mit einem Inkarnatton angelegt wurde.
Die Originalleinwand wurde nachträglich allseits beschnitten. Reste der Spanngirlanden sind in der linken oberen Bildhälfte und am rechten und linken Rand zu erkennen. Während der Doublierung, für die eine locker gewebte Leinwand und ein Wachs-/Harzgemisch verwendet wurden, wurde mit großem Druck gearbeitet. Deshalb zeichnen sich heute die Leinwandstruktur und die Naht auf der Vorderseite ab; einige Pastositäten wurden verpreßt.
Das Gemälde wurde zwischen dem 3. und 16. August 1877 durch Göbel und Janss restauriert. Als Vorzustand notierten sie „in der Luft verdorben" und nach erfolgter Restaurierung „Retousche in der Luft weggenommen" (Archiv. 1877/78, S. 2). Eine erneute Restaurierung wurde von Stephan Knobloch zwischen September 1992 und März 1993 vorgenommen (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Dabei wurde der Umspann der Doublierleinwand mit Leinwandrändern verstärkt, ein Loch unten rechts geschlossen und die Malschicht mit Bienenwachs gefestigt. Vermutlich auf Göbel und Janss zurückgehende alte, verfärbte Retuschen und Übermalungen entlang der Bildränder (insbesondere in der linken oberen Ecke), in der Naht sowie im Himmel wurden teilweise entfernt und ersetzt. In der Figurengruppe nur vereinzelte Retuschen. Retuschierte Kittung am Rundturm rechts, Kittungen an den Rändern teilweise herausgefallen. Über das Bild verteilt kleine Ausbrüche. Vertikal entlang der Bildmitte und der Bildränder hat sich der (alte) Keilrahmen durchgedrückt. Alter Firnis weitgehend abgenommen und durch neuen Firnis ersetzt. Insgesamt guter Zustand.
Die Signatur „BBreenberg f." (BB ligiert, Abb. 23), darunter „A° 1647", wurde in schwarzer Farbe in der rechten unteren Bildecke auf einer Steinplatte aufgetragen: Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und wurde in den Gewebeknoten leicht angeputzt. Die Inschrift auf der Steinplatte im Sockel der Säule lautet „S. P. Q. R. / IMP. CAISARE DIVINER(I) / VAI TRAIANO. AVG / GERMANIC DACIO / PONT. MAX.".
Die Rückseite zeigt die Doublierleinwand, aufgespannt auf einen jüngeren Keilrahmen. Oben beschriftet mit weißer Kreide „16", Klebezettel „G. 621.". Auf der Querleiste mit roter Kreide „4343".

Abb. 23: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Anon. Verst., Amsterdam, 6. Mai 1729, Nr. 1[1]
Slg. Jacques André Joseph Aved (1702–1766), Peintre du Roi, Paris
Verst. J. A. J. Aved, Paris (Rémy) 24. November 1766, Nr. 59 (*f* 721 an Rémy)[2]
Slg. Christian IV., Pfalzgraf und Herzog von der Pfalz-Birkenfeld-Zweibrücken (1722–1775)
Verst. Herzog von Zweibrücken (Deux-Ponts), Paris (Rémy) 6. April 1778, Nr. 22 (*f* 1.100)[3]

1 Vgl. HOET, I, 1752, S. 337. Angaben zur Provenienz vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Kat. 228.

2 Vgl. Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag.

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813), Maler und Kunsthändler, Paris
Verst. J.-B.-P. Le Brun, Paris (Le Brun) 10. Dezember 1778, Nr. 47
Verst. Nogaret, Paris (Le Brun) 2. Juni 1780, Nr. 28 (*f* 700 an Le Brun)[4]
Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs, Frankfurt a. M., als „B. Breenbergh"

AUSSTELLUNGEN

Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts; Den Haag, Museum Bredius, Bartholomeus Breenbergh (1598–1657) Joseph distributing corn in Egypt, 2004/05, Nr. 9

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) Jan de Bisschop, Radierung, 455 x 675 mm. Stichinschrift: „B. Breenbergh inventor et Pinxit". (Hollstein II, S. 43, 3).

b) Anonym, Kupferstich, 93 x 142 mm. In: Melchior Küsel, Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti. Figuren Biblischer Historien Alten und Neuen Testaments, Augsburg 1679, Tertia Pars Iconum Biblicarum, S. 47.[5] Stichinschrift: (oben) „II.Maccab: VII. Fratres Martyres Cap. VII.", (unten) „Stat fratrum septena cohors cū Matre Tyranni // blanditias simul et spernere docta minas., // Sævit atrox, et lenta parat tormenta/ moraque // et sensu juvenes lancinat usque necis. // At frustra: non sartago/ non flamma, nec ensis // A Domini. Fortes lege movere potest." und „Wenn gut und böse wort nicht helffen den Tyrannen, // So mus die sieben Zahl nur immer in die Pfannen // Er dringt mit Feur und Schwert. Doch fehlets seiner Wut: // Sie suchen mit Geduld das Weh zu überwinden, und lassen glaubens-voll sich sieden / braten / schinden // Weil auf die kurze Pein dort folgt das ewig Gut."

BESCHREIBUNG

Vor der Kulisse Roms findet eine Folterszene statt, von der die Legenda aurea des Jacobus de Voragine (I, 736–755) berichtet: Der Heilige Laurentius erleidet auf einem Feuerrost sein Martyrium, nachdem er sich geweigert hatte, einen heidnischen Götzen anzubeten. Dieser wird durch ein Standbild des antiken Gottes Merkur verkörpert, das am rechten Bildrand aufragt. Der Gott des Handels ist anhand seiner Attribute, dem Caduceus und der Flügelhaube, leicht zu erkennen; ein Geldbeutel in seiner emporgereckten Hand macht diese Bedeutung zusätzlich signifikant. Ein Priester in einem roten Umhang und mit einem silbernen Weihrauchfaß in der Hand scheint beschwörend auf den jungen Christen einzureden, der sich voller Schmerzen auf dem Rost windet. Mit zorniger Miene deutet ein weiterer Priester auf die Statue. Hinter dem Rost steht ein Mann mit blauem Umhang, der seine Hand mit einem Rednergestus ausgestreckt hält. Im Vordergrund sind Folterknechte mit der Beschaffung des Brennmaterials beschäftigt: Links trägt ein Knabe einen Kohlenkorb herbei, daneben löst ein grimmig blickender, bärtiger Mann mit einem großen Messer ein Bündel Reisig. Rechts von ihm bläst ein Kniender das Feuer kräftig an. Ein fast entblößter Jüngling scheint gerade Kohlestücke wieder in einen Korb hineinzuschieben. Hinter dem Rost steht ein weiterer Schächer, der mit einer Forke den in Eisenketten liegenden Märtyrer quält. Der römische Kaiser Decius am linken Bildrand beobachtet das Geschehen von seinem Pferd aus, während eine neugierige Volksmenge aus dem Hintergrund herandrängt. Ein Soldat zu Pferde hält ein gestreiftes Banner empor. Links davon schwebt ein Engel mit Krone und Palmzweig herbei, der das Ende des Martyriums und die Aufnahme des Heiligen ins Himmelreich ankündigt. Zahlreiche Bauwerke zitieren das antike Rom: Neben einer Mauer, auf der Häuser stehen, erhebt sich die von einem dicken Turm hinterfangene Trajanssäule. In der Ferne sind vor der Kuppel des Petersdoms die Engelsbrücke und die Engelsburg zu erkennen. Die Tempelfassade daneben leitet den Blick zu einer korinthischen Säulenstellung, die einem Ziegelbau vorgeblendet ist. Über der Szene wölbt sich ein blauer, von Wolken überzogener Himmel.

FORSCHUNGSSTAND

Erstmalig nachgewiesen ist das Gemälde in einer anonymen Versteigerung am 6. Mai 1729 in Amsterdam.[6] Die Zusätze „een vermaerd stuk" und „in zyn beste tyd geschildert" machen die hohe Wertschätzung deutlich. In einem Inventar, das anläßlich des Todes von Jacques

3 Das im RKD, Den Haag, bewahrte Exemplar des Versteigerungskataloges vermerkt die Summe von *f* 1.100, nennt aber keinen Käufer.
4 Das im RKD aufbewahrte Exemplar des Versteigerungskataloges vermerkt die Summe und den Käufernamen.
5 Vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 89. Der Nachstich wurde überarbeitet und als „Martyrium der sieben Brüder" (II Macc. 7) herausgebracht. Die Darstellung entspricht der Radierung von Jan de Bisschop, folgt aber seitenrichtig dem Gemälde. Das Motiv des Laurentius auf dem Rost ist ersetzt durch einen großen Ölkessel, in dem Johannes mit betend gefalteten Händen steht.
6 Vgl. Anon. Verst., Amsterdam 6. Mai 1729, Nr. 1 (Lugt Nr. 386); vgl. HOET, I, 1752, S. 337.

Abb. 24: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, 1647, Frankfurt a. M., Städel

André Joseph Aved (1702–1766), Peintre du Roi, verfaßt wurde, taucht das Werk unter dem Titel „Le Martyre de Saint Laurent" und der Zuschreibung an „Briemberg" erneut auf.[7] Der Wert wird mit 1.600 livres angegeben. Mit dem Nachlaß des Malers kommt das Gemälde am 24. November 1766 als Nr. 59 zur Versteigerung.[8] Im Katalog wird das als „très capital et d'un coloris vigoureux" bezeichnete Werk genau beschrieben und der Tempel neben der Statue am rechten Bildrand als Merkurtempel identifiziert.[9] Der Nachstich nach dem Gemälde stamme von Breenbergh selbst und stelle somit einen einzigartigen Fall dar. Für 721 livres und damit für einen Preis unterhalb der Schätzung geht das Gemälde an den Auktionator Rémy.[10] In den folgenden Jahren befindet es sich in der Sammlung von Christian IV., Pfalzgraf und Herzog von der Pfalz-Birkenfeld-Zweibrücken (1722–1775). 1778, bei der Versteigerung seiner Sammlung in Paris, wird im Katalog auf die detailreiche Komposition verwiesen und auf den großen Stich, der weiterhin Breenbergh zugeschrieben wird.[11] Anschließend befindet sich das Gemälde im Besitz des Malers und Kunsthändlers Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813). 1778 kommt das „Laurentius-Martyrium" erneut zur Versteigerung, eingeliefert von dem Besitzer des Gemäldes.[12] Im Text wird darauf verwiesen, daß das Gemälde noch in Rom entstand. Zwei Jahre später erscheint es auf der Versteigerung Nogaret, die von Le Brun ausgerichtet wurde. Offenbar ging das Gemälde an den Einlieferer zurück, denn das annotierte Exemplar des Auktionskataloges im RKD, Den Haag, verzeichnet den Namen „Le Brun". Im Text wird die Säule als „la colonne de St. Pierre" und der dargestellte Ort als „Campo Vaccino" identifiziert.[13]

1817 wird das Gemälde aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817) als „B. Breenbergh" erworben. In der im gleichen Jahr aufgestellten Taxation der Städel-Sammlung wird der Wert des Gemäldes mit *f* 2.200 bestimmt.[14] Außerdem wird das Thema als Laurentius-Marter bezeichnet und die Datierung „1647" festgehalten. Die Zuschreibung an Breenbergh wird in allen folgenden Verzeichnissen nicht mehr in Frage gestellt.[15] Das Verzeichnis von 1830 nennt Jan de Bisschop als Verfasser des Nachstichs.[16] Johann David Passavant vergleicht 1855 die „Laurentius-Marter" mit einer Landschaft von Philips Koninck und weist auf die detaillierte Ausarbeitung sowie auf das Kolorit hin, das er als „weit trockener" charakterisiert.[17] Für Breenbergh stelle das Thema eine Ausnahme dar, da er sich sonst vorwiegend auf die Wiedergabe von Architektur mit ruinenartigem Charakter konzentriere. Heinrich Weizsäcker geht auf kleinere Abweichungen ein, in denen sich der Nachstich, der die Komposition im Gegensinn wiedergibt, vom Original unterscheide.[18] Er identifiziert die antiken Motive als die Trajanssäule und den Antoninustempel, ergänzt durch die Engelsburg und die Kuppel der Peterskirche.

Wolfgang Stechow bezeichnet das Frankfurter Gemälde als Beispiel für die klassizistischen Historienbilder, die Breenbergh ab 1644 gemalt habe und in denen er sich deutlich von der durch Rembrandt und seine Schule vertretenen Historienmalerei absetze.[19] Er habe sich eher der international vorherrschenden antikisierend ausgewogenen und zugleich monumentalen klassischen Strömung zugewandt. Daher verrate die „Laurentius-Marter" weniger den Einfluß der holländischen Klassizisten als den der Frühwerke von Pietro da Cortona. Dies äußere sich in dem leuchtenden Lokalkolorit des Frankfurter Gemäldes.

In seiner 1981 erschienenen Monographie zu Breenbergh bezeichnet Roethlisberger das Frankfurter Gemälde als „one of Breenbergh's most elaborate compositions".[20] Er weist auf Entlehnungen aus dem Stich von Cornelis Cort nach Tizians „Laurentius-Marter" hin. Die Merkurfigur am rechten Bildrand, deren Haltung er mit dem Bacchus von Michelangelo vergleicht, gehe auf den „Hl. Laurentius vor seinem Martyrium" (London, National Gallery) von Adam Elsheimer zurück. Das Gebäude, das hinter dem Kaiser aufrage, werde durch eine 1642 datierte Zeichnung im Prentenkabinet der Universität Leiden vorbereitet.

In seinem Katalog zu einer Ausstellung um das Gemälde „Joseph verteilt Getreide in Ägypten" im Barber

7 Vgl. den Abdruck des Inventars bei WILDENSTEIN 1922, S. 209, Nr. 32 (Pièces justificatives: VIII. Inventaire, dressé après le décès de Jacques-André-Joseph Aved).

8 Vgl. Verst. Jacques André Joseph Aved, Paris (Rémy) 24. November 1766, Nr. 59 (Lugt Nr. 1563).

9 Vgl. Verst. Jacques André Joseph Aved, Paris (Rémy) 24. November 1766, Nr. 59 (Lugt Nr. 1563); abgedruckt bei WILDENSTEIN 1922, S. 148, Nr. 59 (Appendices: Vente de la collection d'Aved).

10 Das bei WILDENSTEIN 1922 abgedruckte Exemplar des Versteigerungskataloges von 1766 wurde durch Annotationen ergänzt, die sich in den Katalogexemplaren in den Sammlungen Marcel Nicolle und Seymour de Ricci erhalten haben; vgl. WILDENSTEIN 1922, S. 140.

11 Vgl. Verst. Kat. Herzog von Zweibrücken (Deux-Ponts), Paris (Rémy) 6. April 1778, Nr. 22 (Lugt Nr. 2825), S. 12f.

12 Vgl. Verst. Kat. Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, Paris (Le Brun) 10. Dezember 1778, Nr. 47 (Lugt Nr. 2923), S. 23.

13 Vgl. Kat. Verst. Nogaret, Paris (Le Brun) 2. Juni 1780, Nr. 28 (Lugt Nr. 3153), S. 18.

14 Vgl. Archiv 1817, S. 24, Nr. 39: „Die Marter des h: Laurentius von B. Breembergh [sic] a°1647".

15 Zuletzt Verz. 1995, S. 22.

16 Vgl. Verz. 1830, S. 2, Nr. 8.

17 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 233.

18 Vgl. Verz. 1900, S. 50, Nr. 187.

19 Vgl. STECHOW 1930, S. 138.

20 Vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Kat. 228.

Abb. 25: Cornelis Cort (nach Tizian), Die Laurentius-Marter, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Institute of Fine Arts in Birmingham geht Richard Verdi auf die Komposition des Frankfurter Gemäldes ein, das mit der symmetrischen Rahmung der Architekturmotive die dichtgedrängte Komposition des 1655 datierten Gemäldes in Birmingham vorbereite.[21] In dem jungen Mann mit der roten Kappe, der gerade mit einem langen Rohr in das Feuer unter dem Rost des Hl. Laurentius bläst, sieht Verdi eine Verkörperung des von Antiphilus gemalten Knaben, der in ein Feuer bläst, und von dem Plinius in seiner Historia Naturalis (XXXV, 138) berichtet. Mit dem „Martyrium des Heiligen Laurentius" lasse Breenbergh die bislang gemalten Landschaften mit historisierender Figurenstaffage zurück und biete statt dessen eine narrativ vielgestaltige Historienszene in einer Architekturkulisse, die das genaue Studium nach antiken Kunstwerken verrate.[22]

DISKUSSION

Das Thema der Laurentius-Marter geht auf die Auseinandersetzung Breenberghs mit verschiedenen künstlerischen Vorbildern zurück. Eine der prominentesten Vorlagen ist das große Altarblatt von Tizian für die Gesuiti-Kirche in Venedig, das durch den Nachstich von Cornelis Cort (Abb. 25) weite Verbreitung fand.[23] Die diagonale Aufstellung des Feuerrostes, die zu einer komplizierten Verkürzung des Körpers von Laurentius führt, ist ebenso von diesem Vorbild inspiriert wie der

21 Vgl. Ausst. Kat. Birmingham-Den Haag 2004/05, S. 46.

22 Vgl. Ausst. Kat. Birmingham-Den Haag 2004/05, S. 21–23.

23 Kupferstich, 496 x 347 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 25426). Vgl. Roethlisberger 1981, S. 89, Kat. 228.

am Boden kauernde, halbnackte Mann, der bei Tizian einen Scheit nachlegt und bei Breenbergh Kohlen in einen Korb schiebt.[24] Weitere Entlehnungen sind die am rechten Rand des Nachstichs aufragende Götzenfigur,[25] die vom Himmel herabschwebenden Engel und der Fahnenträger links, der die Komposition abschließt. Die veränderte Wirkung der an sich sehr vergleichbaren Motive geht auf Breenberghs Entscheidung zurück, das von Tizian gewählte Hochformat aufzugeben und durch das Querformat zu ersetzen, das weniger zu einer räumlichen Verdichtung der einzelnen Motive einlud. Einen möglichen Zwischenschritt könnte die um 1620 entstandene „Laurentius-Marter" (Abb. 26) von Cornelis van Poelenburch darstellen,[26] zu dem Breenbergh in Rom engen Kontakt hatte. Die kleinformatige Kupfertafel zeigt eine dichte Zusammenstellung verschiedener Motive. Wie in dem Nachstich von Cort wird die Komposition nach links von dem Fahnenträger und nach rechts von einer Skulptur, hier des Jupiter, abgeschlossen. Der bildparallel arrangierte Feuerrost mit Laurentius betont allerdings die von Tizians Vorbild abweichende tiefenräumliche Komposition, deren Achsen durch die antiken Bauwerke begleitet werden und in der Ferne auf weitere Gebäude zulaufen.

Dies dürfte Breenbergh zu seinem großzügigen und weiträumigen Bildaufbau angeregt haben. Auch bei ihm flankieren antikisierende Bauwerke die in die Tiefe führenden Perspektivlinien, die in der Ferne auf den Peters-

Abb. 26: Cornelis van Poelenburch, Die Marter des Heiligen Laurentius, um 1620, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

24 Roethlisberger führt den Rückenakt auf den Einfluß der antiken „Ringergruppe" zurück, die heute in den Uffizien bewahrt ist und von Jan de Bisschop radiert und in seinem erstmals 1668 publizierten Nachschlagewerk „Signorum veterum icones" abgebildet wurde (Jan G. VAN GELDER, Ingrid JOST, Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical Antiquies and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland. 2 Bde. Doornspijk 1985, Bd. 1, S. 106–108); vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Kat. 228.

25 Roethlisberger hingegen führt diese Bildidee auf das Gemälde von Adam Elsheimer zurück, das Laurentius bei der Vorbereitung seines Martyriums zeigt.

26 Kupfer, 35,4 x 44 cm. Kassel, Gemäldegalerie (GK 209). Schnackenburg zufolge entstand das Werk noch während des Aufenthaltes in Florenz; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 218.

Abb. 27: Pieter Lastman, Joseph verkauft Korn in Ägypten, 1612, Dublin, National Gallery of Ireland

dom und die Engelsburg zielen. Im Unterschied zu Tizian und van Poelenburch verzichtete er auf die gedrängte Raumwirkung, indem er den Maßstab der Architektur und der Figurenstaffage verkleinerte. Diese füllt den Bildraum aus und trägt zur narrativen Verdichtung bei, tritt aber zugunsten der Hauptmotive zurück.

In der Forschung wurde darauf hingewiesen, daß Breenbergh nach seiner Rückkehr aus Italien frühe Impulse durch die Prä-Rembrandtisten wieder aufleben ließ.[27] Diese äußern sich beispielsweise in der Zuwendung zu religiösen Themen, die im Kreis der Italianisanten sonst eine eher untergeordnete Rolle spielten, denn diese bevorzugten entweder mythologische Sujets oder eine Genrestaffage.[28] Prägend war offenbar der Einfluß von Pieter Lastman, an dessen Historien sich Breenbergh nach seiner Ankunft in Amsterdam orientiert haben könnte.[29] 1612 malte dieser die alttestamentarische Szene „Joseph verkauft Korn in Ägypten" (Abb. 27), die sowohl in dem Motiv der Trajanssäule wie auch in der genrehaften Figurenstaffage Breenberghs Werke aus den 1640er Jahren vorgeprägt hat.[30]

Narrative Vielgestaltigkeit erzielte Breenbergh insbesondere in der Schilderung der verschiedenen Tätigkeiten um den Unterhalt des Feuers. Sorgfältig arbeitete er vor allem die halbnackten Figuren aus: Deutlich treten die Muskeln an den Armen der Folterknechte (Abb. 28) und der kräftige Rücken des im Vordergrund kauernden Mannes hervor. Wie die Figur des Merkur, die möglicherweise aus einer Bacchusskulptur hervorgegangen ist,[31] verraten sie Breenberghs intensives Studium der menschlichen Anatomie, die er sich wahrscheinlich beim Zeichnen vor den antiken Skulpturen in Rom

27 Vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 1 und Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 284. Etwas ausführlicher dazu SLUIJTER-SEIJFFERT 1982, S. 70f.

28 Sluijter-Seijffert sieht hierin ein Unterscheidungsmerkmal zwischen der ersten und der zweiten Generation der „Italianisanten"; vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1982, S. 71.

29 Dazu SLUIJTER-SEIJFFERT 1982, S. 71. Sie erkennt allerdings in der nahsichtigen Figurenstaffage in Lastmans Gemälden den Unterschied zu Breenbergh, bei dem die figürlichen Szenen eher im Mittelgrund dargestellt seien. Das Frankfurter Gemälde hingegen weicht davon erkennbar ab und verarbeitet deutlich Impulse durch Lastman. Stechow sieht hingegen Einflüsse durch Pietro da Cortona und geht, um diese zu begründen, von der These einer zweiten Italienfahrt aus; vgl. STECHOW 1930, S. 139. Diese Überlegung hat in der Forschung keinen Nachhall gefunden.

30 Holz, 57,6 x 88,2 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 890).

31 Roethlisberger verweist auf Michelangelos „Bacchus" als mögliches Vorbild; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Kat. 228.

32 Von Breenberghs Figurenstudien für die großen Staffagefiguren ist kein Beispiel erhalten; vgl. ROETHLISBERGER 1969, S. 15. Nur eine Aktstudie ist überliefert, die 1639 datiert wird und damit erst nach den römischen Jahren entstand; vgl. ROETHLISBERGER 1969, S. 16 und S. 45f., Kat. 142.

angeeignet hatte.[32] Auch nach seiner Rückkehr in die Niederlande fertigte er Zeichnungen an, um seine Gemälde vorzubereiten. Der „Sterbende Adonis" diente zwar als Vorlage für das 1646 datierte Gemälde mit diesem Thema, prägt allerdings in der liegenden, leicht verkürzt gegebenen Pose auch den sterbenden Laurentius des Frankfurter Gemäldes vor.[33] Die intensive Beschäftigung Breenberghs mit stark verkürzten Figuren dokumentiert auch die in den 1640er Jahren entstandene Zeichnung mit der „Schindung des Marsyas" (Abb. 29) in der Graphischen Sammlung des Städel.[34] Hier wird bereits – wenn auch nicht zu dem paganen Thema passend – der mit Märtyrerkrone und Siegespalme herbeifliegende Engel verwendet. Pentimenti am Körper des Engels auf dem Gemälde (Abb. 30) belegen jedoch, daß Breenbergh die Motive während des Malprozesses noch variierte. Der Priester mit der drohend ausgestreckten Hand läßt sich in einer Zeichnung in St. Petersburg wiederfinden. Dort weist ein Mann inmitten einer Menschenmenge demonstrativ auf eine nur in Umrissen erkennbare Skulptur hin.[35] Auch bei der im Hintergrund sichtbaren Engelsburg handelt es sich um ein geläufiges Motiv, denn sie taucht auf einem weiteren Blatt auf, das aufgrund seines ausgearbeiteten Zustands offenbar als autonome Zeichnung anzusprechen ist.[36]

Mitte der 1640er Jahre setzte sich Breenbergh wiederholt mit affektgeladenen Themen auseinander.[37] Der Frankfurter „Laurentius-Marter" von 1647 ging das im 1. Buch

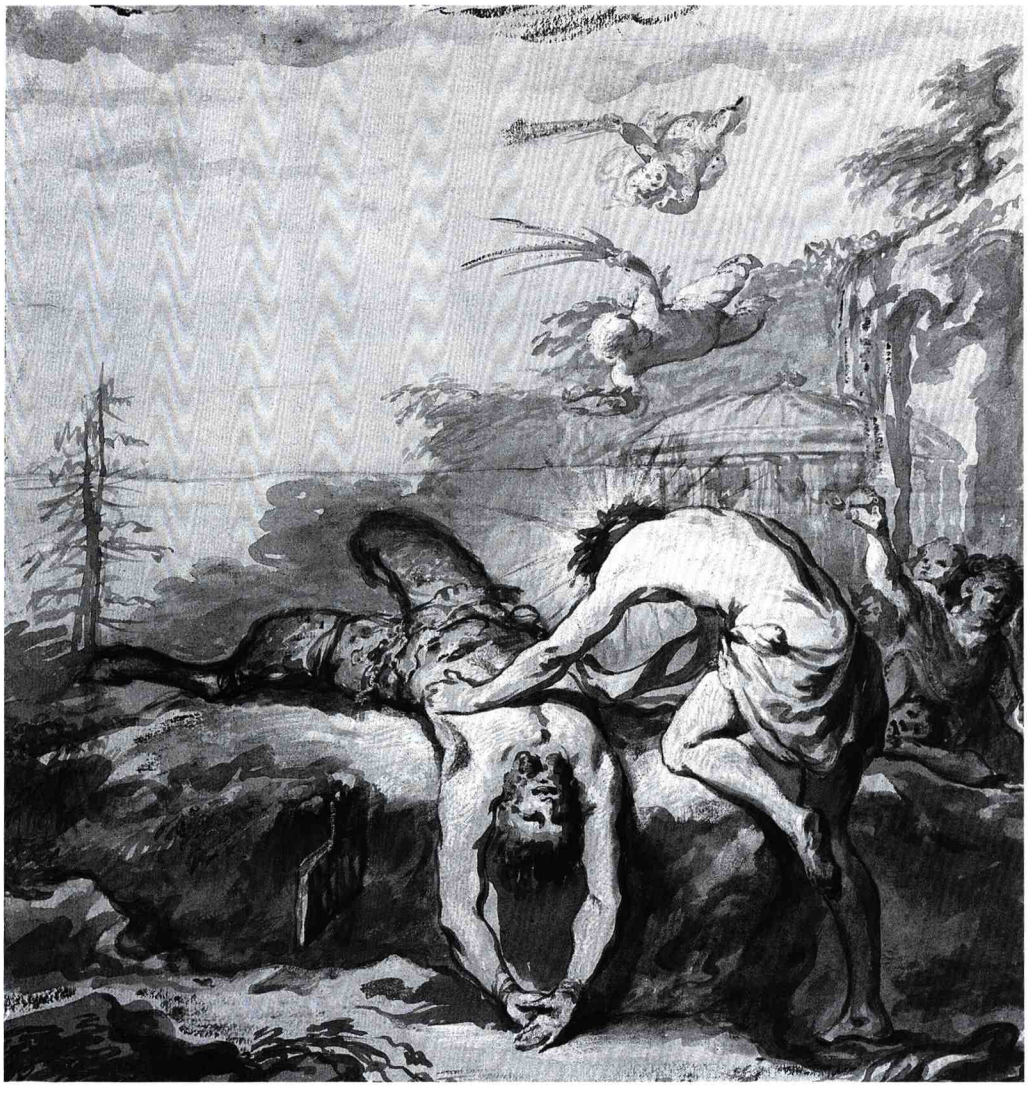

Abb. 29: Bartholomeus Breenbergh, Die Schindung des Marsyas, 1640er Jahre, Pinselzeichnung, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

33 Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 248 x 359 mm. Zuletzt New York, Kunsthandel Bob Haboldt (1989). Das Gemälde (Holz, 38,7 x 49,5 cm) war zuletzt auf der Verst. New York (Sotheby's) 1. Dezember 1995, Nr. 66.

34 Pinsel, braun laviert, gehöht, 292 x 262 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3798). Roethlisberger setzt das Blatt in Beziehung zu einem 1645 datierten Gemälde; vgl. ROETHLISBERGER 1969, S. 49, Kat. 158.

35 Bleistift, rote Kreide, Feder in Braun, laviert, 280 x 440 cm. St. Petersburg, Eremitage (Photographie im RKD, Den Haag).

36 Feder und Pinsel in Grau über Bleistift, laviert, 265 x 407 mm. Zürich, Kunsthaus (Photographie im RKD, Den Haag).

37 Sluijter-Seijffert weist ähnlich expressive Figuren bei den Prä-Rembrandtisten nach, vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1982, S. 71.

Abb. 28: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Mikroskopaufnahme: Armmuskulatur des Mannes mit dem Kohlenkorb, Frankfurt a. M., Städel

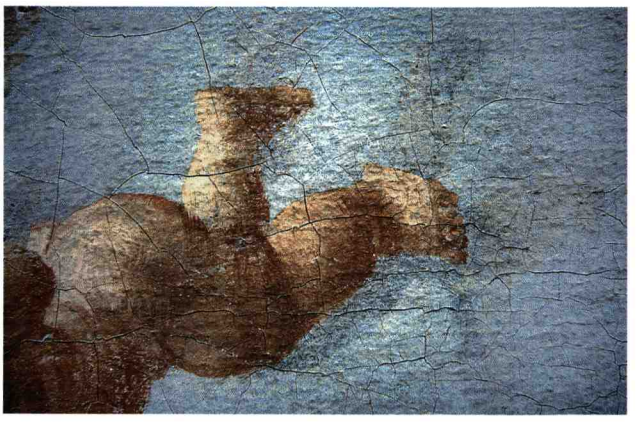

Abb. 30: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Mikroskopaufnahme: Pentimenti am Engel, Frankfurt a. M., Städel

Könige 18, 16–39 geschilderte „Opfer des Elia am Berg Karmel" von 1645 unmittelbar voraus.[38] In diesem Gemälde lenkt keine Architekturkulisse von dem riesigen Altar mit dem Brandopfer ab. Mit erschreckten Gebärden reagieren Ahab und sein Gefolge auf das göttliche Wunder, welches das Tieropfer auf der von Wasser durchtränkten Feuerstelle in Flammen aufgehen läßt. Expressive Gesten, grimmig verzogene Gesichter und die monumentale Architekturkulisse verleihen auch der „Laurentius-Marter" ihre Dramatik (Abb. 31). Zugleich nutzte Breenbergh die Gebärden auch, um die narrativen Zusammenhänge zu verdeutlichen: Der weisende Gestus des heidnischen Priesters auf die Skulptur des Merkur wurde sorgfältig herausgearbeitet, wie das an dieser Stelle befindliche, scheinbare „Pentiment" belegt: Es handelt sich um eine später nicht abgedeckte „Vorzeichnung" in einem Inkarnat-Ton (Abb. 32). Auch wenn die Götzenstatue auf einem antiken oder einem zeitgenössischen Vorbild beruht, so fügte Breenbergh mit dem Geldsack dem Gott des Handels ein ungewöhnliches, eher drastisch-vulgäres Attribut bei, denn es verweist auf die materiellen Begierden der heidnischen Priester, denen Laurentius den Verbleib der Kirchenschätze mitteilen sollte.

Mit der konzisen Bilderzählung, die auch moralisierende Botschaften vermittelt, profiliert sich Breenbergh als Maler von Historien, die damals in der Gattungstheorie den höchsten Rang einnahmen. Dazu zählt auch die eindrucksvolle Demonstration seiner Antikenkenntnisse. Die Trajanssäule, die Engelsburg und der Tempel rechts, der vermutlich auf das Vorbild des im Mittelalter in die Kirche S. Lorenzo in Miranda umgewandelten Tempels des Antoninus Pius und der Faustina zurückgeht,[39] dokumentieren, daß er diese Bauwerke tatsächlich gesehen hatte. Eine Pinie und das klare, sonnige Licht verleihen der Szenerie zusätzlich mediterranen Charakter. Dabei nahm Breenbergh offenbar auch Ungereimtheiten in Kauf, denn der barocke Petersdom im Hintergrund bildet in der antiken Architekturkulisse nicht nur einen Fremdkörper, sondern steht auch im Widerspruch zu dem in der frühchristlichen Zeit angesiedelten Geschehen im Vordergrund. Dem entspricht jedoch Breenberghs Arbeitsweise mit geschickt montierten Versatzstücken. In der Darstellung „Cornelius fällt Petrus bei dessen Ankunft in Caesarea zu Füßen" taucht am linken Bildrand das Gebäude mit dem Rundturm leicht abgeändert wieder auf.[40] Außerdem wird es – wiederum in leicht abgewandelter Gestalt – in dem Gemälde „Alexander und die Familie des Darius" verwendet.[41] Die Tempelfront rechts tritt in einem Gemälde mit „Christus und der Hauptmann von Kapernaum" noch einmal auf – hier allerdings wurde der Portikus um eine weitere Säule ergänzt.[42]

38 Holz, 85 x 70 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. 93). Zu den Bezügen dieses Werkes zu Gemälden von Lastman und Moeyaert vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 85, Kat. 215.

39 Vgl. Verz. 1900, S. 50, Nr. 187 und ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Kat. 228. Die seitliche Front des Portikus hielt auch Jan de Bisschop in einer heute im Berliner Kupferstichkabinett bewahrten Zeichnung fest; vgl. VAN GELDER 1971, S. 265, Abb. 16.

40 Leinwand, 76,8 x 115 cm. Zuletzt Verst. London (Christie's) 4. Juli 1997, Nr. 41 (die Datierung „1653" wurde vermutlich verfälschend nachgezogen, denn das Werk stammt aus der Mitte der 1630er Jahre). Roethlisberger identifiziert die Architektur am linken Bildrand mit dem Grab der Cäcilia Metella; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 66, Kat. 159. Darauf deutet der umlaufende Fries mit den Ochsenschädeln hin, der in der Frankfurter Laurentius-Marter allerdings fehlt. Da beiden Architekturen jedoch der im Hintergrund erkennbare Turm mit den Biforien-Fenstern gemeinsam ist, handelt es sich bei dem Städel-Gemälde offenbar um eine Variante, die nicht mehr unmittelbar auf den Eindruck vor Ort zurückgeht.

41 Leinwand, 102,5 x 127 cm. Privatsammlung. Auch der Fahnenträger tritt hier in leicht variierter Gestalt noch einmal auf.

Der Nachstich von Jan de Bisschop (Abb. 33) zeigt einige Veränderungen, die sich bereits im Format äußern. Die im Gegensinn wiedergegebene Darstellung wurde an den Seiten verbreitert, so daß sich ein ausgeprägtes Querformat ergibt. Weitgehend unverändert blieb dabei die Figurenstaffage, die aber in den Proportionen etwas in die Breite gedehnt wurde. Die größten Veränderungen betreffen die Architekturkulisse. Das flache Gebäude am rechten Rand des Stichs wurde um einige Fensterachsen erweitert und die Spannbreite der Bögen in der Substruktionsmauer gedehnt. Das Motiv der Trajanssäule wurde durch die Skulptur des Göttervaters Jupiter ersetzt. Außerdem verzichtete De Bisschop auf das Baummotiv, wodurch der ausgestreckte Arm des Jupiters eine noch größere Monumentalität erhält. Da De Bisschop auch einen Nachstich nach dem 1644 datierten Gemälde „Joseph verkauft Korn in Ägypten" anfertigte,[43] gehen die Veränderungen möglicherweise auf sein Bemühen zurück, die beiden Radierungen zu einem annähernd formatgleichen Paar zusammenzufügen. Dies erklärt jedoch nicht, warum De Bisschop die Trajanssäule durch das Jupitermotiv ersetzte. Vielleicht variierte er die Vorgaben seines Lehrers Breenbergh durch dessen eigene, in Italien angefertigte Studien,[44] unter denen sich auch eine solche Jupiterfigur befunden haben könnte.

Die Frankfurter „Laurentius-Marter" von Bartholomeus Breenbergh stellt die Summe seiner italienischen Jahre dar: Künstlerische Impulse durch andere, in Rom tätige Maler, aber auch eigene Wahrnehmungen werden zu einer ambitionierten Komposition zusammengestellt.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 42, Nr. 117; 1823, S. 23, Nr. 117; 1830, S. 2, Nr. 8; 1833, Taf. 2; 1835, S. 42, Nr. 19; 1844, S. 102, Nr. 233; 1855, S. 21, Nr. 233; 1858, S. 100, Nr. 233; 1866, S. 103, Nr. 233; 1870, S. 110, Nr. 157; 1873, S. 112, Nr. 157; 1879, S. 122, Nr. 187; 1883, S. 125, Nr. 187; 1888, S. 134, Nr. 187; 1892, S. 47, Nr. 187; 1897/1900, S. 45, Nr. 187; 1900, S. 50, Nr. 187; 1905/07, S. 36, Nr. 187; 1907, S. 34, Nr. 187; 1910, S. 43, Nr. 187; 1914, S. 44, Nr. 187; 1915, S. 118, Nr. 187; 1919, S. 16; 1924, S. 38; 1966, S. 20; 1995, S. 22, Taf. 13

HOET, I, 1752, S. 337
PARTHEY 1863/64, Bd. 1, S. 174, Nr. 9
EBE 1901, S. 460

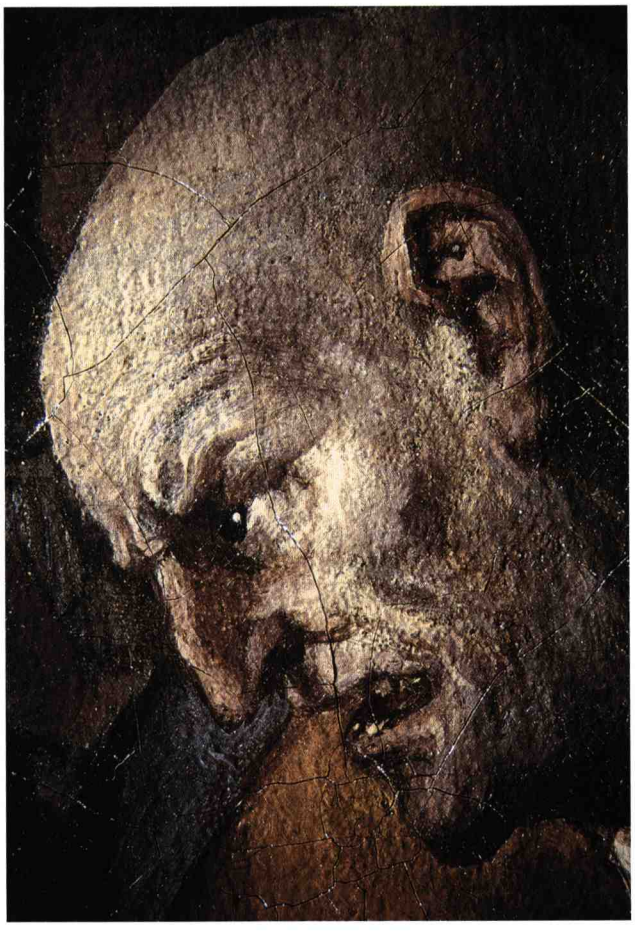

Abb. 31: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Mikroskopaufnahme: Kopfstudie, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 32: Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Mikroskopaufnahme: „Vorzeichnung" am Zeigefinger des Priesters, Frankfurt a. M., Städel

42 Holz, 37 x 51 cm. Rafael Valls Ltd., London; Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag (Abb. in: Ausst. Kat. BIRMINGHAM-DEN HAAG 2004/05, S. 36f., Kat. 4). Roethlisberger identifiziert die Säulenstellung hier als den Tempel des Augustus und der Faustina auf dem Forum Romanum; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 62, Kat. 146. Auf die Übereinstimmungen und die Abweichungen zum Frankfurter Gemälde geht Roethlisberger nicht ein.

43 Vgl. DE GELDER 1971, S. 206. Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Gemäldegalerie Dresden und wurde im 2. Weltkrieg zerstört; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 80–82, Kat. 204.

44 Dazu DE GELDER 1971, S. 206.

Abb. 33: Jan de Bisschop (nach Bartholomeus Breenbergh), Das Martyrium des Heiligen Laurentius, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

WILDENSTEIN 1922, S. 148, Nr. 59, S. 209, Nr. 32
STECHOW 1930, S. 133–140, S. 138
NAUMANN 1933, S. 100, Nr. 30
ROETHLISBERGER 1969, S. 49, Kat. 158
VAN GELDER 1971, S. 201–259, S. 206 und Anm. 27
ROETHLISBERGER 1981, S. 89, Nr. 228
Ausst. Kat. BIRMINGHAM-DEN HAAG 2004/05, S. 21–23, S. 46f., Kat. 9

PIETER CODDE

Amsterdam 1599 – 1678 Amsterdam

Am 11. Dezember 1599 wurde Pieter Codde in Amsterdam getauft. Er war das vierte von insgesamt neun Kindern von Maria Jansdr. und Jacob Pietersz. Codde, der innerhalb der Amsterdamer Regentschaft die Position des *paalknecht* (verantwortlich für Kaufleute und Schiffer) inne hatte. Über Pieters Ausbildung ist nichts bekannt, allerdings legt sein auf Portraits konzentriertes Frühwerk die Schulung bei einem Bildnismaler nahe. Für die These, daß Frans Hals sein Lehrer war, gibt es keine Belege. Möglicherweise erhielt Codde seine Ausbildung bei den Bildnismalern Barent van Someren oder Cornelis van der Voort.
Anläßlich seiner Heirat am 27. Oktober 1623 mit Marritge Aerents wurde er als selbständiger Maler genannt. Sein frühestes datiertes Gemälde, ein Portrait, stammt aus dem Jahr 1626. Daß er sich bereits zu dieser Zeit mit Genremalerei beschäftigte, belegt eine 1627 datierte „Tanzszene" (Paris, Musée du Louvre). Auch im literarischen Leben Amsterdams spielte der Maler eine Rolle, wie die ihm gewidmete Tragödie „Tyrus" von Elias Herckmans von 1627 bezeugt. 1635 lag Codde für eine Nacht im *stadhuis* in Ketten: Sein Verhältnis mit einer Dienstmagd war bekannt geworden und führte wenig später zum Scheitern seiner Ehe. Ein am 5. Februar 1636 aufgestelltes Inventar verzeichnet seine gesamten Besitztümer. Sein Testament setzte Codde am 8. Oktober 1669 auf. Neun Jahre später starb er in seinem Haus an der Keyzersgracht, das er am 7. Januar 1657 erworben hatte, und wurde am 12. Oktober 1678 in der Oude Kerk zu Amsterdam beigesetzt.
In den 1630er Jahren konzentrierte sich Codde auf die Genremalerei, die nach der Mitte der 1640er Jahre durch Portraits und einige Historien abgelöst wurde. Nach 1645 datierte er nur noch selten seine Werke, dennoch dürfte er noch in den 1650er Jahren tätig gewesen sein. Im Auftrag der Amsterdamer Bürgerwehr führte er 1637 ein Schützenstück, die *Magere Compagnie*, zu Ende, das Frans Hals vier Jahre zuvor begonnen, aber wegen Streitigkeiten nicht vollendet hatte. Zusammen mit Willem Duyster, der immer wieder als sein Schüler genannt wurde, prägte er die Genremalerei in Amsterdam in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

LITERATUR: Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 174; Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 257

MUSIZIERENDE GESELLSCHAFT

INV. NR. SG 509

Um 1633
Eichenholz, 32,5 x 41,3 cm
(Maße ohne Anstückungen)
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (32,5 x 41,3 x 0,8 cm) weist allseits eine später hinzugefügte Anstückung von ca. 4 cm (oben 5,5 cm) Breite auf, die mittels Verplattung befestigt wurde. Vermutlich war dies der Anlaß zum Dünnen der Tafel und der Anbringung eines stabilisierenden Parketts.
In Ausbrüchen wird eine helle, elfenbeinfarbene Grundierung sichtbar, über der teilweise eine braune Unterlegung liegt. In der Infrarot-Reflektographie markiert sich keine Unterzeichnung, aber die schnell aufgetragene Unterlegung, die helle Partien wie die Köpfe und zumindest die Konturen der Kleider freiläßt. Eine Betrachtung mit dem Mikroskop ergab, daß zwischen der Rückenfigur und dem im Hintergrund stehenden Mann das darunter liegende Grau bewußt reliefartig aufgetragen wurde, um die ineinander übergehenden Haartrachten optisch voneinander zu unterscheiden.
Die 1936 durchgeführte Restaurierung von Weber-Scheld (Inventar der Städtischen Galerie, Nr. 509) hatte eine Angleichung der Anstückungen an das originale Bildfeld zum Ziel. Auf diese Maßnahme gingen stark verfärbte und glänzende Retuschen vor allem entlang der originalen Bildränder zurück, die während der jüngsten Restaurierungsmaßnahme durch Christiane Haeseler im Frühjahr 2004 entfernt wurden. Dabei wurde zunächst der stark vergilbte Firnis abgenommen. Daran anschließend wurden die Retuschen und Übermalungen entfernt. Die Überkittungen, die den Niveauunterschied zwischen Original und Anstückung überdecken sollten, wurden entfernt und die originale Farbsubstanz darunter freigelegt. Anschließend wurden die Fehlstellen und die durch das Schleifen und Angleichen der Kittungen an das Niveau der Bildoberfläche entstandenen Beschädigungen und Verputzungen retuschiert. Verputzte Stellen in den Schattenpartien der Gesichter, in den Haaren und zum Teil in den schwarzen Partien. Riß am linken Bildrand auf halber Höhe, dort kleine retuschierte Ausbrüche.
Das in brauner Farbe aufgetragene und leicht verputzte Monogramm „PC“ (ligiert, Abb. 34) befindet sich auf dem von der weiblichen Rückenfigur gehaltenen Notenblatt und zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé.
Die gedünnte und parkettierte Rückseite weist keine Abfasungen auf. Auf der zweiten Querleiste von unten mittig mit roter Kreide „2987“, auf der ersten unten links Klebezettel „Städtische Galerie / Nr. 509 Pieter Codde“.
Eine dendrochronologische Datierung der Tafel war aufgrund der allseitigen Anstückungen nicht möglich.

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.
Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 als „Palamedes Stevens“ (*f* 365 an Antonie von Blittersdorff)
Slg. Antonie von Blittersdorff (1828–1896?), Frankfurt a. M.
Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „Pieter Codde“

AUSSTELLUNGEN

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw / Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, 2004/05, Nr. 12

Abb. 34: Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

In einem bürgerlichen Innenraum, von dem man nur die rückwärtige und die rechte Wand sieht, haben sich einige Frauen und Männer um einen Tisch versammelt. Die weibliche Rückenfigur am linken Bildrand lenkt den Blick des Betrachters auf ein gemeinsam musizierendes Paar. Mit einer zum Taktschlagen erhobenen Hand begleitet ein Mann den Gesang der neben ihm sitzenden Frau, die in ein Notenbuch blickt. Den Blick des Betrachters sucht ein junger Mann in einem modischen Gewand, der frontal auf der vorderen Tischkante sitzt. Er spielt eine Knickhalslaute, die er auf seinem rechten Oberschenkel abstützt. Seinen lässigen Habitus unterstreicht der Mantel, den er beiläufig auf dem mit goldgeprägtem Leder bezogenen Stuhl rechts von sich abgelegt hat. Daneben sitzt ein weiterer Mann, der auf einer Flöte bläst. Die hinter ihm stehende Frau singt aus einem Notenbuch. Auf dem blaugrauen Tuch, das den Tisch bedeckt, liegen weitere Notenbücher und eine Flöte bereit. An der rechten Seitenwand des karg eingerichteten Raumes hängt über einer eisenbeschlagenen Truhe ein großes Gemälde. Der braune Holzrahmen umgibt eine Küstenlandschaft: Links neben einer großen, mit einem Weidenbaum bewachsenen Sanddüne öffnet sich der Blick auf das Meer, über dem sich dunkle Wolken türmen. Der von Codde gemalte Innenraum wurde auf einer nachträglich angebrachten und heute vom modernen Rahmen abgedeckten Anstückung fortgesetzt und oben durch eine gemalte Kassettendecke ergänzt.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung Antonie Brentano (1780–1869), geb. Birckenstock, stammende Gemälde wurde im 19. Jahrhundert Stevens Palamedesz. zugeschrieben. Unter diesem Namen wurde das Gemälde im Katalog zur Versteigerung der nachgelassenen Sammlung der Antonie Brentano verzeichnet und mit dem Titel „Le Concert" versehen.[1] Die angegebenen Maße 40 x 49 cm deuten darauf hin, daß die Tafel bereits damals die Anstückungen aufwies. Das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges von 1870 im Städel verzeichnet als Käuferin Antonie von Blittersdorff, die das Gemälde für *f* 365 erwarb.
Als Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler (1856–1929) wurde das Gemälde 1934 unter der alten Zuschreibung an Palamedesz. erworben[2] und als

Abb. 36: Pieter Codde, Fröhliche Gesellschaft, 1633, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

1 Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25.

2 Vgl. Liste der aus dem Vermächtnis Hugo Kessler übernommenen Kunstgegenstände vom 29. November 1934 (Städel-Archiv, Akte 759).

Abb. 35: Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft, um 1633, Frankfurt a. M., Städel

Werk des „Pieter Codde“ im Städel-Inventar eingetragen. Dort ist auch die Restaurierungsmaßnahme durch den Maler Weber-Scheld im Frühjahr 1936 verzeichnet, die den durch den Hinweis „Format“ ergänzten alten Zustand „wiederhergestellt“ habe. Als „Musizierende Gesellschaft“ bezeichnen Jochen Sander und Bodo Brinkmann die Szene.[3]
Dieter Beaujean identifiziert das Gemälde rechts im Hintergrund als eine von Van Goyen um 1630 gemalte Dünenlandschaft und nennt Beispiele aus dem Œuvre des Landschaftsmalers, die der Komposition nahe kommen.[4] Er interpretiert die Integration einer fremden Bildgattung als Indiz für das Bemühen Coddes, sich als vielseitig begabte und mit den künstlerischen Neuerungen seiner Zeit vertraute Künstlerpersönlichkeit zu profilieren.

DISKUSSION

Der Zuschreibung an Pieter Codde lag vermutlich die Entschlüsselung des versteckt auf einem Notenblatt angebrachten Monogramms (Abb. 34) zugrunde. Die ligierte Schreibung des Monogramms „PC“ wie die unauffällige Anbringung ist für den Maler typisch. Sie findet sich auch auf der „Fröhlichen Gesellschaft“ (Abb. 36) in der Gemäldegalerie der Akademie in Wien.[5] Dort versteckt sich das Monogramm als Schnitzerei auf einem Hocker im Hintergrund.[6]
Das Gemälde im Städel weist keine Datierung auf. Dennoch läßt sich seine Entstehung aufgrund zahlreicher stilistischer Hinweise auf die frühen 1630er Jahre eingrenzen.[7] Auffallende Parallelen bestehen zu dem bereits erwähnten Wiener Bild, das 1633 datiert ist und somit im gleichen Jahr entstand wie das ebenfalls datierte Ge-

Abb. 37: Pieter Codde, Die Heimkehr der Jäger, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum

3 Vgl. Verz. 1995, S. 26, Abb. 24.
4 Vgl. BEAUJEAN 2001, S. 90.
5 Holz, 49 x 76,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 1096).
6 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 97 mit Abbildung.
7 Die Datierung bestätigte Fred G. Meijer, RKD, mündlich im Februar 2002.

mälde „Die Heimkehr der Jäger" (Abb. 37) im Amsterdamer Rijksmuseum.[8] Charakteristisch für diese Phase ist die detaillierte und zugleich ungewöhnliche Plastizität suggerierende glatte, emailartige Malweise.[9] Mit flüssigen Pinselstrichen und effektvoll gesetzten Glanzlichtern gibt Codde schimmernde Seide (Abb. 38) und kostbare Spitzen wieder. Die duftig gemalten Haarlocken, die mit dünner Farbe auf die braune, durchschimmernde Unterlegung gesetzt sind und die Köpfe fast mit dem Hintergrund verschmelzen lassen (Abb. 39), finden sich auch im Wiener Bild. Auffallend ist der Gesichtstypus des frontal auf den Betrachter blickenden Lautenspielers: Mit der schmalen, ausgeprägt langen Nase, den weit auseinanderstehenden Augen und mit seinem gepflegten Kinnbart ist er sowohl mit dem Tänzer in der Wiener Version als auch mit dem im Vordergrund stehenden Jäger im Amsterdamer Werk verwandt. Hervorzuheben sind auch einige modische Details der Kostüme: So taucht der große schwarze Männerhut mit der verwegen hochgeklappten breiten Krempe in allen drei Gemälden auf. Typisch ist auch die karge Andeutung des Raumes, der den Übergang zwischen Boden und Rückwand nicht sichtbar werden läßt und nur sparsam möbliert ist. Die ursprüngliche Wirkung des Frankfurter Gemäldes verunklären die später hinzugefügten Anstückungen, die das Interieur durch eine Balkendecke ergänzen.

Das Gemälde im Städel zeigt Musizierende in einem Interieur, das weder als Wirtshaus noch als Bordell gekennzeichnet ist. Damit unterscheidet es sich von den genannten Werken in Amsterdam und Wien, die vielfältige ikonographische Bezüge aufweisen. Im Amsterdamer Gemälde tragen die Jäger einen Hasen und ein Rebhuhn herein. Diese Tiere stellen traditionell eine Aufforderung zum Beischlaf dar.[10] Diesen amourösen Kontext unterstreicht das Himmelbett im Hintergrund, das den Raum als Bordell und die im Vordergrund sitzenden Frauen als Kurtisanen bezeichnet. Eine sich den sinnlichen Genüssen der Musik hingebende Gesellschaft zeigt auch das Wiener Bild, das durch selbstvergessen Tanzende ergänzt wird. An den leichtfertigen Charakter dieser sinnlichen Ausschweifungen gemahnt das aus einem Weinglas, einer Kanne, Notenblättern und Instrumenten bestehende Stilleben auf dem Tisch im Hintergrund.[11] Demnach scheint hier der Minne die bürgerliche Liebe entgegengesetzt, deren Ziel nicht erotische Ausschweifung, sondern Werteerhalt und Fürsorge ist, die das stolz gezeigte Kind im Vordergrund repräsentiert.[12]

Abb. 38: Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Kostümdetail der weiblichen Rückenfigur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 39: Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Kopf und Haartracht des Sängers, Frankfurt a. M., Städel

8 Holz, 54 x 68 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-4844).

9 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 100. Dazu auch Pieter VAN THIEL, in: Bulletin van het Rijksmuseum 37, 1989, S. 219–221.

10 Vgl. Eddy DE JONGH, Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen, in: Simiolus 3, 1968/69, S. 22–74, insbesondere S. 41–43. Die Präsentation von Vögeln geht auf das Wort „vogelen" zurück, das mit dem deutschen Wort „vögeln" etymologisch verwandt ist. Der Hase deutet auf das Sprichwort „De haas jagen", zurück, das sinnbildlich für das Liebesspiel steht.

11 Trnek weist auf den vergänglichen Charakter von Weingenuß und Musik hin, der mit diesem Stilleben angedeutet sein könnte; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 98 und S. 168.

12 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 99f.

In der Frankfurter Version fehlen jedoch Motive, welche die Bildaussage eindeutig lesbar machen. Allenfalls die aufgeputzten Gewänder, die aber auch in der positiv gedeuteten Figurengruppe des Wiener Bildes auftreten, und die Hingabe an die durch die schmalen Notenhefte angezeigte weltliche Musik geben dem Geschehen möglicherweise einen negativen Unterton. Aufgeputzte Gewänder, geschmückt durch einen ausladenden Kragen, sind in der moralisierenden Graphik häufig Attribut der Todsünde der Superbia.[13] Auf diese Lesart könnte das modische Gewand einer musizierenden Frau hinweisen, die in einem Stich von Cornelis Drebbel nach Hendrick Goltzius (Abb. 40) in Begleitung eines eulenartig aussehenden Mannes mit einer dicken Brille musiziert. Der Hinweis auf einen lasterhaften Kontext wird jedoch durch die positive Stichunterschrift in Frage gestellt.[14] Auch dem 1625 datierten Gemälde von Gerard van Honthorst, das ein von einem Lautenspieler begleitetes musizierendes Paar zeigt (Abb. 41), sind keine der üblichen Attribute beigegeben, die auf einen lasterhaften Kontext verweisen.[15] Wie kontrovers das gemeinsame Musizieren gedeutet werden kann, macht die von Rembrandt 1629 gemalte Musikszene im Rijksmuseum in Amsterdam deutlich.[16]

Als bildimmanenter Hinweis auf eine negative Lesart der Szene bietet sich auch das Bild im Bild nicht eindeutig an. Es zeigt eine Dünenlandschaft mit einem kahlen, möglicherweise abgestorbenen Baum. Wie bei dem im Wiener Bild angedeuteten Vanitasstilleben könnte die Darstellung an die Vergänglichkeit irdischer Genüsse gemahnen. Der artifizielle Charakter von Coddes Werken legt aber auch andere Deutungsmöglichkeiten nahe. Möglicherweise diente dem Künstler

Abb. 40: Cornelis Drebbel (nach Hendrick Goltzius), Musica (aus der Folge mit den Sieben Freien Künsten), um 1598, Kupferstich, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

Abb. 42: Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterlegung in den Musizierenden rechts, Frankfurt a. M., Städel

13 So auch in der von Jacob Matham nach Vorlagen von Hendrick Goltzius gestochenen Folge zu den „Tugenden und Todsünden" (THE ILLUSTRATED BARTSCH, S. 121, 132). Zur Ikonographie der Superbia vgl. Susanne BLÖCKER, Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560. Münster/Hamburg 1993, S. 57–69, zur Kleidung insbesondere S. 60f. und zur Eitelkeit S. 66–68.

14 Kupferstich, 174 x 129 mm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (Hollstein VIII, 104).

15 Leinwand, 131,5 x 182 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 4693). Dazu NEUMEISTER 2003, S. 186.

16 Holz, 63,4 x 47,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-4674). Zu den wechselnden, sich teilweise deutlich widersprechenden Interpretationen vgl. Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 184–189.

17 Dazu auch BEAUJEAN 2001, S. 90. Stechow weist auf ein Gemälde von Codde mit einer Landschaft als Bild im Bilde hin (London, National Gallery), das vom Künstler datiert wurde. Die Landschaft sei jedoch so „modern", daß diese Datierung wiederum suspekt erscheine; vgl. Wolfgang STECHOW, Landscape Paintings in Dutch Seventeenth Century Interiors, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 11, 1960, S. 165–184, S. 167, Anm. 4.

18 Beaujean nennt als mögliche Vorlage das „Flußtal" von Jan van Goyen (BECK 1972–, Bd. 2, Nr. 969); vgl. BEAUJEAN 2001, S. 90, Anm. 236. Dies erscheint wenig überzeugend: Es bestehen kaum motivische Übereinstimmungen, denn die Düne nimmt bei Codde mehr als die Hälfte der Komposition ein, außerdem fehlt das prominente Motiv des Plankenzauns. Zudem ist Van Goyens Gemälde 1639 datiert und entstand somit deutlich nach dem Städel-Gemälde.

Abb. 41: Gerard van Honthorst, Singendes Paar mit Lautenspieler, 1625, Dublin, National Gallery of Ireland

das Bild im Bild auch dazu, seine künstlerische Vielseitigkeit und Vertrautheit mit aktuellen Kunstströmungen zu demonstrieren.[17] Die gemalte Dünenlandschaft entspricht den monochromen Landschaften, wie sie von den Haarlemer Meistern Jan van Goyen und Pieter de Molijn ausgehend zu dieser Zeit in Holland sehr beliebt waren.[18] Auch mit seinen Genreszenen schloß sich Codde dem vorherrschenden Zeitgeschmack an. Die Musikszene ist auf wenige Farbschattierungen zwischen Schwarz, Braun und Grau reduziert. Die im Gewand der stehenden Frau mit dem Notenheft sichtbare braune Unterlegung (Abb. 42) unterstreicht das warmtonige und farblich homogene Erscheinungsbild. Die differenzierte Wiedergabe von vielfältigen Farbnuancen und die detaillierte Malweise auch kleinster Einzelheiten bestätigen Coddes meisterhafte Beherrschung seiner gestalterischen Mittel. Die emailhafte, glatte Wirkung der Bildoberfläche, die das kostbare Schimmern der gemalten Seidenstoffe unterstreicht, erzielte der Maler durch bindemittelreiche und stark lasierend aufgetragene Farben.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 26, Abb. 24

BEAUJEAN 2001, S. 90
Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 79–81

CORNELIS CORNELISZ. VAN HAARLEM

Haarlem 1562 – 1638 Haarlem

1562 wurde Cornelis Cornelisz., der später selbst den Namen seiner Heimatstadt Haarlem anfügte, als Sohn des Tuchhändlers Cornelis Thomasz. und der Alijdt Jacobsdr. geboren. Während der spanischen Besetzung von 1572 bis 1577 verließen die Eltern Haarlem und überließen das Kind dem Maler Pieter Pietersz., der später sein Lehrer wurde. Eine Reise nach Frankreich 1579 brach Cornelisz. bereits in Rouen ab, als dort die Pest ausbrach. Er ging nach Antwerpen und arbeitete dort ein Jahr mit Gillis Coignet. Um 1580 kehrte er nach Haarlem zurück, wo sich bereits Hendrick Goltzius niedergelassen hatte. Zusammen mit Karel van Mander, der seit 1583 in Haarlem lebte, begründeten sie in den folgenden Jahren eine „Akademie" und machten damit die Stadt zu einem wichtigen künstlerischen Zentrum. 1583 erhielt Cornelisz. den ersten Auftrag für ein Schützenstück. Das setzte voraus, daß er bereits zu diesem Zeitpunkt Mitglied in der St. Lukasgilde war. Zwischen 1590 und 1593 führte Cornelisz. verschiedene Aufträge für den Prinsenhof aus. Im Jahr 1600 heiratete der Maler die Bürgermeistertochter Maritge Arentsdr. Deyman, die sechs Jahre später starb. 1605 erbte er ein Drittel des schwiegerväterlichen Vermögens. Aus einer illegitimen Verbindung mit Margriet Pouwelsdr. entstammt eine Tochter, die 1611 geboren wurde. Wiederholt übernahm Cornelisz. wichtige gesellschaftliche Ämter. So war er von 1613 bis 1618 einer der Regenten des Oude Mannenhuis und von 1626 bis 1629 Mitglied der katholischen Jakobschützen. 1631 zählte er zu den Unterzeichnern einer neuen Satzung für die St. Lukasgilde. Am 11. November 1638 verstarb der Maler in Haarlem.

Zu seinen Schülern zählen Gerrit Pietersz. und Cornelis Jacobsz. Delff. Sein Enkel Cornelis Bega wurde später Genremaler.

Sein Frühwerk zeigt noch flämische Einflüsse, die Ende der 1580er Jahre von dem durch Hendrick Goltzius und Bartholomeus Spranger geprägten manieristischen Stil verdrängt wurden.

LITERATUR: VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 292r–293v; HOUBRAKEN 3, 1721, S. 89; Julie L. MCGEE, Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562–1638), patrons, friends and Dutch humanists, Nieuwkoop 1991, S. 33–52; Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 304; VAN THIEL 1999, S. 22–56

DIE BEWEINUNG CHRISTI

INV. NR. 1672

1600

Eichenholz, 37,8 x 51,0 cm

Monogrammiert und 1600 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (37,8 x 51,0 x 0,6–0,8 cm) wurde rückseitig allseits regelmäßig abgefast. In der hellen, elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegen zahlreiche Riefen, die vermutlich beim Glätten entstanden. In der Infrarot-Reflektographie wird deutlich, daß die unter den Felsen und der Wiese im Vordergrund liegende rötlichbraune Unterlegung die Figuren ausspart. Mit einer helleren, ockerfarbenen Unterlegung wurden das rechte Bein und der Körper Christi unterlegt.

Das Gemälde zeigt zahlreiche Schäden: In den roten Partien und im blauen Mantel stehen die Ränder der Farbschollen hoch. In dem Kleid der Frau ist teilweise die oberste rote Lasur abgeplatzt. Teilweise retuschierte Verputzungen und verfärbte Retuschen im Inkarnat Christi, im Leichentuch, im Felsbogen und in den braunen Schatten sowie in den Gesichtern. Die unregelmäßige Bildkante weist links oben ausgeprägte Kerben und allseits angestoßene Ecken auf. Retuschierte Ausbrüche an den seitlichen Bildrändern. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen über dem Felsbogen sichtbar; zahlreiche jüngere Retuschen wurden meist punktuell auf abgegrenzte Fehlstellen aufgetragen: im roten Gewand der Frau, im Inkarnat und Lendentuch Christi, in den hellen Kopftüchern, im Gesicht des Mannes mit dem Hermelinkragen, im Hammerstiel sowie etwas großflächiger in dem Felsenbogen und in der linken und rechten oberen Bildhälfte. Dellen in dem vom Mann mit dem Hermelinkragen getragenen Gefäß, links am Bogen und am rechten Fuß Christi.

Der unregelmäßige Firnis wurde vor einiger Zeit abgenommen. Reste des älteren Firnisses wurden unter UV-Licht im Felsen und am linken Bildrand im Bereich des Landschaftsausschnittes sichtbar.

Die Signatur „CvH . 1600." (CvH ligiert, Abb. 43) wurde an der Innenkante des Felsbogens in Schwarz aufgetragen. Sie ist verputzt und wurde im oberen Bogen des „C" mit brauner Farbe nachgezogen. An der Signatur und im Bogen Reste eines grauen Farbtons, der wohl die Signatur wie eingemeißelt erscheinen lassen sollte.

Auf der Rückseite befinden sich ringsum Reste einer verschmutzten Papierabklebung. In roter Kreide „1672", „3845". Im rechten Winkel dazu in die Tafel geritzt „1649". Schwarze unleserliche Spuren oben links. Kleine Löcher entlang des oberen Bildrandes gehen wohl auf die Anbringung des Zierrahmens zurück.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1585 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1596 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1602.

PROVENIENZ

Erworben 1921 im Austausch und mit Unterstützung von unbekannten Gönnern als „Cornelis Cornelissen van Haarlem"

BESCHREIBUNG

Der nackte Körper des toten Christus, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist, liegt diagonal ins Bild gebreitet auf einem weißen Leichentuch. Deutlich zu erkennen sind, neben den durch die Einstiche der Dornenkrone verursachten Blutstropfen auf der Stirn, seine Wundmale an Händen und Füßen und die Seitenwunde unter seiner rechten Brust. Im Vordergrund sind mit einer Zange, drei Nägeln, Dornenkrone und Hammer einige der Passionswerkzeuge ausgebreitet.

Abb. 43: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Beweinung Christi, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Der aufgerichtete Oberkörper Christi wird durch das Knie der mit einer blauen Heuke über einem roten Untergewand bekleideten Frau gestützt, bei der es sich um die Gottesmutter handeln dürfte. Ihr Gesicht mit den niedergeschlagenen Augen wird von einer weißen Rise gerahmt. Die zum Gebet gefalteten Hände künden von stiller Trauer und Demut, eine Geste, die durch die hinter ihr stehende Frau mit den vor der Brust gefalteten Händen beantwortet wird. Sie ist mit einem rosafarbenen Kleid und einer weißen Haube bekleidet. Ohne Kopfbedeckung präsentiert sich die dritte Frau. Ihre komplizierte Haartracht mit Zöpfen, eingeflochtenen Bändern und Perlenketten entspricht ihrem aufwendigen roten Gewand, dessen gebauschte Oberärmel geschlitzt und mit einem gelben Stoff unterlegt sind. Ein Umhang, der von einem goldfarbenen Mäandermuster gesäumt und mit einer gezackten Borte in gleicher Farbe versehen ist, umgibt ihre Gestalt. Mit einem weißen Tuch berührt die Frau, bei der es sich wahrscheinlich um Maria Magdalena handelt, die leidenden Züge des toten Christus. Von rechts nähern sich zwei Männer. Der vordere mit weißem Bart, der mit einem hermelinbesetzten, burgunderroten Mantel und einem Hut in gleicher Farbe bekleidet ist, hält ein rundes Metallgefäß in seinen Händen. Er stützt seinen rechten Fuß auf eine Steinplatte, die später wohl den Sarkophag Christi bedecken wird. Von der Kleidung des Mannes hinter ihm sind nur eine gelbe, turbanartige und mit einer Perle versehene Kopfbedeckung, die das Orientalische seiner Gesichtszüge betont, und ein rotes Gewand mit blauem Kragen zu erkennen. Die Öffnung der Grabeshöhle, aus der ein magisches Leuchten dringt, ist im Felsen im Hintergrund zu erkennen. Links öffnet sich der Blick auf eine gebirgige Landschaft.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1921 im Tausch für Gemälde aus der Sammlung des Städel und mit Unterstützung von unbekannten Gönnern für das Städel erworben.[1] Unter dem Titel „Pflege des Leichnams Christi vor der Grablegung" und der Zuschreibung an Cornelis Cornelissen van Haarlem wurde es in das Städel-Inventar eingetragen. Das Städelverzeichnis von 1924 gibt das Monogramm und die Datierung als „CH. 1600" wieder.[2] Im Verzeichnis von 1995 wird diese Angabe modifiziert durch die Erwähnung des in den Querbalken des „H" eingetragenen „v".[3]

In seiner 1999 erschienenen Monographie nimmt Pieter van Thiel das Gemälde unter die eigenhändigen Werke auf.[4] Er bezeichnet es als „most eloquent testimony" der konservativen Glaubensgrundsätze von Cornelis Cornelisz. van Haarlem. Sein Bekenntnis zur katholischen Konfession begründe möglicherweise sein Festhalten an den traditionellen Bildformeln.[5]

Marieke de Winkel weist in einem Schreiben vom 31. August 2004 auf das Phantasiekostüm der im Vordergrund links sitzenden Heiligen hin.[6] Es verbinde mit den geschlitzten Ärmeln die Mode des 16. Jahrhunderts mit orientalisierenden Elementen wie dem Mäander- und dem Zaddelsaum.

DISKUSSION

Um 1600 malte Cornelis van Haarlem wiederholt Szenen aus der Passion Christi. Etwa zur gleichen Zeit entstand ein Gemälde, das die „Nagelung Christi an das Kreuz" zeigt,[7] und zwei Versionen der „Kreuzigung Christi", die sowohl im Tafelbild[8] als auch in einem Triptychon[9] präsentiert wurde. Zudem berichtet der Kunstschriftsteller Karel van Mander in seiner Vita zu Cornelis Cornelisz. von einer zwölfteiligen Passionsserie, die nach 1588 entstand.[10] Offenbar war das Thema zu dieser Zeit sehr beliebt, denn auch seine Künstlerkollegen Van Mander und Hendrick Goltzius, die mit ihm zu den Hauptvertretern der Haarlemer Manieristen zählen, lieferten Vorlagen für Zyklen mit der Leidensgeschichte Christi, die dann in die Druckgraphik umgesetzt wurden.[11]

Pieter van Thiel weist auf die ungewöhnlich konservative Bildauffassung der Frankfurter „Beweinung" hin,

1 Gemeinsam mit der „Beweinung" wurde die „Heilige Nacht" von Barthel Bruyn (Inv. Nr. 1652) auf diesem Weg erworben; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, dort auch Angaben über die ausgetauschten Werke.

2 Vgl. Verz. 1924, S. 51, Nr. 1672.

3 Vgl. Verz. 1995, S. 26.

4 Vgl. VAN THIEL 1999, S. 323, Kat. 81.

5 Vgl. VAN THIEL 1999, S. 120.

6 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

7 Holz, 104 x 72,5 cm. Warschau, Sammlung J. und Z. Carroll-Porczynski. Das noch in einer zeitgenössischen Kopie vorhandene Werk entstand um 1600; vgl. VAN THIEL 1999, S. 322.

8 Holz, 97 x 69 cm. Deutschland, Privatsammlung. Vgl. VAN THIEL 1999, S. 323, Kat. 79.

9 Holz, 112 x 70 cm (Mitteltafel), 112 x 35 cm (Seitenflügel). Miami Beach, The Bass Museum of Art. Van Thiel datiert das Triptychon aus stilistischen Gründen um 1600; vgl. VAN THIEL 1999, S. 323, Kat. 80.

10 Heute werden eine „Geißelung und Verspottung Christi" sowie eine „Dornenkrönung" als Fragmente dieser Serie angesehen; vgl. VAN THIEL 1999, S. 114, Kat. 78.

11 Die beiden Stichserien entstanden etwa gleichzeitig: Zwischen 1596 und 1599 stach Goltzius eigenhändig eine zwölfteilige Folge (Hollstein VIII, 21–32). Die insgesamt vierzehn Blätter umfassenden Vorlagen von Karel van Mander wurden zwischen 1596 und 1598 von Jacques de Gheyn II und Zacharias Dolendo graphisch umgesetzt (THE NEW HOLLSTEIN [Van Mander], 56–69).

Abb. 44: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Beweinung Christi, 1600, Frankfurt a. M., Städel

die er mit dem katholischen Bekenntnis des Malers und einem demonstrativen Festhalten am „Alten Glauben" in Zusammenhang bringt.[12] Ein Vergleich mit dem „Triptychon mit der Beweinung Christi" (Abb. 45) von Joos van der Beke van Cleve im Städel macht deutlich, daß sich Cornelis van Haarlem an überlieferten Bildformeln orientierte.[13] Das trifft sowohl auf den auf einem weißen Leintuch ruhenden Christus zu wie auch auf die Versammlung von trauernden Frauen, bei denen die Unterschiede im Kostüm auffallen. Von den verhüllenden, an Nonnentrachten erinnernden Gewändern der Maria und ihrer Begleiterin hebt sich das modisch aufgeputzte Kostüm der mit Maria Magdalena identifizierten Figur deutlich ab. Auch die im Vordergrund präsentierten Leidenswerkzeuge sind in der christlichen Ikonographie vorgeprägt, denn in dem von Van Cleve gemalten Triptychon liegen sie ebenfalls gut sichtbar im Vordergrund oder werden von den Figuren gehalten. Charakteristisch sind auch die exotisch wirkenden Kostüme des Joseph von Arimathia und des Nikodemus. Auch die Kombination der Beweinung mit der Grabeshöhle ist nicht ungewöhnlich, wie das Triptychon von Joos van Cleve zeigt, wo sie im Hintergrund des rechten Seitenflügels zu sehen ist. Im Œuvre von Cornelis van Haarlem sind Simultanszenen häufiger anzutreffen: Die 1595 datierte „Geißelung Christi" (Abb. 46) aus der bereits erwähnten Passions-Folge zeigt im Hintergrund auch die zeitlich nachfolgende Szene der Verspottung.[14]
Eine unmittelbare Anregung könnte von der zwischen 1596 und 1599 entstandenen Passionsfolge nach Vorlagen von Karel van Mander ausgegangen sein, denn auch hier ist die „Grablegung" (Abb. 47) mit dem Thema der Beweinung und, wie die Salbgefäße andeuten, der Pflege des Leichnams Christi verknüpft.[15] Von der

Abb. 45: Joos van der Beke van Cleve, Triptychon mit der Beweinung Christi, um 1524, Frankfurt a. M., Städel

12 Vgl. VAN THIEL 1999, S. 120.

13 Holz, 113,5 x 84,2 cm (Mitteltafel), 113,5 x 38,5 cm (Seitenflügel). Frankfurt a. M., Städel (Inv. Nr. 803). Zur Ikonographie und Bildfunktion vgl. Jochen SANDER, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Mainz 1993, S. 176–203.

14 Holz, 41,5 x 59,5 cm. Frankreich, Privatsammlung. Vgl. VAN THIEL 1999, S. 321f., Kat. 76.

15 Kupferstich, 153 x 106 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (THE NEW HOLLSTEIN [Van Mander], 68). Die Darstellung wurde von Zacharias Dolendo gestochen.

Abb. 46: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Geißelung Christi (aus der Passions-Folge), 1595, Frankreich, Privatsammlung

Vorlage inspiriert ist möglicherweise die Darstellung der Dornenkrone unmittelbar im Vordergrund. Auch die Einfügung einer künstlichen Lichtquelle zur Beleuchtung der Grabeshöhle könnte sich aus der Stichvorlage ableiten. Der Ursprung des Lichts ist in dem Gemälde von Cornelis nicht dargestellt, seine Wirkung läßt sich jedoch an dem Widerschein im Inneren der Grabeshöhle ablesen. In der Reduktion der Figuren und der Details, im Verzicht auf komplizierte Faltenwürfe in den Gewändern und der Wahl des horizontalen Bildformats setzte sich Cornelis jedoch von der Stichvorlage deutlich ab und strebte eine ruhigere, harmonische Bildwirkung an.

Der Vergleich mit dem im selben Jahr entstandenen Gemälde „Vor der Sintflut" (Abb. 216) von Karel van Mander macht die enge Verbindung von Cornelis zu den Haarlemer Manieristen deutlich. Beide Gemälde stimmen in der Wiedergabe der exotischen Kostüme und Frauenfrisuren überein. Parallelen bestehen zudem in der Aktdarstellung und in dem durch helle Konturen bezeichneten Laubwerk.

Das Gemälde von Cornelisz im Städel kompiliert verschiedene Fassungen der Beweinung und Grablegung Christi, wie sie in der biblischen Passionsgeschichte überliefert werden.[16] Daß es sich bei der Frau in dem aufwendigen Kostüm,[17] die mit einem Tuch das Gesicht Christi betupft, um Maria Magdalena handelt, legt eine entsprechende Stelle im Markus-Evangelium (Kap. 15, 47) nahe. Allerdings fehlt das Salbgefäß als ihr klassisches Attribut. Die beiden exotisch gekleideten Männer sind aufgrund ihrer Gaben zu identifizieren: Dem Johannes-Evangelium (Kap. 19, 39) zufolge brachte Nikodemus Spezereien zum Grab, die in dem von ihm getragenen großen Messinggefäß zu vermuten sind. Joseph von Arimathia hingegen hatte den Leichnam Christi von Pilatus erbeten, um ihn in seiner eigenen Grabeshöhle zu bestatten (Mt. 27, 57–60), und bringt dafür eine Tuchrolle herbei.

16 Vgl. Mt 27, 57–61; Mk 15, 46–47; Lk 23, 50–56; Joh 19, 38–42.

17 Marieke de Winkel zufolge weist das Phantasiekostüm Elemente des frühen 16. Jahrhunderts und orientalisierende Details auf; vgl. Ausführungen im „Forschungsstand" und Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

18 Holz, 66 x 57 cm. USA, Privatsammlung. Die horizontal verlaufende Maserung und Spuren einer Beschneidung am linken Bildrand legen nahe, daß es sich um ein Fragment handelt; vgl. VAN THIEL 1999, S. 297f., Kat. 17.

In seinen Historien variierte Cornelis Motive und Details: So findet sich die kniende Gestalt der mit Magdalena identifizierten Frau im Vordergrund auf der nur als Fragment erhaltenen Szene „Die Reinigung der Israeliten auf dem Berg Sinai“ (Abb. 48) wieder.[18] Dieses Gemälde entstand im gleichen Jahr wie die Frankfurter „Beweinung“ und weist in den fremdländischen Gewändern und ungewöhnlichen Kopfbedeckungen Übereinstimmungen auf. Auch das Kolorit mit den gebrochenen Rottönen ist sehr ähnlich. Die 1597 entstandene Darstellung der „Israeliten vor der ehernen Schlange“ belegt die fortwährende Auseinandersetzung von Cornelis van Haarlem mit der Darstellung des nackten menschlichen Körpers, die in dem zehn Jahre zuvor entstandenen „Sturz des Luzifer“ eine unübertroffene Dichte und Intensität gefunden hatte.[19] In einer Vielzahl von unterschiedlichen Posen variierte Cornelis das Thema und gewann ihm in der starken Verkürzung des am Boden liegenden Sterbenden eine ungewöhnliche Perspektive ab. Mit vergleichbarer Sorgfalt gibt der Maler in der Frankfurter „Beweinung“ den Körper des toten Christus wieder. Die ausgewogene Verteilung von Licht und Schatten modelliert die Hautoberfläche und läßt auch kleine Muskelpartien deutlich erkennen.[20] Zum Teil schimmert die hellockerfarbene Unterlegung durch (Abb. 49) und verleiht dem Körper eine warme Tonigkeit, die den Kontrast zu der schon fahl werdenden Haut des Toten verdeutlicht. Das Gemälde spiegelt somit auch eine Veränderung in der künstlerischen Auffassung wider: Über die Vermittlung von Goltzius und dessen Beschäftigung mit der italienischen Malerei wandelte sich die Aktdarstellung von der anatomisch korrekten zu einer lebendigen Wiedergabe des menschlichen Körpers.[21]

Abb. 47: Jacques de Gheyn II. und Zacharias Dolendo (nach Karel van Mander), Grablegung Christi, um 1596–1599, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Abb. 48: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Reinigung der Israeliten auf dem Berg Sinai, 1600, USA, Privatsammlung

19 Leinwand, 98 x 144 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Das Kostüm der Frau am unteren Bildrand prägt den gezackten Saum am Gewand der Magdalena auf der Frankfurter „Beweinung" vor. Das auch als „Sturz des Luzifer" bezeichnete Gemälde mit dem „Sturz der Titanen" (Leinwand, 239 x 307 cm) befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Inv. Nr. 1) und wird in das Jahr 1588 datiert; vgl. VAN THIEL 1999, S. 325f., Kat. 87.

20 Die durch lange Studien gewachsene Befähigung von Cornelis, die Körperoberfläche überzeugend wiederzugeben, drückt sich auch in den Worten von Karel van Mander aus, der in seiner Vita zu dem Maler beschreibt: „Nae dese en meer ander heerlijcke wercken / heeft Cornelis meer als voorhenen beginnen letten op het coloreren der naeckten / daer hy nu wonderlijck in is verandert / waer in te dien deele nu een groot mercklijck onderscheydt wort ghesien / ghelijck zijn wercken tegenwoordigh/by de voorleden ghestelt wesende / daedlijck tuyghen."; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 293r, V. 33–37 (zitiert nach MIEDEMA 1994–99, Bd. 1, S. 431).

Abb. 49: Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Beweinung Christi, Mikroskopaufnahme: Fuß Christi, Frankfurt a. M., Städel

In seinem dendrochronologischen Gutachten geht Peter Klein von einer frühestmöglichen Entstehung ab 1596 aus und nimmt an, daß das Gemälde wahrscheinlich ab 1602 gemalt wurde.[22] Aufgrund des geringeren Splintholzanteils kann jedoch auch von einem früheren Fälldatum ausgegangen werden. Dafür spricht, daß die Signatur und die Datierung „1600" zwar übermalt wurden, aber in ihrer Substanz authentisch sind.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 51; 1966, S. 29; 1971, S. 17f.; 1986, S. 10, Nr. 19; 1987, S. 38; 1995, S. 26, Taf. 35

VAN THIEL 1999, S. 120, S. 323, Kat. 81

21 Vgl. VAN THIEL 1999, S. 109 unter Berufung auf die von Karel van Mander verfaßte Vita zu Hendrick Goltzius. Zu der lebendigen Wirkung dürfte auch das Studium „naer t'leven", also nach dem menschlichen Modell, geführt haben; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 292v (zitiert nach MIEDEMA 1994–99, Bd. 1, S. 428). Siehe dazu auch den Kommentar bei MIEDEMA 1994–99, Bd. 6, S. 26–28.

22 Gutachten vom 18. November 2002 in der Gemäldeakte.

GERRIT DOU

Leiden 1613 – 1675 Leiden

Am 7. April 1613 wurde Gerrit Dou als Sohn des Glasmachers Douwe Jansz. und seiner Frau Marijtgen Jansdr. in Leiden geboren. Der Beruf des Vaters legte die künstlerische Ausbildung von Gerrit fest, der 1622 zu Bartholomeus Dolendo geschickt wurde, um die Grundzüge der Zeichenkunst zu erlernen. Seine Ausbildung als Glasmaler schloß er bei Pieter Couwenhorn ab, dem wichtigsten Konkurrenten des Vaters. 1625 und 1627 wurde Dou in die Register der Glasmachergilde in Leiden eingetragen. Bereits im folgenden Jahr brach er diese Tätigkeit ab und trat am 14. Februar in die Werkstatt von Rembrandt Harmensz. van Rijn ein. Dort verblieb er drei Jahre, bis Rembrandt 1631 Leiden verließ. Die kleinformatigen, preziosenhaft wirkenden Gemälde, auf die sich Dou in den folgenden Jahren spezialisierte, fanden schnell enthusiastische Würdigung, so bei dem Kunstliteraten Philips Angel. Ein wichtiger finanzieller Gönner war der aus Delft stammende Pieter Spiering, der als Botschafter in Diensten der schwedischen Königin stand. Er sammelte Werke von Dou und vermittelte zahlreiche auch nach Schweden. Am 23. Juni 1669 besuchte Cosimo III. de' Medici während seiner Holland-Reise den Maler in dessen Werkstatt. Mehrere von Dous Gemälden befanden sich auch unter den Geschenken, die Karl II. von England anläßlich seiner Thronbesteigung von den Generalstaaten überreicht wurden. Das große gesellschaftliche Ansehen von Dou zeigt sich auch darin, daß er 1648 zu den Mitbegründern der Leidener St. Lukasgilde gehörte und in der Schützengilde das Amt des *vaendrager* ausübte. Am 13. August 1657 setzte Dou erstmalig ein Testament auf. Offenbar schwer erkrankt, wollte der unverheiratet gebliebene Maler am 23. November 1669 den Großteil seines Vermögens seiner Nichte Antonia van Tol vermachen, die in den letzten Jahren bei ihm gelebt hatte. Doch noch einmal änderte der Maler am 24. Dezember 1674 seinen Willen und überließ seiner Halbschwester „Trijntje" Vechters sein Haus. Am 9. Februar 1675 wurde Gerrit Dou in der Leidener St. Pieterskerk begraben. Der Umfang seines Nachlasses und die Höhe der darauf zu entrichtenden Erbschaftssteuer lassen auf einen großen Wohlstand schließen, den der Maler zu Lebzeiten erworben hatte. Dou gilt als Begründer der Leidener Feinmalerei. Zu seinen Schülern zählen Gabriel Metsu, Abraham de Pape, Frans van Mieris d. Ä. und Godfried Schalcken. Im Frühwerk orientiert sich Dou noch eng an den biblischen Figurentypen von Rembrandt, wendet sich aber in Absetzung von seinem Lehrer in der Folgezeit vor allem der Genremalerei zu. Nur wenige Portraits von seiner Hand sind erhalten. Daß Dou nach der Mitte der 1640er Jahre vor allem Selbstbildnisse schuf, liegt möglicherweise in seiner legendär langsamen Arbeitsweise begründet.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 277; Houbraken 2, 1719, S. 1–3; Baer 2000/01, S. 26–52

FRAU BEIM ORDNEN DES ABENDBROTTISCHES

INV. NR. 1082

Um 1655–1660
Eichenholz, 45,4 x 35,5 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (45,4 x 35,5 x 0,6–0,8 cm) ist rückseitig allseits regelmäßig abgefast. Sie weist eine helle, elfenbeinfarbene Grundierung auf und wurde mit einer rötlichbraunen Unterlegung versehen. Im Streiflicht erkennbar ist eine bogenförmige Linie, die das Gemälde nach oben abschließt. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß die Malschicht oberhalb dieser Linie dünner ausfällt als in den übrigen Partien. Unter dem Mikroskop werden im Bereich der Zwickel großflächige Übermalungen sichtbar. Anscheinend war ursprünglich ein bogenförmiger Abschluß der Tafel geplant, der in späterer Zeit mit dunkler Farbe an ein rechteckiges Format angeglichen wurde. Kurz nach Erwerb durch das Städel wurde die Tafel von Göbel und Janss zwischen dem 14. März und dem 1. April 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 57). Ein weiteres Mal lag die Tafel am 30. Mai 1983 Peter Waldeis vor (Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt). Er stellte bei der Reduktion des Firnisses im oberen Bildbereich eine leichte Löslichkeit der Farbschichten fest und verzichtete deshalb auf eine vollständige Firnisabnahme. Im Bereich des Vorhangs entfernte er alte Übermalungen und ersetzte diese durch lasierende Übermalungen.

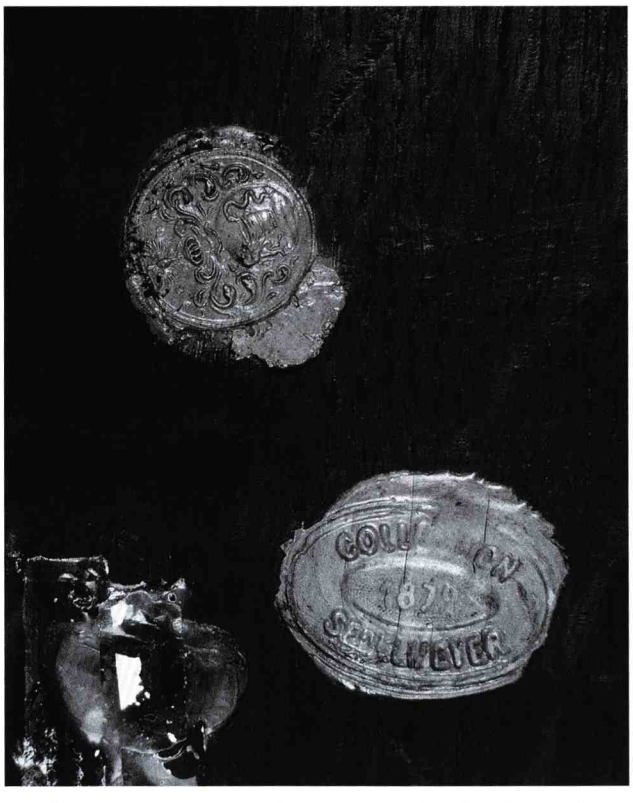

Abb. 50: Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Das Gemälde befindet sich in einem schlechten Erhaltungszustand. Mit bloßem Auge ist die Übermalung rechts vom Kamin zu erkennen, die eine große Fehlstelle verdeckt. Ursprünglich befand sich dort eine ältere Übermalung, die einen sitzenden, alten Mann zeigte und vor dem Eintritt des Gemäldes in das Städel entfernt wurde. Übermalte Fehlstellen im Stilleben auf dem Tisch und am Stuhl, weitere Übermalungen im Stuhlkissen und im Schatten in der rechten unteren Bildecke. Bis auf die Grundierung gehende Ausbrüche am rechten Bildrand. Eine nicht retuschierte Fehlstelle befindet sich am Bauch des Mädchens, weitere um ihre ausgestreckte Hand mit dem Blatt Papier wurden retuschiert. In großen Teilen des Bildes ist ein verbreitertes Craquelé (Schwundrißcraquelé) nachzuweisen. Im Bereich des Zierrahmens Abrieb und Fehlstellen.

Jüngere Retuschen befinden sich in der Figurengruppe am linken Arm, an Kragen und Gesicht der jungen Frau, in der Haube, am rechten Arm und an der linken Hand des Mädchens, im Stilleben oberhalb des Salzfäßchens und um den Kerzenhalter. Weitere Retuschen entlang der Bildränder, dort auch in Höhe der Wäschepresse. In den übrigen Bereichen blieb der alte, relativ dicke und gelbliche Firnis stehen.

Die Rückseite weist insgesamt vier Siegel auf. Drei davon zeigen das gleiche Wappen: im Schild Weinbütte, flankiert von Löwe heraldisch rechts und Schlange heraldisch links, auf dem Helm ein Adler, seitlich davon links „F B", rechts „D M". Das vierte Siegel: „Collection Sedelmeyer 1879" (Abb. 50). Eines der Wappensiegel befestigt einen nur noch in Resten vorhandenen Klebezettel. Ein weiterer, angerissener Klebezettel, der dem Versteigerungskatalog von 1867 entnommen ist, wurde von dem Text aus dem Versteigerungskatalog von 1868 überklebt, der jedoch größtenteils entfernt wurde. Darunter Klebezettel „No. 1082". In weißer Kreide „206", in roter Kreide „3443". Mit schwarzem Stift links oben „y", darüber zwei Punkte („ij").

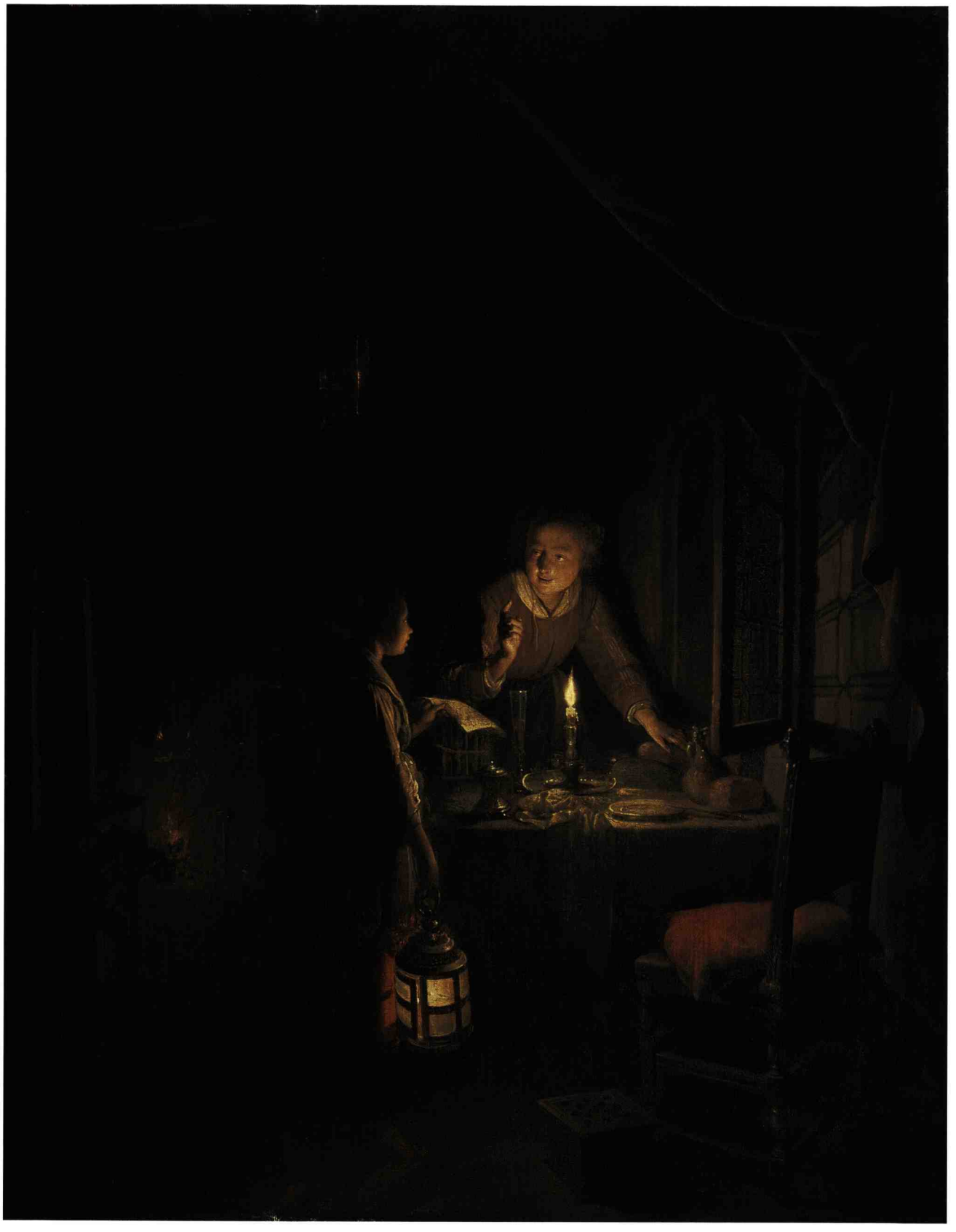

Abb. 51: Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches, um 1655-1660, Frankfurt a. M., Städel

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1629 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1648.

PROVENIENZ

Slg. Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Pommersfelden, Schloß Weißenstein
Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 20 (frcs. 13.000 an Khalil Bey)

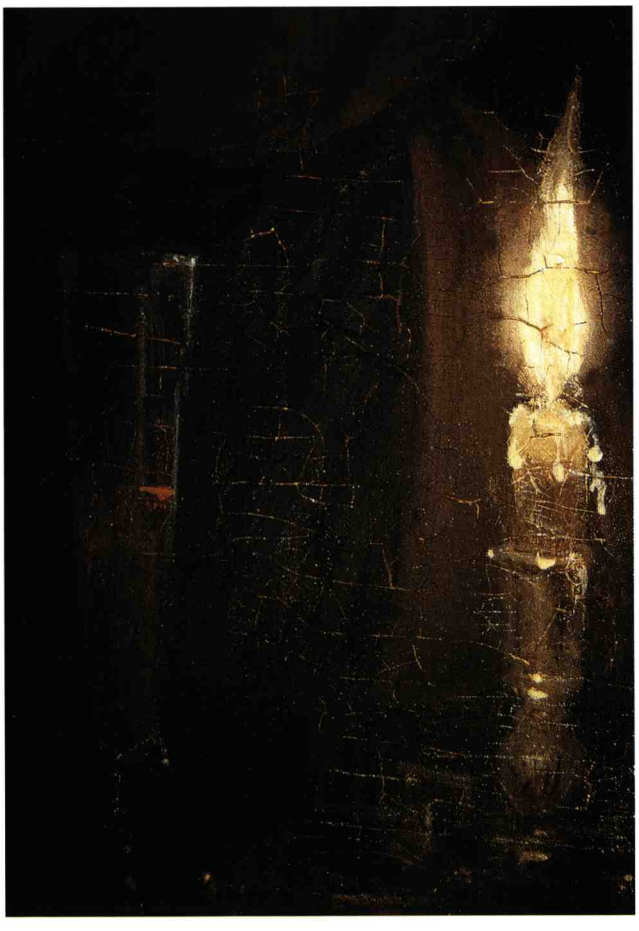

Abb. 52: Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches, Mikroskopaufnahme: Stilleben, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Khalil Bey (1831–1879), Botschafter der Hohen Pforte in Paris, Paris
Verst. Slg. Khalil Bey, Paris (Hôtel Drouot) 16. Januar 1868, Nr. 79 (frcs. 8.500 an Kann)[1]
Slg. Carl Sedelmeyer, Kunsthändler, Paris und Wien
Verst. Carl Sedelmeyer, Wien (Künstlerhaus) 20. Dezember 1872, Nr. 99 (*f* 3.870)[2]
Erworben am 5. Februar 1873 vom Frankfurter Kunstverein als „Gerard Dou"

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Innenleben, 1998/99, Nr. 7

KOPIE

Godfried Schalcken (?), Holz, 46,5 x 35 cm. Sammlung Schönborn-Buchheim.[3]

BESCHREIBUNG

Durch einen Fensterbogen, der von einer braunroten Draperie hinterfangen wird, öffnet sich der Blick des Betrachters in einen dunklen Innenraum. In der linken Bildhälfte steht ein junges Mädchen mit einem Blatt Papier und einer brennenden Laterne in der Hand. Es ist soeben von draußen hereingekommen, wie das Tuch um seine Schultern und die Laterne anzeigen. Von links tritt das Mädchen an einen Tisch heran, an den rechts ein Stuhl mit rotem Sitzkissen sowie ein Fußwärmer herangeschoben sind. Der Tisch ist mit einem Tuch bedeckt, auf dem alles für eine Mahlzeit arrangiert ist: Im Schein einer Kerze sind neben einem Teller mit einem Messer ein zerknülltes Tuch, ein Salzfaß und ein halb mit rotem Wein gefülltes Flötenglas zu sehen. Rechts von der Kerze liegen einige Laibe, bei denen es sich vielleicht um Käse handeln könnte, ein Porzellankrug sowie ein aufgeschnittenes Kastenbrot. Hinter dem Tisch steht eine junge Frau, die an ihrem rechten Arm einen Henkelkorb trägt. Ihr rundliches Gesicht wird von der Kerzenflamme beschienen. Die Augen sind auf das Mädchen gerichtet, mit dem es sich – wie die halbgeöffneten Lippen nahelegen – gerade unterhält. Ihre Worte unterstreicht sie mit ihrer zu einem mahnenden Gestus erhobenen

1 Der Käufername findet sich als Annotation in einem Exemplar des Versteigerungskataloges bei den Commissaires-Priseurs, Paris.
2 Der handschriftlichen Annotation in dem im Städel bewahrten Exemplar des Versteigerungskataloges zufolge an Ludwig Kohlbacher, Inspector des Frankfurter Kunstvereins.
3 In einem Brief vom 9. Januar 1991 zweifelt Roswitha Juffinger die Zuschreibung an Schalcken an und bezeichnet die Version aus der Sammlung Schönborn als Kopie nach dem Frankfurter Gemälde (vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte). Das Gemälde befand sich bis 1995 als Leihgabe in der Residenzgalerie Salzburg.
4 Vgl. Bys 1719, Nr. 22. Zitiert nach der Transkription von Helmut Engelhart, Tauberbischofsheim (Korrespondenz vom 21. Mai 2002). Ein Umrechnen der Maße ergibt ein Format von ca. 45 x 45 cm, das von dem des Frankfurter Gemäldes allerdings abweicht.

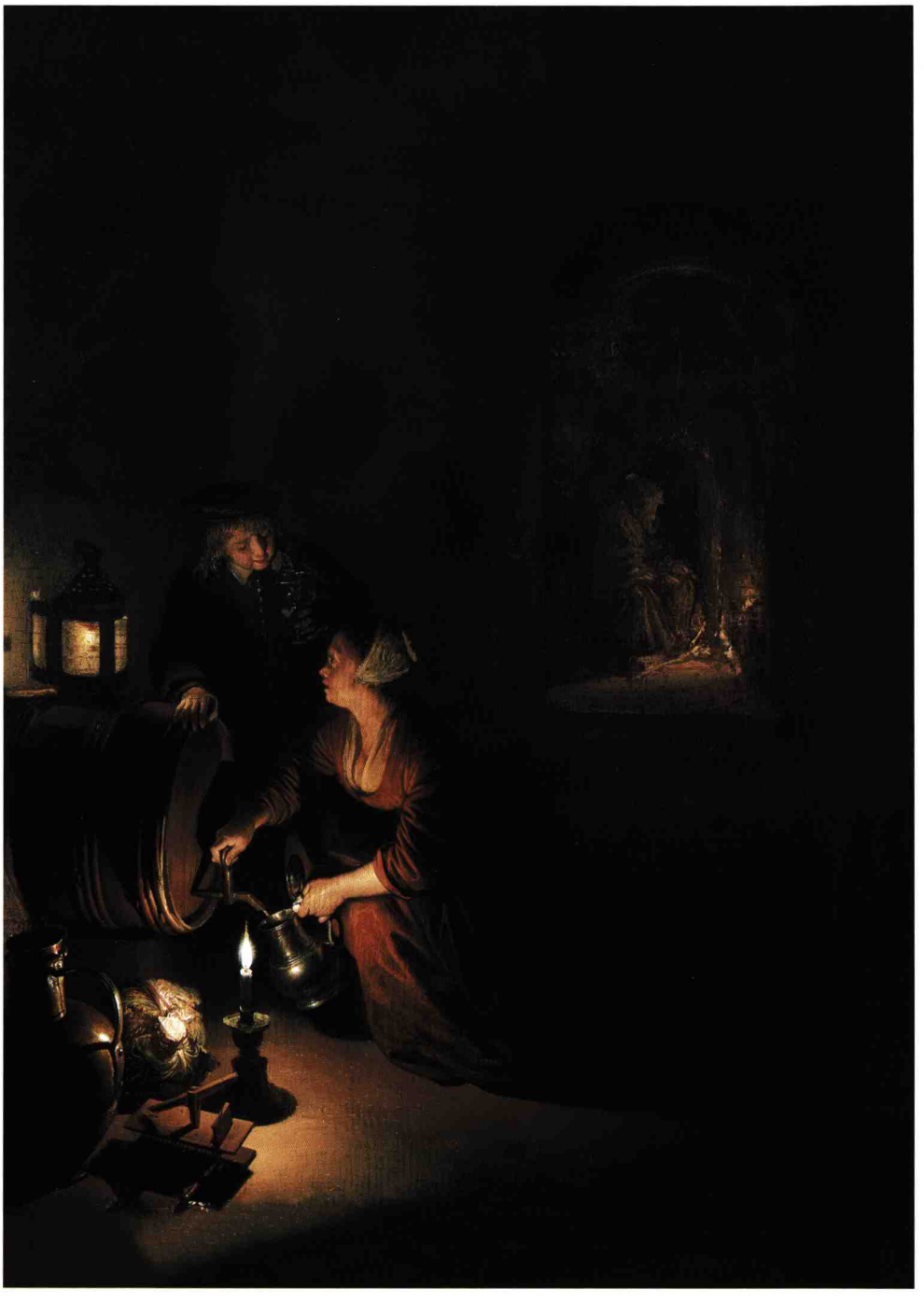

Abb. 53: Gerrit Dou, Der Weinkeller, um 1660, Sammlung Hohenbuchau

rechten Hand. Rechts von ihr befindet sich ein Bogenfenster, dessen Flügel geöffnet ist. Die Bleistege, mit denen die einzelnen Scheiben gefaßt sind, zeichnen sich als Schattenriß auf der dahinterliegenden Wand ab. In der linken Hälfte des Raumes befindet sich im Hintergrund ein Kamin, in dem ein Feuer brennt. Rechts daneben ist ein Kaminbock abgestellt, links hängt eine brennende Öllampe. Eine Wäschepresse am linken Bildrand und ein von der Balkendecke herabhängender Gegenstand aus Metall, bei dem es sich um einen Vogelkäfig oder eine Laterne handeln könnte, vervollständigen den intimen Charakter des bürgerlichen Interieurs.

FORSCHUNGSSTAND

Der früheste Nachweis des Gemäldes findet sich im 1719 von Rudolf Bys verfaßten Katalog der Sammlung von Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, auf Schloß Weißenstein, Pommersfelden. Dort wird es unter der Nr. 22 aufgeführt: „Ein Nachtstuck / wo ein Mensch mit der Latern der Tochter im Hauß einen Brieff bringet / die bey einem / Tisch stehet / und der Vatter Tabac trincket / sehr / sauber und gut. Von Gerard Dou (1./6. // 1./6.).[4] Es hing im Audienz-Zimmer; der genaue Hängungsort läßt sich allerdings nicht mehr

bestimmen.[5] Auch Waagen nennt in seiner 1843 veröffentlichten Beschreibung der Galerie Pommersfelden unter den Werken von Dou ein Gemälde mit zwei Mädchen im Gespräch. Dieses sei „eins seiner anziehendsten Bildchen und von sehr großer Vollendung."[6] In seiner Galeriebeschreibung von 1845 äußert sich Joseph Heller gleichfalls begeistert über dieses Werk: „Von Gerhard Douw ein brillantes Nachtstück: in einem Zimmer brennt ein Licht auf dem Tische, hinter welchem ein Mädchen steht, und mit einem ihr gegenüberstehenden Mädchen spricht, welches eine Laterne mit Licht hält."[7] Der Galerieführer von 1857 nennt noch die Figur des alten Mannes am Kamin und überliefert als Hängungsort das „I. rothe Zimmer" vor dem „Marmorsaal".[8]

In der Teilversteigerung der Sammlung Schönborn am 17. Mai 1867 im Hôtel Drouot in Paris gelangt das Gemälde für frcs. 13.000 an Khalil Bey, den Botschafter der Hohen Pforte in Paris.[9] Die Zuschreibung an Dou wird im Auktionskatalog beibehalten. Bereits wenige Monate später, am 16. Januar 1868, kommt die Sammlung Khalil Bey zur Versteigerung, und das Gemälde gelangt an einen Käufer, dessen Name „Kann" in einem annotierten Exemplar überliefert ist.[10] Das nächste Mal tritt es in einer Versteigerung der Kunsthandlung Carl Sedelmeyer 1872 in Wien auf.[11] In einem der beiden im Städel bewahrten Exemplare des Auktionskataloges verweist eine handschriftliche Annotation auf Ludwig Kohlbacher, Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, als Käufer und gibt den Kaufpreis mit *f* 3.870 an.[12] Der andere Katalog beziffert den Kaufpreis mit *f* 6.000 und nennt den Frankfurter Kunstverein und das „Staedel Inst." als Käufer.

Am 5. Februar 1873 wird das Gemälde im Inventar als „Gerard Dou" verzeichnet. Im Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1870 wird das Gemälde unter dieser Zuschreibung aufgeführt.[13] Die dargestellte Handlung wird als Vorbereitung eines Abendessens näher beschrieben, und das von dem kleineren Mädchen gehaltene Papier als Zeitungsblatt bezeichnet.[14] Im Nachtrag von 1877 wird auf einen alten, rauchenden Mann verwiesen, der im Hintergrund am Kamin gesessen habe und nach der Versteigerung von 1867 entfernt worden sei.[15] Im 1879 erschienenen Städel-Verzeichnis wird die Schreibweise des Künstlers als „Dou" festgelegt.[16]

Entgegen der bisherigen Deutung, welche die dargestellte Tätigkeit als Vorbereitung einer Mahlzeit charakterisiert,[17] deutet Heinrich Weizsäcker im Jahr 1900 den zur Seite gerückten Stuhl, die auf dem Tischrand abgelegte Serviette und den zur Hälfte geleerten Weinkelch als Hinweise auf eine beendete Mahlzeit.[18] Die von links herbeigetretene Frau wird als Magd gedeutet, der, wie der erhobene Zeigefinger vermuten lasse, eine Mahnung zuteil werde. Auch Weizsäcker erwähnt den alten Mann am Kamin, der nach der Versteigerung der Sammlung Schönborn entfernt worden sei, und verweist auf die alte, „gute" Kopie in der Wiener Galerie Schönborn-Buchheim, die Schalcken zugeschrieben werde. Die Deutung Weizsäckers wird in den folgenden Verzeichnissen nicht aufgegriffen; im zuletzt erschienenen Verzeichnis von 1995 wird die dargestellte Tätigkeit als „Ordnen des Abendbrottisches" umschrieben.[19] In seiner 1901 erschienenen Monographie zu Gerrit Dou nennt Willem Martin die Signatur „GDou" des von ihm als eigenhändig eingestuften Gemäldes, ohne diese näher zu lokalisieren.[20] Zusammen mit der „Abendschule" im Amsterdamer Rijksmuseum und den „Kartenspielern" in der Wiener Sammlung Graf Czernin zähle das Frankfurter Nachtstück zu den besten Werken von Dou.[21] Hofstede de Groot übernimmt diese Angabe in seiner Auflistung des Œuvres.[22] In der 1913 erschienenen Ausgabe der „Klassiker der Kunst" nennt Willem Martin keine Signatur, datiert aber das Werk „um 1660".[23] Eduard Plietzsch wertet die „stimmungsvolle, innig empfundene" Szene des Frankfurter Gemäldes als der Amsterdamer „Abendschule" überlegen.[24]

5 Für diesen Hinweis danke ich Helmut Engelhart, Tauberbischofsheim (Korrespondenz vom 21. Mai 2002).

6 Vgl. WAAGEN 1843, S. 136. Das Städel-Gemälde ist kaum mit dem gleichfalls – ohne Präzisierung des Themas – aufgelisteten Nachtstück identisch, das sich dem Urteil Waagens zufolge in einem so schlechten Zustand befand, daß er darüber kein Urteil fällen konnte.

7 Vgl. HELLER 1845, S. 43. Er nennt als Hängungsort das „Siebente Zimmer".

8 Kat. POMMERSFELDEN 1857, S. 13, Nr. 74.

9 Vgl. Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 20 (Lugt 29816).

10 Vgl. Verst. Slg. Khalil Bey, Paris (Hôtel Drouot) 16. Januar 1868, Nr. 79 (Lugt 30159). Das annotierte Exemplar des Kataloges befindet sich bei der Compagnie des Commissaires-Priseurs de Paris.

11 Vgl. Verst. Carl Sedelmeyer, Wien (Künstlerhaus), 20. Dezember 1872, Nr. 99 (Lugt 33557).

12 Vgl. Verst. Carl Sedelmeyer, Wien (Künstlerhaus), 20. Dezember 1872, Nr. 99. Dort wird das Gemälde wie folgt charakterisiert: „Composition très importante. Superbe qualité".

13 Vgl. Verz. 1870, o. S., o. Nr. (handschriftlich im Nachtrag 1872).

14 Vgl. Verz. 1873, S. 131, Nr. 244a.

15 „Dov oder Dou, Gerard, Ein junges Mädchen trifft, auf einem von einem Licht beleuchteten Tische, die Vorbereitungen zum Abendessen; ein jüngeres Mädchen, eine Laterne tragend, bringt ein Zeitungsblatt.[...] Ein im Hintergrunde am Kamin sitzender, rauchender Mann wurde nach der Pommersfelder Versteigerung entfernt."; vgl. Verz. 1873, Nachtrag von 1877, Nr. 437.

16 „Gerard Dou (nicht Dow oder Dov oder Douw)"; vgl. Verz. 1879, S. 127, Nr. 206.

17 Zuletzt Verz. 1897/1900, S. 49, Nr. 206.

18 Vgl. Verz. 1900, S. 89, Nr. 206.

19 Vgl. Verz. 1995, S. 27f., Tafel 42.

20 Vgl. MARTIN 1901, S. 240, Kat. 346.

21 Vgl. MARTIN 1901, S. 54.

22 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 420, Nr. 246.

Abb. 54: Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Ronni Baer datiert in ihrer unveröffentlichten Dissertation zu Gerrit Dou das Frankfurter Gemälde in die zweite Hälfte der 1650er Jahre aufgrund des noch recht bescheidenen Interieurs, das die elegant-kostbaren Innenraumszenen der folgenden Dekade erst vorbereite.[25] Sorgfältig arbeite Dou durch die Verwendung von Pigmenten und kleinen Farbtupfen Lichtreflexe aus.[26] Ungewöhnlich für die Malerei des 17. Jahrhunderts sei das Thema, das zu dem Kontext des häuslichen Lebens zähle.[27] Dargestellt sein könnte das Vorbereiten einer Mahlzeit, deren Ende zugleich mit der zerknüllten Serviette, dem zur Hälfte geleerten Glas und dem am Tellerrand abgelegten Messer angedeutet werde. Ebenso sei auf das Briefthema angespielt, und der erhobene Zeigefinger könne auf eine moralische Botschaft hinweisen. Damit zähle das Frankfurter Nachtstück zu den in ihrer Bedeutung mehrschichtigen Werken von Dou.[28]
In ihrem Artikel zu Gerrit Dou im 1996 erschienenen Dictionary of Art geht Ronni Baer auf die Nachtstücke ein, die Dou Ende der 1650er Jahre entwickelt habe, und bezeichnet das Frankfurter Gemälde als „an exercise in virtuosity".[203] Dies manifestiere sich in der Wiedergabe

23 Vgl. Martin 1913, S. 175.
24 Vgl. Plietzsch 1960, S. 40.
25 Vgl. Baer 1990, Cat. 72.1.
26 Vgl. Baer 1990, Cat. 72.2.
27 Vgl. Baer 1990, Cat. 72.2f.
28 Vgl. Baer 1990, Cat. 72.3.

von drei verschiedenen Illuminationsquellen und ihrer spezifischen Lichtintensität. Bettina Werche führt im Ausstellungskatalog „Innenleben" die Beschäftigung von Dou mit den Nachtstücken auf Impulse durch Rembrandt zurück, der allerdings vorzugsweise Historienthemen als nächtliche Szenen umgesetzt habe.[30] Anders als sein Lehrer habe sich Dou der Genremalerei zugewandt, die häufig mit moralisierenden Implikationen unterlegt wurde. In diesem Zusammenhang sei die im Frankfurter Gemälde dargestellte Mahlzeitvorbereitung positiv zu werten, denn sie gehöre zu den weiblichen Tugenden. Auf die Wahrnehmung ihrer Fürsorgepflicht weise auch der erhobene Zeigefinger, mit dem sich die junge Frau an das eintretende Kind wendet. Dieses hält ein Blatt Papier und eine Laterne in der Hand und somit Attribute, die dem Kontext der Abendschule zuzuweisen seien. Folglich sei die Sorge um das leibliche wie das geistige Wohl als zentraler Inhalt einer sinnvollen Kindererziehung angesprochen.
Marieke de Winkel deutet in ihrem Schreiben vom 31. August 2004 die Frau am Tisch aufgrund ihrer blauen Schürze als Magd, denn die Hausfrauen trugen zumeist weiße Schürzen.[31]

DISKUSSION

Erst relativ spät in seiner künstlerischen Laufbahn wandte sich Gerrit Dou dem Nachtstück zu.[32] Bereits zuvor hatte er sich mit kleinformatigen Interieurbildern einen Namen gemacht. Die feine, glatte Malweise, die illusionistische Wiedergabe der Oberflächen und die minutiöse, detaillierte Darstellung machten seine Werke zu begehrten Sammlerobjekten. In seinen Nachtstücken wendete Dou vergleichbare künstlerische Mittel an.
Das Frankfurter Gemälde ist dafür ein charakteristisches Beispiel.[33] Mit dem feinen, vertriebenen Auftrag der Lasuren modellierte Dou die Übergänge zwischen beleuchteten und verschatteten Partien. Dies wird insbesondere an den hellen Gesichtspartien ersichtlich, die sich, vom Lichtschein erfaßt, prägnant vom dunklen Grund abheben. Auch das reizvolle Spiel des Lichtes auf den Gegenständen forderte seine Meisterschaft in der Wiedergabe verschiedener Oberflächen heraus, wie das Stilleben auf dem Tisch veranschaulicht. Auf der weichen Oberfläche des am Tischrand abgelegten Tuches bildet es nur verschwommene Reflexe. Völlig anders bricht sich das Licht auf den glatten Oberflächen des Metalls, aus dem das Salzfaß gemacht ist, oder des Weinglases: Hier bezeichnen feine Pünktchen die vom Kerzenlicht erzeugten Reflexe (Abb. 52). Auffallend ist auch die Vielfalt der verschiedenen Illuminationsquellen: Der Fokus einer offen brennenden Kerze fällt intensiver aus als der Kerzenschein hinter den Scheiben einer Laterne. Das Feuer im Hintergrund ist schon niedergebrannt, nur noch die Glut schimmert durch die Dunkelheit. Sie entwickelt eine größere Intensität als die kleine Flamme des daneben hängenden Öllichts. Raffiniert sind auch die verschiedenen Verschattungseffekte: Der Deckel der Laterne ist durchbrochen und wirft ein abstraktes Ornament als Schattenriß auf den Rock des Mädchens. Außerdem zeichnet sich auf der rechten Seitenwand der offenstehende Fensterflügel mit seinen Bleiverglasungen als Schatten ab.
Die Anregung zur Verwendung verschiedener Lichtquellen erhielt Dou vermutlich von Rembrandt, der in den letzten Leidener Jahren sein Lehrer war. Dieser wandte sich – wie viele seiner Künstlerkollegen – nach kurzer Zeit vom caravaggistischen Nachtstück ab, das durch einen nahsichtigen, halbfigurigen Bildaufbau mit einer nur auf eine Illuminationsquelle ausgerichteten Beleuchtungsregie gekennzeichnet ist.[34] Rembrandt orientierte sich an der sehr viel älteren Tradition des *mehrfach beleuchteten Innenraumes*, der durch die im Nachstich von Hendrick Goudt verbreiteten Nachtbilder von Adam Elsheimer erneut belebt und im 17. Jahrhundert bestimmend wurde.[35] Gerade die kunstvolle Illumination des Interieurs mit verschiedenen, in ihrer Intensität deutlich voneinander abweichenden Lichtquellen dürfte Dous Vorliebe für malerische Raffinessen herausgefordert haben. Dies wird auch in dem um 1660 entstandenen Gemälde „Der Weinkeller" (Abb. 53) ersichtlich, das in der Beleuchtungsregie mit dem Frankfurter Nachtstück sehr gut vergleichbar ist.[36] Auch hier stellt die offene Flamme der im Vordergrund brennenden Kerze die Lichtquelle mit der größten Intensität dar. Etwas abgestuft fällt der Fokus der Laterne und des im Hintergrund brennenden Feuers aus. Die Nebenszene im Hintergrund, aber auch das im

29 Vgl. DICTIONARY OF ART 9, 1996, S. 193.
30 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1998, S. 44.
31 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
32 Eric Jan Sluijter setzt die Beschäftigung Dous mit den Nachtstücken in den 1650er Jahren an; vgl. Eric Jan SLUIJTER, De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613– 1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642, Hilversum 1993, S. 47f. Im Ausst. Kat. LEIDEN 1988 wird ein 1650 datiertes Nachtstück als frühester Beleg für diese Entwicklung genannt, die um 1653 breiter einsetzt; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 109. Zum Nachtstück im Werk von Dou vgl. NEUMEISTER 2003, S. 327–339.
33 Dies wird von Joseph Heller in seiner Beschreibung der Galerie in Pommersfelden durch die Formulierung „ein brillantes Nachtstück" hervorgehoben; vgl. HELLER 1845, S. 43.
34 Zum caravaggistischen Nachtstück im Frühwerk von Rembrandt vgl. NEUMEISTER 2003, S. 230–234.
35 Vgl. NEUMEISTER 2003, S. 288–292. Zum Einfluß der Nachtbilder von Elsheimer auf die holländische Malerei vgl. dies., S. 275–314.
36 Holz, 30,5 x 25,4 cm. Sammlung Hohenbuchau. Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 110.

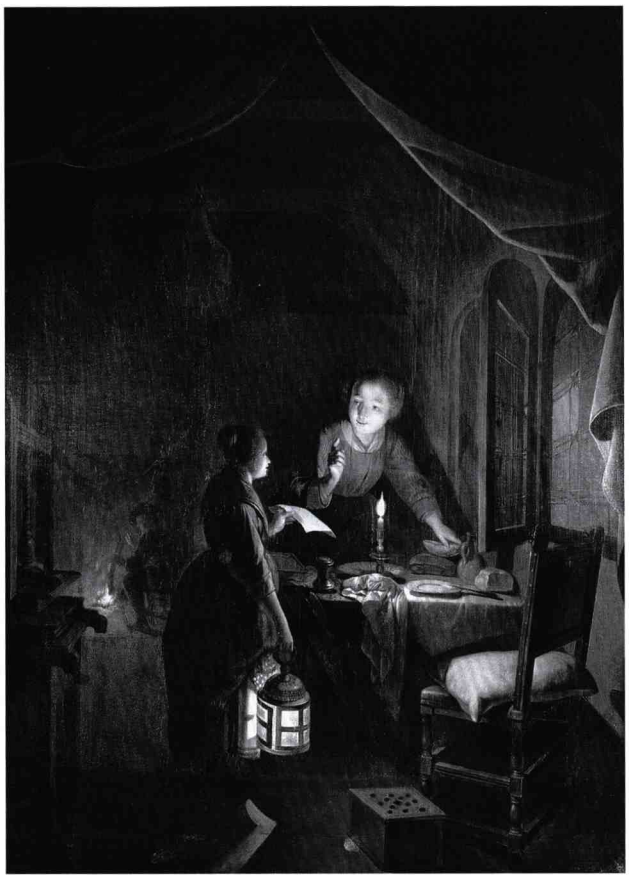

Abb. 55: Godfried Schalcken, Nächtliche Unterhaltung, um 1662–1665, Sammlung Schönborn-Buchheim

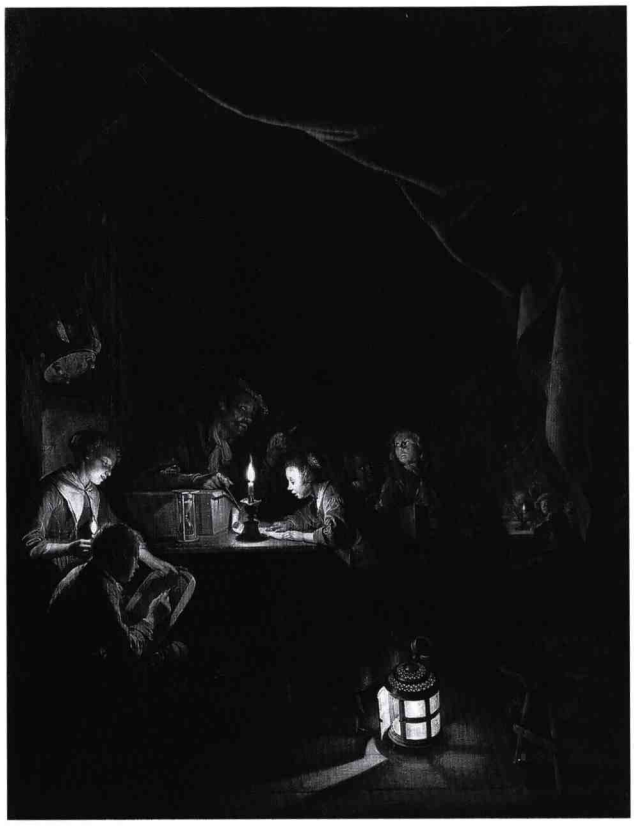

Abb. 56: Gerrit Dou, Die Abendschule, um 1665, Amsterdam, Rijksmuseum

Dunkel nur schemenhaft zu erkennende Interieur verbindet beide Gemälde und läßt eine etwa zeitgleiche Entstehung plausibel erscheinen.[37] Die Datierung des Frankfurter Nachtbildes in die zweite Hälfte der 1650er Jahre wird durch den dendrochronologischen Befund gestützt. Demnach kann die Tafel frühestens 1638, wahrscheinlich jedoch erst ab 1648 bemalt worden sein.[38]

Heute nicht mehr nachweisbar ist eine Signatur, die sich den Angaben von Willem Martin und Hofstede de Groot zufolge einmal auf dem Gemälde befunden hat.[39] Möglicherweise beruht diese Angabe auf einem Irrtum, denn die Signatur wird weder in den alten Versteigerungskatalogen noch in den Gemäldeverzeichnissen des Städels erwähnt. Beliebte Orte, auf denen Dou häufig seine Signatur anbrachte, wie die verschattete Seite des Fußwärmers oder die Rückenlehne des Stuhles, weisen in dem Frankfurter Gemälde lasierende Übermalungen auf, die möglicherweise die Signatur verbergen könnten. Allerdings erscheint es wenig plausibel, daß noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine bestehende Signatur übermalt wurde. Zudem ließ sich auch in der Infrarot-Reflektographie keine Signatur nachweisen.

Großflächige Übermalungen im Bereich des Kaminfeuers links im Hintergrund gehen auf die Entfernung eines ursprünglich dort sitzenden alten Mannes zurück. Ob es sich tatsächlich um eine spätere Zutat handelte, läßt sich mit dem Befund am Original nicht mehr klären. Eine in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 54) nachweisbare große Fehlstelle deutet darauf hin, daß die Figur – möglicherweise von anderen, vergleichbaren Motiven bei Dou abgeleitet[40] – nachträglich aufgemalt wurde, um den Schaden zu verdecken. Dies müßte vor 1719 geschehen sein, denn der rauchende Mann wird bereits in der ersten überlieferten Beschreibung des Gemäldes von Rudolf Bys im Katalog der Sammlung Schönborn von 1719 erwähnt.[41] Eine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen vermittelt die ehemals in der

37 Ronni Baer schlägt eine Datierung in die zweite Hälfte der 1650er Jahre vor, bevor Dou die luxuriösen Innenraumbilder der 1660er Jahre entwickelt; vgl. BAER 1990, Cat. 72.1. Zu der Datierung „um 1660" auch MARTIN 1913, S. 175.

38 Vgl. das dendrochronologische Gutachten vom 23. April 2002 von Peter Klein, Hamburg (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

39 Vgl. MARTIN 1901, S. 240, Kat. 346 und HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 420, Nr. 246. Anscheinend geht diese fälschliche Angabe auf den Versteigerungskatalog zur Sammlung Khalil Bey von 1868 zurück, der eine Signatur erwähnt, ohne sie im Bild zu lokalisieren.

40 Das bereits erwähnte Gemälde „Der Weinkeller" (Abb. 53) weist ein ähnliches Motiv an vergleichbarer Stelle auf.

Residenzgalerie Salzburg bewahrte Kopie (Abb. 55) in der Sammlung Schönborn.[42] Wahrscheinlich erst nach dem Verkauf des Gemäldes mit der Sammlung Khalil Bey im Jahr 1868 wurde die Figur als Übermalung erkannt und entfernt.[43] Darauf verweist der 1877 verfaßte Nachtrag zum 1873 erschienenen Städel-Verzeichnis.[44] Schwierigkeiten bereitet auch die Identifikation des Themas, das unterschiedlich gedeutet wurde.[45] Überzeugend erscheint die Interpretation von Bettina Werche, die Bezüge zu den von Dou wiederholt gemalten „Abendschulen" aufzeigt und daraus die Veranschaulichung der auf leibliches und geistiges Wohl der Kinder ausgerichteten Erziehung ableitet.[46] Die Kopie aus der Sammlung Schönborn-Buchheim ist mit dem Titel „Nächtliche Unterhaltung" versehen,[47] die aber auf die Darstellung nicht zutrifft: Der mahnende Gestus der offenkundig älteren Frau deutet eine Hierarchie an, die sich aus dem Altersunterschied herleitet.[48] Bestärkt wird diese Deutung durch Allusionen auf die Ikonographie der Abendschule.[49] Auf der um 1665 entstandenen Amsterdamer „Abendschule" (Abb. 56) wird gleichfalls eine große Laterne im Vordergrund präsentiert, die, auf dem Boden stehend, kein Hilfsmittel bei dem nächtlichen Lernen darstellt.[50] Sie zeigt vielmehr den Weg durch die Dunkelheit an, den die Kinder auf sich nehmen müssen, um sogar die Abendstunden zur Erweiterung des eigenen Wissens zu nutzen. In diesen Kontext paßt auch das Blatt Papier, bei dem es sich kaum um einen Brief oder eine Zeitung handeln kann.[51] In der Amsterdamer „Abendschule" dienen solche Blätter als Vorlage, nach denen die Kinder Lesen und Schreiben üben.

Das Mahlzeit-Stilleben auf dem Tisch, der Fußwärmer und die Wäschepresse am linken Bildrand des Frankfurter Gemäldes sind charakteristische Attribute des Haushalts und zeigen die Pflichten der tugendhaften Hausfrau an.[52] Die durch die Lichtführung besonders hervorgehobene Vorbereitung der Mahlzeit für die Familie gehört zu ihren Hauptaufgaben, wie ein Kupferstich von Dirck Volkertsz. Coornhert nach einer Vorlage von Maarten van Heemskerck aus der 1555 datierten Serie „Lob der tugendhaften Hausfrau" (Abb. 57) demonstriert.[53] Der Sphäre der Hausfrau war auch die Kinderaufzucht zugeordnet, die von holländischen Genremalern immer wieder thematisiert wurde.[54] Der mahnende Gestus der erwachsenen Frau im Frankfurter Gemälde könnte sich hier auch auf die späte Stunde beziehen, denn die Nachtzeit galt traditionell als Zeit der Ruhe und Vorbereitung auf die Geschäfte des Tages. Nur eine Ausnahme war gestattet: Die sinnvolle Nutzung der Abendstunden zur Erkenntnisvertiefung und zu tugendhaftem Handeln. Bereits Salomo sah in seinem „Lob der tugendhaften Hausfrau" die als Ausweis des Pflichtbewußtseins geltende Erfüllung häuslicher Pflichten in den Abendstunden als Ausdruck der *virtus domestica.*[55] Auch im Kontext der Gelehrtendarstellung wurde die bei Kunstlicht fortgesetzte geistige Tätigkeit positiv gewertet, galten doch die Nachtstunden als Zeit vertiefter Erkenntnis.[56] Möglicherweise hält die junge Frau, die von Dou als ein Musterbeispiel weiblicher

41 Vgl. Bys 1719, Nr. 22.

42 Holz, 46,5 x 35 cm. Sammlung Schönborn-Buchheim. Allerdings zeigt dieses Gemälde einen Mann mittleren Alters am Kamin. Da jedoch auch das Mädchen mit dem Blatt Papier in der Hand älter wirkt als ihr Frankfurter Vorbild, hat der Kopist möglicherweise eine Annäherung der Szene an ein Familienbild gesucht.

43 Im Katalog zur Verst. Slg. Khalil Bey, Paris (Hôtel Drouot) 16. Januar 1868, Nr. 79 wird in der Beschreibung noch der alte Mann am Feuer erwähnt.

44 Vgl. Verz. 1873, Nachtrag von 1877, Nr. 437. Im Versteigerungskatalog der Galerie Sedelmeyer wird eine Beschreibung aus einem Katalog zur Sammlung Schönborn zitiert, die den alten Mann nicht erwähnt und deshalb auf den veränderten Zustand zutrifft; vgl. Verst. Carl Sedelmeyer, Wien (Künstlerhaus) 20. Dezember 1872, Nr. 99.

45 Baer weist das Thema allgemein dem Kontext häuslicher Szenen zu, für die Dou eine besondere Vorliebe hatte; vgl. Baer 1990, S. 72.2–3. In den verschiedenen Städel-Verzeichnissen wurde die Vorbereitung einer Mahlzeit betont (zuletzt Verz. 1995, S. S. 27f.), die nur Weizsäcker als bereits abgeschlossen betrachtete; vgl. Verz. 1900, S. 89, Nr. 206.

46 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1998, S. 44.

47 Vgl. Edmund Blechinger, Katalog Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Salzburg 1980, S. 99.

48 Marieke de Winkel zufolge handelt es sich vermutlich um eine Magd, denn sie trägt eine blaue Schürze. Vgl. dazu die Ausführungen im „Forschungsstand" und das Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

49 Dazu den grundlegenden Aufsatz von J. A. Emmens, Natuur, onderwijzing en oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou, in: Album Discipulorum, aangeboden aan Professor Dr. J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag, Utrecht 1963, S. 125–136.

50 Holz, 53 x 40,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 87). Zu einer Deutung vgl. Ausst. Kat. Leiden 1988, S. 111 und Ausst. Kat. Washington-London-Den Haag 2000/01, S. 120, dort auch zur Datierung.

51 Gegen die Deutung als Brief, die Bys in dem Katalog der Schönborn-Sammlung von 1719 äußert (vgl. Bys 1719, Nr. 22), spricht, daß kein Siegel zu erkennen ist. Als Zeitung wurde das Motiv in dem ersten Eintrag in ein Städel-Verzeichnis interpretiert; vgl. Verz. 1873, S. 131, Nr. 244a.

52 Zu Frauen in der Sphäre des Haushalts und den damit verbundenen weiblichen Tugenden vgl. Franits 1993, zur Vorbereitung der Mahlzeit vgl. S. 86–92.

53 Kupferstich, 20,2 x 25,0 cm. Wien, Albertina (The New Hollstein [van Heemskerck], II, 470). Zu der Serie auch Ilja M. Veldman, Lessons for ladies: a selection of sixteenth-century Dutch prints, in: Simiolus 16, 1986, Nr. 2/3, S. 113–127, S. 114f.

54 Dazu ausführlich Franits 1993, S. 111–160.

55 Vgl. Neumeister 2003, S. 87–90.

56 Vgl. Justus Müller Hofstede, Vita Mortalium Vigilia: Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1993/94, S. 34–46.

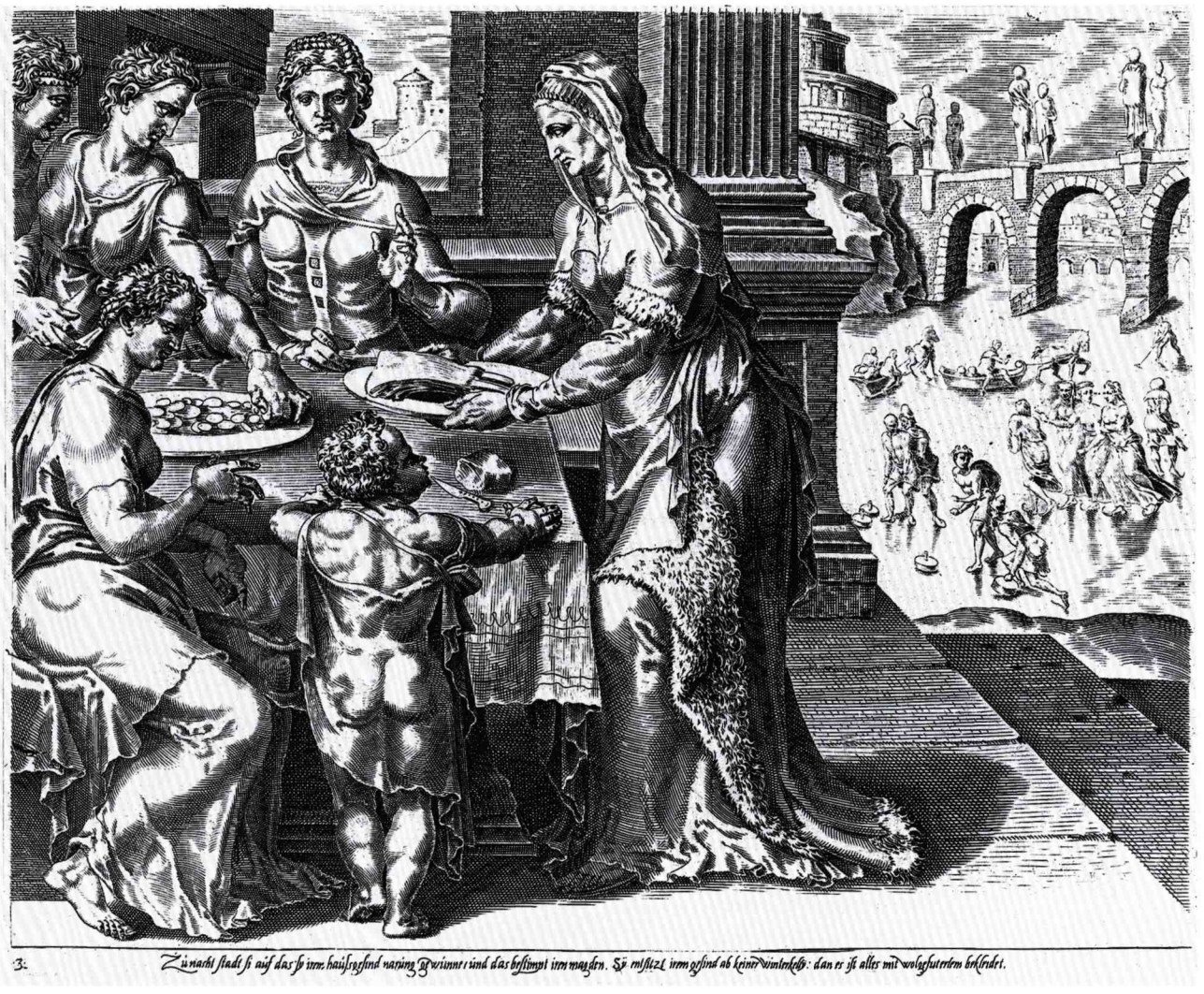

Abb. 57: Dirck Volkertsz. Coornhert (nach Maarten van Heemskerck), Die Hausfrau serviert ihrer Familie die Speisen (aus der Folge mit dem Lob der tugendhaften Hausfrau), 1555, Kupferstich, Wien, Albertina

Pflichterfüllung vorgestellt wird, durch ihre appellative Geste das Kind dazu an, auch in den Abendstunden zu lernen, um sich damit gegen die Herausforderungen und auch Verführungen des Erwachsenenlebens zu wappnen.

Durch Sammlungs- und Versteigerungskataloge ist die Provenienz des Gemäldes bis in das frühe 18. Jahrhundert annähernd lückenlos zu verfolgen. Nicht geklärt ist allerdings, zu welchem Zeitpunkt die drei Siegel mit dem Wappen der Familie Brentano (Abb. 50) auf der Rückseite aufgetragen wurden.[57] Denkbar wäre, daß das Gemälde nach der Versteigerung der Sammlung Khalil Bey im Januar 1868 erworben wurde, denn das einzig bekannte annotierte Exemplar des Kataloges überliefert den Namen „Kann" und nicht Sedelmeyer als Käufer.[58] Da das rückseitige Siegel neben dem Wappen auch die Buchstaben „FB" zeigt, könnte dieses Franz von Brentano (1838–1917) zuzuordnen sein. Dieser lebte allerdings erst ab 1874 in Wien,[59] wo das Gemälde bereits zwei Jahre zuvor in die Versteigerung des dort ansässigen Kunsthändlers Carl Sedelmeyer gelangt war. Auszuschließen ist, daß das Gemälde erst danach in den Besitz der Brentano gelangte, denn die annotierten Kataloge dieser Versteigerung von 1872 überliefern Ludwig Kohlbacher, Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, als Käufer. Dieser erwarb wahrscheinlich das Gemälde im Auftrag des Städels, das neben dem Kunstverein in einem weiteren Exemplar des Versteigerungskataloges genannt wird.[60]

57 Für eine Identifikation der Siegel danke ich Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv, Marburg.

58 Vgl. Verst. Slg. Khalil Bey, Paris (Hôtel Drouot) 16. Januar 1868, Nr. 79 (Lugt 30159). Das annotierte Exemplar des Kataloges befindet sich bei der Compagnie des Commissaires-Priseurs, Paris.

59 Vgl. Klaus GÜNZEL, Die Brentanos. Eine deutsche Familiengeschichte, Zürich 1993, S. 158f.

60 Katalog im Besitz des Städelschen Kunstinstituts.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, o. S.; 1873, S. 131, Nr. 244a, Nachtrag 1877, Nr. 437; 1879, S. 127, Nr. 206; 1883, S. 130, Nr. 206; 1888, S. 138, Nr. 206; 1892, S. 51, Nr. 206; 1897/1900, S. 49, Nr. 206; 1900, S. 89, Nr. 206; 1905/07, S. 40, Nr. 206; 1907, S. 37, Nr. 206; 1910, S. 47, Nr. 206; 1914, S. 48, Nr. 206; 1915, S. 122, Nr. 206; 1919, S. 35; 1922, S. 72; 1924, S. 68; 1966, S. 35f.; 1971, S. 21; 1986, S. 25, Nr. 8; 1987, S. 43; 1995, S. 27f., Taf. 42

WAAGEN 1843, S. 136
HELLER 1845, S. 43
Kat. POMMERSFELDEN 1857, S. 13, Nr. 74
MARTIN 1901, S. 240, Kat. 346
HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 420, Nr. 246
MARTIN 1913, S. 175
PLIETZSCH 1960, S. 40
BAER 1990, Cat. 72
Martina SITT, Auf den Spuren des Lichts. Studien zur niederländischen Malerei in der Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1991, S. 104
Ronni Baer, Gerrit Dou, in: DICTIONARY OF ART 9, 1996, S. 192–195, S. 193
BOTT 1997, S. 68, Nr. 196
Ausst. Kat. FRANKFURT 1998, S. 44, Nr. 7

JAN VAN GOYEN

Leiden 1596 – 1656 Den Haag

Als ältester Sohn des Schuhflickers Joseph Jansz. van Goyen und Geertgen Dircxdr. van Eyk wurde Jan van Goyen am 13. Januar 1596 in Leiden geboren. Von 1606 bis 1618 ging er in Leiden bei den Malern Isaac van Swanenburgh und Jan de Man sowie beim Glasmaler Clock in die Lehre, außerdem bei Willem Gerritsz. in Hoorn. Seine Ausbildung schloß er bei Esaias van de Velde in Haarlem ab. Am 5. August 1618 heiratete er Annetje Willemsdr. van Raelst in Leiden, wo er in den folgenden Jahren lebte. Am 13. März 1634 erwarb Van Goyen das Bürgerrecht von Den Haag, wohin er etwa zwei Jahre zuvor gezogen war. Offenbar war Van Goyen mittlerweile recht wohlhabend, denn neben einem Haus an der Veerkade, das er am 13. März 1635 erwarb, kaufte Van Goyen noch weitere Grundstücke und profitierte mit Spekulationen vom schnellen Wachstum der Stadt. Weitere Einkünfte erzielte er mit Wohnungen, die er auf seinen Grundstücken erbaute. Allerdings verschuldete er sich durch die Spekulation mit Tulpenzwiebeln immer wieder, weshalb Van Goyen gezwungen war, sein Haus an der Singelgracht, der heutigen Dunne Bierkade, an Pieter Schoeff zu vermieten. Dieser war der Vater des Landschaftsmalers Johannes Schoeff, mit dem Van Goyen am 8. April 1647 insgesamt 191 Gemälde, einige davon eigenhändig, aus seinem Besitz versteigerte. Enge Verbindungen zu Malerkollegen ergaben sich nicht nur durch Mietverhältnisse (so mietete der Tiermaler Paulus Potter von 1649 bis 1652 ein Haus von Van Goyen), sondern auch durch die Ehen seiner Töchter. Im April 1640 heiratete Maria den damals in der Werkstatt ihres Vaters tätigen Stillebenmaler Jacques de Claeuw, und ein halbes Jahr später ließ sich Margriet mit dem Genremaler Jan Steen trauen. 1638 übernahm Van Goyen das Amt eines Hauptmanns der Haager Malergilde, das er zwei Jahre später erneut innehatte. 1648 reiste er nach Antwerpen und Brüssel sowie im Sommer 1650 den Rhein entlang bis nach Kleve. 1651 malte Van Goyen eine Panoramaansicht von Den Haag, die für das Rathaus bestimmt war. Dennoch blieben seine finanziellen Verhältnisse schwierig: Noch im selben Jahr bat er um Zahlungsaufschub, zudem organisierte er 1652 eine Gemäldeauktion in seinem Haus, um Schulden zu begleichen. Eine weitere Versteigerung von Gemälden und graphischen Werken fand am 13. April 1654 statt. Am 27. April 1656 starb der Maler in Den Haag und wurde in der Grote Kerk begraben. Die von ihm hinterlassenen Schulden wurden in den folgenden Jahren durch die Versteigerung seiner Gemälde und Möbel sowie seiner fünf Häuser und Grundstücke getilgt.

Als einer der Hauptvertreter der monochromen Landschaften leistete Jan van Goyen einen wichtigen Beitrag zur „realistischen" Auffassung der holländischen Landschaftsmalerei. Seine zahlreichen, mit raschem, stets summarischem Strich vor Ort festgehaltenen Skizzen dienten als Motivfundus für seine Gemälde. Seine außergewöhnliche Produktivität ging wohl auf seine finanziellen Schwierigkeiten zurück. Von seinen Schülern sind nur zwei bekannt, Nicolaes Berchem und Adriaen van der Kabel, dessen Werk deutlich den Einfluß seines Lehrers zeigt.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 170f.; GIEPMANS 1996/97, S. 8f.; Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 139–145, 308

DORFSTRASSE

INV. NR. 1236

1628

Eichenholz, 35,7 x 63,0 cm

Signiert und 1628 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (35,7 x 63,0 x 0,5-1,0 cm) weist rückseitig an allen vier Rändern eine Abfasung auf, die am unteren Bildrand jedoch relativ knapp ausfällt. In Ausbrüchen in der Malschicht wird eine helle, elfenbeinfarbene Grundierung erkennbar. Die Infrarot-Reflektographie zeigt in den dunkleren Himmelspartien eine grob aufgetragene Unterlegung und außerdem eine Unterzeichnung, mit der die Dorfkulisse, die Landschaft und die Figuren angelegt wurde. Links neben den Bauern, die unter der Baumgruppe rechts sitzen, wurde ein weiteres Figurenpaar übermalt. Am oberen Bildrand mittig ein niedergelegter Span. Größerer Ausbruch am oberen Bildrand links sowie im Laub des rechten Baumes in der Baumgruppe. Kleinere Fehlstellen am unteren Bildrand rechts und am linken Bildrand in der unteren Hälfte. Retuschierter Kratzer in der oberen rechten Bildhälfte. Unten rechts befindet sich eine Kittung. Den Riß oben rechts sichert seitlich eine Eisenklammer; unter UV-Licht wurden jüngere und ältere Retuschen sichtbar. Ältere, lasierende Retuschen in der linken Himmelspartie über den Dächern, an den Bretterwänden links und unterhalb der Figuren an der Böschung, jüngere Retuschen am rechten Bildrand. Der gelbliche Firnis fällt in den Himmelspartien fleckig aus.

Die Signatur „I V Goien 1628" (Abb. 58) in der linken unteren Bildecke wurde in braunschwarzer Farbe aufgetragen. Nachgezogen mit einer dunklen, blasig wirkenden Farbe, ist die originale Signatur nur noch im Unterschwung der „8" zu erkennen.

Auf der Rückseite wurden die Abfasungen auf allen vier Seiten mit französisch bedruckten Papierstreifen (das Wort „Christ" taucht am unteren Bildrand rechts auf und deutet auf den religiösen Inhalt des Textes hin) beklebt. In der Mitte der Tafel befinden sich zwei Klebezettel mit der Aufschrift „N° 861. Jean van der Goyen. Paysage de grandeur moyenne chef d'Œuvre de ce Maître, enrichi d'un Village et de cinq figures. [Darunter in nachlässiger schwarzer Schrift] Staedel" (Abb. 59) und „G 1236". Unleserliche Kreidebeschriftung entlang der oberen Brettfuge.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1616 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1618 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1624.

PROVENIENZ

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

Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard als „Jan van Goijen"

Abb. 58: Jan van Goyen, Dorfstraße, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

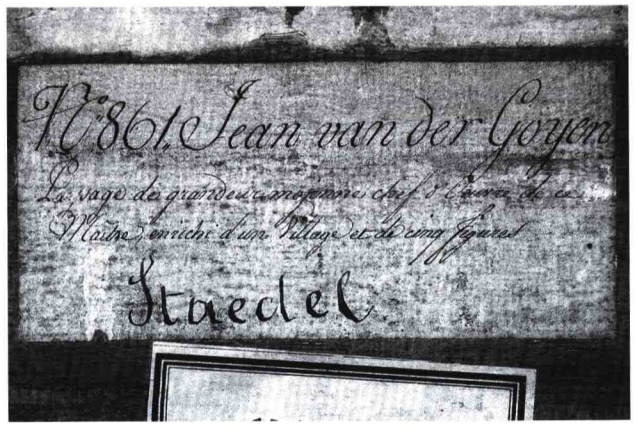

Abb. 59: Jan van Goyen, Dorfstraße, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 60: Jan van Goyen, Dorfstraße, 1628, Frankfurt a. M., Städel

KOPIE / VARIANTE

Jan van Goyen (?), schwarze Kreide, Bleistift, 100 x 225 mm. Verst. München (Karl & Faber) 24. Mai 1961, Nr. 80.[1]

BESCHREIBUNG

Entlang eines sandigen Fahrweges, der sich, ausgehend vom unteren Bildrand, in die Bildtiefe erstreckt, reihen sich links einige niedrige Bauernhäuser. Das mittlere der drei Gehöfte mit dem Treppengiebel hat ein schadhaftes Dach. Die Sparren liegen zum Teil offen, und Pflanzen wuchern bis zum Schornstein empor. Vor einer aus Ziegelsteinen errichteten Giebelwand, hinter der ein mächtiger Heuschober aufragt, stehen drei in ein Gespräch vertiefte Bauern. Etwas rechts und ihnen zugewandt sitzt ein Mann mit dem Rücken zu einem Wanderer, der sich an der Böschung entlang des Fahrweges niedergelassen hat. Auf der gegenüberliegenden Seite haben sich weitere Personen unter einer Gruppe von Weidenbäumen versammelt, die auf den rechts daneben liegenden Teich einen breiten Schatten werfen. In der Ferne ist eine Kirche mit einem Dachreiter zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Am 11. September 1892 mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard erworben, wurde das Gemälde als „Jan van Goijen" im Nachtrag zum Verzeichnis von 1892 aufgenommen.[2] Dort wird als Titel „Eine Dorfstraße" angegeben und die Signatur sowie die Datierung „I. v. Goien 1628" erwähnt. In dem Verzeichnis von 1900 transkribiert Weizsäcker die Signatur ohne die Punkte nach den einzelnen Buchstaben.
Grosse sieht in den um 1628 entstandenen Werken Einflüsse durch Abraham Bloemaert und nennt als Beispiel das Frankfurter Gemälde. Charakteristisch seien die ausgewogenen Bildpartien, der weite, nur von wenigen Häusern besetzte Vordergrund sowie die starke Verkürzung der Dorfstraße, die eine Reminiszenz an die Werke von Vinckboons darstelle.[3] Im Kolorit, das er als „klar und hell" bezeichnet, stellt Grosse deutliche Anleihen an Bloemaert fest. Das Laub im Baumschlag weise bereits „an Stelle des [sic] knolligen jetzt längliche Tupfen" auf.[4] Allerdings würden diese frühen Landschaften noch keine konsequente Tiefenperspektive entwickeln, da der Horizont durch eine „Barriere" verdeckt sei. Mittels bildparallel verlaufender Licht- und Schattenpartien versuche Van Goyen jedoch, Räumlichkeit zu suggerieren. Volhard stellt gleichfalls Impulse durch Abraham Bloemaert fest und vergleicht das Frankfurter Gemälde mit der Braunschweiger Dorflandschaft von 1623.[5] In seiner Beschreibung der holländischen Landschaftsmalerei nennt Willem Martin das Städel-Gemälde als Beispiel für eine Entwicklung, die bei Jan van

Abb. 61: Jan van Goyen, Dorfeingang (Der Sommer), 1621, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Abb. 62: Jan van Goyen, Der Sommer, 1625, Amsterdam, Rijksmuseum

1 Beck schlägt die Einstufung als Nachzeichnung unter Vorbehalt vor und erwähnt, daß die Figurenstaffage einige Veränderungen aufweist; vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 446.
2 Vgl. Verz. 1892, S. 118, Nr. 242a (Nachtrag): „Jan van Goijen, Eine Dorfstraße; links Bauernhütten, rechts Weiden an einem Weiher."
3 Vgl. GROSSE 1925, S. 68f.
4 Vgl. GROSSE 1925, S. 69.
5 Vgl. VOLHARD 1927, S. 60.
6 Vgl. MARTIN 1935, S. 249f.

Abb. 63: Esaias van de Velde, Zwei Wanderer vor einem Bauernhaus, 1616, New York, Pierpont Morgan Library

Goyen 1627 einsetze:[6] Anstelle des kräftigen Lokalkolorits, der opaken Malweise und der großen Figuren trete nun die tonale Malerei mit dünnflüssigen Farben. Die Staffage werde der Landschaft untergeordnet, die vor allem von dem hohen Himmel mit dichten Wolken bestimmt sei.

Auch Van de Waal zieht das Braunschweiger Gemälde zum Vergleich heran, stellt aber die fortschrittlichere Malweise des Frankfurter Bildes fest.[7] Dieses würde durch die Schattenzone im Vordergrund größere Tiefe entwickeln. John Hayes konstatiert Parallelen im Bildaufbau zu einer 1628 datierten Landschaftszeichnung von Claude de Jongh im British Museum und zieht das Frankfurter Gemälde zum Vergleich heran.[8] Dobrzycka hebt die diagonale Komposition der Landschaft hervor, in der die Häuser- und die Baumgruppe jeweils Akzente setzen.[9] Zugleich sei die freie, spontane Pinselschrift charakteristisch. Da sich der Blickpunkt in der Landschaft befinde, ergäbe sich eine enge Beziehung zwischen der dargestellten Landschaft und dem Betrachter.

In seiner Aufzählung der zwischen 1626 und 1631 entstandenen Landschaften erwähnt Stechow das Frankfurter Gemälde als Zwischenstadium im Werk Van Goyens, das hinsichtlich der Reduktion von Kolorit und Motiven in die Zukunft weise.[10] Die Spannung jedoch, die durch die Häuser- und die Baumgruppe zwischen den Bildhälften aufgebaut würde, erinnere noch an Esaias van de Velde.

Beck weist die Signatur dem 1620 bis 1628 im Werk von Van Goyen nachweisbaren Typus zu.[11] Als mögliche Vorzeichnung schlägt er eine Kreidezeichnung im Victoria and Albert Museum in London vor.[12]

DISKUSSION

Das Thema der Bauernhäuser, die an einem in die Bildtiefe führenden Weg liegen, beschäftigte Jan van Goyen

7 Vgl. Van de Waal 1960, S. 18.
8 Vgl. Hayes 1956, S. 7.
9 Vgl. Dobrzycka 1966, S. 34.
10 Vgl. Stechow 1966, S. 27.
11 Vgl. Beck 1972–, Bd. 2, S. 446, Nr. 991.
12 Die Vorzeichnung bei Beck 1972–, Bd. 1. S. 206, Nr. 618A.

bereits in seinen frühesten Werken. Noch unter dem Einfluß seines Lehrers Esaias van de Velde steht die Darstellung des „Sommers“ (Abb. 61) von 1621, der eine Winterszene als Pendant zugeordnet ist.[13] In der Anlehnung an die Jahreszeiten-Folgen des ausgehenden 16. Jahrhunderts wie auch in der dichten Komposition mit einer Vielzahl von Einzelmotiven äußern sich noch deutliche Impulse der flämisch-manieristischen Tradition.[14] Stilistisch stehen diese Rundbilder mit jahreszeitlichen Motiven, die Van Goyen bis 1625 malte, seinem Lehrer Esaias van de Velde nahe.[15] Dessen 1616 datiertes Rundbild in einer deutschen Privatsammlung zeigt gleichfalls einen Dorfeingang mit Figurenstaffage auf einer in die Bildtiefe führenden Straße.[16] Sehr ähnlich ist die lockere, strichelnde Malweise, die Staffelung diagonaler und wie Kulissen ineinander geschobener Bildebenen sowie die narrativen Details. Übereinstimmungen bestehen zudem im Kolorit und in den wolkig gestalteten Baumkronen.

Das 1625 von Van Goyen gemalte Rundbild im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 62), dem gleichfalls ein Winterbild als Pendant zugeordnet ist, zeigt bereits fortschrittlichere Tendenzen.[17] Dem früheren Werk noch vergleichbar ist die narrative Dichte, die sich in den vielen Einzelfiguren manifestiert, sowie das leuchtende, deutlich lokalfarbige Kolorit, das aus der flämischen Tradition resultiert und von Esaias van de Velde beibehalten wurde.[18] Durch die Reduktion des großen Baumes, der nur noch den Mittelgrund bestimmt, erzielte Van Goyen jedoch eine größere Raumtiefe: Ausgehend vom unteren Bildrand führt die Straße bis zum Horizont, wo in der Ferne noch einige kleinere Häuser zu erkennen sind. Auch hier verarbeitete er Anregungen seines Lehrers Van de Velde, der den neuen Bildtypus bereits in seinen Zeichnungen antizipierte. Dessen 1616 datierte Darstellung „Zwei Wanderer vor einem Bauernhaus“ (Abb. 63) scheint hinsichtlich der diagonal in Kurven geführten Straße, die links von einer Häusergruppe flankiert wird, die späteren „Dorfstraßen“ seines Schülers bereits vorwegzunehmen, auch wenn die Horizontlinie bei ihm noch annähernd in der Bildmitte verläuft und der Himmel noch nicht die für Van Goyen charakteristische Dominanz einnimmt.[19] Damit verweist das

Abb. 64: Jan van Goyen, Dorfstraße, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

13 Holz, Durchmesser 10 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 865a). Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 66, Nr. 130 und Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 84f.

14 Vgl. dazu meine Ausführungen zu der „Herbst“-Darstellung von Jacques Savery (Abb. 423), die Teil eines Zyklus mit den „Vier Jahreszeiten“ ist.

15 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 85.

16 Holz, Durchmesser 19 cm. Deutschland, Privatsammlung. Vgl. KEYES 1984, S. 154f., Kat. 130. Vermutlich besitzt der Tondo ein Pendant mit einer Winterlandschaft (Kat. 90), so daß auch thematische Übereinstimmungen zu den Rundbildern Van Goyens bestehen.

17 Holz, Durchmesser 33,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 3945). Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 57, Nr. 108.

18 Zu den Einflüssen der in Amsterdam ansässigen Künstlerimmigranten Hans Bol, Gillis van Coninxloo und David Vinckboons auf Van de Velde vgl. KEYES 1984, S. 30.

19 Feder, braune Tinte, braun und grau laviert, 160 x 193 mm. New York, The Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I 117). Vgl. KEYES 1984, S. 268, Kat. D 171.

Amsterdamer Gemälde bereits auf den Bildtypus der holländischen Flachlandschaft, der für Van Goyen in der Folgezeit wegweisend und verbindlich wurde.
Diese Entwicklung, die sich vor allem im bildparallelen Aufbau, aber auch in der Reduktion der Motive und in einer Veränderung des Kolorits manifestiert, macht das 1628 datierte Frankfurter Gemälde deutlich. Die Verwendung eines ungewöhnlich schmal proportionierten Querformates betont den Eindruck einer holländischen Flachlandschaft, den die frühen Werke mit den dicht ineinander geschobenen Bildebenen noch nicht erzielen konnten. Wie im Amsterdamer Rundbild von 1625 erstreckt sich auch hier eine diagonal geführte Straße in die Bildtiefe. Allerdings windet sich diese in zahlreichen flachen Kurven über den Mittel- bis zum Hintergrund und macht somit das geringe Bodenrelief der Flachlandschaft unmittelbar anschaulich. Die Bäume sind nicht mehr annähernd in der Mittelachse plaziert, sondern am rechten Bildrand, und bilden damit ein Gegengewicht zur Häusergruppe links. Zusätzliche Bildtiefe erzielte Van Goyen durch die Lichtführung: Zwischen den einzelnen Häusern fallen breite Lichtstrahlen auf die Straße und rhythmisieren damit die vorherrschenden Schattenpartien. Der Eindruck der tiefstehenden Sonne ergibt sich durch die hell beleuchteten Hausdächer, die im markanten Gegensatz zu den tiefen Schatten stehen, die sich entlang der Mauern gebildet haben. Insgesamt wirkt die aus flachen Diagonalen komponierte Landschaft naturalistisch – ein Eindruck, der durch den mehr als die Hälfte des Bildes einnehmenden Himmel, über den leichte Wolken ziehen, gesteigert wird. Dem zurückgenommenen Bildeindruck entspricht die reduzierte Figurenstaffage. Nur noch einzelne Personen bevölkern die Landschaft und tragen eher zur atmosphärischen als zur narrativen Durchgestaltung bei.
In diesem frühen Werk prägen sich bereits wichtige Züge der ab den dreißiger Jahren beherrschenden tonalen Landschaften aus.[20] Zwar sind die zarten Pastellfarben, mit denen die Häuser und die Figuren wiedergegeben werden, gedämpfte Verwandte der früheren Lokalfarben. Dennoch stellt sich der Eindruck einer gleichmäßigen Farbigkeit ein, von der es nur noch ein kleiner Schritt zu den aus wenigen Farbtönen bestehenden Landschaften der tonalen Malerei ist.
Auch in der Malweise ist bereits das gesamte Repertoire Van Goyens im Kern enthalten. Die Landschaft ist in groben Zügen mit einer locker-skizzenhaft ausgeführten Unterzeichnung (Abb. 64) angelegt. Darüber wurden die Farben naß in naß und mit einem zeichnerischen Duktus aufgetragen. Dies wird beispielhaft deutlich in dem mit Reet und Ziegeln gedeckten Dach im linken

Abb. 65: Jan van Goyen, Dorfstraße, Mikroskopaufnahme: Dachziegel, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 66: Jan van Goyen, Dorfstraße, Mikroskopaufnahme: Staffagefigur, Frankfurt a. M., Städel

Vordergrund: Über der bräunlichen Unterlegung sind die Dachpfannen nur in ihren Umrissen definiert (Abb. 65). Hingegen wird das Stroh daneben durch schnelle, skizzierende Pinselstriche angegeben. Mit dieser eher an-

20 Mit diesem Bildtypus, bei dem er die Atmosphäre mittels tonaler Effekte wiederzugeben versuchte, wandte sich Van Goyen von den Vorgaben von Van de Velde ab; vgl. KEYES 1984, S. 43. Zur Entwicklung der tonalen Landschaftsmalerei in Haarlem vgl. Christopher Brown, Introduction, in: Ausst. Kat. LONDON 1986, S. 11–34. S. 21f.

deutenden Pinselschrift gelingt es Van Goyen dennoch, Details präzise zu bezeichnen. Obgleich der Bauer mit dem flachen Korb unter dem Arm nur mit wenigen Strichen angelegt ist (Abb. 66), meint der Betrachter seine Mimik und seine Beteiligung an dem Gespräch unter dem Baum zu erahnen.
Die Farbschichten sind so dünn, daß unter dem Mikroskop die Unterzeichnung im linken Vordergrund sichtbar wird. Im Bereich des Brunnenbalkens ist sie sogar mit bloßem Auge zu erkennen. Die Unterzeichnung (Abb. 64) stellte jedoch keinen verbindlichen Bildentwurf dar: So wurde ein Paar, das ursprünglich links neben der unter den Baum plazierten Gruppe stand, nicht ausgeführt. Großflächige Retuschen in diesem Bereich sprechen dafür, daß die Unterzeichnung später durchwuchs und daher kaschiert wurde. Daß auch die von Beck als Vorstudie angesprochene Zeichnung (Abb. 67) im Victoria and Albert Museum vor allem die Funktion einer Kompositionsskizze erfüllt, machen Abweichungen in den Details deutlich.[21] Einerseits wurde der Baum am linken Bildrand nicht ausgeführt, andererseits ist die im später ausgeführten Gemälde enthaltene Baumgruppe mit den darunter sitzenden Figuren in der Vorstudie nicht angelegt. Die Funktion der Unterzeichnung zur Präzisierung wichtiger Züge der Komposition lernte Van Goyen möglicherweise bei Esaias van de Velde kennen, der eine ähnliche Technik anwendete. Seine „Winterlandschaft" in der National Gallery in London ist gleichfalls in der Unterzeichnung angelegt, wenn auch deutlich präziser als bei seinem Schüler.[22] Wie bei Van Goyen handelt es sich nicht um einen verbindlichen Entwurf, denn Van de Velde führte die Figurenstaffage erst im fertigen Bild aus.[23]
Der Klebezettel auf der Rückseite (Abb. 59) wurde vermutlich anläßlich einer Versteigerung angebracht. Dafür spricht die Numerierung in Kombination mit einem Bildtitel, die sich derzeit allerdings beide nicht auf eine bestimmte Auktion zurückführen lassen.[24] Deshalb stehen weitere Angaben zur Provenienz vorläufig aus.

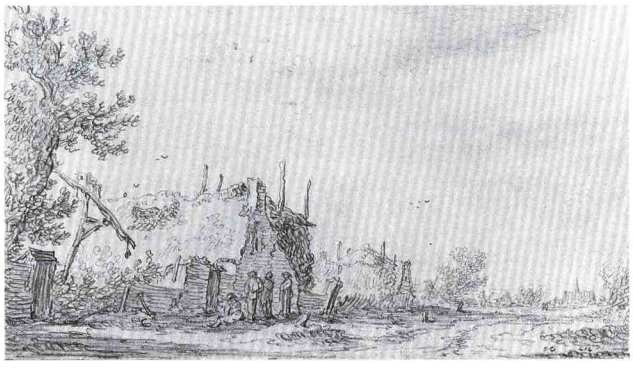

Abb. 67: Jan van Goyen, Bauerngehöft mit Figurengruppe, um 1628–1630, Kreidezeichnung, London, Victoria and Albert Museum

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 118, Nr. 242a; 1897/1900, S. 114, Nr. 242a; 1900, S. 137, Nr. 242a; 1905/07, S. 45, Nr. 242a; 1907, S. 43, Nr. 242a; 1910, S. 54, Nr. 242a; 1914, S. 56, Nr. 242a; 1915, S. 111, Nr. 242a; 1919, S. 46, Nr. 1236; 1924, S. 84, Nr. 1236; 1971, S. 26; 1986, S. 23, Nr. 8; 1987, S. 51; 1995, S. 32, Tafel 32

PHILIPPI 1901, S. 257
EBE 1901, S. 416
HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 77, Nr. 312
GROSSE 1925, S. 68f.
VOLHARD 1927, S. 60, S. 74, S. 76, S. 172
MARTIN 1935, S. 249f.
HAYES 1956, S. 7
VAN DE WAAL 1960, S. 17f.
DOBRZYCKA 1966, S. 34, S. 89, Nr. 32
STECHOW 1966, S. 26f.
BECK 1972–, Bd. 2, S. 446, Nr. 991

21 Schwarze Kreide, laviert, 155 x 270 mm. London, Victoria and Albert Museum (Dyce Bequest 414). Beck datiert die Zeichnung um 1628/30; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 206, Nr. 618A.
22 Vgl. KEYES 1984, S. 142, Kat. 84.
23 Vgl. David Bomford, Techniques of the early dutch landscape painters, in: Ausst. Kat. LONDON 1986, S. 45–56. S. 52f.
24 Im Getty Provenance Index ließen sich weder Einträge zu der Numerierung noch zu dem Titel finden.

JAN VAN GOYEN

DORFSTRASSE MIT RASTENDEN AN EINEM STEG

INV. NR. SG 511

1628

Eichenholz, 38,9 x 66,8 cm

Signiert und 1628 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die rückseitig auf drei Seiten unregelmäßig abgefaste, einteilige Eichenholztafel (38,9 x 66,8 x 0,5–0,8 cm) weist eine helle, elfenbeinfarbene Grundierung auf. Die Infrarot-Reflektographie zeigt eine Unterzeichnung, die unterhalb des Heuschobers sowie an der linken Hausecke mit bloßem Auge zu erkennen ist. Es gibt einige Abweichungen zur späteren Ausführung: So war der Planwagen ursprünglich etwas weiter rechts vorgesehen. Links neben den Männern an der Giebelwand befand sich eine weitere Figur, wie die deutlich sichtbare Unterzeichnung bezeugt. Mit kreisförmigen Gebilden wurden Schattenzonen markiert und teilweise mit einer dunklen Unterlegung versehen.

Im Frühjahr 1936 wurde das Gemälde von Weber-Scheld restauriert (Inventar der Städtischen Galerie, Nr. 511). Insgesamt befindet sich das Gemälde heute in einem guten Zustand. Der dunkle Fleck am rechten Bildrand neben den Stangen des Heuschobers geht vermutlich auf Reste einer alten Übermalung zurück. Vom Zierrahmen verursachte Abreibungen in der rechten unteren Bildecke. Ausbrüche rechts der Baumkronen, Beschädigungen am rechten Bildrand. Einige glänzende Retuschen im Himmel. Unter UV-Licht werden größere Retuschen in der linken oberen Bildecke und am linken Bildrand, entlang des unteren Bildrandes sowie in der rechten unteren Bildecke sichtbar, die über dem Firnis liegen. Der alte Firnis ist nur in dem verschatteten Bereich parallel zum unteren Bildrand stehengeblieben.

Die in schwarzer Farbe aufgetragene Signatur „I V GOIEN 1628" (Abb. 68) in der linken unteren Bildecke ist verputzt und wurde teilweise nachgezogen.

Die unregelmäßige Abfasung auf der parkettierten Rückseite ist nur an den seitlichen Rändern ausgeprägt. Oben ist noch ein schmaler Rest vorhanden, unten fehlt die Abfasung ganz. An den Rändern Reste einer Papierabklebung. Klebezettel unten rechts „Städtische Galerie No. 511". In roter Kreide oben links „3838". Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1607 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1618 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1624.

PROVENIENZ

Slg. Henry Joseph Pfungst (1844–1917), Kaufmann, London, 1898[1]
Kunsthandlung P. & D. Colnaghi & Co., London, 1903[2]
Kunsthändler Friedrich Schwarz, Wien, 1903[3]
Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Erworben 1934 als Vermächtnis H. Kessler, Frankfurt a. M., als „Jan van Goyen"

AUSSTELLUNG

Amsterdam, Musée Communal, Jan van Goyen, 1903, Nr. 6

BESCHREIBUNG

Parallel zu einem kleinen Bach, der sich in der linken Bildecke in die Tiefe schlängelt, erstreckt sich ein san-

Abb. 68: Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 476, Nr. 1071.
2 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1903, S. 3, Nr. 6 und BECK 1972–, Bd. 2, S. 476, Nr. 1071.
3 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 476, Nr. 1071.

diger Fahrweg bis in den Mittelgrund. Er führt an einem Bauernhaus vorbei, das rechts oberhalb einer niedrigen Böschung liegt. Hohe Bäume umgeben das Haus, einen Heuschober sowie einen niedrigen Stall, der von einem Plankenzaun halb verdeckt wird. Vor der aus Ziegelsteinen gemauerten Giebelwand des Hauses stehen zwei Männer, von denen einer einen Sack über der Schulter trägt. Das Anwesen wird begrenzt durch einen Gatterzaun, der quer zu der Böschung verläuft und den ein Mann mit einem Tragekorb auf dem Rücken gerade passiert hat. Er strebt einem Dorf im Hintergrund entgegen. Von dort nähert sich ein mit drei Pferden bespannter Planwagen. An einem Steg, der links im Vordergrund über den Bach führt, haben sich einige Personen um einen Zeichner geschart, der auf einer kleinen Anhöhe sitzt. Eine Frau mit einem Henkelkorb am Arm blickt zusammen mit einem Mann und einem Kind auf die entstehende Zeichnung. Sie befinden sich an der Grenze zu einer Schattenzone, die sich parallel zum unteren Bildrand im Vordergrund erstreckt. Über der Landschaft wölbt sich ein strahlendblauer Himmel, der nur von einigen lockeren Wolken durchzogen wird.

FORSCHUNGSSTAND

Auf einer Ausstellung der Werke Jan van Goyens im Jahr 1903 wird das damals im Kunsthandel befindliche Gemälde präsentiert. Als Provenienz gibt der Katalog die Kunsthandlung Colnaghi in London an und würdigt die hohe Qualität, die über ein Frühwerk hinausgehe.[4] Hofstede de Groot erwähnt gleichfalls als Besitzer die Kunsthandlung P. und D. Colnaghi.[5] 1934 wird das Gemälde mit dem Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler als „Jan van Goyen" erworben. Im Verzeichnis von 1966 wird der Titel als „Landschaft" wiedergegeben[6] und im Städel-Verzeichnis von 1995 zu „Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg" präzisiert.[7]

In seiner Monographie zu Jan van Goyen ergänzt Hans-Ulrich Beck die Angaben zur Provenienz.[8] Demnach befand sich das Gemälde 1898 in der Sammlung des Kaufmanns Henry Joseph Pfungst in London. Nach der Ausstellung der Kunsthandlung P. & D. Colnaghi & Co. in Amsterdam 1903 sei es zu dem Wiener Kunsthändler Friedrich Schwarz gelangt. Wann das Gemälde in die Frankfurter Sammlung Kessler kam, gibt Beck nicht an. Er weist die Signatur dem bis 1628 gebräuchlichen Typus zu.

Abb. 70: Esaias van de Velde, Bauernhäuser an einem Kanal, 1628, Verbleib unbekannt

4 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1903, S. 3, Nr. 6.
5 Vgl. Hofstede de Groot 8, 1923, S. 109, Nr. 444.
6 Vgl. Verz. 1966, S. 47.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 32.
8 Vgl. Beck 1972–, Bd. 2, S. 476, Nr. 1071.

Abb. 69: Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg, 1628, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Wie die „Dorfstraße“ (Abb. 60) aus dem gleichen Jahr vertritt die „Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg“ beispielhaft den tonalen Landschaftsstil, den Jan van Goyen um 1625 entwickelte. Dennoch verraten beide Werke einige Reminiszenzen an die noch deutlich von der flämisch-manieristischen Landschaftsmalerei geprägten Werke der Frühzeit. Dies manifestiert sich in dem pastelligen Kolorit, das in den Rot- und Blauakzenten der Staffagefiguren die Lokalfarben der frühen Werke reflektiert. Die Bäume mit den gewundenen Stämmen und dem gefiederten Blattwerk sind von Esaias van de Velde, dem Vorbild und Lehrer Van Goyens, inspiriert. Dies verdeutlicht der Vergleich mit einer um 1618 bis 1620 entstandenen Zeichnung in der Kunstsammlung der Universität Göttingen.[9] Die in die Tiefe fluchtende Straße, die mit Gattern und Bäumen besetzte flache Böschung und die Staffagefiguren antizipieren die Gestaltungsmittel, die für die späteren Dorflandschaften von Van Goyen charakteristisch sind. Das aus kleinen Schleifen bestehende Blattwerk und die Wellenlinien, mit denen die Stämme festgehalten sind, entsprechen den von Van Goyen gemalten Bäumen. Der Vergleich mit einer 1628 datierten Zeichnung von Esaias van de Velde mit einer dörflichen „Kanallandschaft“ (Abb. 70)[10], die somit im gleichen Jahr wie die von Van Goyen gemalte „Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg“ im Städel entstand, verdeutlicht den prinzipiellen Unterschied zwischen dem Schüler und seinem Lehrer: Zwar bestehen hinsichtlich der Bäume mit ihren gedrehten Stämmen und dem zu Büscheln zusammengefaßten Laub motivische Übereinstimmungen, dennoch zeigt das Blatt einen völlig anderen Bildaufbau. Van Goyen reduzierte den Landschaftsanteil zugunsten des Himmels, der mit den vorüberziehenden Wolken und dem strahlenden Blau zu einem wichtigen Stimmungsträger wird. Damit ist auch dieses Gemälde ein Beispiel für die naturgetreue Wiedergabe der holländischen Flachlandschaft, die in der Folgezeit zu einem beherrschenden Thema wird.

Van Goyen entwickelte zu dieser Zeit ein motivisches Repertoire, das er auch in den späteren Werken beibehielt. So kommt der Wanderer, der gerade ein Gatter passiert, auch auf einem weiteren Gemälde mit einer „Dorfstraße“ aus dem Jahr 1628 in Privatbesitz vor.[11] Dort finden sich auch die runden Wolken und die gewundenen Baumstämme wieder. Das Motiv des Steges wird in einer „Dorflandschaft“ (Abb. 71) aus dem gleichen Jahr bildbestimmend, denn es schiebt sich als dunkle Silhouette vor die beleuchteten Häuserfassaden.[12] Das giebelständige Haus am rechten Bildrand mit dem Baum daneben ist mit dem Gebäude auf dem Frankfurter Bild

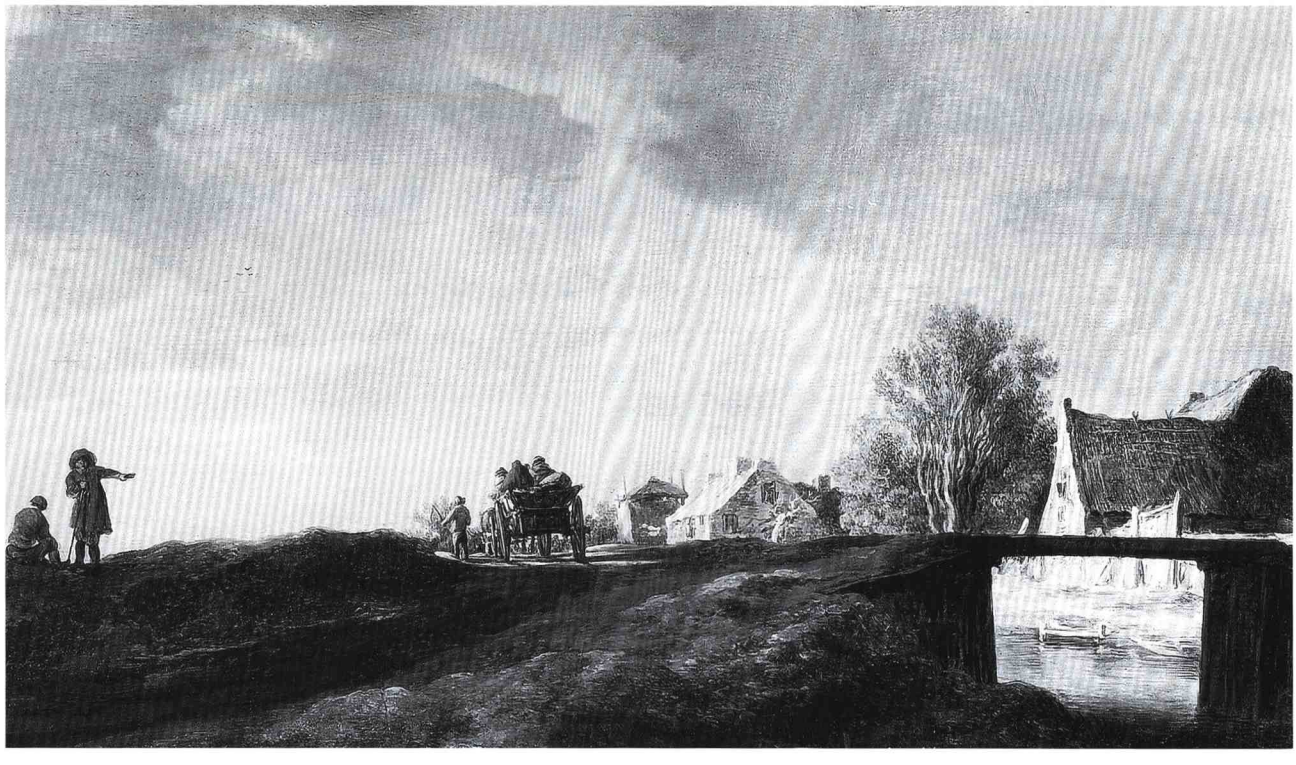

Abb. 71: Jan van Goyen, Dorflandschaft mit Steg, 1628, Verbleib unbekannt

9 Schwarze Kreide, 105 x 205 mm. Göttingen, Kunstsammlungen der Universität (Inv. Nr. 183). Vgl. KEYES 1984, S. 265, Kat. D 161.

10 Schwarze Kreide, grau laviert, 193 x 314 mm. Verbleib unbekannt. Vgl. KEYES 1984, S. 255, Kat. D 129.

Abb. 72: Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

eng verwandt. Grundlage dieser realistisch scheinenden Motive sind Zeichnungen, die von den Künstlern in der Natur angefertigt[13] und später in der Werkstatt zu den naturalistisch wirkenden Landschaften zusammengefügt wurden.[14] Viele Zeichnungen, zum Teil in Skizzenbüchern zusammengefaßt, belegen für Jan van Goyen eine ähnliche Vorgehensweise: Er hielt die Landschaftsausschnitte mit schwarzer Kreide und zumeist ohne Staffagefiguren fest.[15] In dem Frankfurter Gemälde sitzt vorne links ein Zeichner, um den sich einige neugierige Betrachter geschart haben. Damit gibt Van Goyen einen deutlichen Hinweis auf den Entstehungsprozeß seiner Werke, in denen die Zeichnung zu einem bildbestimmenden Element wird.

Dies äußert sich bereits in der Unterzeichnung (Abb. 72), die wichtige Züge der später ausgeführten Komposition beinhaltet, ohne jedoch Einzelheiten der Darstellung festzulegen. Zwar wurden einige Details genauer bezeichnet, dennoch ergaben sich Abweichungen zur späteren Ausführung. So war der Planwagen ursprünglich etwas weiter rechts geplant, und links neben den Männern an der Giebelwand war eine weitere Figur vorgesehen, wie die mit bloßem Auge erkennbare Unterzeichnung bezeugt (Abb. 73). Dennoch ist diese weniger gegenstandsbezogen als auf die Festlegung verschiedener Farbpartien orientiert: Hauptsächlich dient die Unterzeichnung Van Goyen während des Malprozesses als grobe Orientierung für die Bildaufteilung und die Verteilung von Licht und Schatten. In der Infrarot-Reflektographie werden unter den Schattenzonen kreisförmige Markierungen sichtbar, die später mit einer Unterlegung versehen wurden, um die verschattet erscheinenden Partien zu bezeichnen.[16] Diese Beobachtung entspricht der Malweise, die Samuel van Hoogstraeten in seiner „Inleyding" beschrieb.[17]

Die ausgeprägte Schulung Van Goyens durch die Zeichnung verrät auch der flüssige und dennoch differenzierte Pinselstrich. Unterschiedlich gebundene Farben erzeugen nicht nur ein pastoses Relief, sondern dienen auch der klaren Strukturierung verschiedener Bildpartien. Eine Differenzierung der Oberflächen erzielte Van Goyen jedoch nicht nur durch die Farbe, sondern auch durch die unterschiedlichen Pinselstrukturen, mit denen die Bildbereiche voneinander abgesetzt und als Fläche

11 Holz, 26 x 45 cm. Frankreich, Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 472, Nr. 1059.

12 Holz, 35,5 x 61,5 cm. Verbleib unbekannt. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 475, Nr. 1069.

13 Eine entsprechende Forderung formulierte Karel van Mander bereits in seinem 1604 erschienenen Lehrgedicht „Den Grondt der edel vry schilder-const", in dem er den jungen Künstler anwies sich der Landschaftsmalerei zu widmen und diese durch Studien in der Natur vorzubereiten; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. VIII, 1–3, fol. 34r und fol. 34v. Dazu auch REZNICEK 1986, S. 57.

14 Vgl. BECK 1957, S. 241. Vor allem in den späten Jahren griff Van Goyen auf die Vorstudien zurück; vgl. ders., S. 246.

15 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 51f.

16 Ein ähnliches Verfahren wendete Van Goyen auch in seinen Zeichnungen an, in denen schleifenartige Strukturen sowohl Raum- als auch Lichtwirkungen andeuten; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 53.

17 Vgl. VAN HOOGSTRAETEN, INLEYDING, 1678, S. 237: „Nevens deeze zat Jan van Gooyen, die op een gansch andere wijze te werk ging: want hy zijn geheel paneel in't gros overzwadderende, hier licht, daer donker, min noch meer als een veelverwige Agaet, of gemarbert papier, bestont allerley aerdige koddigheeden daer in te zoeken, die hy met weynig moeiten en veel kleyne toetsjes kenlijk maekte, […]." Dazu auch GIFFORD 1996/97, S. 70.

Abb. 73: Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 74: Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg, Mikroskopaufnahme: Schattenpartie in der Böschung, Frankfurt a. M., Städel

definiert sind. Entsprechend differenziert zeigt sich beispielsweise die Himmelspartie: Kurze, harte Pinselbewegungen, die wie gekratzte Schraffuren wirken, bezeichnen helle, duftige Wolkenränder. Im wolkenlosen Himmelsblau finden sich hingegen gleichmäßige, parallel gesetzte Striche.

Der geschulte Zeichner, der nur mit der Linie Schatten erzeugen kann, verrät sich auch in der Bildung von Schattenpartien, denn die ausgeprägte Tiefenwirkung kommt bei Van Goyen durch den kalkulierten Einsatz von dunklen und hellen Farbflächen zustande. Dabei wirken letztere oft durch den Kontrast und nicht durch die Beimischung von Weiß hell. Auch die Unterlegung und die Unterzeichnung, die von späteren Farbschichten nicht immer verdeckt wurden, spielen in die koloristische Wirkung hinein.[18] Unterhalb des großen Baumes rechts breitet sich eine größere Schattenzone aus (Abb. 74). Die rötlichbraunen Flecken, die als Sonnenreflexe die dunkle Farbfläche durchbrechen, gehen auf die stehengebliebene Unterlegung zurück, die zwischen den später aufgetragenen Farben durchschimmert. Die Lichtreflexe auf dem Baumstamm hingegen wurden mit lockeren Pinselzügen gemalt. Die dazwischen stehengebliebene Unterzeichnung suggeriert im fertig ausgeführten Gemälde die tiefen Furchen der Baumrinde.

Die 1628 datierte „Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg" mit dem Motiv des Zeichners steht stellvertretend für die in der zweiten Hälfte der 1620er Jahre entstandenen Werke, in denen Van Goyen ein breites Repertoire an Maltechniken entwickelte. Diese ermöglichten es ihm, seine aus der Beobachtung der Natur gewonnenen Landschaftsansichten äußerst naturalistisch umzusetzen.[19] In der Sichtbarmachung des Malprozesses bleibt die künstlerische Handschrift jedoch deutlich erkennbar.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 47; 1971, S. 26; 1986, S. 22, Nr. 4; 1987, S. 51; 1995, S. 32, Tafel 59

Ausst. Kat. Amsterdam 1903, S. 3, Nr. 6
Hofstede de Groot 8, 1923, S. 109, Nr. 444
Beck 1972–, Bd. 2, S. 476, Nr. 1071

18 Zu diesem Verfahren, die Unterlegung in die Bildwirkung einzubeziehen, vgl. Gifford 1996/97, S. 70. Auch die Striche der Unterzeichnung wurden als Schatteneffekte integriert; vgl. dies., S. 76.

19 Vgl. Gifford 1996/97, S. 78.

JAN VAN GOYEN

LANDSCHAFT MIT EINER STRASSENSCHENKE

INV. NR. 1384

Um 1628
Eichenholz, 35,7 x 54,7 cm
Monogrammiert und 162. datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Eichenbrett bestehende Tafel (35,7 x 54,7 x 0,4–0,5 cm) wurde gedünnt und auf einen weiteren hölzernen Bildträger übertragen, der seinerseits parkettiert wurde. An Ausbrüchen wird eine helle, elfenbeinfarbene Grundierung sichtbar. Die Infrarot-Reflektographie zeigt eine grob aufgetragene Unterlegung in den dunkleren Wolkenpartien sowie im Schatten der Baumgruppe. Mit einer Unterzeichnung in der für Van Goyen typischen, locker skizzierenden Manier wurden die Landschaftsmotive wie die Baumgruppe, der sandige Grund sowie der Zaun, die Häuser und der Pferdewagen angelegt. Die Frau vor dem Zaun stand ursprünglich etwas tiefer.
Kittungen mit älteren Retuschen befinden sich am oberen Bildrand und entlang des Risses, der sich über die gesamte Brettbreite hinzieht. Unterhalb des Vogelschwarms Kittungen teilweise ausgebrochen. Kleine Ausbrüche entlang der oberen Bildkante. Über die gesamte Bildfläche hinweg sind kleine Farbabhebungen zu beobachten, die vermutlich auf die Parkettierung zurückgehen. Ältere Retuschen am oberen und linken Bildrand sowie vereinzelt im Himmel. Jüngere Retuschen an den Wolkenrändern rechts und im Bretterzaun an der Baumgruppe. Am Erdhügel in der linken Bildecke Kratzer. Nur im Blau des Himmels zwischen den Wolken erscheint der Firnis gedünnt.
Das stark verputzte Monogramm „VG 162 [.]“ (Abb. 75) wurde in hellgrauer Farbe etwa 13 cm vom linken Bildrand aufgetragen und erweist sich aufgrund des durchgehenden Craquelés als entstehungszeitlich.
Auf den obersten Querbalken der Parkettierung wurde mit weißer Kreide „1098“ geschrieben, auf den nächsten darunter „1098“, daneben „6705“ und in roter Kreide „Inv. Nr. 1384“. Darunter innerhalb der Parkettintervalle mit roter Kreide „1384“, auf den nächsten unteren Balken mit weißer Kreide „1098“, daneben mit roter Kreide „3812“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1598 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1609 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1615.

PROVENIENZ

Slg. Carl Ludwig Schaub (1851–1905), Kaufmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1905 mit dem Vermächtnis Carl Schaub als „Jan Josephsz van Goyen“

BESCHREIBUNG

Seitlich begrenzt durch eine Baumgruppe auf einem Hügel, die einen tiefen Schatten in den Vordergrund wirft, öffnet sich der Blick auf eine holländische Flachlandschaft. Ausgehend vom unteren Bildrand führt ein Fahrweg auf ein kleines Dorf im Mittelgrund zu. Diesen Weg hat eine Reisegesellschaft genommen, die in einem Wagen sitzt. Er wird von Pferden gezogen, die gerade an einer Tränke ihren Durst löschen. Links davon hat ein Planwagen Halt gemacht, und die Kutscher tränken gleichfalls ihre Pferde. Das daneben stehende Gebäude ist durch ein Schild mit einem darauf gemalten silbernen Halbmond als Wirtshaus ausgewiesen. Vor dem Eingang nimmt ein Mann gerade einen tiefen Schluck aus einem Krug. Ihm sitzt ein weiterer Mann auf einer Tonne gegenüber. Neben dem Wirtshaus links ist ein Grundstück durch einen Weidenzaun abgegrenzt. Dahinter erhebt sich der Ziehbalken eines Brunnens, der sich, wie der aufstei-

Abb. 75: Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

gende Rauch aus einem Schornstein rechts daneben, deutlich von dem hellen, leicht bewölkten Himmel abhebt. Nahe der Baumgruppe am linken Bildrand hat sich ein Mann über den Zaun gelehnt und weist mit seiner Hand auf den Brunnen. Er spricht gerade mit einer Frau, die mit einem Henkelkorb am Arm vor ihm steht. Das durch die Baumgruppe links im Vordergrund gebildete Repoussoirmotiv wird durch den kleinen Hügel rechts beantwortet, auf dem ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter sitzt. Über seinem von einem Hut bedeckten Kopf ist in der Ferne eine Kirchturmspitze zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt im Jahr 1905 mit dem Vermächtnis des Frankfurter Kaufmanns Carl Ludwig Schaub in das Städel. Unter dem knappen Titel „Landschaft mit Staffage" wird das Gemälde mit der Zuschreibung an Jan van Goyen aufgenommen.[1] Das Verzeichnis von 1912 gibt das Monogramm „VG" an und liest die Jahreszahl als „1627 oder 29 (?)", verweist aber auch auf den schlechten Erhaltungszustand dieser Bildpartie.[2] Dies bestärke Zweifel an der Authentizität der Signatur, da der Stil des Gemäldes eher auf ein Spätwerk deute. Zudem seien am linken Bildrand Spuren einer zweiten Signatur zu erkennen, von der jedoch nur noch ein „geschwungenes L" erkennbar sei. Im Verzeichnis von 1919 wird der bis heute gültige Titel „Landschaft mit Straßenschenke" eingeführt.[3]
Volhard gibt das Datum als „1627" wieder, hält aber auch eine Datierung 1629 für möglich.[4] Er sieht im Bildaufbau Parallelen zu einer „Landschaft mit Hütte am Waldrand" von 1626 im Musée des Beaux-Arts in Nancy. Beck hingegen deutet im Katalogteil seiner Monographie die Datierung als „162(7)".[5]
Diese Datierung wird von Eric Jan Sluijter in seinem Aufsatz zu Jan van Goyen im Leidener Ausstellungskatalog von 1996/97 übernommen.[6] Er weist auf den innovativen Gehalt von dessen Landschaften hin, der sich in dem Frankfurter Gemälde vor allem in der Lichtführung äußere. In diesem Bild erweitere der Maler den traditionellen Kontrast zwischen verschattetem Vorder- und hell beleuchtetem Mittelgrund durch das seitlich einfallende Licht. Dieses gehe auf die großen Wolkenlücken zurück und erzeuge den Eindruck größerer Naturnähe, die den Betrachter sehr viel stärker ins Bild integriere.
Im Städel-Verzeichnis von 1995 werden beide in der Literatur geläufigen Datierungen angegeben.[7] In einem Schreiben vom 19. Mai 2005 präzisiert Hans-Ulrich Beck die Datierung des „nur kurze Zeit" vor der 1629 datierten „Landschaft mit Bauerngehöft" in der Alten Pinakothek München entstandenen Frankfurter Gemäldes auf die Jahre 1627 oder 1628.[8]

DISKUSSION

Obgleich die „Landschaft mit Straßenschenke" aus stilistischen Gründen mit Sicherheit in den späten 1620er Jahren entstanden ist, wurde die Lesart der Datierung, von der nur die ersten drei Ziffern „162[.]" zweifelsfrei erkennbar sind, in der Forschung kontrovers diskutiert.[9] In der Literatur wurde die Datierung entweder als „1627" oder „1629" angegeben, wobei sich seit der 1973 erschienenen Monographie von Hans-Ulrich Beck das frühere Entstehungsdatum durchgesetzt hat.[10] Die dendrochronologische Untersuchung ergab eine Datierung „ab 1615" und kann deshalb bei einer Präzisierung des Datums nicht weiterhelfen.[11]
Die im Zuge der Katalogisierung erfolgte Betrachtung mit dem Mikroskop erweist, daß die oben abgerundete Form der nur noch in Resten erhaltenen Ziffer eher für eine „8" oder eine „9" spricht. Die Entstehung um 1628 wird durch den Vergleich mit der motivisch wie stilistisch sehr nahestehenden „Landschaft mit Bauerngehöft" (Abb. 77) in der Alten Pinakothek in München gestützt.[12] Diese ist 1629 datiert und zeigt rechts einen vom unteren Bildrand ausgehenden Fahrweg, der um eine Böschung führt. Im Mittelgrund links steht ein Gehöft auf einer kleinen Anhöhe, die rechts von einem hohen Baum begrenzt wird. Wie im Frankfurter Bild wird der linke Vordergrund durch eine diagonal verlaufende Schattenpartie bestimmt, von der sich die beleuchtete Hauswand und die Staffagefiguren markant abheben. Mit Hilfe der von Lichtbahnen unterbrochenen Schatten rhythmisierte Van Goyen den Fahrweg,[13] ein Verfahren, das er auch bei der etwa zeitgleich entstandenen „Dorfstraße" (Abb. 60) anwendete. Auch das Verhält-

1 Vgl. Verz. 1910, S. 122, Nr. 643.
2 Vgl. Verz. 1912, S. 9, Nr. 643.
3 Vgl. Verz. 1919, S. 47, Nr. 1384. Zuletzt in Verz. 1995, S. 32.
4 Vgl. VOLHARD 1927, S. 60.
5 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 444, Nr. 987.
6 Vgl. SLUIJTER 1996/97, S. 52.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 32.
8 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
9 Volhard hält 1627 und 1629 für möglich; vgl. VOLHARD 1927, S. 60, und Verz. 1995, S. 32. Beck präzisiert auf „162(7)"; vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 444, Nr. 987. Diese Datierung wird von Sluijter übernommen; vgl. SLUIJTER 1996/97, S. 52.
10 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 444, Nr. 987.
11 Vgl. das Gutachten von Peter Klein vom 18. November 2002 in der Gemäldeakte.
12 Holz, 41,4 x 66,6 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 6398). Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 478, Nr. 1079 und Schreiben vom 19. Mai 2005 in der Gemäldeakte.
13 Vgl. SLUIJTER 1996/97, S. 52.

Abb. 76: Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke, um 1628, Frankfurt a. M., Städel

nis von Himmel und Landschaft zueinander ist bei beiden Gemälden ähnlich. Allerdings erzielte Van Goyen im Münchner Bild eine größere Bildtiefe, da der Horizont – anders als im Frankfurter Gemälde – nicht durch Staffagemotive verstellt ist.

Das Thema des Gasthauses mit davor haltenden Reisewagen kommt Ende der 1620er Jahre im Werk von Van Goyen auf. In einer englischen Privatsammlung befindet sich ein 1629 datiertes Gemälde, das annähernd in der Bildmitte ein großes Wirtshaus zeigt.[14] Wie im Frankfurter Gemälde kennzeichnet ein hier mit einem Schwan bemaltes Aushängeschild das Gebäude, vor dem sich einige Reisende eingefunden haben. Auch das Motiv des Planwagens, dessen Zugpferde gerade getränkt werden, kommt erneut vor. Obgleich es sich um nur geringfügig variierte Motive handelt, die in vielfältigen Zusammenhängen immer wieder aufgegriffen werden, wurde dennoch eine spezifische ikonologische Interpretation dieser Bildelemente versucht. In seiner Deutung der Reisemotive als Metapher der Lebensreise geht Hans-Joachim Raupp auch auf das Herbergsmotiv ein.[15] Die Gegenüberstellung von einer sich erfrischenden Reisegesellschaft vor dem Wirtshaus mit zwei vor einem Bilderstock betenden Wanderern auf der „Dorfstraße mit Landleuten" in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe[16] deutet er als Versinnbildlichung der Befriedigung leiblicher Bedürfnisse, zugunsten derer die Sorge um das Seelenheil vernachlässigt werde.[17]

In dem Frankfurter Gemälde sind keine betenden Pilger zu entdecken, und es erscheint problematisch, in der am Horizont erkennbaren Kirchturmspitze tatsächlich ein geistliches Gegengewicht zu den profanen Gelüsten zu sehen, die im Wirtshaus gestillt werden.[18] Vielmehr erfüllen die am Horizont aufragenden Kirchturmspitzen in den von Van Goyen gemalten Landschaften eine kompositorische Funktion, denn als vertikaler Akzent

Abb. 77: Jan van Goyen, Landschaft mit Bauerngehöft, 1629, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

14 Holz, 30 x 52,5 cm. Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 447, Nr. 993.

15 Vgl. RAUPP 1980, S. 102–104. Dazu auch Josua Bruyn, der ein geistliches Emblem in dem von Jan Luyken verfaßten Emblembuch „De bykorf des gemoeds" (Amsterdam 1710), das Menschen auf einem durch eine Landschaft führenden Weg zeigt, mit dem im sicheren Tod endenden Lebensweg des Menschen vergleicht; vgl. Josua Bruyn, Toward a scriptural reading of seventeenth-century dutch landscape paintings, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 84–103, S. 91f.

16 Holz, 40 x 62,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 2680). Um 1632 datiert; vgl. BECK 1972–, Bd. 3, S. 263, Nr. 1044A.

17 Vgl. RAUPP 1980, S. 102f.

18 In diesem Sinne deutet Raupp die Kirchtürme im Werk von Van Goyen; vgl. RAUPP 1980, S. 104.

Abb. 79: Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

unterbrechen sie die Horizontlinie und bringen deshalb Spannung in den vorwiegend bildparallelen Aufbau. Zudem erscheint es angesichts der Geläufigkeit der Reisemotive im Werk von Van Goyen fraglich, grundsätzlich in den Staffagefiguren Pilger auf ihrem Lebensweg zu sehen und vor dem Wirtshaus haltende Reisende als den Sinnen unterworfene Menschen zu deuten. Eine der Staffagefiguren vor dem Wirtshaus im Städel-Gemälde scheint zwar gerade einen Krug zum Mund zu führen (Abb. 78). Ob es sich aber tatsächlich um einen Reisenden handelt, der die Assoziation der Lebensreise rechtfertigt, bleibt jedoch fraglich.

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Bildaufbau bestimmt bei Van Goyen häufig die Auswahl der Motive. Die Wiedergabe der holländischen Flachlandschaften setzt nicht nur die Verwendung des Querformates voraus, sondern führt auch zu einer Betonung horizontaler Bildschichten, die durch einige Diagonalen Tiefe erhalten. Spannung wird in diesem Gefüge durch vertikale Akzente oder gegenläufige Bewegungen erzeugt. Im Frankfurter Gemälde übernehmen die Bäume und Kamine diese Funktion. Die durch den schräg stehenden Ziehbalken des Brunnens erzielte Diagonale trägt gleichfalls zu diesem Effekt bei, da sie in Gegenrichtung zu den Kurven der Straße verläuft. Auch in dem um 1633/34 entstandenen Gemälde „Gehöfte" aus dem Kunstmuseum in Basel setzte Van Goyen das Motiv des Brunnens ein.[19] Dessen von der Sonne beschienene Umfassungsmauer tritt wie der Zaun im Frankfurter Bild markant hervor. Die Staffagefiguren, die um dieses zentrale Motiv gruppiert sind, tragen wie die streifig gesetzten Schlaglichter zur Verlebendigung bei.

Die wiederholt auftretenden Motive, die nach einem nur wenig variierten Kompositionsschema zusammengefügt werden, entsprechen der schnellen Produktionsweise von Van Goyen. Dies bestätigt auch die genaue Betrachtung des Malprozesses. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 79) zeigt, daß beispielsweise die verschatteten Unterseiten der Wolken mit einem dunkleren Farbton unterlegt sind. Offenbar teilte Van Goyen schon in einem frühen Stadium des Malprozesses das Gemälde in beleuchtete und verschattete Partien ein. Im Schatten der Baumgruppe blieb die grob aufgetragene Unterlegung stehen und wurde später durch kleine dunkle Häkchen, die den Bewuchs und das Erdrelief suggerieren sollen, differenziert. Die in einer skizzenhaften Manier ausgeführte Unterzeichnung legte wichtige Motive wie die Baumgruppe, den sandigen Grund, den Zaun, die Häuser und den Pferdewagen fest. Auch hier behielt sich der Maler spätere Veränderungen und Korrekturen vor, denn die stehende Frau am Zaun war ursprünglich etwas tiefer plaziert. Durch die dünnen Farbschichten sind Linien der Unterzeichnung im Giebel und auch um

Abb. 78: Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

19 Holz, 37 x 54,5 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. G 1975.22). Zur Datierung vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 467, Nr. 1044.

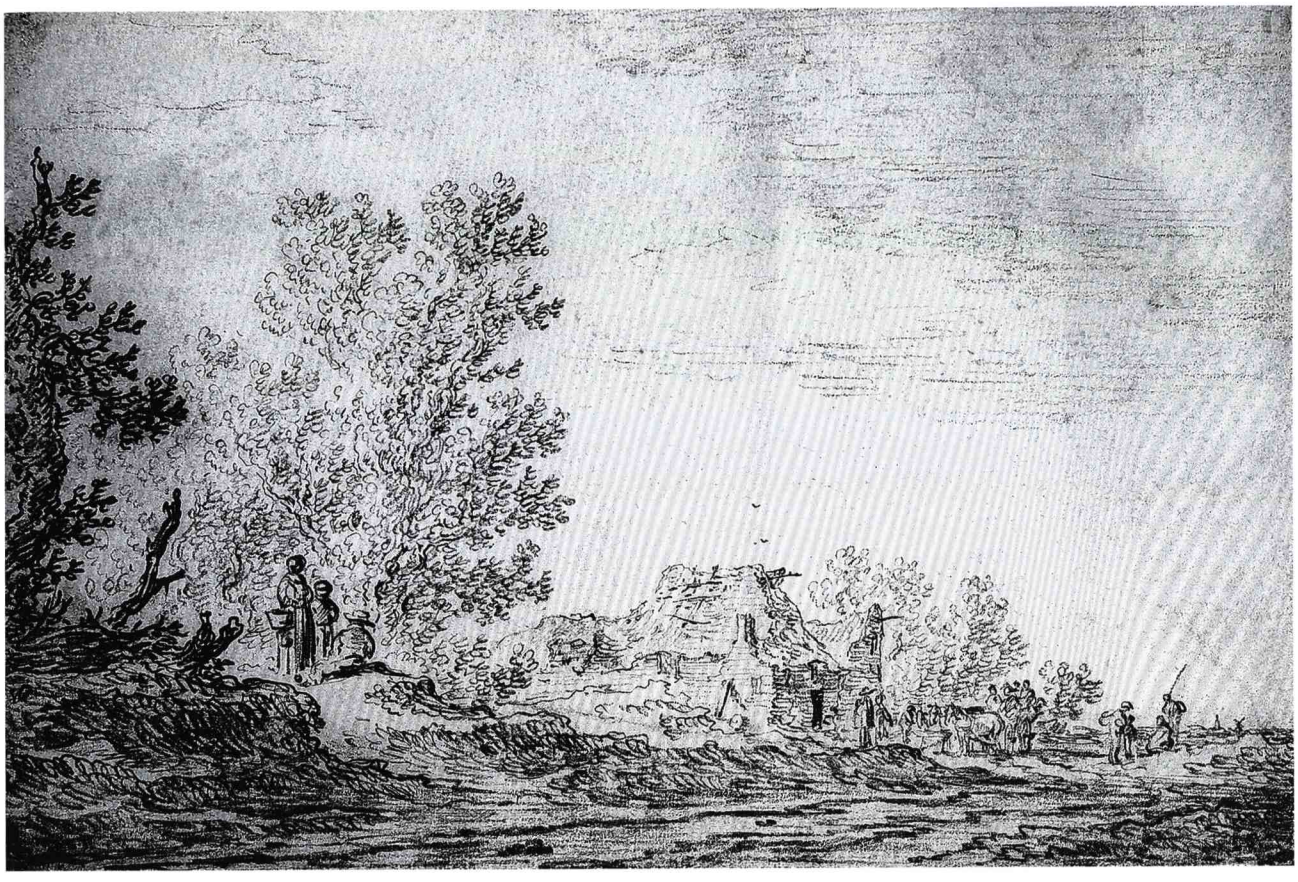

Abb. 80: Jan van Goyen, Landschaft mit Bauerngehöft, um 1630–1633, Kreidezeichnung, Danzig, Muzeum Pomorskie

den Pferdewagen zum Teil mit bloßem Auge zu erkennen.

Die Zeichnung mit einem Gehöft im Muzeum Pomorskie in Danzig (Abb. 80) zeigt in der Komposition deutliche Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde, weicht aber in den Details ab.[20] Von Hans-Ulrich Beck wird sie „um 1630/33" datiert und ist deshalb nicht als Vorzeichnung anzusprechen.[21]

LITERATUR

Verz. 1907, S. 97, Nr. 643; 1910, S. 122, Nr. 643; 1912, S. 9, Nr. 643; 1914, S. 125, Nr. 643; 1915, S. 112, Nr. 643; 1919, S. 47, Nr. 1384; 1924, S. 85, Nr. 1384; 1966, S. 47; 1971, S. 26; 1986, S. 31, Nr. 2; 1987, S. 51; 1995, S. 32, Tafel 58

VOLHARD 1927, S. 60, S. 172
BECK 1972–, Bd. 2, S. 444, Nr. 987
SLUIJTER 1996/97, S. 52

20 Schwarze Kreide, 190 x 280 mm. Danzig, Muzeum Pomorskie.

21 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 208f., Nr. 630.

JAN VAN GOYEN

WEG IN DEN DÜNEN

INV. NR. 1271

1629

Eichenholz, 31,8 x 56,9 cm

Monogrammiert und 1629 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende und rückseitig unregelmäßig abgefaste Eichenholztafel (31,8 x 56,9 x 0,3–0,8 cm) wurde am rechten Rand beschnitten. Ausbrüche in der Malschicht zeigen eine dünn aufgetragene, elfenbeinfarbene Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie und teilweise mit bloßem Auge ist im Bereich der Landschaft eine detaillierte Unterzeichnung erkennbar. Im Bereich des Wegs am linken Bildrand Riß im Bildträger, rückseitig mit Holzstückchen verstärkt. Am unteren Bildrand rechts sowie in der rechten unteren Bildecke sind Holzstücke aus dem Bildträger ausgebrochen, die ergänzt und anschließend gekittet und retuschiert wurden. Rechte obere Bildecke beschädigt. In der Bildmitte kleinere Dellen. Vertikal verlaufender, retuschierter Kratzer in der hellen Wolke rechts der Bildmitte sowie diagonale Kratzer in der rechten bzw. linken unteren Bildecke. Das Laub im Baum und der dünne Farbauftrag im Himmel wurden teilweise verputzt; zahlreiche retuschierte Fehlstellen sind dort in einen Weißton umgeschlagen. Retuschierte Ausbrüche entlang des unteren und linken Bildrandes.

Unter UV-Licht werden im Himmel, im Bereich der rückseitig ergänzten Holzstücke sowie über dem Kratzer in der hellen Wolke jüngere Retuschen erkennbar. Der dicke, vergilbte und insgesamt fleckig wirkende Firnis blieb im Laub des Baumes und entlang des unteren Bildrandes stehen.

Die rechts von der Bildmitte am unteren Rand der Düne aufgetragene Signatur „VG 1629" (VG ligiert, Abb. 81) wurde in brauner Farbe in die nasse Farbe des Malgrundes eingefurcht.

Auf der Rückseite fallen die Abfasungen rechts und unten breit, oben und links eher schmal aus. Links deutet zudem die unregelmäßige Kante auf eine Beschneidung hin. Ausgerissener Span am unteren Bildrand. Auf der Rückseite mehrere Anobienlöcher im oberen Teil der Tafel, außerdem oben Reste eines Klebezettels, auf einem weiteren Klebezettel unten „van Goyen. 1271." (Inventarnummer mit Bleistift). Mit roter Kreide „3325/63".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1610 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1621 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1627.

PROVENIENZ

Slg. Kaiserl. Österr. Geheimer Rat Johann Melchior von Birckenstock (1738–1809), Wien

Verst. Johann Melchior von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 431 (mit dem Gegenstück *f* 100)

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

Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 23 (*f* 344 an Anton Theodor Brentano)[1]

Slg. Anton Theodor Brentano (1809–1895), Frankfurt a. M.

Erworben am 15. Juni 1895 mit der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Jan van Goijen"

Abb. 81: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Das Gemälde wechselte während der Auktion mehrfach den Käufer, wie den unterschiedlichen Angaben in den annotierten Versteigerungskatalogen zu entnehmen ist. Dazu die Ausführungen unter „Forschungsstand" und „Diskussion".

BESCHREIBUNG

Unter einem blauen, von einem in die Tiefe führenden Wolkenband durchzogenen Himmel erstreckt sich eine weite, holländische Dünenlandschaft. Die unruhige Verteilung von Sonnenreflexen suggeriert einen leichten Wind, der die Wolken vorantreibt. Ein mit Reisemantel und breitkrempigem Hut bekleideter Mann reitet auf dem Kamm einer Düne entlang, die sich von rechts in den Vordergrund schiebt. Der Reiter und der hinter ihm schreitende Bauer mit einer Kiepe auf dem Rücken heben sich als Silhouetten vom hellen Himmel ab. Links vom Vordergrund geht ein Weg aus, der in einer Kurve um die Düne führt und auf das Dorf im Mittelgrund zuläuft. Fortgesetzt wird die Bewegung in die Tiefe durch die Bäume, die zum Horizont hin kleiner werden. Die von einem Sonnenstrahl beleuchtete Düne in der Ferne steht in spannungsvollem Kontrast zu dem verschatteten Mittelgrund.

FORSCHUNGSSTAND

Den Angaben im Versteigerungskatalog der Sammlung Johann Melchior von Birckenstock vom März 1811 zufolge kommt das Gemälde als „Jean van Goyen" zusammen mit einem Pendant zur Auktion.[2] Beide Gemälde werden für *f* 100 versteigert. In dem Katalog zur Versteigerung der Sammlung Antonie Brentano, geb. Birckenstock, in Frankfurt am 4. April 1870 wird das Gemälde nun ohne Gegenstück verzeichnet.[3] In der Beschreibung wird das Monogramm und die Datierung angegeben: „V.G. 1629." Den verschiedenen Annotationen in den beiden Versteigerungskatalogen im Städel-Besitz zufolge wechselt das Gemälde noch auf der Versteigerung mehrfach den Besitzer: Ein Katalog verzeichnet „Ricard" als Käufer, der das Gemälde für *f* 175 erwirbt. Darunter findet sich die Angabe „Bourgeois z. Coln *f* 280" und, in Klammern, „Th. Brentano". Dies wird ergänzt durch die Annotation im anderen Exemplar des Versteigerungskataloges, der sich ursprünglich im Besitz von Anton Theodor Brentano befand. Dieser verzeichnet gleichfalls „Bourgeois", diesmal Paris, als Käufer und den Preis „*f* 280". Neben der Preisangabe wurde in Klammern festgehalten: „für fr. 344,- dem Steigerer abgekauft durch Anton Theodor Brentano". Mit der Josephine und Anton Theodor Brentano-Schenkung gelangt das Gemälde am 15. Juni 1895 schließlich in die Sammlung des Städel. Im Verzeichnis von 1897/1900 wird es unter dem Titel „Weg in den Dünen" aufgenommen.[4] Weizsäcker transkribiert die Signatur in seinem 1900 erschienenen Verzeichnis ohne die Punkte nach den einzelnen Buchstaben. Offenbar war sie damals schwer zu erkennen, denn er empfiehlt, die letzte, „undeutlich gewordene" Ziffer als „9" zu lesen.

Auf das verlorene Gegenstück geht Hofstede de Groot 1923 ein.[5] Er identifiziert es mit der gleichfalls am 4. April 1870 zur Versteigerung gelangten „Landschaft mit Mähern bei der Kornernte", die auf der Auktion von dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer für *f* 390 erworben wurde.[6] Die abweichenden Maße führt Hofstede de Groot zwar auf, kommentiert sie aber nicht.[7]

Grosse vergleicht das Frankfurter Bild mit einer „Dünenlandschaft" im Herzog Anton Ulrich-Museum, da beide Werke eine Düne zeigten, die durch den niedrigen Standpunkt des Betrachters eine gewisse Monumentalität erhalte.[8] Hier äußere sich der Einfluß durch Pieter de Molijn. Wegweisend seien die dunstigen Wolken, die den als „noch konsistent" bezeichneten Farben und dem scharfen, gelbe Reflexe erzeugenden Lichtstrahl gegenüberstünden. Dobrzycka führt das Frankfurter Gemälde mit weiteren Landschaften aus Magdeburg, Wien und Köln auf, die den für Werke der späten 1620er Jahre charakteristischen Bildaufbau und das auf wenigen Gelb-, Grün- und Grautönen beruhende Kolorit gemeinsam hätten.[9]

Im Katalogeintrag zum Frankfurter Gemälde bezeichnet Beck das von Hofstede de Groot genannte Werk als Gegenstück.[10] Dies schränkt er in dem Katalogeintrag des entsprechenden Gegenstücks mit dem Wort „angeblich" wieder ein.[11] Die im Versteigerungskatalog von 1870 angegebenen Maße (31 x 48 cm) des vermeintlichen Pendants hält er für einen möglichen Druckfehler.

Im Gespräch im Februar 2002 weist Marijke de Kinkelder auf den problematischen Zustand der Himmelspartie

2 „Jean van Goyen 431. Peint sur bois, haut 1 pied, large 1 pied 10 pouces. Un paysage; on voit à la droite une colline, un espagnol à cheval, et une femme portante une hotte, du boccage, et des cabanes. Du même maître 432. Le pendant du précedent, de le même dimension. Dans ce paysage on voit deux paysans qui se parlent, & d'autres, occupés, à la moisson." ; vgl. Verst. Johann Melchior von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 431 (Lugt 7960). In dem im September 1810 verfaßten Katalog der Sammlung werden beide Gemälde als Pendants im selben Format genannt; vgl. FRIMMEL 1, 1913, S. 166, Nr. 431 und 432.

3 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 23 (Lugt 31904).

4 Vgl. Verz. 1897/1900, S. 121, Nr. 242b. Dieser Titel wird auch im zuletzt erschienenen Gemälde-Verzeichnis von 1995 beibehalten; vgl. Verz. 1995, S. 32.

5 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 77, Nr. 313.

6 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 100, Nr. 398c.

7 Der Versteigerungskatalog von 1810 gibt die Maße „haut 1 pied, large 1 pied 10 pouces" an, die Hofstede de Groot mit „31,2 x 57,2 cm" übersetzt. Der Versteigerungskatalog von 1870 gibt 30 x 48 cm an.

8 Vgl. GROSSE 1925, S. 70.

9 Vgl. DOBRZYCKA 1966, S. 35f.

10 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 477, Nr. 1077 als G 1180a.

11 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 513, Nr. 1180a.

Abb. 82: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, 1629, Frankfurt a. M., Städel

des von ihr als authentisch eingestuften Gemäldes hin, der auf Retuschen zurückgehen könnte.

DISKUSSION

In der Folge der Dünenlandschaften, die Jan van Goyen zwischen 1628 und 1632 bevorzugt malte,[12] stellt das Frankfurter Gemälde von 1629 eine besonders radikale Formulierung dar. Wie ein Keil schiebt sich die Düne in das Bild und nimmt fast ein Viertel der Komposition ein. Die leichte Untersicht verstärkt die Monumentalität der Düne und macht sie zum dominanten Thema. Damit wird die Reduktion der Motive, welche die in der zweiten Hälfte der 1620er Jahre entstandenen Werke Van Goyens kennzeichnet, auf die Spitze getrieben.[13]

Die 1628 entstandene Dünenlandschaft in einer Privatsammlung folgt noch dem Typus der Dorfstraße, wenn auch die charakteristischen Bauernhäuser hier durch die hell beleuchtete Düne ersetzt sind.[14] In der klaren Abfolge der Bildebenen, denen durch die zum Horizont führende Straße Tiefe verliehen wird, entspricht dieses Gemälde noch dem Kompositionsprinzip, das für Van Goyens Werke der späten 1620er Jahre charakteristisch ist. Die 1630 datierte „Dünenlandschaft" (Abb. 83) in Privatbesitz hingegen entspricht dem Bildaufbau des Frankfurter Gemäldes.[15] In beiden Gemälden wird der Eindruck räumlicher Tiefe vermieden, denn die Düne schiebt sich vor den Horizont und verschmilzt durch die darauf plazierte Figurengruppe mit dem hellen Himmel. Sie nimmt zwei Drittel des Vordergrundes ein und verdeckt den Mittelgrund weitgehend. Da sie durch den unteren und rechten Bildrand überschnitten wird, bleibt der Betrachter über das vollständige Ausmaß der Düne im unklaren. Gesteigert wird die Monumentalität des Motivs noch durch die Lichtregie, denn die von der Sonne beschienene Sandfläche leuchtet im Kontrast zum verschatteten Mittelgrund hell auf.

Das Thema der Dünenlandschaft kam zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf. Eine 1603 datierte Zeichnung von Hendrick Goltzius im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam zeigt den Blick von einem erhöhten Standort aus über eine flache Landschaft, die sich bis zum Horizont erstreckt.[16] Möglicherweise entstand

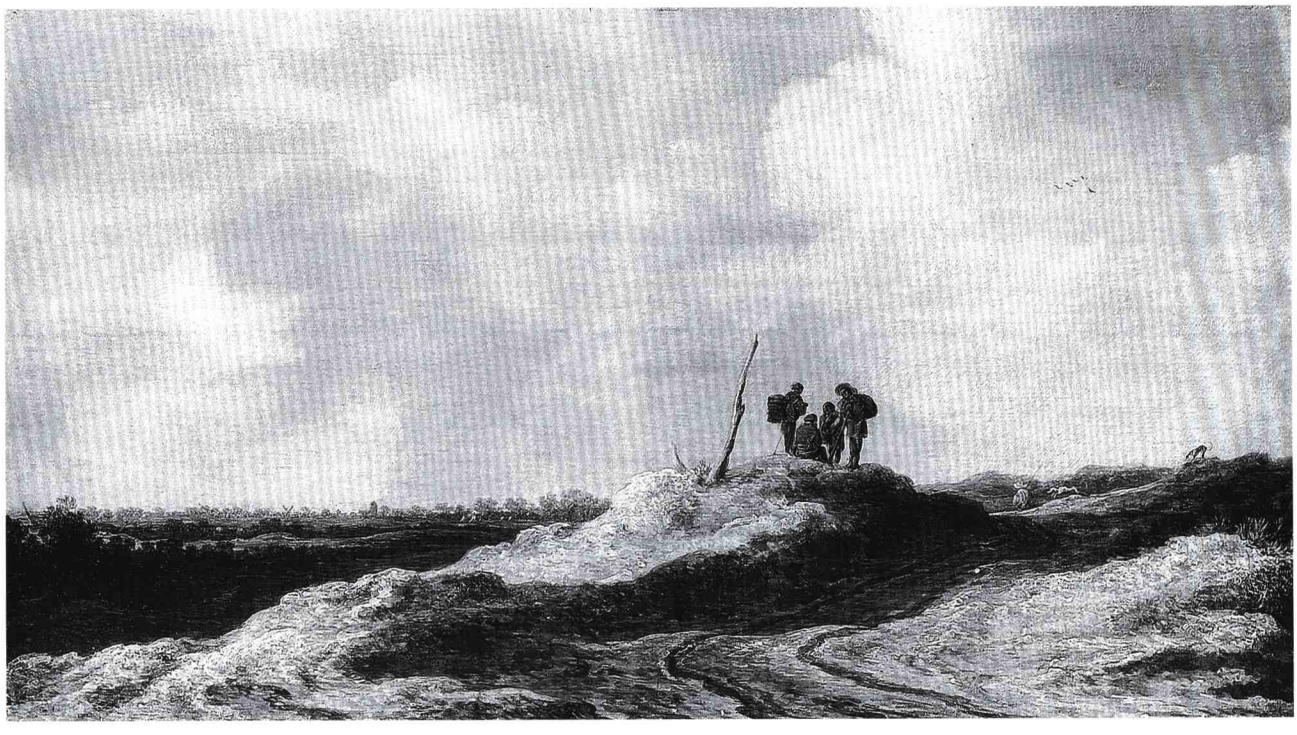

Abb. 83: Jan van Goyen, Dünenlandschaft, 1630, Privatsammlung

12 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 95.

13 Eine „163[.]" datierte Zeichnung (Amsterdam, Rijksprentenkabinet) greift die radikale Komposition mit einer diagonalen Anhöhe, über die eine Kuhherde getrieben wird, noch einmal auf. Neben dem Motiv des Reiters kehrt in dieser Zeichnung auch der als Kontrast eingesetzte Fernblick in die Landschaft wieder. Beck geht von einer Entstehung um 1631 aus; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 194, Nr. 579.

14 Holz, 58 x 89 cm. Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 95, dort auch Abbildung.

15 Holz, 25,5 x 40,5 cm. Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 96.

16 Feder, braune Tinte, 87 x 153 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. H 253). Royalton-Kisch weist auf die Vorbilder in der flämischen Tradition hin, die beispielsweise bei dem Meister der kleinen Landschaften zu finden seien, vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 642, dort auch Abbildung der Goltzius-Zeichnung.

Abb. 84: Pieter de Molijn, Dünenlandschaft mit Bäumen und Wagen, 1626, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

diese Studie in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Natur, denn der Kunstschriftsteller Karel van Mander berichtet in seiner Biographie zu Goltzius von dessen ausgedehnten Spaziergängen in der Umgebung von Haarlem, die der Künstler wegen seiner angegriffenen Gesundheit unternahm.[17] Die 1628 datierte „Hügelige Landschaft" von Esaias van de Velde, dem Lehrer Van Goyens, scheint den Bildaufbau der Frankfurter „Dünenlandschaft" zu antizipieren: Auch hier wird der Vordergrund von einer Anhöhe eingenommen.[18] Im Hintergrund ist allerdings anstelle der typischen Flachlandschaft ein zweiter Hügel zu erkennen. Als unmittelbare Vorläufer für Van Goyen sind die Dünenlandschaften des Haarlemer Malers Pieter de Molijn anzusprechen.[19] Der Bildaufbau von dessen 1626 entstandener „Dünenlandschaft mit Bäumen und Wagen" (Abb. 84) im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig ist von einer Diagonalen geprägt, mit der sich das Dünenmotiv vor den wolkigen Himmel schiebt.[20] Nur eine Baumgruppe unterbricht die strenge Linie und nimmt die Funktion des Reiters in Van Goyens Frankfurter Dünenlandschaft vorweg. Vergleichbar ist auch die Lichtführung: Wie ein Scheinwerfer bricht ein Sonnenstrahl aus dem wolkigen Himmel hervor und erzeugt einen leuchtenden Reflex auf dem sandigen Boden. Auch das reduzierte Kolorit und der lockere Pinselstrich sind in der Braunschweiger „Dünenlandschaft" schon vorgeprägt.

Die lockere Hand, mit der Van Goyen bereits die Unterzeichnung (Abb. 85) der Frankfurter Dünenlandschaft ausführte, setzt sich auch im Farbauftrag fort. Die körnige Struktur des sandigen Bodens wird mit pastos ge-

17 Vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 284r. Dazu auch REZNICEK 1986, S. 62 und Emil K. J. REZNICEK, Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, Bd. 1, Utrecht 1961, S. 427f., Kat. 400, der den kleinteiligen Federstrich auf den Einfluß von Pieter Bruegel zurückführt. Aufgrund der kurzen Federstriche, die dem Zeichnen in freier Natur angemessen seien, hält es Plomp für möglich, daß die Folge der drei Zeichnungen tatsächlich im Freien entstanden sein könnte; vgl. HENDRICK GOLTZIUS (1558–1617). DRAWINGS, PRINTS AND PAINTING, Ausst. Kat., Amsterdam, Rijksmuseum; New York, Metropolitan Museum of Art; Toledo, Toledo Museum of Art, Amsterdam 2003, S. 201.

18 Schwarze Kreide, 200 x 315 mm. Kettwig, Slg. H. Girardet. Vgl. KEYES 1984, S. 276, Kat. D 197.

19 Vgl. GROSSE 1925, S. 70. Zum Verhältnis von Van Goyens Dünenlandschaften zu denen des Pieter de Molijn vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 95 und VOGELAAR 1996/97, S. 16f.

20 Holz, 26 x 36 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 338). Zu der wegweisenden Bedeutung dieser „Dünenlandschaft" im Œuvre von De Molijn vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 374f.

setzten, sichelförmigen Pinselstrichen nachgeahmt (Abb. 86). Flüssig aufgetragene, wellige Linien verdeutlichen die verfließenden Strukturen der sandigen Oberfläche. Der skizzenhaft-routinierte Charakter des Farbauftrages dient jedoch nicht nur der überzeugenden Oberflächensuggestion, sondern macht auch die treffsichere, schnelle Malweise als besonderes Markenzeichen deutlich. Die forciert skizzierende Pinselschrift wird auch durch die stehengebliebene Unterzeichnung betont, die in einigen Bildpartien nur oberflächlich von der Farbschicht überdeckt wurde (Abb. 87). Die Handschrift des begeisterten Zeichners äußert sich auch in der Wiedergabe der Details: Der Pferdekopf wurde mit Linien erfaßt und nur partiell mit Farbflächen modelliert (Abb. 88). Die Kontur wurde aus unterzeichneten Linien entwickelt und durch gemalte Linien ergänzt, die auch die Binnengliederung übernehmen. Die Sichtbarmachung eines äußerst effizienten und zugleich zeichnerisch-präzisen Striches gehört zu den herausragenden Kennzeichen von Van Goyens Werken.

Im Katalog zur Versteigerung Johann Melchior von Birckenstock im März 1811 wurde ein Pendant zum Frankfurter Gemälde erwähnt. Den Angaben im Auktionskatalog zufolge verfügte es über die gleichen Maße.[21] Hofstede de Groot identifizierte das gesuchte Gegenstück mit der am 4. April 1870 mit der Sammlung Antonie Brentano-Birckenstock versteigerten „Landschaft",[22] die von dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer erworben wurde und deren Verbleib unbekannt ist.[23] Die im Auktionskatalog genannten Maße von 30 x 48 cm weichen von denen des Städelbildes ab. Beck begründet dies in seiner Monographie mit einem möglichen Druckfehler.[24] Allerdings gibt der Auktionskatalog keinen Hinweis darauf, daß die Gemälde als Pendants galten, zudem wurden sie nicht, wie sonst üblich, nacheinander aufgeführt.[25] Möglicherweise war man bereits 1870 von der Überlegung abgerückt, daß es sich bei den beiden Landschaften um Gegenstücke handeln könnte. Da keine Abbildungen des an den Kunsthändler Sedelmeyer gelangten Gemäldes bekannt sind, läßt sich die von Hofstede de Groot geäußerte Vermutung bislang nicht überprüfen. Zwar tauchen nach 1625 nur noch selten Pendants im Werk von Van Goyen auf,[26] dennoch belegen die als Gegenstücke konzipierten „Dünenlandschaften" von 1631 im Museum Ridder Smidt van Gelder,[27] daß Van Goyen aufeinander bezogene Gemälde auch noch zur

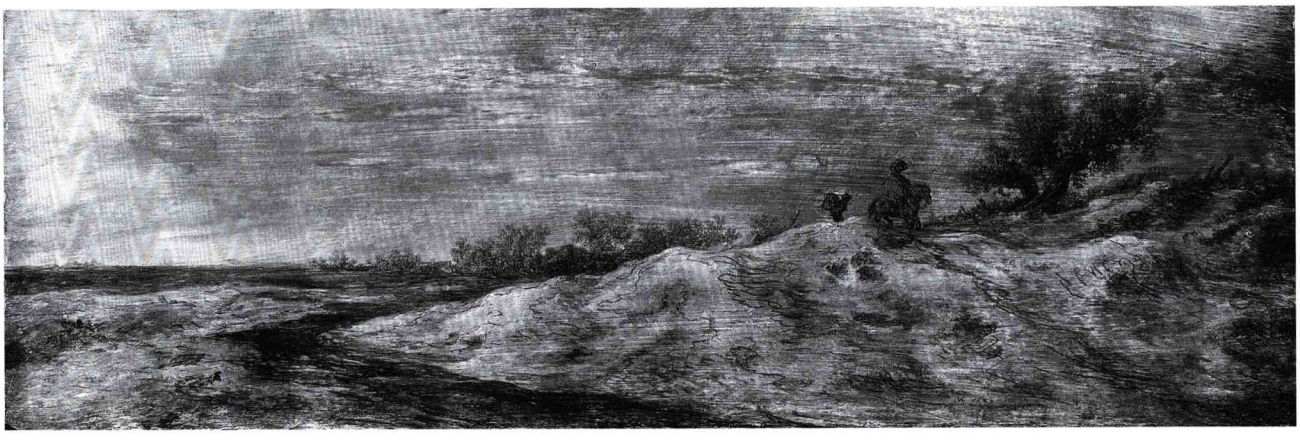

Abb. 85: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 86: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, Mikroskopaufnahme: Sichelförmiger Farbauftrag in der Düne, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 87: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterzeichnung in der Düne, Frankfurt a. M., Städel

Entstehungszeit des Städelbildes malte. Die beiden Landschaften sind nicht nur kompositorisch, sondern als Dünenlandschaften auch thematisch aufeinander bezogen. Die Beschreibung des mutmaßlichen Gegenstücks im Auktionskatalog von 1870 läßt allerdings nicht darauf schließen, daß zwischen den beiden Werken thematische Bezüge bestanden. Die dargestellte „Kornernte" verweist eher auf den Kontext der Dorflandschaften. Die Möglichkeit, daß das Städel-Gemälde ein Pendant besessen hat, ist grundsätzlich nicht auszuschließen, daß es sich aber um das 1870 versteigerte Werk handelte, erscheint eher unwahrscheinlich.

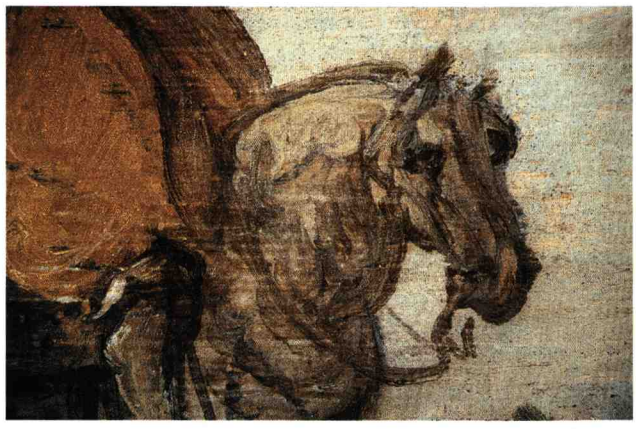

Abb. 88: Jan van Goyen, Weg in den Dünen, Mikroskopaufnahme: Pferdekopf, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1897/1900, S. 121, Nr. 242b; 1900, S. 138, Nr. 242b; 1905/07, S. 45, Nr. 242b; 1907, S. 43, Nr. 242b; 1910, S. 54, Nr. 242b; 1914, S. 56, Nr. 242b; 1915, S. 111, Nr. 242b; 1919, S. 46, Nr. 1271; 1924, S. 85, Nr. 1271; 1971, S. 26; 1986, S. 24, Nr. 4; 1987, S. 51; 1995, S. 32, Tafel 57

PHILIPPI 1901, S. 257
HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 77, Nr. 313
GROSSE 1925, S. 70
VOLHARD 1927, S. 174
DOBRZYCKA 1966, S. 36, S. 91, Nr. 38
BECK 1972–, Bd. 2, S. 477, Nr. 1077
Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 325
Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 96

21 „Le pendant du précedent, de le même dimension. Dans ce paysage on voit deux paysans qui se parlent, & d'autres, occupés, à la moisson."; vgl. Verst. Johann Melchior von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 432 (Lugt 7960).

22 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 100, Nr. 398c.

23 Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 21, laut Annotation im Exemplar aus dem Besitz von Anton Theodor Brentano für „f. 390" an Sedelmeyer.

24 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 513, Nr. 1180a. Er vermeidet eine Festlegung, ob es sich bei dem Gemälde tatsächlich um ein Pendant gehandelt haben könnte (siehe Forschungsstand).

25 Sie sind unter den Nummern 21 und 23 aufgeführt.

26 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 97.

27 Holz, 26,5 x 41,5 cm/26,4 x 41,4 cm. Kunsthistorische Musea Antwerpen, Museum Ridder Smidt van Gelder (Inv. Nr. SM 880/1 und SM 880/2). Vgl. dazu Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 97.

JAN VAN GOYEN

DER HALT VOR DEM WIRTSHAUS

INV. NR. 1098

1643

Eichenholz, 33,6 x 44,0 cm

Monogrammiert und 1643 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (33,6 x 44,0 x 0,8-1,0 cm) weist rückseitig unregelmäßige Abfasungen auf. An Ausbrüchen in der Malschicht ist eine hellockerfarbene, dünn aufgetragene Grundierung zu erkennen, die stellenweise das Holz des Bildträgers durchschimmern läßt. So erhalten die Farben eine rötliche, warm wirkende Tonigkeit. In der Infrarot-Reflektographie ist nur an der Baumgruppe im Hintergrund eine Unterzeichnung erkennbar.

Im Bereich der Uferböschung und Wasseroberfläche befinden sich Krepierungen, die bis in die Lasurschichten reichen. In der unteren rechten Bildecke ein 1,5 cm langer Riß. Kratzer am toten Geäst in der Baumgruppe. Ausbrüche am linken oberen Bildrand, kleine Fehlstellen oberhalb der Baumgruppe. Kleine Delle an der Baumgruppe oberhalb der Figuren. Ältere Retuschen am unteren Bildrand rechts, jüngere Retusche in der linken oberen Bildecke und an der linken Figur der Figurenstaffage. Unter UV-Licht wird deutlich, daß der gelbliche Firnis insgesamt gedünnt wurde. Reste einer dickeren Firnisschicht in der Schattenpartie am unteren Bildrand.

An der äußeren Bootswand der Fähre im Vordergrund befindet sich die in grauer Farbe aufgetragene Signatur „VG 1643" (Abb. 89). Sie ist stark verputzt, in der Infrarot-Reflektographie aber deutlich zu erkennen. Craquelé und Einbindung in die Malschicht belegen die Entstehungszeitlichkeit.

Die Abfasungen auf der Rückseite sind unregelmäßig, denn die untere Abfasung wurde verdoppelt, wohingegen sie links gänzlich fehlt. Dort, wie auch an der oberen Bildkante, verweisen Sägespuren auf eine Beschneidung. In schwarzer Farbe auf der linken Bildkante „Ho[...]1873" (teilweise unleserlich). Reste einer Papierabklebung an allen vier Rändern, rechts beschriftet mit: „Van Goijen mit Jahreszahl und Anfangsbuchstaben des Namens des Meisters". Mittig Klebezettel „G.1098.", links daneben mit schwarzem Stift bezeichnete Herzform. „3388" in roter Kreide rechts oben, darunter in weißer Kreide „4". Reste von Siegellack am oberen, unteren und linken Bildrand, möglicherweise war hier einmal ein Zettel befestigt. Vereinzelte Ausfluglöcher von Anobien.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich sei eine Entstehung ab 1644.

Abb. 89: Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Holländischer Privatbesitz[1]
Kunsthandel Miethke und Wawra, Wien
Erworben am 13. Januar 1875 von der Kunsthandlung F. A. C. Prestel, Frankfurt am Main, als „Jan van Goijen"

KOPIE / VARIANTE

Jan van Goyen, schwarze Kreide, grau laviert, 175 x 278 mm. Verbleib unbekannt, datiert 1653.[2]

1 Vgl. Verz. 1995, S. 32.

2 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 181, Nr. 544. Abgebildet im Katalog zur Verst. Slg. A** u. a., Berlin (Henrici) 29. Mai 1918, Nr. 318. Die Zeichnung zeigt das Städel-Gemälde im Gegensinn, einzelne Motive (Wasserfläche und Proportion des Fährbootes zum Ufer) sind variiert.

Abb. 90: Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus, 1643, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Vor einem von Bäumen überragten Gebäude am linken Bildrand, das durch ein Holzschild mit einem weißen Schwan und einem daneben hängenden Krug als Wirtshaus gekennzeichnet ist, haben einige Kutschen und Fuhrwerke gehalten. Pferde trinken dort aus den bereitstehenden Tränken, Reisende stehen im Gespräch beieinander. Unterhalb einer kleinen Böschung breitet sich eine Wasserfläche aus. Dort gleitet von rechts eine Fähre heran, mit der zwei Kühe sowie weitere Reisende transportiert werden. Eine Figur trägt einen Korb mit Waren auf dem Kopf, die sie wohl auf dem Markt feilbieten wird. Ein weiteres Boot mit zwei Männern hat etwas oberhalb am Ufer festgemacht. Auf der Böschung darüber zieht gerade ein weiterer Reisewagen in die Ferne. Rechts am Horizont ist die Silhouette einer Stadt zu sehen. Sie verschwimmt in der Ferne, nur ein dreigeschossiger Kirchturm und eine Windmühle links treten aus dem Dunst deutlicher hervor.

FORSCHUNGSSTAND

Am 13. Januar 1875 wurde das Gemälde als „Jan van Goijen" für *f* 1.000 von der Kunsthandlung F. A. C. Prestel in Frankfurt am Main erworben. Das Städel-Inventar erwähnt eine Originalzeichnung im Besitz von Jakob Philipp Klein, Frankfurt am Main, die das Gemälde leicht variiert und im Gegensinn zeige.[3] Im Nachtrag von 1877 zum Städel-Verzeichnis von 1873 wurde das Gemälde als „Flache Gegend von Baumgruppen und Wasser unterbrochen, in der Ferne ein Ort mit einem Kirchthurm" bezeichnet und das Monogramm „V. G. 1643." angegeben.[4] Hinweise zur Provenienz finden sich im Städel-Verzeichnis von 1879, in dem die Kunsthandlung Miethke und Wawra, Wien, und Holland genannt werden.[5] Anscheinend hatte die Kunsthandlung das Gemälde in Holland erworben. Im Verzeichnis von 1892 wird das Gebäude am linken Bildrand als Wirtshaus identifiziert.[6] Den Titel „Der Halt vor dem Wirtshaus" führte Heinrich Weizsäcker in seinem Verzeichnis von 1900 ein.[7] Er transkribiert das Monogramm ohne die Punkte nach den einzelnen Buchstaben.

Grosse wertet das Gemälde als „unansehlich [sic!]" und führt diese Wirkung auf die Malweise zurück.[8] Demnach habe Van Goyen die dunkelbraune Malfarbe, mit der er den Vordergrund gestaltete, sehr stark verdünnt. Auf ein Nachdunkeln dieser Farbe sei der ungewöhnlich dunkel wirkende Ton des Vordergrundes zurückzuführen, der dieses Werk von anderen dieser Zeit unterscheide.

Das Motiv des Wirtshauses führt Volhard auf den Einfluß der Wirtshausbilder von Isaac van Ostade zurück.[9] 1643 trete das Motiv nicht nur auf dem Frankfurter Gemälde, sondern auch auf einer Flußlandschaft Van Goyens in Dresden auf. Unter Berufung auf Grosse weist auch Volhard auf den ungewöhnlich dunklen Ton des Frankfurter Gemäldes hin.

Beck deutet unter Vorbehalt den Kirchturm im Hintergrund als Hinweis auf die Stadt Rhenen.[10] In einem Gespräch im Februar 2002 im RKD, Den Haag, bestätigt Marijke de Kinkelder die Authentizität des Gemäldes.

DISKUSSION

Mit dem Thema des „Wirtshauses am Fluß" setzte sich Jan van Goyen in der ersten Hälfte der 1640er Jahre wiederholt auseinander. Dem Gemälde im Städel von 1643 steht eine heute im Besitz der Schweizer Regierung befindliche „Ansicht von Rhenen" (Abb. 91) aus demselben Jahr nahe.[11] Beide Werke zeigen auf einer Anhöhe am seitlichen Bildrand ein von hohen Bäumen überragtes Gasthaus, vor dem einige Wagen mit Reisenden Halt gemacht haben. Unterhalb der Böschung befindet sich jeweils ein Fluß mit Schiffen und Fährbooten vor der Kulisse einer Stadt in der Ferne. Der hohe Kirchturm, der dort auszumachen ist, läßt sich mit Hilfe eines weiteren Gemäldes aus dem Jahr 1641, heute in Toronto, identifizieren: Hier wird das Motiv des Gasthofes mit einer Ansicht von Rhenen kombiniert, die durch den imposanten Turm der Cunerakerk einen markanten Akzent erhält.[12] Aufgrund seines dreigeschossigen Aufbaus ist er auch auf den beiden anderen Gemälden wiederzuerkennen, auch wenn sich im Frankfurter Bild die Konturen in der dunstigen Ferne aufzulösen scheinen.[13]

Das Motiv des Wirtshauses kommt bereits auf dem um 1628 entstandenen Gemälde „Landschaft mit Straßenschenke" im Städel (Abb. 76) vor. Dem geht ein 1624 datiertes Rundbild in einer englischen Privatsammlung voraus, das im Mittelgrund ein Wirtshaus mit vielfiguriger Staffage zeigt und den Einfluß des Lehrers von Van Goyen, Esaias van de Velde, deutlich macht.[14] Das The-

3 Es handelt sich um die 1918 bei Henrici in Berlin versteigerte Zeichnung; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 181, Nr. 544.
4 Vgl. Verz. 1873, Nachtrag 1877, o. S., Nr. 438.
5 Vgl. Verz. 1879, S. 135, Nr. 242. Im Verzeichnis von 1995 wird diese Angabe mit dem Hinweis auf eine holländische Privatsammlung ergänzt; vgl. Verz. 1995, S. 32.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 58, Nr. 242.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 137, Nr. 242.
8 Vgl. GROSSE 1925, S. 73f.
9 Vgl. VOLHARD 1927, S. 118f.
10 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 232, Nr. 491.
11 Holz, 51,4 x 65,8 cm. Regierung der schweizerischen Eidgenossenschaft in Bern, Bundeshaus. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 233, Nr. 495.
12 Leinwand, 143,5 x 221,5 cm. Toronto, The Art Gallery of Toronto. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 184, Nr. 378.
13 Dazu auch BECK 1972–, Bd. 2, S. 232. Im Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97 wird die Identifizierung des Kirchturms auf dem Gemälde in eidgenössischem Besitz als der von Rhenen ohne Begründung abgelehnt; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 115.

Abb. 91: Jan van Goyen, Ansicht von Rhenen, 1643, Regierung der schweizerischen Eidgenossenschaft in Bern, Bundeshaus

ma leitet sich aus der flämischen Malerei ab, denn bereits in Darstellungen der „Suche der Heiligen Familie nach einer Herberge" wurde die Historie mit Bildelementen wie dem Wirtshaus und den Reisenden verknüpft.[15] Auch das Motiv der Fähre geht auf Impulse von Esaias van de Velde zurück, der mit seinem „Fährboot" (Abb. 92) von 1622 im Amsterdamer Rijksmuseum eine einprägsame Formulierung gefunden hatte.[16] 1625 griff Van Goyen das Thema in einer „Flußlandschaft" auf, die in der Staffage und der Komposition deutliche Anklänge an das zuvor entstandene Werk seines Lehrers Van de Velde zeigt.[17]
In der 1643 datierten Landschaft mit Wirtshaus im Städel, die somit der reifen Schaffensphase Van Goyens angehört, werden die beiden schon im Frühwerk formulierten Motive aufgegriffen, jedoch in eine völlig neue Farbauffassung geführt. In den 1630er und frühen 1640er Jahren befand sich die tonale Landschaftsmalerei in Holland auf ihrem Höhepunkt.[18] Dies äußert sich auch in dem Frankfurter Gemälde, das eine äußerste Reduktion des Kolorits kennzeichnet. Die gesamte Komposition ist aus wenigen braunen Farbnuancen aufgebaut; nur mit sparsam eingesetztem Ockergelb werden Akzente gesetzt. Diese markieren Sonnenreflexe und erhalten durch die Beimischung von Bleiweiß ihre Pastosität. Damit heben sie sich deutlich von den bindemittelreichen braunen Farbtönen ab, die sehr schnell naß in naß aufgetragen wurden. Die verschattete Anhöhe im Vordergrund zeigt diese Vorgehensweise beispielhaft: Hier wurde der mittelbraune Grund durch kurze, hakenförmige Pinselstriche mit dunklerer Farbe strukturiert. Die dunsti-

14 Holz, Durchmesser 39 cm. England, Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 55, Nr. 106.

15 Von Jan Brueghel d. Ä. sind mehrere Fassungen des Themas bekannt, beispielsweise eine 1605 datierte Version in niederländischem Privatbesitz; vgl. ERTZ 1979, S. 577, Kat. 116.

16 Holz, 75,5 x 113 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 1293). Vgl. KEYES 1984, S. 148, Kat. 104. Das Gemälde stellt einen bedeutenden Schritt in der Entwicklung der naturalistischen Landschaftsauffassung dar; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 500.

17 Holz, 41,5 x 64 cm. Zürich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 113, Nr. 234.

18 Vgl. BROWN 1986, S. 22. Beck bezeichnet die in der ersten Hälfte der 1640er Jahre entstandenen Werke von Van Goyen als Höhepunkt der tonalen Reduktion in seinem Œuvre; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 46f.

ge Atmosphäre wird nicht nur durch die Begrenzung auf wenige Farbtöne erzeugt, sondern auch durch die Verwendung einer Kratztechnik: Im Bereich des Horizontes sind die Motive nicht mit Farbe bezeichnet, sondern mit einem trockenen Pinsel in die noch feuchte Farbe des Himmels geritzt.[19] Der in die Farbe des Himmels gekratzte und mit grauer Farbe ausgemischte Kirchturm (Abb. 93) scheint in der Ferne zu verschwimmen. Das duftige Laub der Bäume entstand durch das Stupfen des Pinsels (Abb. 94). Hierin zeigt sich die äußerst effiziente und zugleich routinierte Malweise von Van Goyen, der auch die Markstrahlen der Holztafel in die Komposition einbezog. Diese wurden durch eine halbtransparente Grundierung nur begrenzt abgedeckt und dienen im Be-

Abb. 92: Esaias van de Velde, Das Fährboot, 1622, Amsterdam, Rijksmuseum

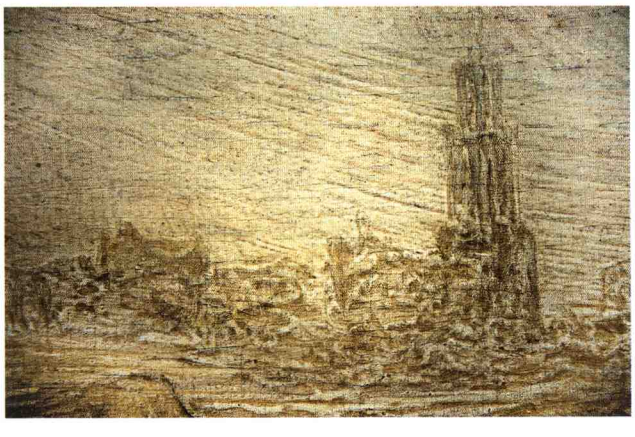

Abb. 93: Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Kirchturm, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 94: Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel

19 Dieses Verfahren weist Gifford bereits in den frühesten Werken Van Goyens nach, der auch hier Anregungen durch Esaias van de Velde verarbeitete, indem er in die noch nasse Farbe, mit welcher der Himmel aufgetragen wurde, im Übergang zur eigentlichen Landschaft Details des Horizontes einarbeitete; vgl. GIFFORD 1996/97, S. 74f.

reich des Wassers dazu, leichten Wellengang anzudeuten.[20] Im Bildaufbau mit dem diagonal eingeschobenen Landschaftsmotiv, das mit dem Fernblick in die Landschaft kontrastiert, greift Van Goyen noch auf den in den späten 1620er Jahren ausgeprägten Bildtypus zurück. Dieser wird in der Folgezeit zugunsten eines vorwiegend aus parallelen Bildschichten gebildeten Landschaftspanoramas ersetzt.[21]

Charakteristisch für die späteren Werke Van Goyens ist der weitgehende Verzicht auf die Unterzeichnung. Auch in dem Frankfurter Gemälde wurde nur noch die Baumgruppe im Hintergrund vorgezeichnet (Abb. 95). Dieser Befund spricht gegen eine Ausführung der Unterzeichnung mit Kreide oder einem anderen Medium, das sich in der Infrarot-Reflektographie prinzipiell nicht nachweisen läßt.[22] Offenbar ersetzen im Spätwerk die vielen Skizzen und Zeichnungen eine detaillierte Unterzeichnung. Den flexiblen Umgang mit immer wieder veränderten und in einem neuen Zusammenhang miteinander kombinierten Motiven dokumentiert eine Zeichnung, die im Bildaufbau und auch in den Motiven mit dem Gemälde im Städel übereinstimmt (Abb. 96).[23] Allerdings ist die Komposition in den Gegensinn gewendet und in den Details leicht variiert. Das Datum „1653" schließt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Werken aus. Dennoch spricht der ausgearbeitete Zustand dieses Blattes dafür, daß Van Goyen geläufige Motive aus seinen Gemälden oder auch einzelne Studien zu einer autonomen Zeichnung kombiniert hat. Dies deutet auf die Existenz von Vorbildern in der Werkstatt hin, die allmählich die Unterzeichnung ersetzten.[24]

Das dendrochronologische Gutachten von Peter Klein nennt als mögliches Entstehungsdatum das Jahr 1644; aufgrund des geringeren Splintholzanteils ist – auch unter Einrechnung der üblichen Lagerzeit – jedoch von einem früheren Fälldatum auszugehen.[25] Somit steht der dendrochronologische Befund nicht im Widerspruch zur inschriftlichen Datierung. Sowohl das entstehungszeitliche Craquelé an dieser Stelle und die klare Lesbarkeit in der Infrarot-Reflektographie bestärken die Authentizität der Jahreszahl, die durch den Vergleich mit dem fast identisch komponierten und 1643 datierten Gemälde in eidgenössischem Besitz zusätzlich plausibel wird.

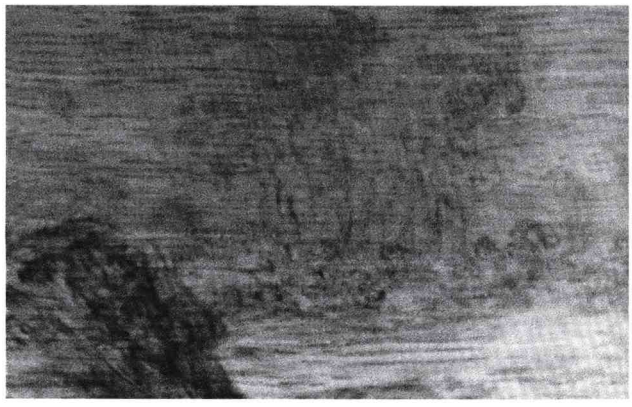

Abb. 95: Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus, Infrarot-Reflektographie: Baumgruppe, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 96: Jan van Goyen, Flußlandschaft mit Wirtshaus und Blick auf Rhenen, 1653, Kreidezeichnung, Verbleib unbekannt

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 438; 1879, S. 135, Nr. 242; 1883, S. 138, Nr. 242; 1888, S. 148, Nr. 242; 1892, S. 58, Nr. 242; 1897/1900, S. 56, Nr. 242; 1900, S. 137, Nr. 242; 1905/07, S. 45, Nr. 242; 1907, S. 43, Nr. 242; 1910, S. 54, Nr. 242; 1914, S. 56, Nr. 242; 1915, S. 112, Nr. 242; 1919, S. 46, Nr. 1098; 1924, S. 84, Nr. 1098; 1966, S. 47, Nr. 1098; 1971, S. 26; 1986, S. 25, Nr. 6; 1987, S. 51; 1995, S. 32, Tafel 55

PHILIPPI 1901, S. 257
EBE 1901, S. 416
HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 130f., Nr. 539
GROSSE 1925, S. 73f.
VOLHARD 1927, S. 118f., S. 179
BECK 1972–, Bd. 2, S. 232, Nr. 491

20 Dazu auch GIFFORD 1996/97, S. 76.

21 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 115.

22 Auch Gifford weist auf die Rolle der Zeichnungen hin, die Van Goyen gerade in den späteren Jahren anfertigte und welche die Unterzeichnung ersetzten; vgl. GIFFORD 1996/97, S. 76. Dazu auch BECK 1972–, Bd. 1, S. 51.

23 Schwarze Kreide, grau laviert, 175 x 278 mm. Verbleib unbekannt; vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 181, Nr. 544. Es handelt sich um die im Städel-Inventar von 1880 genannte Zeichnung, die 1910 mit der Sammlung Jacob Klein versteigert wurde; vgl. Verst. Slg. Jacob Klein, Frankfurter Kunstverein, 7. Dezember 1910, Nr. 39.

24 Zu der Funktion der Zeichnungen als „Rohmaterial" für die Gemälde vgl. BROWN 1986, S. 33. Dazu auch GIFFORD 1996/97, S. 76.

25 Gutachten von Peter Klein, Universität Hamburg, vom 18. November 2002 in der Gemäldeakte. Vgl. auch seine Einführung in die dendrochronologische Untersuchung im Anhang.

JAN VAN GOYEN

DAS HAARLEMER MEER

INV. NR. 1071

1656

Eichenholz, 40,5 x 55,5 cm

Monogrammiert und 1656 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 22,5 x 55,5 x 0,6–0,8 cm; Brett II: 18,0 x 55,5 x 0,6–0,8 cm) wurde rückseitig allseits unregelmäßig abgefast und weist eine elfenbeinfarbene Grundierung auf. In der Infrarot-Reflektographie wurde in der Himmelspartie eine mit raschen, unstrukturierten Pinselstrichen recht grob aufgetragene Unterlegung sichtbar; eine Unterzeichnung ließ sich nicht feststellen.

Im Städel-Inventar von 1865 findet sich die Bemerkung „an zwei Seiten angesetzt" (Inventar 1865, Nr. 590). Zwischen dem 18. Februar und dem 18. April 1878 wurde das Gemälde von Göbel und Janss restauriert. Ihre Unterlagen vermerken „angesägt. Kanal mit Schiffen" (Archiv. 1877/78, S. 3). Dies bezieht sich wohl auf die Verplattung, mit der ringsum die Anstückungen befestigt wurden: Am oberen Bildrand wurde ein schmaler Streifen von nur 2–3 mm hinzugefügt, der sich an den übrigen Seiten auf 1 cm erweitert. Farblich an das Original angepaßt, vergrößern die Anstückungen das ursprüngliche Malfeld. Eine weitere Restaurierung unternahm Helmut Tomaschek vom 29. Oktober bis zum 24. Dezember 1970 (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Dabei wurden im Himmel großflächige Übermalungen bis auf einen kleinen Rest am oberen Bildrand rechts entfernt. Unter UV-Licht werden zahlreiche Retuschen im Himmel und einige im Wasser sichtbar, die auf Tomaschek zurückgehen. Jüngere Retuschen rechts etwas unterhalb sowie entlang der Brettfuge und links am Bildrand, insbesondere am oberen Rand der dunklen Wolke, gehen – wie die Firnisabnahme entlang des linken Bildrandes – auf eine Restaurierungsmaßnahme von Peter Waldeis zurück.

Das Gemälde befindet sich in einem schlechten, uneinheitlichen Zustand. Insbesondere in den dunklen Wolkenbereichen sind Schäden festzustellen. Das fleckige Erscheinungsbild des Himmels ergibt sich durch das Nebeneinander von originaler Malfarbe, verputzten Stellen, welche die Grundierung zeigen, und Resten einer älteren Übermalung, die teilweise in den Vertiefungen der Pinselstruktur stehengeblieben ist. Der heute noch sichtbare dunkle Wolkenton ist original, aber stark verputzt und teilweise retuschiert. Scheinbare punktuelle Krepierungen im Himmel oben erweisen sich als Reste der Übermalung, die hier in einem helleren Ton ausgeführt wurde. Größere Verputzung in der Wasseroberfläche in der Bildmitte und am rechten Bildrand. Leicht angeputzt wurden die Mühle, die Segel rechts daneben, die Stadtkulisse sowie Partien zwischen den großen Segeln und in der Figurenstaffage. Schwundrisse rechts neben der dunklen Wolke am linken Bildrand. Fehlstelle in der linken unteren Bildecke. Farblich veränderte Retuschen entlang der Brettfuge. Am oberen Bildrand im Abstand von ca. 1,2 cm horizontal verlaufende Ritzung.

Abb. 97: Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Diese Provenienz geht auf eine Entschlüsselung des im „Technischen Befund" beschriebenen Wappens auf der Rückseite durch Yvonne Prins vom Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag, zurück (Brief vom 10. Mai 2002 in der Gemäldeakte). Weitere Angaben zur Familie und der Hinweis auf Maximiliaan de Jongh durch R. F. van Dijk, Stadsarchief Gorinchem (Brief vom 12. August 2002 in der Gemäldeakte).

2 Vgl. Getty Provenance Index Database, Sale Catalogue N-129 (Lugt 7456), mit übereinstimmenden Maßen. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 249, Nr. 1028 und BECK 1972–, Bd. 2, S. 405, Nr. 898.

Abb. 99: Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer, 1656, Frankfurt a. M., Städel

Die Signatur „IVG 1656“ (Abb. 97) wurde in schwarzer Farbe, die in den dünn ausgestrichenen Unterschwüngen ins Bräunliche übergeht, rechts an der Außenbordseite des Fischerbootes im Vordergrund aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und wurde nicht nachgezogen.
Die knappe Abfasung am oberen Bildrand könnte auf eine Beschneidung zurückgehen, obgleich der Bildaufbau dies nicht zwingend vorgibt. Über die Abfasung und die Anstückungen wurden sechs Papierstreifen geklebt. Klebezettel links oben „22.“, mittig oben „No. 1071.“ Darunter rotes Siegel (Abb. 98): Durch einen mit einer doppelten Wellenlinie besetzten Querbalken geteilter Wappenschild mit einer Lilie in der unteren Hälfte. Der obere Teil wird durch zwei Sparren in drei Felder geteilt, in denen jeweils ein Stern sitzt. Gerahmt wird der Schild durch herabfallende Helmdecken. In weißer Kreide „241“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1636 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1645 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1655.

PROVENIENZ

(?) Maximiliaan de Jongh jr. (1628–nach 1637), Gorinchem[1]
(?) Anon. Verst., Amsterdam (v. d. Schley) 23. August 1808, Nr. 61 (*f* 25 an Hendrik Reydon)[2]

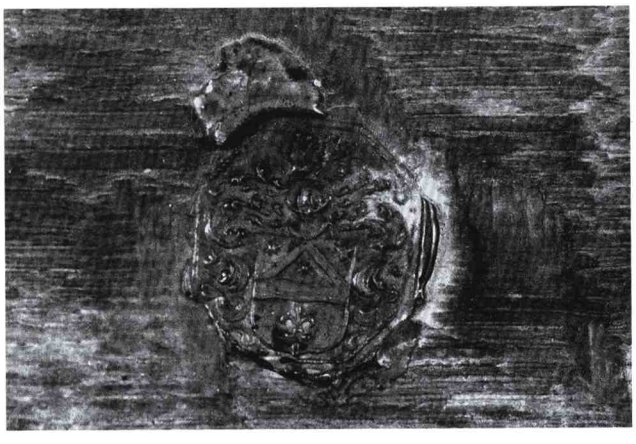

Abb. 98: Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Antonie Brentano (1780–1869), geb. Birckenstock, Frankfurt a. M.
Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 22 als „Jan van Goyen“ (*f* 540)[3]
Erworben am 4. April 1870 auf der Versteigerung Brentano-Birckenstock als „Jan van Goyen“

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 131 x 198 mm. In: Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 2, Bl. 28.

BESCHREIBUNG

Über einer flachen, von breiten Wasserflächen durchzogenen Landschaft türmt sich ein üppiges Wolkenband, das Regen anzukündigen scheint. Tiefgraue Wolken unterstreichen die melancholische Stimmung eines feucht-diesigen Tages. Links im Vordergrund erstreckt sich eine schmale Landzunge, auf der ein Mann mit einer langen Stange steht. Anscheinend hält er mit dieser ein Netz fest, das zwei Fischer in dem Ruderboot rechts von ihm gerade auslegen oder einholen. Von rechts segeln zwei Einmaster vorbei, von denen einer einen Nachen im Schlepptau hat. Beide Schiffe steuern auf eine Insel im Mittelgrund zu, auf der ein Bauernhaus mit einem großen Heuschober und eine Bockwindmühle stehen. Rechts am Horizont hebt sich das mächtige, von einem Dachreiter bekrönte Schiff einer Kirche von dem hellen Himmel markant ab. Ein Lichtstreifen, der die Dünen links am Horizont aufleuchten läßt, kündigt durchbrechende Sonnenstrahlen und damit das Aufreißen des Himmels an.

FORSCHUNGSSTAND

Auf der Versteigerung der Sammlung von Antonie Brentano, geb. Birckenstock, am 4. April 1870 wird das Gemälde als „Jan van Goyen“ für das Städel erworben.[4] In den drei annotierten Exemplaren des Auktionskataloges im Besitz des Städel ist der Preis jeweils mit „*f* 540“ angegeben und zweimal das Städel als Ersteigerer genannt. Ein weiteres Exemplar hingegen verzeichnet Moritz Gontard als Steigerer. Offenbar war dieser in seiner Eigenschaft als Mitglied der Städel-Administration auf der Versteigerung aufgetreten.[5] Im Nachtrag von 1872 zu dem Städel-Verzeichnis von 1870 wird das Gemälde als „Ein holländischer Kanal mit Schiffen und Booten“ be-

3 In den drei annotierten Exemplaren des Versteigerungskataloges (Lugt 31904) im Städel werden als Käufer einmal „Moritz Gontard *f* 540“ und zweimal „Staedel'sches Institut“ festgehalten. Als Mitglied der Städel-Administration hat Gontard vermutlich das Gemälde direkt für die Sammlung erworben.

4 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 22 (Lugt 31904).

5 Dies belegen beispielsweise auch die Einträge zu den Nummern 65–67, die gleichfalls von Moritz Gontard ersteigert wurden und in das Städel gelangten.

Abb. 100: Jan van Goyen, Fischerboote in einer Flußmündung, 1655, Hamburg, Kunsthalle

schrieben und das Monogramm und die Datierung „I. V. G. 1656" genannt.[6] Valentin, der Jan van Goyen als den Erfinder der tonalen „Stimmungslandschaft" bezeichnet, verweist auf den düsteren Charakter der Landschaft, den das schwer lastende Wolkenband hervorrufe.[7] Der Titel „Das Haarlemer Meer" wird im Städel-Verzeichnis von 1883 erstmals verwendet.[8] Er geht auf eine handschriftliche Annotation von Gerhard Malß im vier Jahre zuvor erschienenen Verzeichnis zurück. Er erwähnt dort den Namen „Stuers", der wohl Urheber der topographischen Identifikation ist.[9] 1900 verweist Heinrich Weizsäcker auf die Darstellung der „Groote Kerk" von Haarlem im Bildhintergrund, die offenbar zu dem Bildtitel geführt hat.[10] Er wertet das Gemälde als „bedeutendes Werk" aus dem letzten Lebensjahr des Malers.

Auch Philippi identifiziert die Stadtkulisse im Hintergrund als Haarlem.[11] In seiner Untersuchung zur Marinemalerei gibt Willis fälschlich das Entstehungsjahr als „1655" wieder.[12] Er charakterisiert die Malweise als „fettig" und weist auf das ungewöhnlich bunte Kolorit hin. Hofstede de Groot bezeichnet das Gemälde als „Fischerboote auf breitem Binnengewässer mit flachem Ufer" und die bislang namengebende Kirche als „ähnlich St. Bavo in Haarlem".[13] Als weiteren Hinweis auf die Provenienz gibt er die Versteigerung in Amsterdam vom 23. August 1808 an. Damals gelangte ein Gemälde von Van Goyen, das möglicherweise mit dem Frankfurter Gemälde zu identifizieren sei, für *f* 25 an „Reydon". Grosse zufolge zeigt Van Goyens Spätwerk, für das die Frankfurter Landschaft stehe, eine individualistische Künstlerpersönlichkeit, die im Gegensatz zu Salomon van Ruysdael kaum noch Impulse von außen aufnehme.[14]

In seiner Studie zu den verschiedenen Landschaftstypen im Werk von Van Goyen bezeichnet Volhard das Frankfurter Gemälde als „den Gipfel seiner künstlerischen Entwicklung", da es alle seine Errungenschaften zusammen-

6 Vgl. Verz. 1870, o. S., Nr. 436 (Nachtrag 1872).
7 Vgl. Eissenhardt-Valentin 1877, S. 17.
8 Vgl. Verz. 1883, S. 138, Nr. 241.
9 Vgl. Verz. 1879, S. 135, Nr. 241.
10 Vgl. Verz. 1900, S. 136f., Nr. 241.
11 Vgl. Philippi 1901, S. 257.
12 Vgl. Willis 1911, S. 52.
13 Vgl. Hofstede de Groot 8, 1923, S. 249, Nr. 1028.
14 Vgl. Grosse 1925, S. 76.

fasse.[15] Das Kolorit grenze schon fast an die Lokalfarbigkeit und setze damit Van Goyens künstlerische Entwicklung fort. Mittels der plastisch durchgeformten Wolken würde nun die Tiefenräumlichkeit erzielt, die er zuvor durch Tiefenlinien oder die Wiedergabe dunstiger Fernen erzeugt habe.[16]

Van der Waal weist auf die ungewöhnliche Harmonie der Proportionen hin, die das Gemälde zu einer „Apotheose" machten.[17] Dobrzycka präzisiert das Verhältnis von Himmel und Landschaft dahingehend, daß diese nur ein Fünftel des Gesamtbildes einnähme.[18] Ihrer Ansicht nach handelt es sich bei der Kirche im Hintergrund um die Groote Kerk St. Bavo.

Stechow bezeichnet das von ihm als „supreme masterpiece" bezeichnete Frankfurter Gemälde als Zeugnis für Van Goyens „Altersstil".[19] Es zeige den um 1650 eingeführten höheren Standpunkt des Betrachters, der die Perspektive einer leichten Aufsicht erzeuge. Dieser Effekt würde durch den etwas hochgezogenen Horizont erzielt, der die Wiedergabe verschiedener bildparalleler Schichten begünstige. Durch die Vermeidung eines Tiefensoges erhalte die Komposition einen ruhigeren, ausgewogenen Charakter. Demgegenüber seien die einzelnen Motive kontrastreicher ausgearbeitet, da sie sich deutlicher gegenüber dem Untergrund abheben. Dieser Effekt würde durch die kräftige Farbgebung unterstrichen, die eine – durch die tonale Phase geläuterte – Reminiszenz an das deutlich lokalfarbigere Kolorit der Frühzeit darstelle.[20] Bol deutet dieses als möglichen Beginn einer neuen Schaffensphase, die durch den Tod von Van Goyen abgebrochen sei.[21]

In seiner 1972 veröffentlichten Einführung zum Werk Van Goyens unterstreicht Hans-Ulrich Beck in Anlehnung an Van de Waal den herausragenden Rang des Frankfurter Gemäldes und betont die „reichhaltigere, fast bunte Farbengebung".[22] In dem im folgenden Jahr erschienenen Katalogteil seiner Monographie zu Jan van Goyen führt Beck das Gemälde unter dem von Hofstede de Groot eingeführten Titel auf und identifiziert die Stadtkulisse im Hintergrund als Haarlem.[23] Er geht auf die zwischenzeitlich erfolgte Restaurierung des Gemäldes ein, die dessen Erscheinungsbild grundlegend gewandelt habe. Anstelle von Lokalfarben sei das Gemälde nun von „eintönig" grau-blauen Farbtönen bestimmt. In einem Gespräch im Februar 2002 führt Marijke de Kinkelder das wenig überzeugende Erscheinungsbild auf eine Kopie oder auf eine Restaurierung zurück.

DISKUSSION

Das Jahr 1970 stellt einen Wendepunkt in der Rezeption dieses aus dem Todesjahr Van Goyens datierten Gemäldes dar. Galt es bislang als „Apotheose"[24] seiner Kunst, als „supreme masterpiece"[25] und als „Abschluß und Verklärung seines Lebenswerkes"[26], prägt nun Schweigen über das Werk die jüngere Forschung.[27] Zurückzuführen ist dies auf die zwischen dem 29. Oktober und 24. Dezember 1970 erfolgte Restaurierung des Gemäldes, die umfangreiche Übermalungen als Grundlage aller zuvor gemachten Äußerungen offenbarte.[28] Die noch vorhandenen Anstückungen überliefern den bis 1970 gültigen Farbeindruck[29], der auf einem dichten Kolorit mit lokalfarbigen Akzenten beruhte und zu der Vermutung führte, daß Van Goyen in dem Spätwerk zu der Palette seiner künstlerischen Anfänge zurückgefunden habe.[30] Nach der Restaurierung kam jedoch der problematische Zustand der Himmelspartie zutage, der vermutlich Anlaß für die Übermalungen gewesen war. Das Alter der Anstückungen spricht dafür, daß die Landschaft bereits im übermalten Zustand in das Städel kam, denn im Auktionskatalog von 1870 werden mit 46 x 60 cm sehr viel umfangreichere Maße als die der Originaltafel angegeben.[31] Zudem vermerkt das Aufnahmeprotokoll der Restauratoren Göbel und Janss, denen das Gemälde zwischen dem 18. Februar und dem 18. April 1878 vorlag, den Zustand als „angesägt".[32] Diese Bemerkung bezieht sich wohl auf die Verplattung, mit der ringsum die Anstückungen befestigt wurden. Nachlässige Restaurierungen nach der Entfernung der Übermalungen machen das Erscheinungsbild des Gemäl-

15 Vgl. VOLHARD 1927, S. 166.
16 Volhard bezeichnet das Verfahren als „Raumgewinnung durch optische Kontraste"; vgl. VOLHARD 1927, S. 167.
17 Vgl. VAN DE WAAL 1960, S. 49.
18 Vgl. DOBRZYCKA 1966, S. 60.
19 Vgl. STECHOW 1966, S. 114.
20 Vgl. STECHOW 1966, S. 114f.
21 Vgl. BOL 1973, S. 132.
22 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 50.
23 Vgl. BECK 1972-, Bd. 2, S. 405, Nr. 898.
24 Vgl. VAN DE WAAL 1960, S. 49.
25 Vgl. STECHOW 1966, S. 114.
26 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 50.
27 Den Bruch in der Rezeption markiert am deutlichsten die Bemerkung von Beck: „Seit einer Restaurierung vor einiger Zeit stimmt das Farbbild, wie ich es [...] im Teil I, S. 50, gegeben habe, für dieses Gemälde nicht mehr"; vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 405, Nr. 898.
28 Vgl. Restaurierungsbericht in der Bildakte (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
29 Der Restaurator Tomaschek ließ während der Restaurierung am oberen Bildrand rechts einen kleinen Rest der Übermalungen stehen, der farblich mit der Anstückung übereinstimmt.
30 Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 50.
31 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 22. Die hier angegebenen Maße erscheinen allerdings auch unter Berücksichtigung der Anstückungen als zu groß. Vermutlich wurden die Gemälde nur nachlässig vermessen, wie die gleichfalls abweichenden Angaben zu dem gleichfalls in dieser Auktion verkauften „Weg in den Dünen" (Abb. 82) nahelegen.
32 Vgl. Archiv. 1877/78, S. 3.

Abb. 101: Jan van Goyen, Marine: Segelschiffe auf der Schelde vor Fort Rammekens, 1654/55, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

des zusätzlich unklar, denn der uneinheitliche Himmel geht auf die gleichzeitige Präsenz verschiedener Zustände zurück: Neben der zuletzt aufgetragenen originalen Malschicht ist teilweise die Grundierung sichtbar, außerdem sind Reste der Übermalungen in den Vertiefungen der ursprünglichen Farbsubstanz zurückgeblieben. Der dunkle Wolkenton stammt zwar von der Hand Van Goyens, ist allerdings stark verputzt und nur teilweise retuschiert. Auf eine zweite Restaurierung geht der geöffnete Firnis am linken Bildrand sowie die hart wirkende Retusche am Wolkenrand links zurück. Durch das Fehlen von Plastizität und klaren Konturen ist die Lichtsituation und damit die räumliche Tiefe nicht mehr nachzuvollziehen.

Einen Eindruck von der ursprünglichen koloristischen Wirkung vermittelt der Vergleich mit dem ein Jahr zuvor entstandenen Gemälde „Fischerboote in einer Flußmündung" (Abb. 100) in der Hamburger Kunsthalle.[33] Übereinstimmungen bestehen im stark abgesenkten Horizont, im Aufbau in vorwiegend bildparallelen Schichten und in der vorherrschenden kühltonigen Farbigkeit. In den letzten Jahren seines künstlerischen Schaffens wendete sich Van Goyen – möglicherweise unter dem Eindruck der neuartigen Bildschöpfungen des Jacob Isaacksz. Ruisdael[34] – von den tonigen Landschaften ab, die seit den späten 1620er Jahren sein künstlerisches Schaffen geprägt hatten. Er gab nicht nur den bis dahin verbindlichen Bildaufbau mit einem diagonal verlaufenden, nahsichtigen Vordergrundmotiv auf,[35] sondern verzichtete auf das reduzierte, vorwiegend brauntonige Kolorit.

Eine weitere, kurz vor dem Frankfurter Gemälde entstandene „Marine mit Fort Rammekens" (Abb. 101) in der Gemäldegalerie der Akademie in Wien macht deutlich, daß Van Goyen bei diesen spät entstandenen Werken ähnliche Stilprinzipien anwendete:[36] Dem vorwiegend bildparallelen Aufbau und dem durch die Wolken erzielten Tiefensog wird ein prominentes Motiv im Vordergrund entgegengesetzt. Bei allen drei genannten Gemälden handelt es sich dabei um ein großes Boot, das mit seinen großen, leicht geblähten Segeln einen Akzent

33 Holz, 33 x 41,9 cm. Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 752). Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 399, Nr. 887, Kat. HAMBURG 2001, S. 106.

34 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 148. Dazu auch GIFFORD 1996/97, S. 78, die darauf verweist, daß Van Goyen für das Himmelsblau billigere Smalte verwendete anstelle des teureren Ultramarinpigments, das Ruisdael einsetzte.

35 Der Vergleich mit der 1646 datierten „Flußlandschaft" im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Holz, 31 x 46 cm, Inv. Nr. 2497; vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 240f., Nr. 514) verdeutlicht die Weiterentwicklung, da hier das Landschaftsmotiv am linken Bildrand die Gesamtwirkung des Bildes noch stark bestimmt.

36 Holz, 25,5 x 41,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 736). Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 406f., Nr. 902 und Kat. WIEN 1992, S. 145–148.

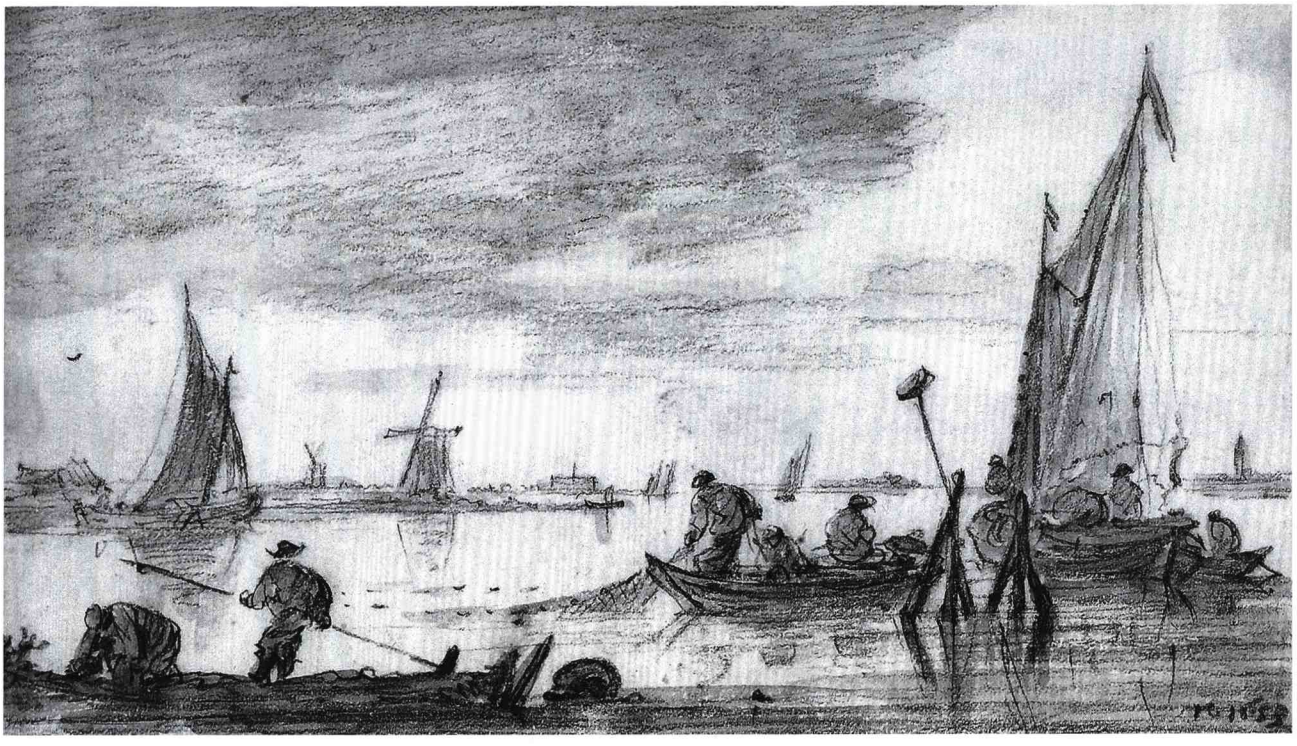

Abb. 102: Jan van Goyen, Marine mit Fischern, 1653, Kreidezeichnung, Frankreich, Privatsammlung

Abb. 103: Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

setzt. Vorwiegend in Brauntönen ausgeführt, steht es zudem im farblichen Kontrast zum Blaugrau des Himmels und der Wasseroberfläche. Eine harmonische Bildwirkung erzielte Van Goyen durch die zusätzlichen Fischerboote am linken Bildrand, die ein Gegengewicht darstellen und damit zu einer ausgewogenen Bildwirkung führen. In einer Folge von Zeichnungen aus dem Jahr 1653 bereitete Van Goyen die Kompositionen seiner späteren Marinebilder vor. Folgerichtig läßt sich bei dem Gemälde im Städel keine Unterzeichnung nachweisen.[37] Eine Kreidezeichnung in einer französischen Privatsammlung (Abb. 102) formuliert bereits die Staffagefiguren (Abb. 103) und Motive des Hintergrundes, die allerdings in einem anderen Verhältnis zueinander stehen als im später ausgeführten Gemälde.[38] Im Vordergrund erkennt man den Mann mit einem langen Bootshaken, den Nachen mit den Fischern, die ihr Netz auslegen, und das große Segelboot. Dem stehen am Horizont die Kirchensilhouette, die Windmühle und weitere Boote gegenüber. Das Motiv einer Windmühle neben einem Bauernhaus, das später im Mittelgrund des Städelbildes auftritt, ist in einer weiteren Zeichnung in Privatbesitz vorgeprägt.[39] Die zu dem ausgewogenen Bildeindruck führende Gegenüberstellung eines großen Schiffs und einem kleinen Boot bereiten zwei weitere Zeichnungen in Brüssel und Paris vor[40]. Letztere zeigen bereits die für die späten Marinebilder charakteristische Reduktion der Landschaftsmotive.

In den Spätwerken gab das Absenken des Horizonts dem Himmel größere Bedeutung innerhalb der Kompo-

37 Gifford zufolge seien die vermehrt in den 1640er und 1650er Jahren angefertigten Zeichnungen ein Grund dafür, daß Van Goyen ab dieser Zeit auf die Unterzeichnungen verzichtet; vgl. GIFFORD 1996/97, S. 76.

38 Schwarze Kreide, laviert, 110 x 194 mm. Frankreich, Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 152, Nr. 444A.

39 Schwarze Kreide, grau laviert, 107 x 194 mm. Berlin, Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 150, Nr. 437.

40 Schwarze Kreide, grau laviert, 114 x 195 mm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 1407). Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 157, Nr. 462. Schwarze Kreide, grau laviert, 117 x 193 cm. Paris, École des Beaux-Arts (Inv. Nr. 35.618). Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 162, Nr. 482.

sition. Mit diagonal verlaufenden Wolkenbändern übernimmt dieser nicht nur die Funktion, Bildtiefe zu erzeugen,[41] sondern wird auch zum Stimmungsträger. Aufgrund der herausgehobenen Bedeutung der Himmelspartie in den letzten Werken wirken sich die Schäden im Frankfurter Gemälde negativ auf dessen Gesamtwirkung aus.

Der seit 1892 gültige Bildtitel „Das Haarlemer Meer" leitet sich aus der Identifizierung der Kirche am rechten Bildrand mit der St. Bavo Kerk in Haarlem ab.[42] Sie ist durch ein hohes Kirchenschiff gekennzeichnet, dessen Dachstuhl nur durch den Vierungsturm akzentuiert wird. In Van Goyens Skizzenbuch von 1650/51, das anläßlich einer Wanderung den Rhein entlang nach Kleve entstand, ist eine Ansicht von Haarlem überliefert.[43] Sie zeigt das dichte Häusergewirr der Stadt, das von dem mächtigen Schiff der Bavokerk überragt wird. Deutlich ist der Vierungsturm mit seiner blütenförmigen Spitze zu erkennen. Eine ähnliche Silhouette weisen allerdings auch die Hooglandse Kerk und die St. Pieterskerk in Leiden auf. Diese Stadt diente Van Goyen in seinen letzten Schaffensjahren vorwiegend als Kulisse für seine Flachlandschaften.[44] Eine weitere Skizze aus dem oben genannten Skizzenbuch zeigt die Silhouette von Van Goyens Geburtsstadt (Abb. 104):[45] Zwischen der Hooglandse Kerk und der Pieterskerk mit ihren Dachreitern ist der schlanke Turm des Stadhuis auszumachen. Rechts befindet sich der wuchtige Turm der Marekerk mit ihrem runden Helm. Bereits in der Skizze ist die Windmühle rechts von dem Kirchengebäude zu erkennen, die sowohl auf dem Städel-Gemälde als auch auf einer Ansicht von Leiden aus dem Jahr 1650 dargestellt ist.[467] Auf der Zeichnung der Stadt Haarlem ist zwar auch eine Windmühle links neben dem Kirchengebäude zu sehen, allerdings schiebt sich ein dickerer Turm zwischen die beiden Gebäude. Wie bei der ein Jahr zuvor entstandenen „Flußmündung mit Fischerbooten" in Hamburg könnte daher auch das Frankfurter Bild eine Ansicht der Stadt Leiden zeigen.[47] Bei der großen Wasserfläche würde es sich dann um das Kaagermeer handeln. Allerdings verdeckt das große Segel des Schiffes im Vordergrund große Teile des Horizonts, zudem wird die Stadtkulisse vom rechten Bildrand überschnitten. Da eindeutige Kennzeichen wie der abgerundete Turm der Marekerk fehlen, ist die Silhouette nicht zweifelsfrei bestimmbar. Sollte es sich um eine Ansicht von Leiden handeln, deutet der spitze Turm des Stadhuis am rechten Bildrand am ehesten auf eine Identifikation des Kirchenschiffs als das der Hooglandse Kerk hin.

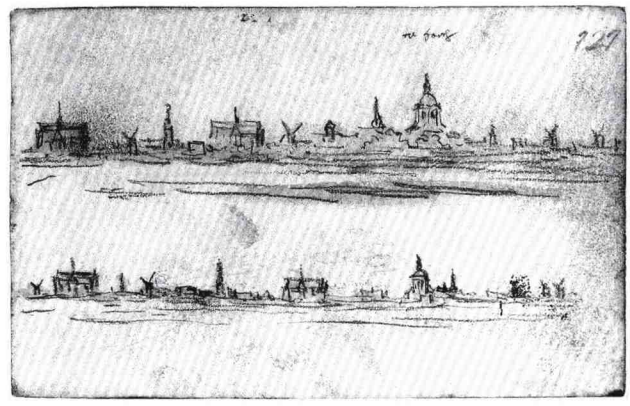

Abb. 104: Jan van Goyen, Ansicht von Leiden (aus dem Skizzenbuch von 1650/51), Kreidezeichnung, Paris, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt

Aufgrund des Siegels auf der Rückseite (Abb. 98) läßt sich die Provenienz des Gemäldes bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Das Wappen gehört zu Willem de Jong, der 1641 in Gorinchem starb.[48] Möglicherweise ging es nach seinem Tod an den Sohn Maximiliaan über.[49] Einen weiteren Hinweis auf den späteren Verbleib gab Hofstede de Groot, indem er es mit einem Gemälde identifizierte, das am 23. August 1808 in Amsterdam zur Auktion kam.[50] Dort erwarb es Hendrik Reydon.[51] Bevor das Gemälde 1870 in das Städel gelangte, befand es sich in der Sammlung von Antonie Brentano, geb. Birckenstock.[52] Wann genau das Gemälde in die Sammlung Birckenstock kam, ist

41 Vgl. Kat. HAMBURG 2001, S. 106; Kat. WIEN 1992, S. 147.

42 Vgl. Verz. 1892, S. 57, Nr. 241.

43 Schwarze Kreide, mit Bister laviert, 9,8 x 15,3 cm. New York, Privatsammlung. Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 314, Nr. 847/250, zum Skizzenbuch vgl. S. 285f.

44 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 164–168, Nr. 333–341.

45 Schwarze Kreide, 98 x 159 mm. Paris, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt (Inv. Nr. I 2997(8)). Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 302, Abb. 847/127.

46 Holz, 66,5 x 97,5 cm. Leiden, Museum De Lakenhal (Inv. Nr. S 115). Es handelt sich um eine Ansicht von Nordosten, bei der allerdings die beiden Hauptkirchen aus der vorteilhafteren Perspektive von Norden wiedergegeben sind; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 137.

47 Vgl. Kat. HAMBURG 2001, S. 146.

48 Die Identifikation des Wappens leistete Yvonne Prins vom Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag (Schreiben in der Gemäldeakte vom 10. Mai 2002). Willem de Jong war verheiratet mit Ida van Soutlant (Soutelande), die am 2. Mai 1635 in Gorinchem starb. Das Wappen läßt sich noch auf dem Grabstein der Eheleute in der St. Maartenskerk nachweisen.

49 Für diesen Hinweis danke ich R. F. van Dijk vom Stadsarchief Gorinchem (Schreiben vom 12. August 2002 in der Gemäldeakte).

50 Anon. Verst., Amsterdam (v. d. Schley) 23. August 1808, Nr. 61. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 249, Nr. 1028.

51 Vgl. Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag.

52 Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 22.

53 Ein Abdruck des Kataloges bei Frimmel 1, 1913, S. 114–182. Zu dem Gemälde von Van Goyen vgl. S. 182f., insbesondere die Anmerkung.

unklar. In dem Katalog der Sammlung von Antonies Vater Johann Melchior von Birckenstock vom September 1810 wird das Gemälde von Van Goyen nicht aufgeführt.[53] Demnach muß es zu einem späteren Zeitpunkt in die Sammlung seiner Tochter Antonie gelangt sein.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 436; 1873, S. 115, Nr. 173a; 1879, S. 135, Nr. 241; 1883, S. 138, Nr. 241; 1888, S. 148, Nr. 241; 1892, S. 57, Nr. 241; 1897/1900, S. 55, Nr. 241; 1900, S. 136f., Nr. 241; 1905/07, S. 45, Nr. 241; 1907, S. 43, Nr. 241; 1910, S. 54, Nr. 241; 1914, S. 55, Nr. 241; 1915, S. 111, Nr. 241; 1919, S. 46, Nr. 1071; 1922, S. 82; 1924, S. 84, Nr. 1071; 1936, S. 17; 1966, S. 47; 1971, S. 26; 1986, S. 33, Nr. 5; 1987, S. 51; 1995, S. 31, Tafel 54

Eissenhardt-Valentin 1877, S. 17
Philippi 1901, S. 257
Ebe 1901, S. 416
Willis 1911, S. 52
Hofstede de Groot 8, 1923, S. 249, Nr. 1028
Friedlaender ²1923, S. 325, Nr. 171
Grosse 1925, S. 76
Volhard 1927, S. 166f., S. 188
Gerson 1952, S. 43
Van de Waal 1960, S. 49
Dobrzycka 1966, S. 60, S. 124, Nr. 243
Stechow 1966, S. 114, Abb. 225
Beck 1972–, Bd. 1, S. 50
Beck 1972–, Bd. 2, S. 405, Nr. 898
Bol 1973, S. 132
Preston 1974, S. 22
Stechow ²1975, S. 40f.
Kat. Wien 1992, S. 148

JAN VAN GOYEN
(zugeschrieben)

FELDWEG MIT BAUERNHAUS UND PLANKENZAUN

INV. NR. 2225

1629

Eichenholz, 48,0 x 70,2 cm

Monogrammiert und 16.9 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 21,5 x 70,2 x 0,5 cm; Brett II: 26,5 x 70,2 x 0,5 cm) weist auf der Rückseite seitlich noch in Resten vorhandene Abfasungen auf. Über der elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung wurde im Bereich der Landschaft eine rotbraune Unterlegung aufgetragen. Teilweise mit bloßem Auge erkennbar ist eine Unterzeichnung, mit der Grundzüge der Landschaft, Büsche, die Figurengruppe rechts und das Haus sehr flüchtig skizziert wurden. Nicht in der Unterzeichnung angelegt ist die knorrige Eiche, die das Haus überragt.
Insgesamt befindet sich das Gemälde in einem guten Zustand. Leicht geöffnete Brettfuge rechts. Links am Rand Ausbrüche. Horizontal verlaufender Läufer in der rechten oberen Bildecke mit jüngeren Retuschen. Bei den hellen Flecken, die sich entlang der Brettfuge konzentrieren, handelt es sich um ältere, lasurartige Retuschen, die sich farblich verändert haben. Der dicke, gelbe Firnis zeigt unter UV-Licht ein gleichmäßiges Erscheinungsbild.
Das stark verputzte Monogramm „VG 16[.]9" (VG ligiert, Abb. 105) wurde in dunkelbrauner Farbe in Höhe des Eichenstamms auf dem obersten Brett des Plankenzauns aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite wurde stark gedünnt und parkettiert. Kleiner Klebezettel oben „31". Auf der dritten Parkettstrebe von oben in schwarzer Farbe: „60 CJ".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1610 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1621 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1627.

PROVENIENZ

Slg. Charles T. D. Crews, London[1]
Verst. Ch. T. D. Crews, London (Christie's) 1. Juli 1915, Nr. 26 (£ 44 an Willis)[2]
Kunsthandel C. J. Reyerse, Den Haag[3]
Slg. Dipl.-Ing. h. c. Jack Wilhelm Hissink (?–1940) und Frau Hertha, geb. Beringer (?-1944), Berlin[4]
Slg. Dr. phil. Karin Hahn, geb. Hissink (1907–1981), Ethnologin, Frankfurt a. M.
Slg. Albert Hahn (1910-1995), Kunstmaler, Kronberg/Taunus, 1983
Erworben 1995 durch Vermächtnis Hahn-Hissink an den Städelschen Museums-Verein als „Jan van Goyen"

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt eine holländische Flachlandschaft. Ausgehend vom unteren Bildrand führt ein Feldweg

Abb. 105: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag.
2 Die Angaben zum Preis und zum Käufer im annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges (Lugt 75116) im RKD, Den Haag. Angaben zur Versteigerung auch bei HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 118, Nr. 484.
3 Vgl. Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag.
4 Zur Entstehung der Sammlung und den biographischen Angaben der Sammler vgl. León KREMPEL, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Band 2: Künstler geboren 1615 bis 1630, Petersberg und Frankfurt a. M. 2005, S. 238, Anm. 2.

nach rechts um eine kleine Anhöhe. Dort steht ein Mann, der einen Sack geschultert hat, und spricht mit einem weiteren Mann, der am Rand der Böschung mit dem Rücken zu einem Plankenzaun sitzt. Dieser führt an einigen Bäumen und einem Bauernhaus vorbei bis zum rechten Bildrand. Von dem Bauernhaus sieht man nur zwei aus Ziegeln errichtete Giebel und mit Stroh gedeckte Dächer, aus denen zwei Kamine und einige Dachsparren ragen. Rechts wird das Anwesen von einem abgestorbenen Baum überragt. Dort stehen drei weitere Figuren: Zwei Männer, von denen einer zum Boden weist, und ein kleiner Junge mit einem Strohhut auf dem Kopf. Links von ihnen hängen Kleidungsstücke über dem Zaun in der Sonne. Nach links öffnet sich der Blick in die weite, flache Landschaft. Von dem niedrigen Horizont heben sich ein weiteres, von Bäumen umstandenes Gehöft, ein Turm und einige Dünen in der Ferne ab. Über der sommerlichen Landschaft wölbt sich ein blauer Himmel, über den einige lockere Wolken ziehen.

Abb. 107: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, Mikroskopaufnahme: Bäume, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 108: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, Mikroskopaufnahme: Glanzlichter auf der Düne, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

1995 gelangte das Van Goyen zugeschriebene Gemälde mit dem Vermächtnis der Frankfurter Ethnologin Karin Hahn-Hissink an den Städelschen Museums-Verein. 2003 wurde es in die Sammlung des Städel aufgenommen.

Das Gemälde ist identisch mit dem von Hofstede de Groot als „Landschaft mit einer alten Hütte" bezeichneten Werk.[5] Die Beschreibung, die das Gebäude auf einer kleinen Anhöhe lokalisiert, um die eine Straße eine Kurve macht, stimmt ebenso wie die genannten Maße[6] mit dem Gemälde überein. Hofstede de Groot nennt allerdings drei statt zwei Personen am linken Bildrand. Seinen Angaben zufolge wurde das Gemälde mit der Sammlung Charles T. D. Crews am 1. Juli 1915 für £ 44 an „Willis" versteigert. In diesem Auktionskatalog findet sich der Hinweis auf drei Figuren in der linken Bildhälfte,[7] auf den sich Hofstede de Groot bei seiner Beschreibung vermutlich stützte.

Die Angaben auf einem alten Photo im RKD, Den Haag, liefern weitere Hinweise für die Provenienz. Demnach befand sich das Gemälde zunächst in der Sammlung Crews in London und gelangte dann in den Kunsthandel zu C. J. Reyerse, Den Haag.[8] Auf dem Photo wird das Monogramm genannt und die Datierung mit „1649" wiedergegeben. Daneben befindet sich der handschriftliche Zusatz „kann niet, vroeg".

Im Juli 1926 lag das Gemälde Wilhelm von Bode in Berlin zur Begutachtung vor.[9] In seinem Gutachten vom 7. Juli 1926 bezeichnet er es als „ungewöhnlich gutes" Werk von Van Goyen und erwähnt die Datierung „1639". Die Malweise beschreibt Bode als „für diese frühere Zeit schon sehr breit und malerisch."

In den Katalogteil seiner Monographie zu Jan van Goyen nimmt Hans-Ulrich Beck das Gemälde nicht auf.[10] Es wird zwar in der Konkordanz zu Hofstede de Groot aufgelistet, aber einem unbekannten Nachahmer oder Nachfolger zugeschrieben. In einem Schreiben vom 9. Juli 2004 beurteilt Beck – ausgehend von der Photographie – das Gemälde aufgrund der schwächeren Qualität nicht als Original.[11] Die Figuren entsprächen nicht dem Stil von Van Goyen. Die zeichnerische Anlage der Bäume in der Ferne und der abgestorbene Baumstamm

5 Vgl. Hofstede de Groot 8, 1923, S. 118, Nr. 484.
6 Hofstede de Groot gibt 48,2 x 69,7 cm an; vgl. Hofstede de Groot 8, 1923, S. 118, Nr. 484.
7 Vgl. Verst. Charles T. D. Crews, London (Christie's) 1. Juli 1915, Nr. 26.
8 Vgl. Angaben auf dem Photo im RKD.
9 Vgl. Gutachten in der Gemäldeakte.
10 Vgl. Beck 1972–, Bd. 2, S. 540.
11 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

Abb. 106: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, 1629, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 109: Jan van Goyen, Dünenlandschaft, 1631, Antwerpen, Kunsthistorische Musea, Museum Ridder Smidt van Gelder

erinnerten ihn eher an Werke von Frans de Hulst. Beck datiert das Gemälde in die frühen 1630er Jahre. Nach Vorlage einer Mikroskopaufnahme der Signatur weist Hans-Ulrich Beck in einem Schreiben vom 28. November 2004 auf das von dem um 1630 gebräuchlichen Monogramm abweichende Erscheinungsbild hin. Als Bezeichnung schlägt Beck „zugeschrieben an van Goyen" vor.[12]

DISKUSSION

In seiner Auflistung der Werke von Van Goyen nahm Hofstede de Groot das Gemälde, das im Juli 1915 in London versteigert wurde,[13] noch als Original auf.[14] Von der dritten Figur, die er in der Gruppe am linken Bildrand erkannte, ist heute allerdings nichts mehr zu sehen. Da diese Bildpartie keine Verputzungen oder Übermalungen aufweist, spricht nichts für ein späteres Entfernen dieser Figur. Möglicherweise kannte Hofstede de Groot nur eine Photographie des Gemäldes und interpretierte deshalb die dunkle, an einen Hut erinnernde Form links neben den beiden Männern als Hinweis auf eine weitere Figur. Auch die Photographie im RKD, die angefertigt wurde, als sich das Bild im Den Haager Kunsthandel befand, zeigt dort nur zwei Personen. Die Einschätzung von Hans-Ulrich Beck, daß das Gemälde einem unbekannten Nachfolger Van Goyens zuzuschreiben sei,[15] erfolgte vermutlich auf der Grundlage der im RKD befindlichen Photographie. Das aus der Sammlung Hahn-Hissink 1995 in das Städel gelangte Gemälde hatte sich schon seit den zwanziger Jahren in Privatbesitz befunden und war auf dem Kunstmarkt nicht greifbar.[16] Eine eingehende Betrachtung des Gemäldes ergab, daß es authentischen Werken von Van Goyen nahesteht.[17] Nicht nur weist es charakteristische Merkmale wie die flüchtig-skizzierende Unterzeichnung auf, die zum Teil mit bloßem Auge erkennbar ist, sondern zeigt im Pinselduktus wie auch in den Motiven Parallelen zu den gesicherten Landschaften von Van Goyen. Im direkten Vergleich mit eigenhändigen Werken wie etwa dem 1629 datierten „Weg in den Dünen" (Abb. 82) in der Städel-Sammlung fallen jedoch kleine Unterschiede in der Malweise auf. Insbesondere das Blattwerk der Bäume (Abb. 107) wirkt weniger präzise gezeichnet, und auch die charakteristischen sichelförmigen Glanzlichter (Abb. 108) wirken unter dem Mikro-

12 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

13 Auf diese Versteigerung geht die in schwarzer Farbe eingetragene Inschrift „60 CJ" zurück. Für diesen Hinweis danke ich Hans-Ulrich Beck (mündliche Mitteilung im Mai 2004).

14 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 118, Nr. 484.

15 Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 540.

16 Der Nachweis auf dem Photo im RKD, der die Kunsthandlung C. J. Reyerse in Den Haag als Verbleib nennt, ist nicht datiert.

skop gröber. Daher ist das Gemälde einem unbekannten Maler zuzuschreiben, der vermutlich im engsten Umkreis von Van Goyen arbeitete und auch mit dem maltechnischen Aufbau seiner Werke wie der charakteristischen Verwendung von Unterlegung und Unterzeichnung vertraut war. Das Monogramm „VG" weist zwar ein entstehungszeitliches Craquelé auf, fällt aber insbesondere im „G" steiler aus als das eigenhändige Monogramm auf dem „Weg in den Dünen" (Abb. 81). Von der Datierung „16[.]9" ist die dritte Ziffer aufgrund der insgesamt starken Verputzung in diesem Bereich nicht mehr lesbar. Dennoch läßt sich die Entstehung des Gemäldes auf die späten 1620er Jahre eingrenzen, in denen Van Goyen den Bildtypus der Dünenlandschaft aufgriff und zu einem bevorzugten Thema machte.[18] So stimmt der Bildaufbau mit dem bereits erwähnten und 1629 datierten „Weg in den Dünen" (Abb. 82) überein, der gleichfalls die keilartig von rechts in das Bild ragende Anhöhe sowie den kurvig darum geführten Weg zeigt und der auf Pieter de Molijn zurückgeht.[19] Charakteristisch ist die in einer abgeflachten Diagonale vor den Himmel geschobene Landschaft, die aber durch den in flachen Kurven verlaufenden Fahrweg eine weit in die Tiefe führende holländische Landschaft suggeriert.

Weitere, zu Beginn der 1630er Jahre entstandene Werke Van Goyens zeigen eine vergleichbare Komposition mit annähernd identischen Motiven. In der rechten Bildhälfte der 1631 datierten „Dünenlandschaft" (Abb. 109) in Antwerpen steht gleichfalls ein Gehöft auf der Anhöhe, das von einem Plankenzaun teilweise verdeckt wird.[20] Auch der abgestorbene Baum, dem im Städel-Gemälde eine bildbestimmende Funktion zukommt, findet sich in dem Antwerpener Bild wieder. Übereinstimmungen bestehen auch in der Staffage, denn der Mann, der einen Sack über der Schulter trägt, kommt in beiden Werken vor. Eine weitere, 1631 datierte Dünenlandschaft[21] zeigt neben ähnlichen Motiven auch eine vergleichbare Lichtführung mit einer schmalen Schattenpartie entlang des unteren Bildrandes und dem dunkel getönten Mittelgrund, von dem sich die hell beleuchtete Düne markant abhebt.[22] Auch die sichelförmig gesetzten pastosen Glanzlichter sind in den genannten Werken nachzuweisen.

Wie in den anderen frühen Landschaften von Van Goyen im Städel weist auch diese Tafel eine Unterzeichnung (Abb. 110) auf. Wichtige Motive der Landschaft wie die Büsche, die Figurengruppe rechts und das Haus wurden mit schnellem Strich angedeutet. Stehengebliebene Linien der Unterzeichnung (Abb. 111), die vor allem im Bereich der Böschung mit bloßem Auge zu erkennen sind, markieren Furchen und verdeutlichen damit das Bodenrelief.[23] Das bildbeherrschende Motiv der abgestorbenen Eiche, die gegenüber den dominierenden Bildparallelen einen markanten vertikalen Akzent setzt, ist in der Unterzeichnung nicht angelegt.[24] Wie bei

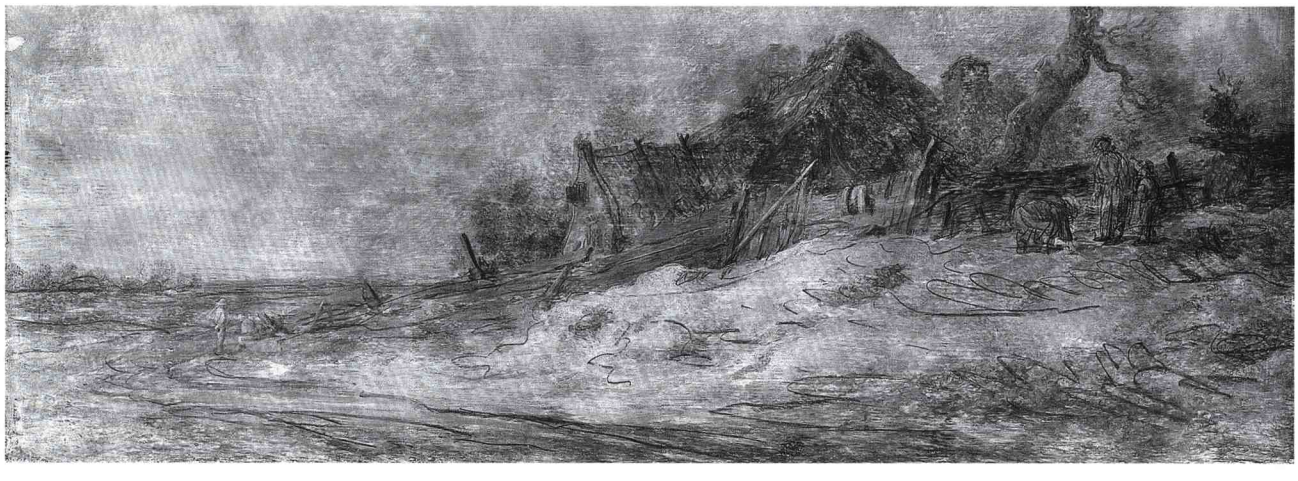

Abb. 110: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

17 Die Beurteilung des Gemäldes nahm Hans-Ulrich Beck auf der Grundlage einer Photographie vor; vgl. seinen Brief vom 9. Juli 2004 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

18 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 95.

19 Beispielsweise auf die „Dünenlandschaft mit Bäumen und Wagen" (Abb. 84), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Holz, 26 x 36 cm, Inv. Nr. 338). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 374f., und in bezug auf Van Goyen vgl. VOGELAAR 1996/97, S. 16f.

20 Holz, 26,4 x 41,4 cm. Kunsthistorische Musea, Museum Ridder Smidt van Gelder (Inv. Nr. SM 880/2). Zu diesem Werk existiert noch ein Pendant; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 97.

21 Holz, 38,4 x 53,4 cm. Zuletzt Verst. London (Christie's) 8. Dezember 1995, Nr. 23. Den Angaben im Auktionskatalog zufolge beabsichtigt Hans-Ulrich Beck, das Gemälde in einem weiteren Supplement zu seiner Van Goyen-Monographie aufzunehmen.

22 Christiaan Vogelaar zufolge ist die Lichtführung mit starken Kontrasten für die um 1630 entstandenen Werke Van Goyens charakteristisch; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 97.

Abb. 111: Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

Van Goyen diente die Unterzeichnung nicht dazu, die spätere Ausführung detailliert vorzubereiten, sondern als grobe Vorstrukturierung der Komposition durch die Verteilung der Licht- und Schattenpartien. Wichtige gestalterische Akzente wie der tote Baum mit dem bizarr gewundenen Geäst wurden hingegen erst zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt, als die Grundzüge des Bildaufbaus bereits festgelegt waren. Um 1630 setzte Van Goyen wiederholt das Motiv des toten Baumes ein, um der vorwiegend bildparallel entwickelten Komposition Spannung zu verleihen. Auf die Gestaltung der knorrigen Äste mit der teilweise geborstenen Rinde legte er dabei großen Wert, wie der Vergleich mit seiner „Dünenlandschaft mit zwei Eichen" von 1633 zeigt.[25] Vorbereitet wurde das Motiv in Zeichnungen: Eine undatierte Baumstudie Van Goyens in Privatbesitz zeigt zwei fast entlaubte Bäume, deren gewundene Äste und diagonale Stellung an das Städel-Gemälde erinnern.[26] Die fahrig-skizzierenden Linien sprechen nicht nur für das Festhalten eines spontanen Sinneseindrucks, sondern prägen bereits das bizarr-knorrige Erscheinungsbild der gemalten Bäume vor, wie auch die sehr viel ausgearbeitetere Zeichnung mit einer „Alten Wettereiche" im Courtauld Institute of Art in London belegt.[27]

Aufgrund des maltechnischen Aufbaus, der charakteristischen Motive und des typischen Bildaufbaus steht dieses Gemälde eines unbekannten Malers eigenhändigen Werken von Van Goyen nahe. Diese Übereinstimmungen machen auch die Lesart der Datierung als „1629" plausibel.

LITERATUR

HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 118, Nr. 484

23 Zur Funktion der Unterzeichnung in den um 1630 entstandenen Werken vgl. GIFFORD 1996/97, S. 76.

24 Gifford weist darauf hin, daß Van Goyen im Amsterdamer Rundbild von 1625 (Abb. 62) zwar wichtige Züge der Landschaft, nicht aber die einzelnen Figuren in der Unterzeichnung festgehalten hat; vgl. GIFFORD 1996/97, S. 74.

25 Holz, 63 x 101 cm. Haarlem, Weeshuis. Vgl. BECK 1972–, Bd. 2, S. 492, Nr. 1122.

26 Schwarze Kreide, 84 x 134 mm. Kassel, Slg. Lisa Oehler (1966). Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 211, Nr. 642.

27 Schwarze Kreide, grau laviert, 130 x 159 mm. London, The Courtauld Institute of Art (Inv. Nr. 4065). Vgl. BECK 1972–, Bd. 1, S. 240, Nr. 787.

JAN VAN GOYEN
(Art des)

FLUSSLANDSCHAFT

INV. NR. SG 529

Um 1645–1655

Eichenholz, 41,7 x 54,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 22,7 x 54,2 cm; Brett II: 19,0 x 54,2 cm) wurde rückseitig allseits abgefast. Die unregelmäßigen Bildränder links und oben gehen auf eine Beschneidung zurück. Die helle, elfenbeinfarbene Grundierung ist sehr dünn aufgetragen und läßt den Grund durchschimmern. Die Infrarot-Reflektographie zeigt keine Unterzeichnung.

Das Gemälde wurde Anfang 1936 von Weber-Scheld restauriert (Inventar der Städtischen Galerie, Nr. 529). Ausbrüche und Bestoßungen an der oberen Bildkante und rechten oberen Bildecke, ausgebesserte Beschädigungen entlang des unteren Bildrandes und in der rechten unteren Bildecke. Ausbruch in der linken unteren Bildecke, dort auch Ausbesserungen. Kratzer rechts unterhalb der Brettfuge. Kleine Verputzungen am Horizont links vom Segelschiff. Retuschen am rechten Bildrand. Weitere Retuschen entlang der Brettfuge sowie im Himmel oberhalb des großen Segelschiffs im Vordergrund liegen, wie unter UV-Licht sichtbar wird, unter dem Firnis und sind deshalb älter. Beschädigungen durch die innere Leiste des Zierrahmens wurden an den seitlichen Bildrändern übermalt. Das Gemälde ist von einem dicken, gelblichen Firnis überzogen. Im linken oberen Bildviertel befinden sich im Bereich des Himmels Reinigungsproben.

Die Rückseite wurde allseits unregelmäßig abgefast. Verkürzte Abfasungen an der oberen und rechten Bildkante sind ein weiteres Indiz für eine Beschneidung. In der rechten oberen Bildecke befindet sich ein Ausbruch. Abklebung der Brettfuge durch einen ca. 5 cm breiten Stoffstreifen. Klebezettel rechts unten „SG 529 Goyen". Oben Mitte in roter Kreide „3".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1628 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1639 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1645.

PROVENIENZ

Slg. Quirin Hubert August Schmetz (1840-?), Fabrikant, Aachen[1]

Verst. Slg. August Quirin Schmetz, Frankfurt a. M. (Bangel) 7. März 1892, Nr. 38 als „Jan van Goyen" (RM 540 an Herzog)[2]

Verst. M. Schmetz, Schloß Herzogenrath, Brüssel (Fievez) 26. März 1901, Nr. 23 als „Jean van Goyen" (Belg. Frcs. 700)[3]

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

Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „Niederländischer Meister in der Art des Jan van Goyen"

AUSSTELLUNG

Aachen, Suermondt Museum, Ausstellung von alten Gemälden aus Privatbesitz, 1904 (2. Auflage), Nr. 119[4]

BESCHREIBUNG

Unter einem wolkigen Himmel, der Dreiviertel des Bildes einnimmt, erstreckt sich ein breites Gewässer. Die glatte Wasseroberfläche verrät, daß nur eine Brise weht,

1 Biographische Angaben durch das Stadtarchiv Herzogenrath; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte vom 9. Juni 2005.

2 Im annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges (Lugt 50557) im Städel wurde mit schwarzer Tinte der Name des Käufers und der Preis „Herzog RM 540" handschriftlich eingetragen.

3 Im annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges (Lugt 58948) im RKD, Den Haag, wurde handschriftlich mit Bleistift der Preis, nicht aber der Käufername eingetragen. Für die Angaben zur Provenienz vor 1934 danke ich Hans-Ulrich Beck.

4 Mündliche Mitteilung von Hans-Ulrich Beck.

die sacht die Segel einiger Segelboote bläht. Neben einem Signalmast im Vordergrund rechts holen gerade zwei Fischer ihr Netz ein. In der linken unteren Bildecke markieren einige Pfähle und eine als Boje dienende Tonne, neben der zwei Enten vorbeischwimmen, das Fahrwasser. Als weiteres Signalzeichen befindet sich auf einer kleinen Landzunge am linken Bildrand eine Spiere. Am Horizont wird die Wasserfläche von einem Ufer begrenzt. In der dunstigen Ferne läßt sich nur schwach die Silhouette eines Dorfes mit einem Kirchturm ausmachen.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung Quirin August Schmetz in Aachen stammende Gemälde kommt am 7. März 1892 bei Rudolf Bangel in Frankfurt zur Auktion. Im Versteigerungskatalog wird das Gemälde Jan van Goyen zugeschrieben und das Thema als „Marine" bezeichnet.[5] Der Auktionskatalog erwähnt das Monogramm „J. V. G.", ohne dies näher zu lokalisieren. Der handschriftlichen Annotation im Städel-Exemplar des Auktionskataloges zufolge wurde das Gemälde für 540 RM an einen Käufer namens Herzog verkauft.

Mit dem Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler gelangt das Gemälde 1934 in das Städel. Es wird einem „Niederländischen Meister in der Art des Jan van Goyen" zugeschrieben.[6] Im Städel-Inventar wird das Gemälde als „unfertig" und als mögliches Original von der Hand Van Goyens bezeichnet.[7] Im Verzeichnis von 1995 wird es unter dem Titel „Flußlandschaft" geführt und als „Art des" unter den Werken Jan van Goyens aufgenommen.[8] Auf dem Photo im RKD in Den Haag, das Van Goyen als Maler angibt, findet sich der hand-

Abb. 113: Jan van Goyen, Blick auf das Haarlemer Meer an einem bewölkten Tag, 1647, Maastricht, Kunsthandel R. Noortman (1996)

5 Vgl. Verst. Kat. Slg. A. Q. Schmetz, Frankfurt (Bangel) 7. März 1892, Nr. 38.

6 In der Liste der mit dem Vermächtnis von Hugo Kessler in das Städelsche Kunstinstitut gelangten Gemälde wird die Flußlanschaft noch unter der Zuschreibung an „Gojen" geführt (vgl. Städel-Archiv, Akte 759).

7 Vgl. INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 529.

8 Vgl. Verz. 1995, S. 32.

Abb. 112: Art des Jan van Goyen, Flußlandschaft, um 1645–1655, Frankfurt a. M., Städel

schriftliche Zusatz „niet bij". Mündlich teilt Marijke de Kinkelder vom RKD im Februar 2002 mit, daß es sich wohl um einen unbekannten Nachfolger von Van Goyen handele. Das Gemälde sei in keinem guten Zustand. In einem weiteren Gespräch im Juli 2003 schlägt sie auch den Umkreis von Salomon van Ruysdael und eine Datierung nach 1640/50 vor. Die Zuschreibung an Van Goyen sei auch aufgrund der Figur rechts mit dem Hut zurückzuweisen, die nicht den Figurentypen des Malers entspräche.

DISKUSSION

Die dendrochronologische Datierung der „Flußlandschaft", die stilistisch durch die zeitgleich entstandenen Werke von Jan van Goyen angeregt wurde, geht von einem möglichen Entstehungsdatum des Gemäldes ab 1645 aus. Zu dieser Zeit wendete sich Jan van Goyen von den erprobten Bildschemata der Frühzeit ab: Das bislang vorherrschende, diagonal in den Vordergrund geschobene und nahsichtige Landschaftsmotiv wird durch eine parallele Schichtung der Bildebenen ersetzt und die Landschaft zugunsten des Himmels reduziert.[9] Eine „Ansicht des Haarlemermeeres an einem bewölkten Tag" (Abb. 113) aus dem Jahr 1647 von Van Goyen zeigt eine vergleichbar glatte, von kleinen Schilfinseln durchzogene Wasserfläche, die von einigen Segelschiffen und Fischern in ihren Booten belebt wird.[10] Die Landschaft nimmt nur einen kleinen Teil des Bildes ein, mehr als Dreiviertel der Komposition wird von dem bewölkten Himmel beherrscht. Nur die Masten der Boote und einzelne Signalzeichen setzen gegenüber den dominierenden Horizontalen vertikale Akzente.

Dennoch fällt im genaueren stilistischen Vergleich auf, daß die beiden Gemälde nicht von einer Hand stammen können. Anders als bei Van Goyen, der beispielsweise die Übergänge zwischen den Bootswänden und dem Wasser durch zarte, aufstiebende Gischt andeutende Pinselstriche verschleift, sitzen bei dem unbekannten Nachahmer die Schiffe wie aufgeklebt auf der Wasseroberfläche. Ähnliche Schwächen zeigen die Staffagefiguren: Im Frankfurter Gemälde wirken sie steif und plump (Abb. 114). Damit stehen sie im deutlichen Kontrast zu den nur skizzenhaft angedeuteten Figuren Van Goyens, die dennoch die dargestellte Handlung überzeugend vermitteln. Die bislang in der Forschung geläufige Zuschreibung an einen unbekannten Nachfolger von Van Goyen ist daher plausibel.[11]

Eine abschließende Beurteilung und Zuweisung des Gemäldes an einen bestimmten Meister erweist sich aufgrund der offensichtlichen Schwächen in der Ausführung als problematisch. Diese lassen sich jedoch nicht mit einem schlechten maltechnischen Zustand begründen, der – wie eine eingehende Untersuchung der Malschicht zeigte – zufriedenstellend ist. So sieht die Oberfläche des Gemäldes zwar nicht unberührt, aber auch nicht auffallend verputzt aus: Retuschen lassen sich nur lokal über tatsächlich beschädigten Stellen nachweisen, und großflächige Retuschen, die auf eine Totalverputzung hindeuten könnten, fehlen gänzlich. Fragile Farbschichten wie die gestupften Stellen, die bei einer Verputzung leicht beschädigt werden können, erwiesen sich bei der Untersuchung als weitgehend intakt.

Abb. 114: Art des Jan van Goyen, Flußlandschaft, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 115: Art des Jan van Goyen, Flußlandschaft, Mikroskopaufnahme: Wolken, Frankfurt a. M., Städel

9 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 115.

10 Holz, 30,5 x 38,4 cm. Maastricht, Kunsthandel R. Noortman (1996). Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 124.

11 Das im Katalog zur Versteigerung von 1892 (Verst. Slg. A. Q. Schmetz, Frankfurt a. M. (Bangel) 7. März 1892, Nr. 38) erwähnte Monogramm ließ sich bei der Untersuchung in der Restaurierungswerkstatt 2001 nicht nachweisen. Möglicherweise handelte es sich um eine spätere Zutat, die bei einer Reinigung entfernt wurde. Im Inventar der Städtischen Galerie wird das Monogramm nicht erwähnt; vgl. INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 529.

Eine Begründung für das merkwürdige Erscheinungsbild der Tafel könnten die flüchtigen Pinselstriche liefern, mit denen die Wolkenformationen im Himmel angedeutet wurden (Abb. 115). Der skizzierende Farbauftrag erinnert eher an die groben Pinselzüge, mit denen üblicherweise die Unterlegung aufgetragen wurde. Einzelne Gegenstände sind nur andeutend in die Farbfläche geritzt oder mit dem Pinsel vorgezeichnet, aber nicht ausgeführt. Dies wird insbesondere in der Figurenstaffage deutlich, aber auch in den unklar gebliebenen Wolkenformationen. Diesen Befund bestätigt auch die Betrachtung der Infrarot-Reflektographie (Abb. 116): Einige Aussparungen unterstreichen den Eindruck eines unfertigen Bildes, denn die Fläche, wo sich der Mast des größeren Bootes in der Wasseroberfläche spiegelt, sollte vermutlich später farbig differenziert werden. Insgesamt erscheint der Auftrag der Malschicht im Verhältnis zu der großen Fläche ungewöhnlich dünn. Gerade im Wasser und im Vordergrund fehlen pastos gesetzte, mit Bleiweiß ausgemischte Höhungen, mit denen Van Goyen und andere Maler sonst Lichtreflexe wiedergaben.[12]

Möglicherweise handelt es sich bei dem Frankfurter Gemälde um eine unvollendete Tafel, die in ihren Details nicht ausgeführt ist.[13] Dies erschwert eine letztgültige Zuschreibung, auch wenn die Zuweisung des Bildes an einen unbekannten Maler im Umkreis Van Goyens nicht nur durch stilistische Übereinstimmungen, sondern auch durch ähnliche Arbeitsmethoden bestätigt wird: Wie bei den Spätwerken Van Goyens läßt sich auch bei dieser „Flußlandschaft" keine Unterzeichnung nachweisen. Möglicherweise skizzierte der Maler seine Komposition direkt auf der Tafel. Darauf deutet die an eine Zeichnung erinnernde Linienführung im Bild hin, mit der die einzelnen Gegenstände umrissen werden, wie die Spiegelung des Bootes im Vordergrund auf der Wasseroberfläche.

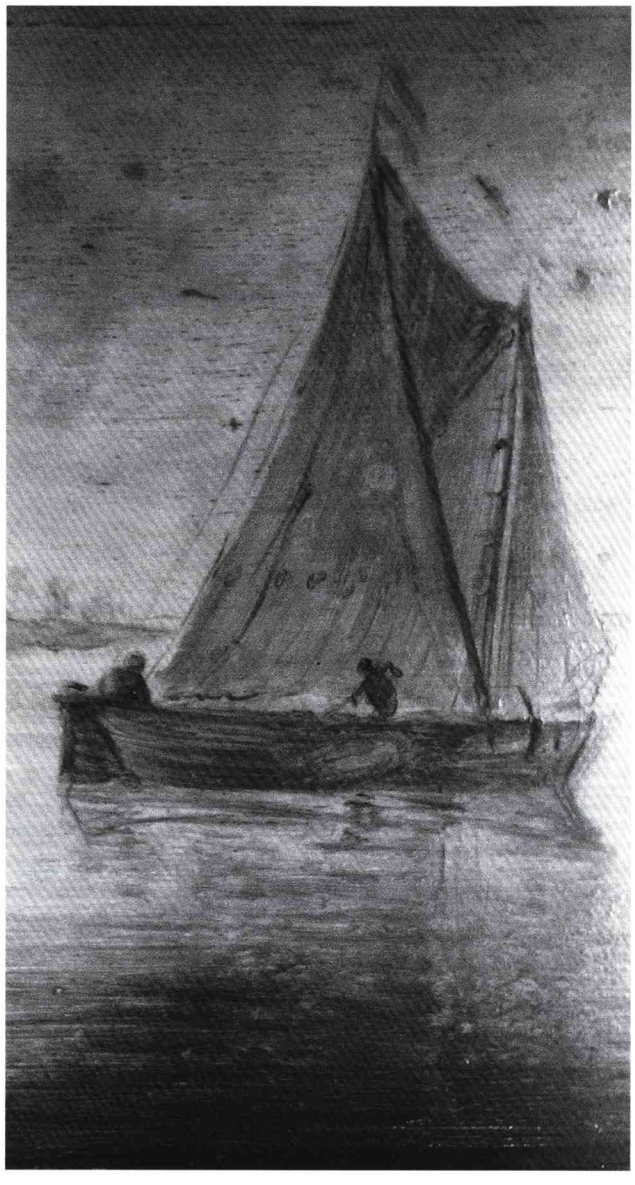

Abb. 116: Art des Jan van Goyen, Flußlandschaft, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1995, S. 32, Abb. 29

12 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 124.

13 Dazu auch der Kommentar „unfertig" im INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 529.

DIRCK HALS

Haarlem 1591 – 1656 Haarlem

Am 19. März 1591 wurde Dirck Hals als Sohn des Tuchwirkers Franchois Fransz. Hals aus Mecheln und dessen zweiter, aus Antwerpen stammenden Frau Adriana (Adriaentje) van Geertenryck (oder Geestenryck) in Haarlem getauft. Dieses Ereignis bezeugt die Emigration der Familie aus Antwerpen nach der Besetzung durch spanisch-habsburgische Truppen im Jahr 1585. Seine Lehrzeit ist nicht durch Dokumente belegt, es liegt aber nahe, daß er durch seinen älteren Bruder Frans Hals, der seit 1610 in der Haarlemer St. Lukasgilde eingeschrieben war, in der Malkunst unterwiesen wurde. Obgleich er schon ab 1619 seine Werke datierte, wurde Dirck Hals erst 1627 in die Haarlemer St. Lukasgilde aufgenommen. Daß er zu dieser Zeit über ein vergleichbares Ansehen wie sein bekannter Bruder Frans verfügte, belegt die lobende Erwähnung in der Neuauflage von Samuel Ampzings Lobgedicht auf die Stadt Haarlem von 1628. Vor seiner Selbständigkeit hatte Dirck bei anderen Künstlern gearbeitet, wie ein 1624 stattfindender Prozeß um ausstehenden Lohn belegt. Zwischen dem 21. Februar 1617 und dem 18. Oktober 1639 ist der Maler in seiner Heimatstadt Haarlem dokumentiert. In dieser Zeit nahm er intensiv am gesellschaftlichen Leben teil: Gemeinsam mit seinem Bruder Frans diente er von 1618 bis 1624 bei den St. Joris-Schützen und war von 1618 bis 1623 Mitglied in der *Rederijker*-Vereinigung „De Wijngaardranken". Um 1620/1621 heiratete Dirck Hals Agneta (Agniesje) Jansdr. und hatte mit ihr sieben Kinder, von denen Anthonie (1621–1691) gleichfalls Maler wurde. Neben seiner Tätigkeit als Maler hatte er durch zwei von ihm veranstaltete Lotterien mit Gemälden einen Nebenverdienst. Dennoch berichten Dokumente aus den Jahren 1641 bis 1643 und 1648, die eine wahrscheinlich dauerhafte Anwesenheit des Künstlers in Leiden belegen, von seinen Schulden. Danach kehrte Dirck Hals wohl nach Haarlem zurück, wo er am 17. Mai 1656 in der Begijnhofkerk begraben wurde.

Die Genreszenen, auf die sich Dirck Hals spezialisierte, finden sowohl in Interieurs als auch im Freien statt. Sie zeigen Einflüsse der von 1612 bis 1617/1618 in Haarlem tätigen Maler Esaias van de Velde und Willem Buytewech. Das Vorbild seines Bruders Frans, der sich vorwiegend auf die Bildnismalerei konzentrierte, wird nur im lockeren Duktus der Ölskizzen deutlich, die Dirck in der Zeit von 1616/1618 bis 1629 schuf. Einige seiner Genreszenen wurden von Cornelis Kittensteyn, Jacob Matham und anderen gestochen. Ende der 1620er Jahre arbeitete Dirck Hals mit Dirck van Delen zusammen, dessen Architekturstücke er mit einer Figurenstaffage versah.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 92f.; A. BREDIUS, Archiefsprokkels betreffende Dirck Hals, in: Oud Holland 41, 1923/24, S. 60f.; VAN THIEL-STROMAN 1989/90b, S. 371–414; Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 256f.

FRÖHLICHE GESELLSCHAFT

INV. NR. 1587

Um 1620
Eichenholz, 49,0 x 73,0 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende, rückseitig unregelmäßig abgefaste Eichenholztafel (Brett I: 73,0 x 25,0 x 0,5–0,8 cm; Brett II: 73,0 x 24,0 x 0,5–0,8 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Grundierung versehen, die in den dunklen Partien durch eine bräunliche Unterlegung abgedeckt wurde. Sie diente vor allem zur Definition von Schattenzonen und spart solche Bildpartien aus, die später besonders hell erscheinen sollten, wie das gelbe Gewand des Jünglings oder der rote Rock der Frau links neben ihm. In Partien mit dünnem Farbauftrag wie im Laubengang schimmert die Unterlegung durch. Mit bloßem Auge erkennbar sind Pentimenti am Tischtuch links und an der Palastfassade im Hintergrund. In der Infrarot-Reflektographie werden weitere Veränderungen deutlich, denn der hohe graue Hut des Mannes mit dem Weinglas links war ursprünglich als eine flache Kappe geplant.
Das Gemälde wurde bei einem Anschlag am 11. April 1978 durch eine auf die Bildmitte gespritzte chemische Substanz beschädigt (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Heute noch mit bloßem Auge sichtbare angegriffene und teilweise retuschierte Stellen oberhalb des Laubengangs rechts, am Blattwerk am rechten Halter des Baldachins und an dessen Unterkante sowie am Glas, das von der Frau nach unten gehalten wird. Die Laufspuren der chemischen Substanz sind im Streiflicht heute noch erkennbar. Sie löste aber nicht nur originale Malschichten, sondern auch eine alte Übermalung an, denn die ursprünglich und heute wieder sichtbaren schlanken Tischbeine waren mit dunkelbraunen, kugelförmigen Tischfüßen überdeckt worden. Die Restaurierung des Gemäldes stellte den ursprünglichen Zustand der Tischbeine wieder her.
Unter UV-Licht werden großflächige Retuschen über den vom Anschlag betroffenen Malschichten sowie am oberen Bildrand und entlang des linken Bildrandes in der Architektur erkennbar. Weitere Retuschen befinden sich in der Himmelspartie (dort weißlich umgeschlagen) sowie am Bein und unterhalb der rechten Manschette des Bediensteten. Leichte Fehlstellen und Retuschen an der Brettfuge. Fehlstellen an allen Bildrändern. Kratzer oben links im Baldachin und im linken Auge des dicken Mannes. Abrieb an der roten Feder des Fächers links. Linke obere Ecke eingerissen (rückseitig verstärkt). Beschädigung an der rechten oberen Bildecke. Der gelbliche Firnis wirkt unter UV-Licht fleckig und unregelmäßig, insbesondere im roten Rock und am Fächer der Frau links, partiell im Himmel sowie in der rechten Zypresse. Eine zweite, etwas dünnere Firnisschicht wurde am Baldachin, im Hintergrund und rechts am Laubengang nach der Restaurierung aufgetragen.
Die entstehungszeitliche Signatur „[...]ALS." (Abb. 117) wurde in hellem, mit Weiß ausgemischtem Braun auf der im Vordergrund liegenden Melone aufgetragen. Sie ist verputzt und weist am „A" eine Beschädigung auf. Der erste Buchstabe ist nicht mehr zu erkennen.
Die Rückseite zeigt zwei an der Fuge deutlich versetzte Bretter. Die unregelmäßig gesägten Bildränder wurden wahrscheinlich oben beschnitten. Die Abfasungen sind nur seitlich, oben und unten hingegen kaum ausgeprägt. Die rechte obere Bildecke wurde mit Holzstückchen verstärkt. Auf der teilweise wieder abgelösten Papierabklebung entlang der Bildränder Beschriftungen in Bleistift: am unteren Bildrand zweimal „1587", oben links „1". Darunter in schwarzer Farbe auf das Holz „N 28", rechts davon „7" in blauer Kreide. Ein Viertel der Brettfuge links überdeckt von einem Papierstreifen, beschriftet mit schwarzer Tinte „724842"(?). In weißer Kreide über die Rückseite verteilt dreimal „1587".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1593 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer mini-

Abb. 117: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

malen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1604 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1610.

PROVENIENZ

Slg. Justizrat Dr. Fritz Berg (1864–1918), Rechtsanwalt und Notar, Frankfurt a. M.
Erworben 1918 als Vermächtnis des Justizrats Dr. Fritz Berg, Frankfurt a. M. als „Dirck Hals"

AUSSTELLUNGEN

Haarlem, Frans Halsmuseum; Hamburg, Kunsthalle, Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670 / Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, 2003/04, Nr. 9
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw / Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, 2004/05, Nr. 3

BESCHREIBUNG

Zwei entlang der seitlichen Bildränder aufragende graue Pfeiler rahmen den Blick in einen herrschaftlichen Garten. Wie eine Kulisse hinterfängt er eine fröhliche Gesellschaft in festlichen Gewändern, die sich um einen in der Bildmitte stehenden Tisch versammelt hat. Auf einem weißen Tuch, das noch die säuberlichen Bügelfalten erkennen läßt, sind üppige Speisen arrangiert: Neben einem flachen, mit weißen Kerzen geschmückten Kuchen stehen mehrere gedeckte Pasteten, die noch weitgehend unberührt sind. Zwei auf den vorderen Tischecken liegende, zerknüllte Servietten rahmen einen umgestürzten goldenen Trinkpokal, ein Brötchen und einen Zinnteller mit Speiseresten, an dessen Rand zwei Zitronen abgelegt sind. Links neben dem Tisch sitzt ein junger Mann auf einem dreibeinigen Schemel. Er trägt ein auffallend modisches, gelbes Seidengewand und hält in der Hand einen schwarzen Hut mit gelber Feder. Mit der anderen greift er nach der Hand einer jungen Frau, die links neben ihm steht. Ein üppiger weißer Stehkragen betont ihr Dekolleté; Juwelen und ein großer Fächer aus Straußenfedern unterstreichen ihre luxuriöse Aufmachung. Hinter dem Tisch sitzt links ein weiteres Paar. Der Mann mit einem hohen grauen Hut hebt fröhlich grüßend einen Berkemeyer empor, während sich die Frau neben ihm nach vorne beugt. Auf der anderen Seite des Tisches sitzt eine Dreiergruppe: Ein dicker Mann, über dessen Bauch eine goldene Kette herabhängt, hält zwei Frauen umfaßt. Die Frau rechts von ihm, gekleidet mit einem golddurchwirkten roten Kleid und einem üppig gekrausten Mühlsteinkragen, hält mit ihrer rechten Hand einen Berkemeyer mit der Öffnung nach unten, während sie ihren Blick nach links auf das emporgehaltene Glas richtet. Die Frau auf der linken Seite des dicken Mannes trägt ein grünes Kleid mit ausladendem Spitzenkragen und einen Lorbeerkranz im Haar. Auf ihre Schulter stützt sich ein Mann mit grünrotem Wams, das mit Bommeln geschmückt ist. Seine Finger formt er zu einer obszönen Geste: Mit den Fingern seiner rechten Hand formt er einen Ring, in den er den Zeigefinger seiner anderen Hand hineinsteckt, während er die Frau anblickt. Von hinten tritt ein lachendes Paar in einfacheren Gewändern heran. Rechts wendet sich ein Diener mit einem Tablett voller Gläser über seine Schulter zurück. Er lenkt den Blick auf ein Liebespaar, das im Hintergrund rechts in einem Laubengang verschwindet. In der linken unteren Bildecke liegen zwei Melonen und unter dem Tisch einige Muschelschalen. Um den goldenen Weinkühler am rechten Bildrand sind einige Rosen verstreut. Eine Hecke, hinter der drei Zypressen aufragen, hinterfängt die Gruppe am Tisch. Vor den Bäumen sind zwei Stangen aufgestellt, zwischen denen eine weinrote Draperie aufgespannt ist. Links im Hintergrund ist die aufwendig gestaltete klassizistische Architektur einer Palastfassade zu sehen.

FORSCHUNGSSTAND

Als eigenhändiges Werk von Dirck Hals gelangte das Gemälde mit der „Fröhlichen Gesellschaft" 1919 in das Städel.[1] Seitdem wurde die Zuschreibung an den Haarlemer Meister nicht mehr bezweifelt. Seymour Slive weist darauf hin, daß es sich bei einigen der um den Tisch versammelten Figuren um typische Fastnachtsnarren handelt, die auch Frans Hals dargestellt habe.[2] Er datiert das Frankfurter Gemälde um 1620 und verweist auf das etwa gleichzeitig entstandene Gemälde im Louvre, das gleichfalls die Fastnachtsnarren in eine elegante Gesellschaft integriere. In ihrem Aufsatz zur allegorischen Bedeutung der Auster geht Liana de Girolami Cheney auch auf das Frankfurter Gemälde ein und verweist auf „Götterfeste" als ikonographischen Ursprung solcher Szenen.[3] Sie nennt als Datierung das Jahr 1618, die in der zugehörigen Fußnote jedoch auf den Entstehungszeitraum „ca. 1620" erweitert wird.[4] Einem 1995 bei Sotheby's in New York versteigerten „Liebespaar" von Dirck Hals wurden gleichfalls Melonen beigegeben, die mit denen des Frankfurter Gemäldes identisch sind und als Symbole der

1 Vgl. Verz. 1919, S. 49, Nr. 1587.
2 Vgl. Slive 1970–74, Bd. 3, S. 4.
3 Vgl. De Girolami Cheney 1987, S. 140.

Abb. 118: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, um 1620, Frankfurt a. M., Städel

Fruchtbarkeit gedeutet werden.[5] Agnes Groot interpretiert 1985 das Auftreten der Fastnachtsnarren als Hinweis auf die Verkehrte Welt und das damit verbundene ausschweifende Verhalten der Menschen.[6]

Aufgrund der symmetrischen Komposition mit dem Tisch im Bildzentrum datiert Britta Nehlsen-Marten in ihrer Monographie zu Dirck Hals das Frankfurter Gemälde in die erste Hälfte der 1620er Jahre und vergleicht es mit der „Tischgesellschaft im Freien" aus dem Szépmüvészeti Múzeum in Budapest, das 1621 datiert ist.[7] Die dichte Drängung der Figuren, die sich mit ihren hellen Gewändern von der dunklen Hintergrundfolie absetzen, leiten sich ihrer Ansicht nach von den engen Innenräumen der von Willem Buytewech gemalten Interieurs ab. Auffallend sei zudem die Wiederholung verschiedener Motive: So gehe die Figurengruppe auf die von Frans Hals gemalten „Fastnachtsnarren" (New York, Metropolitan Museum) zurück.[8]

Im 2003 erschienenen Ausstellungskatalog zur Haarlemer Genremalerei wird das Gemälde um 1620 datiert.[9] Im Bildaufbau und den Motiven bestünden Parallelen zu der etwas früher entstandenen Version im Frans Halsmuseum Haarlem. Für die ikonographische Bedeutung der Szene seien die Melonen entscheidend, die hier, belegt

Abb. 119: Emblem „Osculalacu sumis quid tu nisi toxica sumis", in: Theodor de Bry, Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna singulis historijs symbola adscripta et elegantes versus historiam explicantes, Nr. 14, Frankfurt a. M. 1592

4 Vgl. De Girolami Cheney 1987, S. 140 und S. 156, Anm. 14. Zusätzlich verwirrt der Abdruck der Frankfurter *buijtenpartij* von Dirck Hals mit einer Bildunterschrift, die auf ein anderes Gemälde von David Vinckboons verweist; vgl. De Girolami Cheney 1987, S. 139.

5 Vgl. Verst. Kat. New York (Sotheby's) 12.1.1995, Nr. 31 unter Verweis auf das Frankfurter Gemälde.

6 Vgl. Groot 1985, S. 10–16.

7 Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 265.

8 Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 107f.

9 Vgl. Ausst. Kat. Haarlem-Hamburg 2003/04, S. 88–91.

durch Beispiele aus der zeitgenössischen moralisierenden Literatur, als Symbole der sorgfältigen Auswahl der rechten Freunde interpretiert werden. Die im Frankfurter Gemälde dargestellten fröhlich Feiernden befänden sich in der Gesellschaft von drei Karnevalsnarren, die zu sinnlichen Genüssen und zur Verschwendung verführten und die sorglosen jungen Menschen damit vom rechten Weg abbrächten. Dieser Deutung schließt sich Mirjam Neumeister im Katalog zu der in Rotterdam und Frankfurt gezeigten Ausstellung „Der Zauber des Alltäglichen" an.[10]

DISKUSSION

Anders als sein Bruder Frans Hals, der sich als Portraitist einen Namen machte und dessen wenige, zumeist großfigurige Genrebilder in den früheren Schaffensjahren entstanden, konzentrierte sich Dirck Hals auf kleinfigurige Genreszenen.[11] Mit seinen elegant gekleideten Gesellschaften in Palastinterieurs oder Parklandschaften griff er auf flämische Prototypen zurück.[12] Das Thema der Festgelage im Freien wurde durch den aus den Südlichen Niederlanden stammenden David Vinckboons in die holländische Malerei eingeführt und durch Esaias van de Velde vor allem in Haarlem populär gemacht.[13] Kennzeichnend für diese *buijtenpartijen* ist eine parkartige Gestaltung der Landschaft mit Terrassen, Laubengängen und klassizistischen Architekturen, die zwischen gepflegten Baumgruppen hindurchschimmern. Dem höfisch-aristokratischen Ambiente entspricht die elegante Bekleidung der Figuren, die häufig stutzerhaft übertrieben wirkt.

Die Ikonographie des Liebesgartens geht bis in das 16. Jahrhundert zurück.[14] In graphischen Folgen zum „Verlorenen Sohn" oder zur „Menschheit vor dem Jüngsten Gericht" werden häufig ausgelassen Feiernde mit einem Garten kombiniert.[15] Auch David Vinckboons hatte diese Ikonographie der „Lockeren Gesellschaft" in einer 1608 entstanden Folge zum „Leben des Verlorenen Sohnes" aufgegriffen.[16] Die entscheidende Szene, in der sich der junge Mann durch unbedachte Prasserei um sein Vermögen bringt, nimmt die Charakteristika der späteren *buijtenpartijen* vorweg: Unter einer kunstvoll gestalteten Laube sitzen Liebespaare um eine üppig gedeckte Tafel und amüsieren sich bei Musik und Tanz. Die Szene im Hintergrund illustriert die Folgen dieses ausschweifenden Treibens: Dort wird der nun verarmte Mann von den Huren aus dem Bordell getrieben. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird in der Folgezeit zum *exemplum* einer verfehlten Lebensführung der Jugend, deren Prasserei zu Armut und Verderben führt: In seinem 1592 veröffentlichten Emblembuch warnt Theodor de Bry vor dem Laster der „Yppigkeit" und nennt den Verlorenen Sohn als negatives Beispiel.[17] Das beigefügte Emblem (Abb. 119) zeigt mit der Gesellschaft von fröhlich trinkenden jungen Menschen in aufgeputzten Gewändern, dem Weinkühler und der Laube ein vergleichbares Motivrepertoire wie das einige Jahre später entstandene Gemälde von Dirck Hals im Städel.

Auch wenn – wie Liana de Girolami Cheney gezeigt hat – einzelne Motive wie die Rosen und der Weinkühler auch der Bildtradition der „Götterfeste" entlehnt sein könnten,[18] verwendete Dirck Hals für die Tischgesellschaft in dem Frankfurter Gemälde vor allem die traditionellen Motive der „Lockeren Gesellschaft", die sich besonders durch verschwenderische Genußsucht auszeichnet.[19] Durch die aufgeputzten Gewänder und modischen Accessoires, die auf das Vorbild von Willem

10 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 54.

11 Die einzige Genreszene, die stilistisch den Werken seines Bruders Dirck nahesteht und wohl um 1610 zu datieren ist, befand sich in der Berliner Gemäldegalerie und verbrannte während des 2. Weltkrieges; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 31f. Auch die Zeitgenossen weisen bereits auf diesen Unterschied hin: „d' Andere Hals is oock een goedt hals, die in kleyne stucken ende Beelden te maken seer aerdigh ende suyver is, heeft oock in dese een luyster." In: Theodor SCHREVELIUS, Harlemias. Ofte, om beter to seggen, De eerste stichtinghe der Stadt Haerlem, Haarlem 1648 (zitiert nach VAN THIEL-STROMAN 1989/90b, S. 400).

12 Zu den ikonographischen Vorläufern ausführlich NEHLSEN-MARTEN 2003, S. 25–59.

13 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 617. Dazu auch KEYES 1984, S. 79. Die enge Verbindung zwischen den beiden Künstlern dokumentiert eine Zeichnung von Esaias van de Velde, die der Inschrift zufolge eine verlorene Komposition Vinckboons überliefert, vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 331. Mit der 1615 datierten *buijtenpartij* aus dem Rijksmuseum Amsterdam löst sich Van de Velde insofern vom flämischen Vorbild, als er nun auf eine detaillierte Schilderung des Gartens im Hintergrund verzichtet und stattdessen die Betonung auf die Figurengruppe im Vordergrund lenkt; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 618.

14 Zur Ikonographie des Liebesgartens vgl. Thea VIGNAU WILBERG-SCHUURMAN, Hoofse minne en burgerlijke liefde in de prentkonst rond 1500, Leiden 1983.

15 Diese Ikonographie leitet sich aus entsprechenden Bibelstellen zur Sintflut (Matthäus 24, 38–39) und zum Verlorenen Sohn (Lukas 15, 13) ab; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 33.

16 Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 350. Luijten geht in seiner Diskussion der von Claes Jansz. Visscher in eine Radierung umgesetzten Darstellung auf die Ikonographie und den Ursprung des Themas in der flämischen Kunst ein; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 118.

17 Vgl. Theodor DE BRY, Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna singulis historijs symbola adscripta et elegantes versus historiam explicantes, Frankfurt a. M. 1592, Emblem Nr. 14. Die *subscriptio* ist zitiert bei Ingvar BERGSTRÖM, Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17, 1966, S. 143–169.

18 Vgl. DE GIROLAMI CHENEY 1987, S. 140, sie sieht die Bildtradition der „Götterfeste" als Ausgangspunkt der „Fröhlichen Gesellschaft" in der holländischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, da diese durch den Auftritt von Eris, der Göttin der Zwietracht, gleichfalls einen mahnenden Unterton haben.

Buytewech zurückgehen,[20] werden die Feiernden als eitle, selbstvergessene Prasser gekennzeichnet.[21] Den Tenor unterstreichen die nachlässig zerknüllten Servietten und der umgestürzte Goldpokal.[22] Die üppigen Speisen auf dem Tisch, der große Weinkühler und die demonstrativ gezeigten Gläser verweisen auf die Völlerei. Insbesondere der übermäßige Weingenuß, der hier mit dem mit der Öffnung nach unten gehaltenen Glas deutlich akzentuiert wird, führt zu unkeuschen Ausschweifungen.[23] Das unterstreichen auch die auf dem Boden

Abb. 120: Frans Hals, Fastnachtsnarren, vor 1617, New York, The Metropolitan Museum

19 Zur Ikonographie der „Lockeren Gesellschaft" vgl. die grundlegende Studie von Konrad Renger (RENGER 1970). Den Zusammenhang zwischen großer Verschwendungssucht und Bestrafung durch Höllenpein benennt die Stichunterschrift, die einem Kupferstich von Cornelis Kittensteyn nach einer „Fröhlichen Gesellschaft" von Dirck Hals beigegeben ist; dazu Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 179–182.

20 Die elegant-lässige Pose des jungen Mannes im gelben Gewand auf dem Städel-Gemälde, der die Beine übereinandergeschlagen hat, geht gleichfalls auf Buytewech zurück. Ein vergleichbarer Jüngling tritt auf dem von Haverkamp-Begemann um 1620/22 datierten Budapester Gemälde und auf der Fassung im Museum Bredius, Den Haag, von ca. 1620 auf; vgl. Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN, Willem Buytewech, Amsterdam 1959, S. 69, S. 71.

21 In den üppigen Spitzenkrägen klingt noch die Ikonographie der *Superbia* nach, die in Stichfolgen zu den *Sieben Todsünden* meist in Begleitung des die Eitelkeit symbolisierenden Pfaus erscheint; vgl. Ausst. Kat. STUTTGART-BOCHUM 1997/98, S. 35.

22 Die prunkvollen Pokale wurden zunächst von Aristokraten oder öffentlichen Institutionen, beispielsweise Gilden, bestellt, gelangten aber im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch in den Besitz reicher Bürger; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 161 mit weiterführender Literatur.

23 Vgl. RENGER 1970, S. 120–128.

Abb. 121: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, 1621, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

verstreuten Muschelschalen, denn Austern galten traditionell als Aphrodisiaka.[24] Die Anspielungen auf unkeusches, von der Wollust motiviertes Verhalten macht der annähernd in der Bildmitte plazierte Mann im rotgrünen Kostüm augenfällig, der mit seinen Fingern eine obszöne Geste formt.

In Absetzung von Esaias van de Velde und dessen Zeitgenossen bereichert Dirck Hals die traditionellen Motive der *buijtenpartij* durch Figuren, die sich aus dem Kontext des Karnevals herleiten.[25] Bereits Frans Hals hatte sich in einem vor 1617 entstandenen Gemälde (Abb. 120) mit dem Thema auseinandergesetzt.[26] Er präsentierte das aus einem dicken Mann mit breitkrempigem Hut, einer Frau mit Spitzenkragen und Lorbeerkranz im Haar sowie einem weiteren Mann in grün-rotem, mit Bommeln geschmücktem Gewand bestehende Trio, das bei Dirck Hals rechts hinter dem Tisch plaziert ist, unmittelbar am vorderen Bildrand. Die Figuren werden von einer Brüstung überschnitten, auf der ein Stilleben aus Speisen, einem Dudelsack und einem Glutbecken ausgebreitet ist. Aufgrund ihrer Attribute sind die von Frans Hals gemalten Fastnachtsnarren eindeutig zu identifizieren: Den dicken Mann schmückt eine an der Hutkrempe befestigte Pfeife sowie eine umgehängte Kette aus Würsten und Heringen, die ihn eindeutig als „Peeckelhaering" charakterisiert.[27] Die von dem altertümlichen Barett herabhängende Schnur mit Würsten bezeichnet den Mann im grün-roten Gewand als „Hanswurst".[28] Die beiden aus dem Volkstheater stammenden Figuren flankieren eine Frau mit einem Lorbeerkranz im Haar, deren Kleid mit einem großen Spitzenkragen und Schleifen geschmückt ist. Seymour Slive setzt diese Figur nicht mit einer zeitgenössischen Theaterfigur gleich, sondern mutmaßt, daß es sich um einen Mann in Frauenkleidern handeln könnte.[29]

Daß Dirck Hals die Ikonographie des Karnevals vertraut war, belegt das 1637 datierte Gemälde in der Sammlung Frits Lugt.[30] Es wirkt wie eine Kopie nach dem Werk von Frans Hals, auch wenn der Bildausschnitt weiter gefaßt und das Figurenrepertoire leicht variiert ist.[31] Eine

24 Diese Deutung leitet sich aus der bereits in der antiken Literatur überlieferten Verknüpfung der Muschel mit Venus, der Göttin der Liebe, her; vgl. De Girolami Cheney 1987, S. 135f. Zu weiteren Auslegungen der Auster als Symbol der *Vanitas* und des Geschmacksinns vgl. De Girolami Cheney 1987, S. 147f.

25 Vgl. Groot 1985, S. 10–16.

26 Leinwand, 131,5 x 99,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913 (Inv. Nr. 14.40.605). Zur Datierung vgl. Slive 1970–74, Bd. 3, S. 4.

27 Vgl. Slive 1970–74, Bd. 1, S. 34. Zur Ikonographie des „Pökelherings" und der damit verknüpften Assoziationen von gesalzenem Fisch und übermäßiger Trunkenheit vgl. Ausst. Kat. Washington-London-Haarlem 1989/90, S. 216.

28 Vgl. Slive 1970–74, Bd. 1, S. 35.

29 Vgl. Slive 1970–74, Bd. 1, S. 35.

30 Holz, 31,5 x 24 cm. Paris, Institut Néerlandais, Sammlung Frits Lugt (Inv. Nr. I 2212).

31 Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 275, Kat. 80, dort als Privatsammlung in Den Haag.

Abb. 122: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

weitere *buijtenpartij* von Dirck Hals im Pariser Louvre zeigt die Fastnachtsnarren inmitten einer „Fröhlichen Gesellschaft".[32] Auch hier sind die drei Figuren durch ihre Attribute genau zu identifizieren.[33] Im Frankfurter Gemälde verzichtete der Maler jedoch auf einige der eindeutigen Attribute. Die aus Würsten, Heringen und Eiern bestehende Kette des „Peeckelhaering" ist durch eine breite Goldkette und die Pfeife an seinem Hut durch eine Agraffe ersetzt. Der Schweinsfuß als Attribut des „Peeckelhaering" wird zur Dekoration einer Pastete.[34] Obgleich sich die Fastnachtsnarren auf diese Weise unauffällig in die elegant gekleidete Gesellschaft integrieren, stellen – wie von Bogendorf Rupprath jüngst erklärte – die Melonen im Vordergrund eine deutliche Warnung dar:[35] In zeitgenössischen Sprichwörtern wird die Vorsicht bei der Auswahl der Freunde mit dem Kauf von Melonen verglichen, von denen die meisten Früchte im Kern verfault seien.[36] Damit enthält die von Hals gemalte Genreszene eine Mahnung, sich nicht in der Gesellschaft von falschen Freunden einem lasterhaften Lebenswandel anheim zu geben.

Dem Frankfurter Gemälde steht die 1621 datierte „Fröhliche Gesellschaft" (Abb. 121) im Szépmüvészeti Múzeum in Budapest nahe.[37] Dies zeigt sich nicht nur in einer verwandten Malweise mit einem feinen, präzise die Details wiedergebenden Pinsel, sondern auch in motivischen Übernahmen.[38] Die bereits erwähnte *buijtenpartij* im Louvre, die um 1620 entstand,[39] zeigt gleichfalls Parallelen. Diese Vergleiche bestätigen die Einschätzung von Slive, das Frankfurter Gemälde um 1620 zu datieren. Auch der dendrochronologische Befund, der auf eine frühestmögliche Datierung des Werkes um 1610 hindeutet, weist in diese Richtung. In der Komposition zeigt eine etwas vereinfachte Variante im Frans

32 Holz, 69 x 77 cm, datiert „16.0". Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 2184). Zur Datierung vgl. NEHLSEN-MARTEN 2003, S. 268, Kat. 37.

33 Dem „Hanswurst" wird in dieser Version eine Violine beigegeben; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 4. Die Violine galt zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Instrument der Straßen- und Spelunkenmusikanten, zudem wurden dem Instrument erotische Konnotationen zugesprochen; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 201.

34 Slive bezeichnet dieses Fleischstück als Teil der traditionellen Fastenspeisen; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 35.

35 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-HAMBURG 2003/04, S. 88–91.

36 Cynthia von Bogendorf Rupprath belegt diese Deutung mit dem Motto „Amis sont comme le melon. / De dix souvent pas un est bon.", das einem Emblem aus dem „Spiegel van den ouden en nieuwen tijdt" (1632) von Jacob Cats beigegeben ist; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-HAMBURG 2003/04, S. 91.

37 Holz, 34 x 61,3 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 51.2878). Die „Fröhliche Gesellschaft" wird als Darstellung der *Fünf Sinne* gedeutet, denn die Feder an dem prominent im Vordergrund abgelegten Hut deutet Cesare Ripas „Iconologia" zufolge auf die leicht hervorbrechenden Sinne; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1987, S. 80. Zu den Parallelen zwischen dem Frankfurter und dem Budapester Bild auch NEHLSEN-MARTEN 2003, S. 107f. und S. 265.

38 Übereinstimmungen bestehen hinsichtlich des stutzerhaft gekleideten jungen Mannes mit den lässig übereinandergeschlagenen Beinen, dem Bediensteten mit dem Tablett voller Gläser, dem Weinkühler und der hier um Säulen geschlagenen Draperie. Schatborn verweist auf die Ölskizzen von einzelnen Figuren, die Dirck Hals nicht als Vorstudien, sondern als wiederholt einzusetzendes Motivrepertoire verwendete; vgl. Peter SCHATBORN, Olieverfschetsen van Dirck Hals, in: Bulletin van het Rijksmuseum 21, 1973, S. 109.

39 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 4.

40 Holz, 37,2 x 55 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum (als Leihgabe vom Institut Collectie Nederland, Inv. Nr. NK 1428). Aufgrund der Übereinstimmungen mit Werken von Buytewech geht Nehlsen-Marten von einer Entstehung vor 1620 aus; vgl. NEHLSEN-MARTEN 2003, S. 264f. Der in der Mittelachse plazierte und von Bäumen und einer Draperie hinterfangene Tisch, der Laubengang mit dem Liebespaar und der Weinkühler am rechten Bildrand sind mit dem Frankfurter Gemälde identisch. Auch wenn die Fastnachtsnarren hier fehlen, so deutet doch die Skulptur des auf einem Delphin reitenden und von Trauben umgebenen Amor auf Weingenuß und unkeusche Liebe hin.

Abb. 123: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Kleid der Frau rechts am Tisch, Frankfurt a. M., Städel

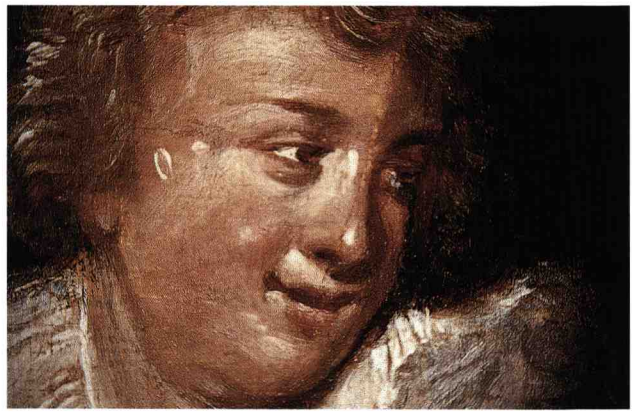

Abb. 124: Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Jünglings im gelben Gewand, Frankfurt a. M., Städel

Halsmuseum in Haarlem die deutlichsten Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde.[40] Es unterscheidet sich jedoch in der flüssigeren, weniger detailgenauen Malweise und war vermutlich für den Verkauf auf dem freien Markt bestimmt. Hingegen könnte es sich bei der Fassung im Städel um ein Auftragswerk handeln.[41]

In der Infrarot-Reflektographie wird der kalkulierte Aufbau der Malschichten sichtbar, obgleich sich keine Unterzeichnung nachweisen läßt.[42] Allerdings deuten die überlegte Anbringung von Unterlegungen in späteren Schattenpartien sowie Aussparungen, die heute den hell leuchtenden Bildpartien entsprechen, auf eine genaue Vorstellung der späteren Komposition.[43] Solche von der Unterlegung frei gehaltenen Partien finden sich unter dem Mann mit dem gelben Gewand sowie im roten Rock der Frau neben ihm (Abb. 122). Zur Verstärkung der Leuchtkraft wurden gerade in den Gewandpartien die Malschichten nur dünn aufgetragen, so daß die helle Grundierung noch durchschimmern konnte (Abb. 123). Hingegen verwendete Hals die Unterlegung bewußt, wenn er Schattenpartien kennzeichnen wollte. Diese konnte auch sehr detailliert aufgetragen werden, um beispielsweise verschattete Augenhöhlen oder Gesichtspartien zu kennzeichnen (Abb. 124).[44] Dieses Verfahren übernahm einige Jahre später sein Haarlemer Künstlerkollege Jan Miense Molenaer (Abb. 237).

Wie sein Bruder Frans Hals, der mit seinen Portraits in lockerem Pinselduktus an die flämische Malweise anknüpfte, griff auch Dirck Hals auf eine in Antwerpen geprägte Tradition zurück. Die für die Druckgraphik typische allegorische Bildsprache bereicherte er, wie auch andere Maler seiner Generation, durch zeitgenössische Elemente. Modische Kostüme signalisieren die Verschwendungssucht der jugendlichen Prasser und fügen dem traditionellen Thema der durch die Hingabe an das Laster der Völlerei ausgelösten Wollust eine neue Facette hinzu.

LITERATUR

Verz. 1919, S. 49; 1924, S. 90; 1966, S. 49; 1971, S. 27; 1986, S. 23, Nr. 5; 1987, S. 52; 1995, S. 33, Taf. 62

SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 4
GROOT 1985, S. 10–16
DE GIROLAMI CHENEY 1987, S. 140
Ausst. Kat. HAARLEM-HAMBURG 2003/04, S. 88–91, Nr. 9
NEHLSEN-MARTEN 2003, S. 107f., S. 265, Kat. 19
Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 52–54, Nr. 3

41 Für diesen Hinweis danke ich Pieter Biesboer, Frans Halsmuseum in Haarlem.

42 Unterzeichnete Linien sind nur links an der umgeschlagenen Kante des weißen Tischtuchs zu vermuten, wo ein Pentiment zu erkennen ist. Daß sich eine Unterzeichnung in der Infrarot-Reflektographie nicht nachweisen läßt, geht möglicherweise darauf zurück, daß diese mit einer in der Infrarot-Reflektographie nicht sichtbaren Farbe ausgeführt wurde oder heute von einer Malfarbe bedeckt ist, die keine infrarote Strahlung durchdringen läßt (dafür spricht, daß Hals dünne schwarze Konturlinien einsetzte).

43 Auf ein solches Verfahren weist auch Trnek hin: Das Interieur von Dirck van Delen weist eine detaillierte Unterzeichnung der Architektur auf, die jedoch genau in dem Bereich endet, wo Dirck Hals die Figurenstaffage einsetzte; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 169f.

44 Dies ist insbesondere bei dem Mann im gelben Gewand zu sehen, der mit Ausnahme seiner rechten Gesichtshälfte von der Unterlegung großflächig ausgespart wurde.

FRANS HALS

Antwerpen 1582/83 – 1666 Haarlem

1582/83 wurde Frans Hals als Sohn des Tuchwirkers Franchois Fransz. Hals aus Mecheln und dessen zweiter Frau Adriana (Adriaentje) van Geertenryck (oder Geestenryck) in Antwerpen geboren. Nach der Einnahme der Stadt 1585 durch spanisch-habsburgische Truppen ließ sich der Vater zunächst noch als Katholik in die Bürgerwehr eintragen, floh aber bald darauf mit der Familie nach Norden. Anläßlich der Taufe von Frans' Bruder Dirck am 19. März 1591 ist die Familie erstmals als in Haarlem ansässig dokumentiert. Möglicherweise war Frans Hals Schüler bei Karel van Mander, dies ist jedoch nicht sicher belegt. 1610 trat er in die Haarlemer St. Lukasgilde ein, in der er 1644 das Amt des „warden" einnahm. Bald darauf heiratete er Anneke Harmensdr., die ihm 1611 den ersten Sohn, Harmen, gebar. Im folgenden Jahr trat Hals in die St. Joris-Schützengilde ein, deren Mitglied er bis 1624 blieb. Am 31. Mai 1615 wurde seine erste Frau begraben. In den folgenden Monaten hielt sich Frans Hals wiederholt in Antwerpen auf. Am 12. Februar 1617 heiratete er Lysbeth Reyniersdr. in Spaarndam. Im Jahr zuvor war er der *rederijkerskamer* „De Wijngaardranken" beigetreten, der neben seinem Bruder Dirck auch der gleichfalls aus Flandern stammende Adriaen Brouwer angehörte. Sein gesellschaftliches Ansehen führte zu wichtigen offiziellen Aufträgen: So fertigte Frans Hals mehrfach Schützenstücke an, auch von seiner eigenen Kompagnie, und erhielt 1633 den Auftrag für die „Magere Compagnie" in Amsterdam, die er jedoch nicht vollendete. Bis ins hohe Alter schuf er Gruppenbildnisse von Regenten. Seine außergewöhnliche Begabung als Portraitist würdigte auch Samuel Ampzing in den verschiedenen Ausgaben seiner „Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem in Holland".

Aufgrund seines hohen Alters wurde Hals 1661 von den jährlichen Beiträgen der St. Lukasgilde befreit. In den folgenden Jahren fragte Frans Hals wiederholt bei der Stadt Haarlem, die ihm eine jährliche Rente von 200 Gulden gab, um weitere finanzielle Unterstützung an. Am 1. September 1666 wurde er im Chor der St. Bavokerk zu Haarlem begraben.

Zu seinen Schülern zählen Vincent Laurensz. van der Vinne, Pieter Gerritsz. van Roestraeten und nach Angaben von Cornelis de Bie auch Philips Wouwerman.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 90–95; VAN THIEL-STROMAN 1989–1990a, S. 19–22

BILDNIS EINES MANNES, BILDNIS EINER FRAU

INV. NR. 77, 78

1638

Eichenholz, 94,5 x 70,3 cm
(oval, männliches Bildnis)

Eichenholz, 94,5 x 70,2 cm
(oval, weibliches Bildnis)

Beide monogrammiert und 1638 datiert

TECHNISCHER BEFUND

BILDNIS EINES MANNES (INV. NR. 77):
Die aus drei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 94,5 x 19,8 x 0,4–0,8 cm; Brett II: 94,5 x 30,0 x 0,4–0,8 cm; Brett III: 94,5 x 20,5 x 0,4–0,8 cm) wurde rückseitig rundum abgefast, später gedünnt sowie parkettiert. Über der elfenbeinfarbenen Grundierung liegt eine ockerbraune Unterlegung, die Gesicht und Kragen ausspart. Sie wurde mit einem breiten Pinsel locker aufgetragen. In der Röntgenaufnahme zeichnet sich ein Pentiment links auf der Rückseite des Kragens deutlich ab. Das bei der Taxation 1817 als „gut erhalten" eingestufte Gemälde (Archiv. 1817, S. 7) wurde am 6. Mai 1817 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 1; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Anläßlich einer erneuten Restaurierung zwischen dem 26. und 28. September 1877 konstatierten Göbel und Janss „abgeblättert" (Archiv. 1877/78, S. 2). In dem Restaurierungsantrag vom 8. Oktober 1970 erwähnte Tomaschek den stark gegilbten, leicht krepierten Firnis sowie zahlreiche nachgedunkelte Retuschen und schlug als Maßnahme eine Firnisabnahme mit anschließender Restaurierung vor (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
Der Erhaltungszustand weist ein komplexes Erscheinungsbild auf. Unterbrochene Pinselspuren an den Fugen weisen auf eine Neuverleimung der Tafel hin. Dabei wurde das linke Brett nach oben, das rechte Brett leicht nach unten versetzt und unten abgehobelt. Im Streiflicht erkennbare Kratzer in der Holztafel horizontal unter der Signatur, vertikal in der Wange. Drei weitere Kratzer parallel zur Manschette verlaufend. Ebenfalls im Streiflicht erkennbare runzlige Partien im Gewand vor allem über dem mittleren Brett gehen auf abgeplatzte Farbschollen zurück, die möglicherweise mit den von Göbel und Janss genannten Abblätterungen identisch sind. Diese Bereiche sind großflächig retuschiert und zeigen unter UV-Licht ein fleckiges Erscheinungsbild. Fehlstellen am unteren Bildrand und entlang des Zierrahmens im Firnis. Jüngere Retuschen an den Brettfugen, an den Fingern der linken Hand zwischen Zeige- und Mittelfinger, am Bildrand sowie ganz vereinzelt im Gewand und Gesicht. Verputzungen im linken Auge.
Unter der Abdeckung des Zierrahmens ist der Firnis nur leicht krepiert. Unter UV-Licht zeigt er ein uneinheitliches Erscheinungsbild: Im Hintergrund wurde er stark, in Gesicht, Kragen und der Hand mit den Handschuhen annähernd vollständig reduziert. In den dunklen Flächen von Hut und Gewand ist der alte Firnis hingegen großflächig stehengeblieben und stark krepiert.
Rechts im Hintergrund wurde in einem Umbraton die Inschrift „ÆTAT SVÆ 44" und darunter die Datierung „AN° 1638" mit dem Monogramm „FH" (ligiert, Abb. 125) aufgetragen. Leicht angeputzt und mit nur gering ausgebildetem, aber punktuell vorhandenem entstehungszeitlichem Craquelé.
Auf der eng parkettierten Rückseite mit aufgeleimten vertikalen Leisten und durchnumerierten horizontalen Einschubleisten befindet sich unten rechts ein Klötzchen zur Verstärkung der Brettfuge. Mit schwarzem Filzstift oben „77".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1626 nach. Das Gemälde kann entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1637 entstanden sein. Das erste und dritte

Abb. 125: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Detailaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 127: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, 1638, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 128: Frans Hals, Bildnis einer Frau, 1638, Frankfurt a. M., Städel

Brett der Tafel stammen aus dem gleichen Baum wie das erste Brett des Pendants mit dem weiblichen Portrait.

BILDNIS EINER FRAU (INV. NR. 78):
Die rückseitig rundum abgefaste, später gedünnte und parkettierte Eichenholztafel besteht aus drei Brettern (Brett I: 94,5 x 19,4 x 0,4–0,8 cm; Brett II: 94,5 x 31,5 x 0,4–0,8 cm; Brett III: 94,5 x 19,3 x 0,4–0,8 cm). Über einer elfenbeinfarbenen Grundierung liegt im Gewand und Hintergrund eine dunkelbraune Unterlegung. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß diese die Haube, das Gesicht, Kragen, Hände und Manschetten ausspart. Mit bloßem Auge sind Pentimenti an der Schulter, die ursprünglich höher verlaufen sollte, und an der Manschette der linken Hand zu erkennen. Die Infrarot-Reflektographie macht deutlich, daß in diesem Bereich die Unterlegung gleichfalls fehlt, so daß das heute darüberliegende Schwarz dünner wirkt als in den anderen Partien. Offenbar verlief die Kontur des Armes mit dem Handschuh ursprünglich etwas oberhalb der heutigen, denn im Streiflicht ist eine zweite obere Umrißlinie zu erkennen. Das schwarze Pigment am unteren Kragen ist durchgewachsen und war wahrscheinlich als durchschimmernder Effekt gedacht.
Das bei der Taxation 1817 als „Gut erhalten" geltende Gemälde (Archiv. 1817, S. 7) bezeichneten Göbel und Janss anläßlich der Restaurierung zwischen dem 26. und 28. September 1877 als „abgeblättert" (Archiv. 1877/78, S. 3). In seinem Restaurierungsantrag vom 10. September 1970 hielt Tomaschek stark gegilbten und teilweise krepierten Firnis, kleine Bläschenbildung sowie nachgedunkelte Retuschen fest.
Das rechte Brett wurde bei einer Neuverleimung leicht nach unten versetzt und am unteren Rand abgehobelt. Brettfugen zeichnen sich deutlich ab. Die aufgeplatzte Malschicht am linken Oberarm geht auf Unregelmäßigkeiten im Wuchs des Holzes zurück. Über dem Kopf und im Brustlatz des Gewandes wie bei dem Gegenstück Farbabhebungen und Fehlstellen, die sich im mittleren Brett konzentrieren. Darauf könnte sich der Kommentar „Abgeblättert" von Göbel und Janss beziehen. Auch hinsichtlich der ausgebrochenen Stellen unter dem Kragen bestehen Übereinstimmungen zum Gegenstück. Drei Kratzer in der Malschicht rechts im Hintergrund mit jüngeren Retuschen. Große, retuschierte Fehlstelle unterhalb des Ringfingers entlang der Brettfuge. Leichte Verputzungen in den Händen und an den Ringen. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen entlang der Brettfugen, in der Handpartie und am rechten Ärmelaufschlag deutlich, die sich im mittleren Brett konzentrieren. Weitere Retuschen am linken Oberarm, am rechten Bildrand in Höhe des Ellenbogens, an ihrer linken Schulter, im weißen Kragen und im Gesicht. Vereinzelte Retuschen im Bereich des Zierrahmens.
Beschädigungen des Firnisses durch die Zierleiste des Rahmens, allseits kleine Fehlstellen und Ausbrüche am Rand. Alter, krepierter Firnis blieb im Hintergrund und um die Signatur herum sowie im Haaransatz, unterhalb der Halskrause und im rechten Ärmelaufschlag stehen. Im Gewand wurde der Firnis stark reduziert.
In braungrauer Farbe wurde die Inschrift „ÆTAT SVÆ 44", darunter die Datierung „AN° 1638" und das Monogramm „FH" (ligiert, Abb. 126) aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf, wurde aber am „A" des „SVÆ" sowie an der „3" (jeweils über der Brettfuge) nachgezogen.
Die Rückseite wurde eng parkettiert mit aufgeleimten vertikalen Leisten und horizontalen Einschubleisten. Mit schwarzem Filzstift oben „78".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1626 nach. Das Gemälde kann gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1637 entstanden sein. Das erste Brett stammt vom gleichen Baum wie das erste und dritte Brett des männlichen Pendants.

Abb. 126: Frans Hals, Bildnis einer Frau, Detailaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „François Hals"

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 33 (Bildnis eines Mannes), S. 36 (Bildnis einer Frau)

KOPIE

Anonym, Leinwand, Maße unbekannt. Privatsammlung (Bildnis eines Mannes).[1]

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

Johann Eissenhardt, Radierung, 211 x 162 mm. In: Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 2, Bl. 16 (Bildnis eines Mannes)
Johann Eissenhardt, Radierung, 216x165 mm. In: Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 2, Bl. 17 (Bildnis einer Frau)

BESCHREIBUNG

Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 77):
Mit einem feinen Lächeln, das unter dem Spitzbart fast verborgen bleibt, wendet sich ein vornehmer Mann über seine rechte Schulter dem Betrachter zu. Unter buschigen Augenbrauen leuchten braune Augen, die eine leise Skepsis und Distanz verraten. Ein schräg aufgesetzter, schwarzer Hut mit breiter Krempe rahmt sein Gesicht und steht in spannungsvollem Kontrast zu dem strahlenden Weiß des fein gefältelten Spitzenkragens. Das strenge Schwarz der Kleidung wird nur durch die steif gestärkten, weißen Manschetten unterbrochen. In einem Gestus der Aufrichtigkeit und Beteuerung führt der Dargestellte die rechte Hand zum Herzen, während er in seiner Linken nachlässig und scheinbar beiläufig ein Statussymbol, die Lederhandschuhe, präsentiert. Das von links einfallende Tageslicht verleiht nicht nur den Gesichtszügen Lebendigkeit, sondern akzentuiert auch den neutralen Ton des grauockerfarbenen Hintergrundes.

Bildnis einer Frau (Inv. Nr. 78):
Annähernd im Dreiviertelprofil dargestellt und dem männlichen Gegenstück zugewandt, blickt die Frau dem Betrachter entgegen. Fröhlich funkeln ihre braunen Augen unter sanft geschwungenen Brauen hervor, und ein verschmitztes Lächeln spielt um ihre Lippen. Die gleichmäßige Wölbung ihrer Stirn wird durch den straff zurückgekämmten Haaransatz und die weiße Haube unterstrichen. Deren kleine runde Flügel drücken sich unterhalb des Jochbeins in die leicht gerötete Wange. Die zarten Gesichtszüge und der feine Kopf werden durch einen großen, eng gefältelten Mühlsteinkragen hervorgehoben. Der steife Brustlatz betont die aufrechte Haltung der Frau, die ihren Körper dem männlichen Pendant zuwendet. Das strenge, elegante Schwarz der Kleidung wird durch die gestärkten, mit Spitzen besetzten weißen Manschetten unterbrochen. Ihre rechte Hand mit dem damals oft am Zeigefinger getragenen Ehering liegt auf dem Leib. Die linke, mit einem weiteren Goldring geschmückte Hand hält sie locker davor. Sie trägt ein weißes Taschentuch, damals beliebtes Attribut bei weiblichen Bildnissen. Der Schatten der Frau, der vom links einfallenden Tageslicht erzeugt wird, zeichnet sich auf der neutralen, grau- und ockerfarbenen Rückwand ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemäldepaar stammt aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel. In dem 1816 verfaßten Inventar seiner Sammlung werden die Pendants bereits Frans Hals zugeschrieben und der männliche Dargestellte als Peter Paul Rubens identifiziert.[2] In dem weiblichen Gegenstück glaubt man dessen erste Frau wiederzuerkennen.[3] Bei einer Taxation 1817 wird der Wert dieses Gemäldes und seines Gegenstücks mit *f* 200 angegeben und der Zustand als „Gut erhalten" bezeichnet.[4] Erst 1844 wird die Identifikation mit Peter Paul Rubens und seiner Frau aufgegeben. Die Dargestellten werden nun als „Holländer" und dessen „Gattin" bezeichnet.[5] Gleichzeitig wird erstmals die Datierung erwähnt. Johann David Passavant nennt 1855 Frans Hals neben Bartholomeus van der Helst als wichtigen holländischen Bildnismaler und bezeichnet die Darstellung als „meisterlich frei".[6] Ähnlich charakterisiert auch Wilhelm Bode die Gemälde, deren frische und lebendige Auffassung bei einer gleichzeitig reduzierten und skizzierenden Malweise in dieser Schaffensphase noch relativ selten anzutreffen seien.[7] Veit Valentin hebt in seiner Beschreibung der beiden Portraits von Hals dessen Begabung hervor, die jeweiligen Persönlichkeiten in ihrer Wesensart anschaulich zu machen.[8] Dabei stellt er bei dem Mann Willensstärke, bei seiner Frau Güte als wichtige Charaktereigenschaften heraus. Wilhelm Bode geht auf die koloristische Veränderung im Schaffen von Frans Hals ein, die – wie die Frankfurter Bildnisse zeigten – zu einer Verdrängung der Lokalfarben durch einen vorherrschenden graublauen Ton führe.[9] Theodor Levin stellt die Authentizität der Inschrift auf dem männlichen Bildnis in Frage und liest die Datierung des weiblichen Portraits als „1678".[10]

1 Teilkopie als Brustbildnis im Hochformat. Korrespondenz und Photographie in der Gemäldeakte.
2 „Le portrait de Rubens. Vue de face et régardant à droite, g. p. en h. en o., par François Hals"; vgl. Verz. 1816, Nr. 77.
3 „Portrait de la première femme de Rubens, vue de face et régardant à gauche, le compagnon de précédent par le même."; vgl. Verz. 1816, Nr. 78.
4 Vgl. Archiv. 1817, S. 7, Nr. 77 und 78.
5 Vgl. Verz. 1844, S. 94, Nr. 187 und 188.
6 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 187 und 188.
7 Vgl. Bode 1871, S. 18.
8 Vgl. Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 1, S. 12f.
9 Vgl. Bode 1883, S. 65f. In der anschließenden Auflistung der Gemälde nach Standorten gibt Bode Monogramm und Inschriften wieder; vgl. Bode 1883, S. 88, Nr. 109.
10 Vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 15 und 16.

Abb. 129: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, 1638, Stockholm, Sammlung des Königs von Schweden

Im Verzeichnis von 1892 werden die Aufschriften auf den Gemälden festgehalten: Neben dem Monogramm und der Datierung wird auch die Altersangabe „AETAT SVAE 44" genannt.[11] Die Pendants werden fortan nur noch als männliches bzw. weibliches Bildnis bezeichnet.[12] Philippi vergleicht die Frankfurter Pendants mit den zuvor entstandenen Ehepaarbildnissen von Frans Hals und stellt fest, daß die Dargestellten „nicht mehr so zugeknöpft" erscheinen.[13] So versuche der Künstler den Portraitierten, sofern es ihr Erscheinungsbild zulasse, „etwas degagiertes oder auch stutzerhaftes" zuzuweisen.

Heinrich Weizsäcker geht in seiner Abhandlung zu den Meisterwerken im Städel auch auf die Ehepaarbildnisse von Hals ein. Diese seien schnell, mit lockerem, aber dennoch präzisem Pinselstrich gemalt, der zugleich große Treffsicherheit in der Bezeichnung malerischer Details besitze. Dies wirke sich auch auf die Wiedergabe der Dargestellten aus, deren Persönlichkeit erfaßt und zugleich überaus lebendig festgehalten sei.[14] In dem im folgenden Jahr erschienenen Verzeichnis der Gemälde im Städel bezeichnet Weizsäcker die Pendants als Werke der „Blüthezeit" von Frans Hals, die – ohne daß er dieses näher ausführt – auf sein späteres Schaffen vor-

11 Vgl. Verz. 1892, S. 45, Nr. 173 und 174.
12 Zuletzt Verz. 1995, S. 33, Tafel 64 und 65.
13 Vgl. PHILIPPI 1901, S. 84.
14 Vgl. WEIZSÄCKER 1899, S. 23.
15 Vgl. Verz. 1900, S. 142f. , Nr. 173, „[...] kaum bemerkbar nähert sich ihr Gesammtton der tieferen Scala, welche den Werken seiner Altersperiode eigen ist."

Abb. 130: Frans Hals, Bildnis einer Frau, 1638, Stockholm, Sammlung des Königs von Schweden

ausdeuten würden.[15] Die durch eine Retusche verunklärte dritte Jahreszahl auf dem Frauenportrait sei analog zu der des männlichen Pendants als „3" und nicht als „7" zu lesen.[16] Franz Dülberg weist auf auffallende formale Parallelen zu zwei hochovalen Pendants in Stockholm hin, die gleichfalls als Ehepaarbildnisse anzusprechen seien.[17] Als für Hals ungewöhnlich bezeichnet Dülberg den Licht-Schatten-Kontrast im Gesicht des Mannes, der sich aus der tiefen Verschattung der linken Gesichtshälfte ergäbe.

Oswald Götz stellt Parallelen zwischen den zeitgleich entstandenen hochovalen Portraits fest, die sich alle durch eine vergleichbare Pose der Dargestellten auszeichnen.[18] Auffallend sei die Tendenz „zur Auflösung des Gegenständlichen", die sich auch darin äußere, daß der Maler häufig über die Kontur hinweggehe.[19] Im Bekenntnis zur reinen Malerei, die sich über die Zwänge zur Gegenstandsbeschreibung hinwegsetze, stehe Hals Velázquez oder den venezianischen Malern nahe. Mit dieser neuartigen Malweise erziele er eine besondere Lebendigkeit in der Darstellung. Abschließend geht Götz auf die gewandelte Wertschätzung der Werke von Hals ein, der lange als einer der „Ahnväter des modernen Impressionismus" galt, heute aber aufgrund seiner stark an das holländische Bürgertum gebundenen Bildnisse als nicht über seine eigene Zeit

16 Vgl. Verz. 1900, S. 142f., Nr. 174.
17 Vgl. Dülberg 1930, S. 148.
18 Vgl. Swarzenski 1932, S. 132.
19 Vgl. Swarzenski 1932, S. 133.

hinausweisende Malerpersönlichkeit gelte.[20] Der Einschätzung von Trivas zufolge befindet sich das weibliche Gegenstück in einem schlechteren Zustand als das männliche Bildnis, dessen Inschriften retuschiert seien.[21] In seiner Monographie zu Frans Hals weist Claus Grimm auf die Zurückhaltung in der Wahl der formalen Mittel hin, die sich in der Beschränkung des Kolorits auf wenige Farbtöne und im Bildaufbau zeige.[22] Die nach Ansicht von Grimm „theatralisch" eingesetzte Beleuchtung führe zu einem Wechselspiel von beleuchteten und verschatteten Partien und erzeuge so eine größere Lebendigkeit, die im Gegensatz zu den ruhigen Posen der Portraitierten stehe. Deren Ausdrucksmöglichkeiten konzentrierten sich folglich auf die Mimik. Seymour Slive weist in seiner Monographie auf den abgeriebenen Zustand der Inschriften hin, die zum Teil nachgezogen seien.[23] Die von ihm als „attractive pair" bezeichneten Pendants zeigten über das gesamte Bild verstreute, kleinere Fehlstellen. In seiner 1989 erschienenen Monographie zu Hals geht Grimm noch einmal auf die ausgeprägten Licht-Schatten-Kontraste ein, welche die um 1638/39 entstandenen Portraits charakterisierten. Typisch sei auch die Entwicklung von einer eher kühltonigen zu einer „weichen, satten" Farbigkeit.[24]

Im Ausstellungskatalog zur Sammlung von Johann Friedrich Städel weist Michael Maek-Gérard erneut auf die stilistische Nähe zu den im gleichen Jahr entstandenen Pendantbildnissen eines Ehepaares in Stockholm hin.[25] Er vermutet einen herausgehobenen Rang dieser Bildnisse in der Sammlung des Stifters, der auf die fälschliche Identifikation der Dargestellten mit Rubens und seiner Frau zurückgehe. Die ovale Bildform entstamme dem 16. Jahrhundert. Das Bildnispaar sei durch die Gestensprache miteinander verbunden – die auf das Herz gelegte Hand des Mannes werde durch die auf ihrem Bauch ruhende Hand der Frau beantwortet und bezeuge so die emotionale Bindung des Paares. Im Unterschied zu Rembrandt halte Hals mit rascher, gezielt eingesetzter Pinselschrift allerdings nur die äußere Erscheinung fest und suche nicht die psychologische Vertiefung.

Abb. 131: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Handschuh, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Die 1630er Jahre stellten für Frans Hals eine produktive Schaffensphase dar, denn seine Portraits waren außerordentlich populär.[26] Insbesondere in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts entstanden Bildnisse mit einem ovalen Bildausschnitt.[27] Häufig sind diese von einem fingierten steinernen Rahmen umgeben.[28] Dies trifft auch auf die Bildnisse eines Ehepaares (Abb. 129, 130) zu, die sich in der Sammlung des Königs von Schweden in Stockholm erhalten haben.[29] Im gleichen Jahr wie die Frankfurter Portraits entstanden, handelt es sich um hochovale Pendants, die jedoch durch den architektonischen Rahmen ein hochrechteckiges Format erhalten. Zwischen den Bildnispaaren bestehen deutliche Übereinstimmungen in der Kleidung und in der Pose der Dargestellten. Der breitkrempige Hut des Mannes auf dem Stockholmer Bildnis sitzt allerdings nicht so schräg auf dem Kopf, so daß oberhalb der Krempe noch ein Teil des Hutdeckels zu erkennen ist. Dadurch wirkt die Erscheinung des Dargestellten weniger keck und selbstbewußt als die des Frankfurter Bildnisses.[30] Die Posen der beiden Herren sind weitgehend identisch, wenn auch die Hände des Stockholmer Portraitierten deutlich besser zu erkennen sind. Anders als bei dem Frankfurter Gemälde verschwindet der Daumen der rechten Hand nicht unter dem Rüschenkragen, und alle Finger der linken Hand sind einschließlich eines Ringes deutlich zu sehen. Dem entspricht die insgesamt feinere, präzisere Malweise des Stockholmer Portraits, die sich von der lockeren, zu den Bildrändern hin zunehmend

20 Vgl. SWARZENSKI 1932, S. 134.
21 Vgl. TRIVAS 1941, S. 48f.
22 Vgl. GRIMM 1972, S. 98.
23 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 62, Kat. 115 und 116.
24 Vgl. GRIMM 1989, S. 193.
25 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 33.
26 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 112.
27 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 120
28 Dieses illusionistische Mittel wurde von Hals nach 1640 aufgegeben; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 121.
29 Leinwand, 89 x 69,8 cm (männl. Bildnis) und 89,1 x 70,2 cm (weibl. Bildnis). Stockholm, Sammlung des Königs von Schweden. Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 62, Kat. 113 und 114. Zu der Verbindung mit den Frankfurter Portraits bereits DÜLBERG 1930, S. 148.
30 Hofstede de Groot vermutete, daß der Dargestellte schwindsüchtig sein könnte und einen Buckel habe; vgl. HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 89, Nr. 316. Diese Einschätzung beruht vermutlich auf der Fehlinterpretation des Gewandes.

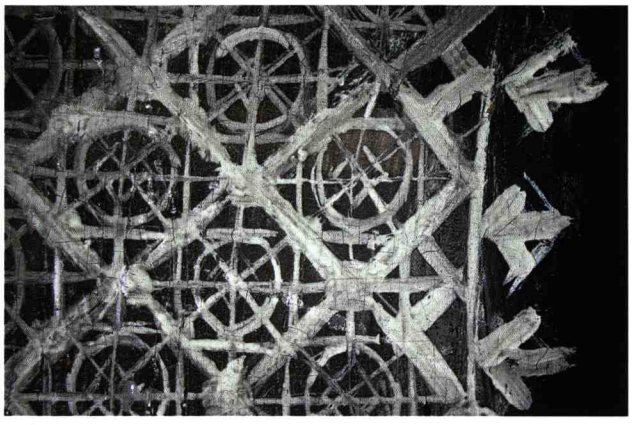

Abb. 132: Frans Hals, Bildnis einer Frau, Mikroskopaufnahme: Spitzenmanschette, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 133: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Kragen, Frankfurt a. M., Städel

skizzierenden Pinselschrift des Frankfurter Männerbildnisses unterscheidet. Dies macht der Vergleich der Handschuhe unmittelbar anschaulich. Bei dem Stockholmer Herrn sind sie zwar – zwischen den Fingern und vom Bildrand teilweise überschnitten – nur schwer zu erkennen, dennoch sprechen die fein gesetzten Glanzlichter für eine detaillierte Ausführung, die sich auch in den zarten Spitzen an den Manschetten wiederfindet. Im Frankfurter Bildnis hingegen wandte Hals einen ausgesprochen freien Pinselduktus an: Insbesondere die Finger des gelben Handschuhs bestehen aus breiten, pastigen Strichen (Abb. 131), die in vergleichbar summarischer Weise die einfachen Manschetten kennzeichnen.[31] Auch die linke Hand besteht aus einer Ansammlung von kurzen, groben Pinselzügen, mit denen auch teilweise kontrastreiche Farbtöne wie das Braun der Schatten und das Rosé des Inkarnates unvermittelt nebeneinander aufgetragen werden. Die lässige Pinselschrift ist im weiblichen Pendant etwas zurückgenommen: Mit feinen Strichen charakterisierte Hals die durchbrochene Spitzenmanschette (Abb. 132) und die Fältelungen des Mühlsteinkragens.

Im Vergleich zu dem Stockholmer Frauenbildnis fallen die Kleider der Frankfurter Dame sehr viel schlichter aus: Weder trägt sie ein besticktes Wams noch ist der schwarze Stoff ihres Kleides in vergleichbarer Weise durchwirkt. Auch das Häubchen erscheint durch den kleinen Spitzenbesatz deutlich schlichter. Hals durchbricht jedoch die Monotonie der einfarbigen Flächen durch seinen kräftigen Pinselduktus: Insbesondere die Falten in der Armbeuge bestehen bei der Frankfurter Dame aus graublauen Farbstrichen, die pastos auf der Oberfläche sitzen und überzeugend das Schimmern der kostbaren Seide vermitteln.

Die flotte, spontan erscheinende und zugleich treffsichere Pinselschrift entspricht dem komplexen maltechnischen Aufbau. Wiederholt ließ Hals tieferliegende Farbschichten sichtbar stehen, damit diese zur Bildwirkung insgesamt beitragen. So leuchtet in dem Teil des Kragens, der am Hals des Mannes anliegt, unterhalb seines Ohres die Grundierung durch (Abb. 133).[32] Dadurch erzeugte er den Eindruck einer Spiegelung der Wange auf dem weißen Stoff des Kragens. Die Betrachtung der Infrarot-Reflektographie zeigt, daß der Maler bei beiden Gemälden die über der Grundierung liegende, rötlichbraune Unterlegung mit einem breiten Pinsel auftrug, dessen Spuren vor allem im Hintergrund deutlich sichtbar sind. Die hellen Partien der ausgeführten Gemälde, vor allem im Gesicht und im Kragen, bei der Frau auch in der Haube, in den Händen und den Manschetten,[33] wurden von der Unterlegung ausgespart (Abb. 134, 135). In anderen Bereichen wie im Hut schimmert die braune Unterlegung aufgrund des dünnen Farbauftrages durch.[34] Auch zwischen dem Zeige- und dem Mittelfinger der rechten Hand des Mannes wurde diese stehengelassen. Einige Pentimenti dokumentieren den nachlässigen Umgang des Malers mit verworfenen Bildpartien, denn sie sind zumeist nur von einigen groben Pinselstrichen überdeckt. Bei dem männlichen Portrait befindet sich das Pentiment oberhalb des Kragens im Rücken, und im weiblichen Bildnis sind an ihrem linken Ärmel in Höhe der Schulter und an der Manschette ihrer rechten Hand Korrekturen zu erkennen. Daß die Kontur ihres linken Unterarms ursprünglich einige Zentimeter höher

31 Dazu auch Oswald Götz, dessen Beschreibung der Malweise der Frankfurter Bildnisse deutlich unter dem Eindruck der mit dem französischen Impressionismus aufgekommenen Moderne steht; vgl. SWARZENSKI 1932, S. 133f.

32 Die Verwendung durchschimmernder Grundierungen läßt sich bei Hals häufiger nachweisen; vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 114. Kreidegrundierungen wie im Frankfurter Bildnispaar kommen bei Hals in den 1630er Jahren wiederholt vor; vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 115.

33 Das hier ergänzte Schwarz wirkt im Vergleich zu den anderen dunklen Partien deutlich weniger opak.

34 Vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 117.

angesetzt war, macht die heute noch im Streiflicht erkennbare obere Umrißlinie deutlich. Die Röntgenaufnahme (Abb. 136) zeigt, daß mit einigen Pinselzügen in der Armbeuge Falten skizziert sind, die über die heutige Kontur des Arms hinausgehen.[35] Auch in der obersten Malschicht bleiben Abänderungen offen sichtbar, denn der Finger links neben dem vom Mann gehaltenen Handschuh wurde nicht ausgeführt.

Im Gegensatz zu den Partien, in denen Hals Farbkontraste unmittelbar aufeinandertreffen ließ wie beispielsweise in der linken Männerhand, wurden andere Bereiche des Inkarnates sorgfältig modelliert. In der Wange des Mannes legte Hals über einen kräftigen Rotton halbtransparente weiße und rosafarbene Schichten, die das Wangenrot durchschimmern lassen und zugleich Glanzlichter setzen. Damit erzielte er einen äußerst lebendigen Effekt. Auch in den Fingern der rechten Männerhand läßt sich ein rosa Pigment nachweisen, über das modellierende helle Farbschichten gelegt wurden.[36] Bei dem weiblichen Bildnis wird diese Technik nur zur Darstellung der Rötung am Kinn eingesetzt. In den Wangen der Frau liegt der Rosaton über dem Inkarnat.[37] Die Röntgenaufnahme (Abb. 137) zeigt im Männerbildnis mit Bleiweiß ausgemischte Pinselstriche, die als Parallelschraffuren die beleuchtete Stelle der Krempe bezeichnen und später mit dunkleren Lasuren abgetönt wurden.[38]

In seinem 1974 erschienenen Katalog der Gemälde von Frans Hals bezeichnete Seymour Slive die Inschriften und Monogramme als teilweise nachgezogen.[39] Die Betrachtung mit dem Mikroskop erwies jedoch, daß nur die Schriftzüge auf dem Portrait der Frau beim „A" des „SVÆ" sowie an der „3" übermalt sind.[40] Insgesamt erwiesen sich die Inschriften auf den Pendants aufgrund des zum Teil nachweisbaren entstehungszeitlichen Craquelés und der Einbindung in die Farbpigmente als authentisch. Dies bezieht sich auch auf die Datierung „1638", die durch den dendrochronologischen Befund bekräftigt wird. Für den Bildträger ist eine früheste Entstehung 1637 denkbar.[41] Die dendrochronologische Untersuchung konnte auch die Zusammengehörigkeit der Pendants bestätigten, denn die beiden äußeren Bretter der insgesamt dreiteiligen Holztafel des Männerbildnisses stammen aus demselben Baum wie ein Brett aus dem weiblichen Gegenstück.[42]

Im Vergleich mit anderen, zeitgleich entstandenen Bildnissen von Frans Hals zeigen sich zahlreiche Übereinstimmungen in den Posen und in der Bildaufteilung.

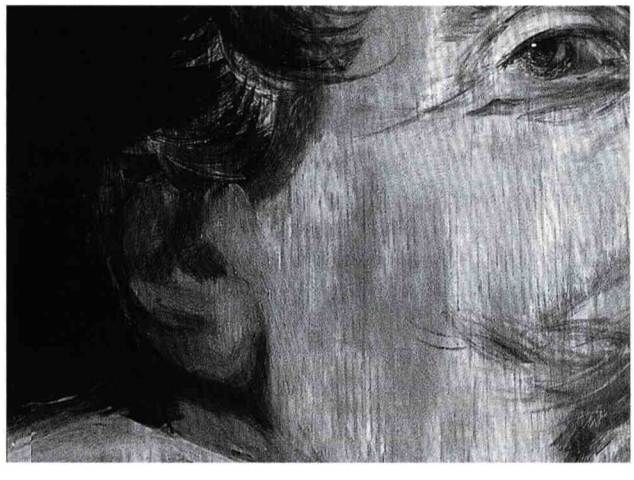

Abb. 134: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

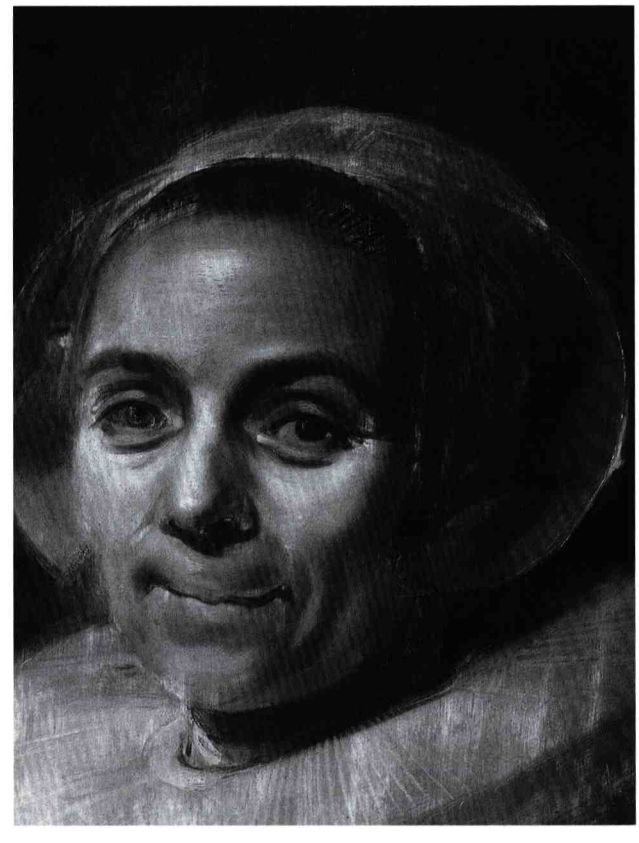

Abb. 135: Frans Hals, Bildnis einer Frau, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

35 Aufgrund der Bleiweißausmischung heben sich diese mit bloßem Auge nicht sichtbaren Partien in der Röntgenaufnahme markant ab. Eine vergleichbare Maltechnik konnte auch für das sehr verwandte „Portrait der Feyna van Steenkiste" (Abb. 139) im Amsterdamer Rijksmuseum nachgewiesen werden; vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 117.

36 Dazu auch GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 117.

37 Dies zeigt die Betrachtung der Infrarot-Reflektographie, da das Licht an dieser Stelle weniger leicht in die unteren Malschichten dringt als im männlichen Pendant.

38 Dieses Verfahren wendete Hals häufig an; vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 117.

39 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 62, Kat. 115 und 116.

40 Beide Stellen befinden sich jeweils über der Brettfuge.

41 Aufgrund des geringeren Splintholzanteils kann von einem früheren Fälldatum ausgegangen werden; vgl. die Gutachten von Peter Klein, Hamburg, in der Gemäldeakte.

42 Es handelt sich um das bei rückseitiger Betrachtung linke Brett.

Abb. 136: Frans Hals, Bildnis einer Frau, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 137: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Dies macht zugleich das eingeschränkte Repertoire eines Portraitmalers und die serielle Produktionsweise deutlich. Von einem fingierten Rahmen ist ein in der zweiten Hälfte der 1630er Jahre entstandenes „Männliches Bildnis" (Abb. 138) in Woburn Abbey umgeben, zu dem kein weibliches Gegenstück bekannt ist.[43] Die Pose des Mannes mit der auf die Brust gelegten Hand und den präsentierten Handschuhen ist mit dem Frankfurter Bildnis identisch. Geringfügig variiert tritt dieser Gestus auf einem 1637 entstandenen Bildnis im Kunsthandel auf.[44] Der rahmende Effekt der Krempe bei einem leicht zur Seite geschobenen Hut bestimmt ein weiteres männliches Bildnis, das in der zweiten Hälfte der 1630er Jahre entstand.[45] Auch die Pose der Frau mit den auf den Bauch gelegten Händen findet sich mehrfach wieder: So zeigt das 1639 entstandene „Portrait einer 57jährigen Frau" in Rotterdam eine vergleichbare Haltung der Hände, auch wenn ihre linke Hand etwas tiefer liegt und ein Buch hält.[46] Leicht variiert, aber mit dem gleichen Attribut kommt der Gestus auf einem im gleichen Jahr entstandenen Damenbildnis in Cleveland vor.[47] Das 1635 gemalte „Portrait der Feyna van Steenkiste" (Abb. 139) im Rijksmuseum Amsterdam, dem ein Pendant mit ihrem Mann zugeordnet ist, prägte möglicherweise die ursprüngliche Armhaltung des Frankfurter Gemäldes vor.[48] Das dort erkennbare Pentiment deutet nämlich auf eine ursprünglich horizontale Haltung des linken Unterarmes hin, wie sie auch Feyna van Steenkiste zeigt. Die rechte Hand bedeckte den Handrücken der Linken, welche die Handschuhe hält. Möglicherweise änderte Frans Hals den Gestus im Frankfurter Damenbildnis ab, weil der locker vor dem Körper gehaltene Arm sehr viel lebendiger wirkt als die sehr sparsame und etwas steif wirkende Gebärde der Feyna van Steenkiste.

43 Leinwand, 94 x 72,4 cm. Woburn Abbey, The Duke of Bedford (Inv. Nr. 1407). Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 60, Kat. 111.

44 Leinwand, 93 x 67 cm. Zuletzt London (Sotheby's) 10. Dezember 1986, Nr. 52 und 52a (mit dem weiblichen Gegenstück). Dazu auch SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 60, Kat. 109 und 110.

45 Leinwand, 85 x 70 cm. Zuletzt London (Christie's) 29. Juni 1973, Nr. 104. Zur Datierung und Identifikation des Dargestellten als „Pieter Tjarck" vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 59f., Kat. 108. Zu dem als weibliches Pendant geltenden Gemälde in der National Gallery in London vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 61f., Kat. 112.

46 Holz, 29,5 x 21 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 2498). Zur Identifikation der Dargestellten vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 68, Kat. 127.

47 Leinwand, 69,7 x 54 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art (Inv. Nr. 48.137). Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 64f., Kat. 121.

48 Leinwand, 123 x 93 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 557). Das Pendant zeigt ihren Ehemann Lucas de Clerq. Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 58f., Kat. 104 und 105.

Abb. 138: Frans Hals, Männliches Bildnis, um 1635–1640, Woburn Abbey, by kind permission of His Grace the Duke of Bedford and the Trustees of the Bedford Estates

Mit den offenen Gesten der Figuren und der flüssigen Pinselschrift erzielte Hals eine transitorische Bildwirkung, die seiner Darstellung den Charakter einer Momentaufnahme verleiht. Dieser wird auch durch die lebendige Mimik des Ehepaares unterstrichen: Die Mundpartie der Frau verzieht sich zu einem feinen Lächeln, und die Augen des Mannes scheinen unter der Hutkrempe hervorzufunkeln (Abb. 140). Hinsichtlich der strengen Formgebung des Frauenkörpers, der in die enge Tracht mit dem gestärkten Mühlsteinkragen wie eingezwängt scheint, zeigt das Frankfurter Bildnis Übereinstimmungen mit dem der „Feyna van Steenkiste". Die zunehmende Tendenz zur Reduktion und die Bevorzugung einer vorwiegend vertikalen Bildkomposition wertet Slive als fortschrittliches Moment in den 1630er Jahren.[49]

Zu den stilistischen Kennzeichen der Werke von Frans Hals zählt der lockere, freie Pinselstrich, der in den

49 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 264. Auf den konservativen Charakter der Kleidung des Frankfurter Paares weist Marieke de Winkel hin; vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte. Außerdem schließe die Verwendung von Spitze und Manschetten – anders als bei den Portraits von Lucas de Clerq und Feyna van Steenkiste – eine Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Mennoniten aus.

Abb. 139: Frans Hals, Portrait der Feyna van Steenkiste, 1635, Amsterdam, Rijksmuseum

späteren Gemälden zunehmend markant hervortritt. Möglicherweise geht dieser noch auf die flämischen Ursprünge des Malers zurück, denn die offene Pinselschrift tritt auch bei dem gleichfalls aus den Südlichen Niederlanden nach Haarlem geflüchteten Künstlerkollegen Adriaen Brouwer auf.[50] Pieter Biesboer weist nach, daß Frans Hals der bevorzugte Maler der aus Flandern emigrierten Protestanten war.[51] Sie besaßen in der nach der Lösung der nördlichen Provinzen protestantisch regierten Stadt Haarlem politischen Einfluß und waren zugleich wirtschaftlich äußerst erfolgreich. Möglicherweise sprach Frans Hals durch die Beibehaltung einer „flämischen" Manier gezielt die in Haarlem ansässigen Emigranten aus Flandern als potentielle Klienten an. Aus diesem Kreis stammten möglicherweise die Eheleute, die auf dem Frankfurter Bildnispaar festgehalten sind. Offenbar handelt es sich bei den Dargestellten um wohlhabende Bürger, denn die Handschuhe

50 Slive hält es allerdings für unwahrscheinlich, daß sich der Ursprung der sehr individuellen Pinselführung von Frans Hals nachweisen läßt; vgl. Seymour Slive, Introduction, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 1–18, S. 15.

51 Vgl. BIESBOER 1989/90, S. 23f.

als Statussymbole werden von dem Mann stolz präsentiert. Ob die Frau gleichfalls Handschuhe hält, läßt sich nicht eindeutig nachweisen. Es wäre auch möglich, daß es sich um ein Taschentuch handelt,[52] allerdings sind in den zeitgleich entstandenen Portraits von Frans Hals die Handschuhe das vorherrschende Attribut.[53] Eine Identifikation des dargestellten Ehepaares ist aufgrund fehlender Wappen heute nicht mehr möglich. Eventuell vorhandene Siegel oder Inschriften auf der Rückseite sind durch das Glätten und Parkettieren der Tafeln gleichfalls nicht mehr nachweisbar. Die im 18. Jahrhundert vorgenommene Identifikation der Dargestellten mit dem damals vermutlich bekanntesten niederländischen Maler Rubens und seiner Frau begründet sich vielleicht auch durch den als „flämisch" empfundenen Malstil, läßt sich heute jedoch weder durch Quellen noch durch den Vergleich mit authentischen Bildnissen des Ehepaares begründen.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 77, Nr. 78; 1819, S. 34, Nr. 28, Nr. 29; 1823, S. 16, Nr. 28, Nr. 29; 1830, S. 34, Nr. 240, Nr. 241; 1833, Taf. 2; 1835, S. 43, Nr. 25, Nr. 26; 1844, S. 94, Nr. 187, Nr. 188; 1855, S. 21, Nr. 187, Nr. 188; 1858, S. 90, Nr. 180, Nr. 181; 1866, S. 93, Nr. 180, Nr. 181; 1870, S. 110, Nr. 158, Nr. 159; 1873, S. 112, Nr. 158, Nr. 159; 1879, S. 119f., Nr. 173, Nr. 174; 1883, S. 122, Nr. 173, Nr. 174; 1888, S. 131, Nr. 173, Nr. 174; 1892, S. 45f., Nr. 173, Nr. 174; 1897/1900, S. 43, Nr. 173, Nr. 174; 1900, S. 142, Nr. 173, Nr. 174; 1905/07, S. 34f., Nr. 173, Nr. 174; 1907, S. 32, Nr. 173, Nr. 174; 1910, S. 40, Nr. 173, Nr. 174; 1914, S. 41f., Nr. 173, Nr. 174; 1915, S. 108f., Nr. 173, Nr. 174; 1919, S. 49f., Nr. 77, Nr. 78; 1922, S. 56 (nur das Bildnis eines Mannes); 1924, S. 90, Nr. 77, Nr. 78; 1932, S. 131–134 (nur das Bildnis eines Mannes); 1936, S. 17; 1963, S. 13 (nur das Bildnis einer Frau); 1966, S. 49; 1971, S. 27; 1986, S. 30, Nr. 12, Nr. 14; 1987, S. 52f.; 1991, S. 70; 1995, S. 33f., Tafel 64, Tafel 65

Bode 1871, S. 18
Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 1, S. 12f.
Bode 1883, S. 65f., S. 88, Nr. 109
Pigeon 1888, S. 256, Nr. 15 und 16
H. von Knackfuss, Frans Hals, Bielefeld/Leipzig 1896, S. 36
Weizsäcker 1899, S. 23f.
Ebe 1901, S. 421
Philippi 1901, S. 84
Veth 1905, S. 95f.
Moes 1909, S. 105, Nr. 99–100
Hofstede de Groot 3, 1910, S. 79, Nr. 276 und S. 108, Nr. 378
Bode-Binder 1914, Bd. II, Nr. 173 und 174, Tafel 106
Valentiner ²1923, S. 176 f., S. 317
Dülberg 1930, S. 148f.
Swarzenski 1932, S. 131–134
Trivas 1941, S. 48f., Kat. 69 und 70
Grimm 1972, S. 98, S. 203, Kat. 94 und 95
Slive 1970–74, Bd. 1, S. 62, Kat. 115 und 116
Grimm 1989, S. 279, Kat. 97 und 98
Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 33

Abb. 140: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Auge, Frankfurt a. M., Städel

52 Hofstede de Groot identifiziert die Attribute als Handschuhe auf dem männlichen und als Taschentuch bei dem weiblichen Bildnis; vgl. Hofstede de Groot 3, 1910, S. 108, Nr. 378. Ein Taschentuch als Attribut hält beispielsweise die Frau des mennonitischen Lehrers Cornelis Claesz. Anslo in dem 1641 datierten Ehepaarbildnis von Rembrandt in der Berliner Gemäldegalerie.

53 Diese Beobachtung bestätigt die Feststellung von Marieke de Winkel, daß sich im 17. Jahrhundert das Taschentuch zu einem als altmodisch angesehenen Accessoire entwickelt, das vor allem alten Damen zugesprochen wurde; vgl. De Winkel 2001, S. 60. Der Handschuh als luxuriöses Attribut hingegen nahm erst gegen Ende des Jahrhunderts an Bedeutung ab; vgl. De Winkel 2001, S. 61.

FRANS HALS
(Werkstatt)

BILDNIS EINES JUNGEN KAVALIERS

INV. NR. 292

1624

Kupfer, 21,6 x 14,3 cm

1624 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Kupfertafel wurde mit einer zweischichtigen Grundierung aus einer dünnen hellgrauen und einer rosafarbenen Schicht versehen. Im Hintergrund und im Gewand wurde eine graue, im Bereich der Haare eine braune Unterlegung aufgetragen, die am Ohr durchschimmert und am Haaransatz stehenblieb. Die Infrarot-Reflektographie ergab, daß Gesicht und Hand ausgespart wurden. Das bei der Taxation 1817 als „erhalten" (Archiv. 1817, S. 7) eingestufte Gemälde wurde am 31. Mai 1817 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert: „Porträt eines Mannes mit spanischem Kragen und Mantel auf Kupfer, mehrere schlechte Retouchen weggenommen, ausgrundiert" (Morgenstern-Protokoll, Nr. 5; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Eine weitere Restaurierung nahmen Göbel und Janss zwischen dem 23. und 24. August 1877 vor (Archiv. 1877/78, S. 23). Das Gemälde befindet sich in keinem guten Zustand: Ausgeprägtes Craquelé, teilweise mit hochstehenden Farbschollen, in den Schattenzonen des Gesichts und im schwarzen Gewand. Unter dem Mikroskop werden zahlreiche alte und teilweise retuschierte Ausbrüche sichtbar. Weitere Fehlstellen neben der Knopfleiste rechts, am linken Ärmel und rechts im Hintergrund. Kittungen unterhalb der abgeknickten Hand. Retuschierte Fehlstellen am oberen Bildrand und an den seitlichen Bildrändern, teilweise gekittet. Ausbesserungen auch an den Manschetten. Unter UV-Licht werden einige ältere Retuschen am oberen Bildrand sichtbar. Ausgeprägte jüngere Retuschen im Gewand entlang der unteren Bildkante und der Bildränder, im Hintergrund sowie unter der aufgelegten Hand. Ein Fingerabdruck in der Malschicht links neben der abgeknickten Hand. Kratzer über dem rechten Ärmel. Stark fluoreszierender, ungleichmäßig wirkender Firnis.

Rechts im Hintergrund befindet sich die mit ockerbrauner Farbe aufgetragene, leicht verputzte Inschrift „ÆTAT:SVÆ 24. Aº 1624." (Abb. 141). Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und folgt im Schrifttypus ähnlichen Inschriften von Frans Hals.

Die Rückseite der Kupfertafel zeigt Reste eines Klebezettels sowie Spuren eines ursprünglich vorhandenen größeren Klebezettels.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.

Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „François Hals"

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 36

BESCHREIBUNG

Vor einem grauolivfarbenen, neutralen Hintergrund präsentiert sich ein junger Kavalier in stolzer und zugleich nobel-nachlässiger Haltung. Den Kopf ins Dreiviertelprofil gewandt, schaut er mit einem wachen, aufmerksamen Blick dem Betrachter entgegen. Unter dem hochgezwirbelten Schnurrbart zeigt sein voller Mund ein kaum merkliches Lächeln. Das leicht gelockte Haar rahmt seine hohe Stirn und betont die kräftig hervorspringende, schmale Nase. Seine rechte Hand hat er mit einem seine Aufrichtigkeit beteuernden Gestus auf die

Abb. 141: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, Mikroskopaufnahme: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel

Brust gelegt, die andere stützt er stolz und souverän in die Hüfte. Kostbare Kleider nach der neuesten Mode vervollständigen den eleganten Habitus: Zu einem schwarzen Seidenwams mit bestickten Ärmeln, das von einer locker gerafften und in großzügige Falten geworfenen Schärpe zusammengehalten wird, trägt er einen reich gefältelten Mühlsteinkragen und spitzenbesetzte Manschetten.

FORSCHUNGSSTAND

Das männliche Portrait stammt aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel. Im 1816 verfaßten Inventar wird es als halbfiguriges „Portrait d'un homme" dem Maler Frans Hals zugeschrieben.[1] Diese Zuschreibung wird in der 1817 vorgenommenen Taxation bestätigt und der Wert mit *f* 40 bestimmt.[2] Im Verzeichnis von 1835 wird erstmals die Datierung „1624" angegeben.[3] 1844 stellt Johann David Passavant die Zuschreibung an Frans Hals in Frage. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei dem Maler um einen unbekannten Nachahmer von Anthonis van Dyck.[4] Dies bleibt jedoch nicht unbestritten. In seiner 1871 erschienenen Monographie zu Frans Hals und seiner Schule vergleicht Wilhelm Bode das Frankfurter Bildnis mit den 1627 datierten Männerportrait in der Berliner Gemäldegalerie und kommt aufgrund der stilistischen Verwandtschaften zu dem Schluß, daß das Städel-Gemälde „ein durchaus ächtes Bild des F. Hals" sein könnte.[5] Allerdings sei das Frankfurter Bildnis in manchen Partien weniger „frei und leicht" als das Berliner Portrait. Daran anschließend wird im Verzeichnis von 1879 das Portrait wieder Frans Hals zugesprochen, diesmal allerdings seiner Schule.[6] Die Bemerkung „[...] ist nach Aussage der Dr. Meyer & Bode, Suermond, Direktor Eisenmann, Prof. Grimm ein Originalbild von Fr. Hals. V. Stuers sagt Nein!" im Inventar von 1880 spiegelt die kontroverse Diskussion über die Zuschreibung wider.[7] Auch Bode schwächte seine zunächst positive Einschätzung ab: In seiner 1883 erschienenen Auflistung der Gemälde von Frans Hals bezeichnet er das Frankfurter Bildnis nur noch als „Art des F. Hals".[8] Theodor Levin zweifelt in seinem 1888 erschienenen Beitrag die Authentizität der Inschrift und der Datierung an.[9] Als eigenhändiges Werk von Frans Hals gilt das Bildnis wieder im Verzeichnis von 1892.[10] Diese Zuschreibung wird im Verzeichnis von 1900 durch Heinrich Weizsäcker zurückgewiesen, der es als „Schule" bezeichnet.[11] Die Ansicht bekräftigt Hofstede de Groot, der in seiner Konkordanz der bei Bode und Moes aufgeführten Werke von Hals eine Eigenhändigkeit der Frankfurter Tafel deutlich ablehnt.[12] Im Städel-Verzeichnis von 1907 wird das Bildnis der Schule von Frans Hals zugewiesen, aber auch Frans Hals der Jüngere als möglicher Maler genannt.[13] Die Zuschreibung an Pieter Codde, im Städel-Verzeichnis von 1910 alternativ zur Schule des Frans Hals vorgeschlagen,[14] wird in den folgenden Städel-Verzeichnissen nicht mehr aufgegriffen. Auch der Zusammenhang mit den Werken von Hals wird eher noch relativiert. Im Verzeichnis von 1919 gibt man das Gemälde nur noch einem „Meister aus der Richtung des Frans Hals".[15] Valentiner hingegen plädiert für die Eigenhändigkeit aufgrund der seiner Ansicht nach überlegenen Qualität des Frankfurter Bildnisses, die außerdem ein Argument gegen die Zuschreibung an Codde sei.[16] Zudem seien in der Inschrift wie auch in der Pose Übereinstimmungen zu dem im selben Jahr entstandenen „Lachenden Kavalier" in der Wallace Collection in London festzustellen. Qualitative Unterschiede wären allein auf den Malgrund aus Kupfer zurückzuführen. Hingegen zieht Franz Dülberg aufgrund der schwachen Ausführung der Hände und des Kragens – im Unterschied zu dem „spitzpinselig geistreich" ausgeführten Kopf – auch eine Autorschaft von Dirck Hals in Betracht.[17] Diese Idee wird 1964 in einem Schreiben von Lisa Oehler erneut aufgebracht mit dem Hinweis auf die Weißhöhungen, die in vergleichbarer Weise auch von Dirck Hals verwendet würden.[18]

Ungeachtet dieser Überlegungen wird im Verzeichnis von 1966 das Gemälde unter der Zuschreibung an die „Schule von Frans Hals" aufgenommen.[19] Dies bestätigt auch die Notiz auf einer Photographie des Gemäldes im RKD in Den Haag, die das Werk der „Richting van Frans Hals" zuweist. In den folgenden Städel-Verzeichnissen gilt das Portrait für kurze Zeit erneut als

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 292.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 7, Nr. 292.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 51, Nr. 82.
4 Vgl. Verz. 1844, S. 107, Nr. 263.
5 Vgl. Bode 1871, S. 18.
6 Vgl. Verz. 1879, S. 120, Nr. 176.
7 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 292. Im Verz. 1879, Nr. 176 wird in der handschriftlichen Annotation noch der Name „A. Jordan" genannt.
8 Vgl. Bode 1883, S. 88, Nr. 110. Im Werkverzeichnis Bode/Binder 1914 wird das Gemälde nicht mehr aufgeführt.
9 Vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 17.
10 Vgl. Verz. 1892, S. 46, Nr. 175. So auch Ebe 1901, S. 421.
11 Vgl. Verz. 1900, S. 143f., Nr. 175.
12 Vgl. Hofstede de Groot, 3, 1910, S. 140, Anm. 9. Im Katalog der eigenhändigen Werke von Frans Hals, den E. W. Moes 1909 in seiner Monographie zusammenstellte, ist das Frankfurter Gemälde nicht aufgeführt; vgl. Moes 1909, S. 99–112.
13 Vgl. Verz. 1907, S. 33, Nr. 175.
14 Vgl. Verz. 1910, S. 41, Nr. 175.
15 Vgl. Verz. 1919, S. 50, Nr. 292.
16 Vgl. Valentiner ²1923, S. 38 und S. 308.
17 Vgl. Dülberg 1930, S. 86.
18 Schreiben vom 11. Februar 1964; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
19 Vgl. Verz. 1966, S. 50.

Abb. 142: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, 1624, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 143: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, Mikroskopaufnahme: Kragen, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 144: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

eigenhändig.[20] Hingegen stuft Claus Grimm in seiner 1972 erschienenen Monographie das Frankfurter Bildnis als eine anscheinend verkleinerte Kopie ein.[21] Slive folgt dieser Einschätzung in seiner zwei Jahre später erschienenen Monographie und begründet sie mit dem Hinweis auf die malerische Ausführung und Haltung des Dargestellten, die er als „too tame" bezeichnet.[22] Deshalb sei die Tafel nicht eigenhändig, wenn sie auch deutliche Bezüge zu den Werken von Hals aufzeige.
In seiner 1989 erschienenen Monographie bekräftigt Claus Grimm seine These, daß es sich bei dem Frankfurter Bildnis um eine Kopie handle und identifiziert den Dargestellten als den Kupferstecher Adriaen Matham.[23] Diese Identifikation wird im Ausstellungskatalog zur Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel von 1991/92 erwähnt.[24] Dort spricht Michael Maek-Gérard das Bildnis dem Umkreis von Frans Hals zu und bezeichnet es als „beachtliche, aber bemühte" Nachbildung, der die für Hals charakteristische Lebendigkeit fehle. Zudem würden künstlerische Schwächen in den unnatürlich verkürzten Armen und in der als „kraftlos" bezeichneten Hand auf der Brust sichtbar. Unter der Zuschreibung an den Umkreis wird das Gemälde auch in dem zuletzt erschienenen Städel-Verzeichnis von 1995 aufgenommen.[25] In einem Gespräch im Februar 2002 stellt Rudi Ekkart die These auf, daß möglicherweise zwei Hände an diesem Frans Hals sehr nahestehenden Portrait tätig waren. So könne das Gesicht eigenhändig und das übrige Gemälde unter der Beteiligung der Werkstatt entstanden sein.

DISKUSSION

Die wechselhafte Zuschreibungsdebatte um das kleinformatige Portrait in der Sammlung des Städel geht auf das widersprüchliche Erscheinungsbild des Gemäldes zurück.[26] Dies äußert sich in der unterschiedlichen Qualität der verschiedenen Bildpartien: Dem Gesicht, das durch die skizzenhafte Malweise die für Hals charakteristische Lebendigkeit erhält, stehen die zu Recht als „kraftlos" bezeichneten Hände gegenüber.[27] Auch die wenig überzeugende Proportion der Arme und die nachlässig ausgeführten stofflichen Details stimmen nicht mit der skizzenhaften und dennoch treffsicherpräzisen Pinselschrift von Frans Hals überein.
Der schlechte Erhaltungszustand der Tafel erschwert die Beurteilung zusätzlich: Zahlreiche Retuschen, verbrei-

20 Vgl. Verz. 1971, S. 27, Verz. 1986, S. 24, Nr. 1 und Verz. 1987, S. 53.
21 Vgl. GRIMM 1972, S. 63.
22 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 142, Kat. D 38.
23 Vgl. GRIMM 1989, S. 53.
24 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 36.
25 Vgl. Verz. 1995, S. 34, Tafel 63.
26 In den Städel-Verzeichnissen wurde die Eigenhändigkeit erstmals durch Johann David Passavant 1844 bezweifelt (vgl. Verz. 1844, S. 107, Nr. 263), 1892 wurde es – angeregt durch Bode (vgl. BODE 1871, S. 18) – wieder als authentisch diskutiert; vgl. Verz. 1892, S. 46, Nr. 175. Im 20. Jahrhundert wird diese Überlegung nur noch von Valentiner (VALENTINER ²1923, S. 308) und noch einmal in den Städel-Verzeichnissen von 1971, 1986 und 1987 aufgebracht; vgl. Verz. 1971, S. 27, Verz. 1986, S. 24, Nr. 1 und Verz. 1987, S. 53.
27 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 36.

Abb. 145: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, Mikroskopaufnahme: Haaransatz, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 146: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, 1638, Mikroskopaufnahme: Haarlocke, Frankfurt a. M., Städel

tertes Craquelé und einige Fehlstellen tragen zur Verunklärung des ursprünglichen Erscheinungsbildes bei. Dennoch machte die eingehende maltechnische Untersuchung zahlreiche Übereinstimmungen im Aufbau der Farbschichten deutlich, die eine Einordnung der Tafel in den Werkstattkontext nahelegen. Frans Hals verwendete mehrschichtige Grundierungen,[28] die sich auch in der Frankfurter Tafel nachweisen lassen: Hier liegt über einer dünnen hellgrauen Schicht eine rosafarbene Grundierung, über der im Bereich der Haare eine braune Unterlegung aufgetragen wurde.[29] Im Bereich des schwarzen Gewandes erhält die Unterlegung einen grauen Farbton und schimmert durch die später aufgetragenen Malschichten durch.[30] Dies ist unterhalb des Kragens deutlich zu erkennen (Abb. 143). Außerdem liegt zwischen dem Kopf des Mannes und der Inschrift im Hintergrund über der braunen Unterlegung eine zweite, graue Schicht, die nur teilweise von der mit Bleiweiß ausgemischten Hintergrundfarbe überdeckt wurde.

Wie bei dem eigenhändigen Frankfurter Bildnispaar (Abb. 127, 128) werden in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 144) Aussparungen im Bereich von Gesicht und Händen sichtbar. Der Hintergrund wurde später an die Formen herangemalt.[31] In den Partien, in denen die Unterlegung sichtbar blieb, um in die farbige Gesamtwirkung integriert zu werden, verschliff Hals die Übergänge durch rasche Pinselstriche.[32] Dies läßt sich in dem Frankfurter Bildnis eines unbekannten Mannes am Haaransatz beobachten (Abb. 145). Vergleicht man jedoch das eigenhändige Männerportrait (Abb. 146) in der Städel-Sammlung, fällt auf, daß die Übergänge mit locker gemalten Haarsträhnen sehr viel souveräner kaschiert sind.

Auch die Verwendung von Kupfer als Bildträger ist insbesondere im Frühwerk von Hals nicht ungewöhnlich.[33] Als Malgrund bewirkte dieses Material eine emailartig glatte Oberfläche, die Frans Hals jedoch durch seine plastische Malweise auflockerte. Sowohl das 1617 entstandene „Portrait des Theodorus Schrevelius“[34] als auch das „Bildnis von Samuel Ampzing“, das um 1630 gemalt wurde,[35] zeigen den flüchtigen Pinselstrich, mit dem Weißhöhungen als Glanzlichter auf die Gesichter aufgetragen wurden. Frans Hals setzte auch seine Fingerspitzen ein, um das beabsichtigte Farbrelief zu erzielen.[36] Dieses Vorgehen läßt sich auch im Frankfurter Männerbildnis nachweisen, dessen Maler links neben der abgeknickten Hand seinen Fingerabdruck in der noch feuchten Malfarbe hinterlassen hat.

Auch der Schrifttypus der rechts im Hintergrund mit ockerbrauner Farbe aufgetragenen, leicht verputzten Inschrift „ÆTAT:SVÆ 24. Aº 1624.“ (Abb. 141) ist mit ähnlichen Aufschriften auf den Portraits von Hals vergleichbar. Das entstehungszeitliche Craquelé bestätigt die Authentizität und macht somit die Datierung in das Jahr 1624 glaubhaft.[37]

28 Dazu GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 115.

29 Vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 116f. Offenbar handelt es sich bei dem fleischfarbenen Ton der Grundierung um eine Besonderheit, die für die Haarlemer Malerei typisch ist; vgl. HENDRIKS 1998, S. 242.

30 Vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 117.

31 Obgleich Hals seine Portraits zumeist vom Hintergrund ausgehend vollendete, läßt sich ein späteres Heranmalen des Hintergrundes an die Formen des Gesichts durchaus nachweisen; vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 119.

32 Vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 119.

33 Vgl. GROEN-HENDRIKS 1989/90, S. 109.

34 Kupfer (oval), 15,5 x 12 cm. Ascona, Slg. Bentinck-Thyssen. Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 7, Kat. 8 und Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 141–143.

35 Kupfer, 16,2 x 12,3 cm. Privatsammlung. Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 46, Kat. 76 und Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 246.

36 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 141.

37 Die von Levin geäußerten Zweifel an der Echtheit der Inschrift bestätigte die Untersuchung mit dem Mikroskop nicht; vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 17.

Diese wird durch den Vergleich mit Gemälden von Frans Hals unterstrichen, die etwa zeitgleich entstanden sind. Im kleinen Format, im Verhältnis von Figur und Hintergrund, aber auch in der feinen Malweise bestehen Übereinstimmungen mit einem „Portrait eines unbekannten Mannes" (Abb. 147) in der Berliner Gemäldegalerie, das um 1625 datiert wird.[38] Sehr ähnlich ist hier auch die abgeknickte Hand, die jedoch halb in einem eleganten Handschuh steckt. Damit wurde das Motiv überzeugender gelöst als im Frankfurter Bildnis. Der auf die Brust weisende Gestus kommt auch auf einem zeitgleich entstandenen „Männlichen Bildnis" in New York vor.[39] Allerdings stimmt in diesem 1625 datierten Gemälde das Verhältnis von Gesicht und Hand überein. Im Frankfurter Bildnis hingegen erscheint letztere etwas zu groß proportioniert und grob modelliert. Daß es sich bei der auf die Brust gelegten Hand und der in die Hüfte gestützten, abgeknickten Hand um eine feststehende Bildnisformel in der Werkstatt von Hals handelt, macht der Vergleich mit dem etwa zehn Jahre später entstandenen „Bildnis eines Mannes" (Abb. 148) in Rotterdam ersichtlich:[40] Die Position der Hände ist zwar vertauscht, zeigt aber dennoch auffallende Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde. Auch der etwas seitlich gerichtete Blick, der im Frankfurter Bildnis aus der leichten Schrägstellung des Kopfes resultiert, findet in den Werken von Frans Hals sein Vorbild: Dessen „Bildnis des Isaac Abrahamsz. Massa" (Abb. 486) von 1626 zeigt den Kaufmann, der aufgrund

Abb. 147: Frans Hals, Portrait eines unbekannten Mannes, um 1625, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

38 Holz, 26,2 x 20 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 22, Kat. 35.

39 Leinwand, 76,2 x 63,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 49.7.34). Dazu SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 22, Kat. 34.

40 Leinwand, 125 x 95,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1276). Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 59, Kat. 106.

Abb. 148: Frans Hals, Bildnis eines Mannes, um 1631–1635, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

seiner wissenschaftlichen Interessen eine für seine Zeit bemerkenswerte Persönlichkeit war, auf einem Stuhl sitzend.[41] Über die Rücklehne zurückgewandt, scheint er einen gerade eingetretenen Besucher zu fixieren. Im Frankfurter Bildnis wird keine vergleichbare Handlung entwickelt. Dennoch vermittelt der seitlich gerichtete Blick eine Lebendigkeit, welche die leicht pathetische Gebärdensprache auflockert.

Der von Valentiner bemühte Vergleich mit dem „Lachenden Kavalier" in der Wallace Collection überzeugt nicht, auch wenn beide Gemälde im selben Jahr entstanden sind.[42] Sie unterscheiden sich nicht nur im Format, sondern auch im malerischen Aufwand. Im Vergleich zu dem äußerst repräsentativen Londoner Bildnis wirkt die Frankfurter Kupfertafel bescheiden und konventionell, wie auch an der zurückgenommenen Stickerei des Gewandes ersichtlich wird. Ein Vergleich der Details im Kostüm eines 1622 datierten „Bildnis eines Mannes" in Chatsworth,[43] für das Hals die ungewöhnliche Pose der verschränkten Arme

41 Leinwand, 80 x 65 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario (Inv. Nr. 54/31). Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 25f., Kat. 42 und Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 190–192.

42 Leinwand, 86 x 69 cm. London, Wallace Collection (Inv. Nr. P84). Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 19f., Kat. 30. Dazu auch SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 142, D 38.

43 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 107 x 85 cm. Chatsworth, The Trustees of the Chatsworth Settlement (Inv. Nr. 266). Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 12f., Kat. 18. Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 166.

wählte,[44] macht die Qualitätsunterschiede zu dem Frankfurter Bildnis deutlich: Präzise wurde hier die Stickerei wiedergegeben, die sich dem Stoffverlauf genau anpaßt. Auch die schaumig wirkenden Rüschen des als „fraise à la confusion" bezeichneten Mühlsteinkragens unterscheiden sich deutlich von den schematisch wirkenden Falten des Kragens im Frankfurter Bildnis.[45]
Die von Grimm vorgeschlagene Identifizierung des Mannes mit dem Haarlemer Kupferstecher Adriaen Matham[46] hat in der Forschung kaum Resonanz gefunden und erscheint auch, wenn man das dokumentierte Portrait im Gruppenbildnis der Hadriansschützen zum Vergleich heranzieht, wenig überzeugend.[47] Die mit Matham identifizierte Figur im Schützenstück weist einen breiteren Nasenrücken und eine abgeflachte, wesentlich kantigere Nasenspitze auf. Außerdem ist der Schnitt der Augen runder, und die Unterlippe verläuft bogenförmiger. Zwar könnte man – darin Grimm folgend – die leichten Abänderungen mit einer qualitativ schwachen Kopie begründen. Da aber die Datierung der Tafel aufgrund des entstehungszeitlichen Craquelés authentisch ist und zudem durch den Vergleich mit etwa zeitgleich entstandenen Portraits von Hals gestützt wird, erscheint die These einer noch zu Lebzeiten angefertigten Kopie unwahrscheinlich. Der mit gesicherten Werken übereinstimmende maltechnische Aufbau deutet vielmehr auf einen engen Werkstattkontext hin, der auch – zumindest in der qualitätvollen Gesichtspartie (Abb. 149) – die Mitarbeit von Frans Hals selbst nicht ausschließt.[48]

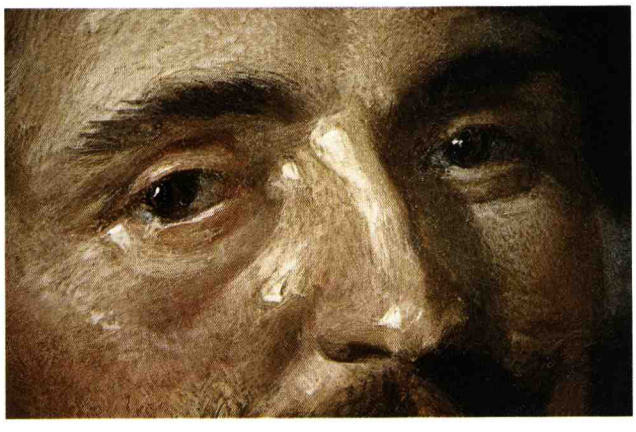

Abb. 149: Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers, Mikroskopaufnahme: Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 292; 1819, S. 34, Nr. 31; 1823, S. 16, Nr. 31; 1830, S. 36, Nr. 261; 1833, Taf. 1; 1835, S. 51, Nr. 82; 1844, S. 107, Nr. 263; 1858, S. 80, Nr. 127; 1866, S. 82, Nr. 127; 1870, S. 102, Nr. 120; 1873, S. 104, Nr. 120; 1879, S. 120, Nr. 176; 1883, S. 122, Nr. 176; 1888, S. 131, Nr. 175; 1892, S. 46, Nr. 175; 1897/1900, S. 44, Nr. 175; 1900, S. 143f., Nr. 175; 1907, S. 33, Nr. 175; 1910, S. 41, Nr. 175; 1914, S. 42, Nr. 175; 1915, S. 109, Nr. 175; 1919, S. 50, Nr. 292; 1924, S. 90, Nr. 292; 1966, S. 50; 1971, S. 27; 1986, S. 24, Nr. 1; 1987, S. 53; 1991, S. 70; 1995, S. 34, Tafel 63

BODE 1871, S. 18
BODE 1883, S. 88, Nr. 110
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 17
EBE 1901, S. 421
HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 140, Anm. 9
VALENTINER ²1923, S. 38 und S. 308
DÜLBERG 1930, S. 86
GRIMM 1972, S. 63, S. 200, A 8
SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 142, D 38
GRIMM 1989, S. 53, S. 55, Abb. 48, S. 137, S. 285, K 6
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 36

44 Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 52.
45 Zu den Details der Männerkleidung vgl. Bianca M. du Mortier, Costume in Frans Hals, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 45–60.
46 Vgl. GRIMM 1989, S. 53 und S. 137.
47 Zu dem Schützenstück vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 27–29, Kat. 45.
48 Für diese Einschätzung danke ich Rudi Ekkart vom RKD.

WILLEM CLAESZ. HEDA

Haarlem 1593/94 – 1680 Haarlem

Das genaue Geburtsdatum von Willem Claesz. Heda ist nicht überliefert. Ein 1678 datiertes Portrait von Jan de Bray gibt sein Alter mit 48 Jahren an, so daß auf 1593/94 als Zeitpunkt seiner Geburt geschlossen werden kann. 1631 wurde Heda Mitglied der St. Lukasgilde in Haarlem, an deren Reorganisation er beteiligt war. 1637, 1643 und 1651 übernahm er das Amt des *hoofdmans*, 1641 und 1662 war er Dekan der Gilde. 1680 starb der Maler in Haarlem. Neben seinem Sohn Gerret Willemsz. Heda, dessen in kristallinen Formen wiedergegebene Stilleben dem Vorbild des Vaters folgen, sind Maerten Boelema de Stomme, Arnold Beresteyn und Hendrick Heerschop als Schüler überliefert.

Obgleich einige Figurenstudien von ihm überliefert sind, malte Heda vorwiegend Stilleben. Gemeinsam mit Pieter Claesz. zählt Willem Claesz. Heda zu den Hauptvertretern der monochromen „banketjes", den Mahlzeitenstilleben, die in ihrem reduzierten Kolorit der ab den 1620er Jahren in Holland beliebten tonalen Malerei entsprechen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 124; GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 418–434; H. G. Dijk-Koekoek, Willem Claesz. Heda, in: DICTIONARY OF ART 14, 1996, S. 286f.; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 293f.

WILLEM CLAESZ. HEDA

(Kopie)

STILLEBEN MIT NAUTILUSPOKAL

INV. NR. SG 982

Um 1645–1650

Eichenholz, 61,4 x 54,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus drei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 61,4 x 9,8 x 0,4–0,6 cm; Brett II: 61,4 x 33,3 x 0,4–0,6 cm; Brett III: 61,4 x 11,4 x 0,4–0,6 cm) ist gedünnt sowie parkettiert und weist rückseitig nur noch Reste einer Abfasung auf. Der Bildträger wurde dünn und mit viel Bindemittel transparent grundiert, so daß in Ausbrüchen der Bildträger sichtbar ist. Der durchschimmernde Holzton diente zur tonalen Vereinheitlichung der Komposition. Die Infrarot-Reflektographie zeigt keine Unterlegung. Der insgesamt schlechte Zustand geht auf die Bewegung im Holz der Tafel und das möglicherweise durch einen Lösemittelschaden verursachte Schwundrißcraquelé zurück. Die Schollenbildung läßt sich in den Schattenpartien der Teller, im Tischtuch und in der Pastete sowie entlang der Brettfugen und in den Partien nachweisen, in denen die Markstrahlen aufgrund des dünnen Farbauftrages deutlich sichtbar sind. Das Gemälde weist unregelmäßige Bildkanten auf, die oberen Bildecken sind ausgebrochen. Entlang der Brettfugen retuschierte Kittungen, rechte Brettfuge unten leicht geöffnet. Große Retusche an der linken Brettfuge oben. Im Hintergrund links oben zwei Dellen und ein Kratzer. Weitere Kratzer am Flötenglas und rechts über der Pastete. Einige Dellen im Hintergrund. Nicht retuschierte Fehlstellen rechts von der Pastete. Zwei retuschierte Ausbrüche am oberen Bildrand. Insgesamt verputzt, insbesondere im Flötenglas. Unter UV-Licht werden großflächige Retuschen in der Schattenfläche rechts im Hintergrund, um den Messergriff und den Stiel des Glases links, im Tischtuch links und um den Teller rechts sowie entlang der Bildkanten sichtbar. Jüngeren Datums sind punktuelle Retuschen im Hintergrund, in der Pastetenfüllung, im Schatten des vorderen Tellers sowie im Goldrand und den goldenen Applikationen auf der Muschel des Nautiluspokals. Rechts neben dem Pokal ist die durchwachsende Maserung teilweise retuschiert.

Der Firnis weist am linken Bildrand Bestoßungen durch den Zierrahmen auf. Unter UV-Licht fluoresziert er leicht und etwas unregelmäßig, da er bei einer Firnisabnahme unterschiedlich stark reduziert wurde.

Auf der Rückseite ist unter der Parkettierung nur unten ein schmaler Ansatz einer Abfasung erhalten. Links Anobien-Fraßspuren. Ringsum Reste einer über die Parkettleisten reichenden Papierabklebung. Oben Reste eines Klebezettels, darauf mit Stift „15460" (60 verblaßt). Unten Klebezettel „Städtische Galerie Frankfurt am Main [gestempelt, darunter handschriftlich:] 982 Heda".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1644.

PROVENIENZ

Slg. Julius Heymann (1863–1925), Bankier, Frankfurt a. M.[1]

1925 mit dem Vermächtnis Julius Heyman an die Stadt Frankfurt a. M.

Erworben 1940 als Überweisung der Stadt Frankfurt a. M. an die Städtische Galerie als „Willem Claesz. Heda?"

BESCHREIBUNG

Auf dem wie eine Brüstung von links in den Vordergrund geschobenen Tisch stehen die Reste einer Mahlzeit. Über einer grünen Tischdecke liegt ein weißes Tuch mit Plättfalten, das links in lockeren Falten zusammengeschoben ist. Darauf sind zwei Zinnteller abgestellt. Auf dem vorderen liegt eine halbgeschälte Zitrone, deren Schale in einem lockeren Kringel über die Tischkante fällt. Links ist unter den Tellerrand ein Messer geschoben, dessen mit Perlmutt verzierter Griff in den Vordergrund ragt. Vor einem dünnen Venezianerglas mit weitem, sechspaßförmigem Kelch steht der

1 Zur Sammlung vgl. KLÖTZER 1, 1994, S. 331.

Abb. 150: Willem Claesz. Heda (Kopie), Stilleben mit Nautiluspokal, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

zweite, etwas kleinere Zinnteller mit vier Oliven, vor dem eine Walnuß liegt. Bei dem dahinter stehenden Nautiluspokal dient ein Triton als Stiel des Trinkgefäßes. Er stützt mit dem Kopf und beiden Armen das weißlich schimmernde Schneckengehäuse ab, dessen breite Öffnung mit Gold eingefaßt ist. Die Meeresthematik setzt sich auch in der Aufhängung über der Schnecke fort, die einem geschuppten Amphibienleib nachempfunden ist. Der reich verzierte Pokal setzt einen vertikalen Akzent, der durch das daneben stehende, mit einem Rest Rotwein gefüllte Flötenglas zusätzlich gesteigert wird. Eine Pastete auf einer flachen Zinnschale schließt das Stilleben nach rechts ab. Sie wurde schon teilweise verzehrt, so daß man in das Innere blicken kann. Eine dunkle Füllung mit Oliven und einer mit Gewürznelken gespickten Zitronenscheibe ist zu erkennen, die auf einen zum Charakter der Mahlzeit passenden herzhaften Geschmack schließen läßt. Der fein ziselierte Stiel des am Rand der Schale abgelegten Silberlöffels weist diagonal in die Tischecke vorne rechts. Auf dem grauockerfarbenen Hintergrund zeichnet sich ein von links oben einfallender Lichtstrahl ab, der die neutrale Wandfläche belebt und die räumliche Wirkung betont.

FORSCHUNGSSTAND

Die Zuschreibung des Stillebens an Willem Claesz. Heda war bereits zum Zeitpunkt des Erwerbs 1940 umstritten.[2] Die vorsichtige Zuschreibung wurde auch in den folgenden Verzeichnissen beibehalten. Die Angabe der Maße „91 x 54,2 cm" im Städel-Verzeichnis von 1966 beruht wohl auf einem Irrtum.[3] Am 6. November 1978 teilte Sam Segal schriftlich mit, daß es sich nicht um ein Werk von Heda, sondern vielleicht von Cornelis Mahu handle.[4] Dennoch wird das Gemälde im Städel-Verzeichnis von 1987 weiterhin unter der Zuschreibung an Heda geführt.[5] Vermutlich auf die undatierte Notiz von Hans-Joachim Ziemke in der Gemäldeakte[6] geht die Zuschreibung an „Gerrit Willemsz. Heda" im Städel-Verzeichnis von 1995 zurück.[7] Diese Zuschreibung wird von Fred Meijer vom RKD, Den Haag, mündlich in Frage gestellt. In einem Schreiben vom 12. September 2001 teilt Meijer mit, daß es sich um eine zeitgenössische[8] Kopie oder Imitation eines Nachahmers von Willem Claesz. Heda handle, die sicher nordniederländisch sei oder sogar von einem Haarlemer Maler stamme. Die Ausführung sei „aanzienlijk slapper en wat dun en transparant" und „erg ‚braaf'". Die von Segal vorgeschlagene Zuschreibung an Cornelis Mahu weist Meijer zurück, da dessen Kopien nach Heda weniger raffiniert und „krachtiger en pasteuzer in de uitvoering" seien.[9]

DISKUSSION

Daß es sich bei dem Frankfurter Stilleben um ein Werk mit engen Bezügen zu Willem Claesz. Heda handelt, wird durch den Vergleich mit dessen gesicherten und zeitgleich entstandenen Gemälden bestätigt. So weist ein querformatiges „Stilleben mit Römer, Pastete und umgestürztem Nautiluspokal" (Abb. 151) von 1641 im Musée des Beaux-Arts in Straßburg vergleichbare Motive auf.[10] Neben dem venezianischen Flötenglas findet sich das Glas mit sechspaßförmigem Kelch wieder, der hier durch einen zur Hälfte gefüllten Römer und einen Silberbecher ergänzt wird. Im Vergleich zu dem statisch komponierten Frankfurter Stilleben verleiht der umgestürzte und mit der Öffnung auf den Betrachter weisende Nautiluspokal dem Bildaufbau des Straßburger Gemäldes eine gewisse Raffinesse. Die halb geschälte Zitrone und das Messer haben die Positionen getauscht: Im Gegensatz zum Frankfurter Stilleben liegt das Messer auf dem Teller und hat die Zitrone verdrängt, die nun links daneben liegt. Die Walnuß am linken Bildrand ist im Straßburger Gemälde durch eine Haselnuß und Reste einer Nußschale ersetzt. Auch das Motiv der Pastete ist beiden Stilleben gemeinsam, wenn auch der Löffel einmal nach links und im Frankfurter Bild nach rechts weist. Sehr vergleichbar sind auch der Lichtreflex auf der Rückwand, der von einem von links oben einfallenden Lichtstrahl erzeugt wird, und das links zusammengeschobene Tuch mit den Bügelfalten. Bemerkenswert ist insbesondere die charakteristische Form des Nautiluspokals mit der von einem Triton gehaltenen Schnecke und den fischschuppenartigen Verzierungen. Da dieser auch auf dem 1649 von Heda gemalten „Stilleben mit Nautiluspokal, Tazza und einer Schale Austern" aus dem Staatlichen Museum Schwerin vorkommt, ist wohl von einem Vorbild auszugehen, das einmal existiert hat und Heda bekannt war.[11]

2 Im Städel-Inventar wird der Name durch ein Fragezeichen ergänzt.
3 Vgl. Verz. 1966, S. 51.
4 Hinweis in der Gemäldeakte.
5 Vgl. Verz. 1987, S. 53.
6 „Das Gemälde ist vielleicht nicht von Willem Claesz. Heda, sondern von dessen Sohn, Gerrit Willemsz. Heda, gemalt."; vgl. Notiz in der Gemäldeakte.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 34.
8 Diese Einschätzung beruht auf dem dendrochronologischen Gutachten von Peter Klein vom 4. Mai 2001.
9 Vgl. Schreiben vom 12. September 2001 in der Gemäldeakte.
10 Holz, 60 x 77 cm. Straßburg, Musée des Beaux Arts (Inv. Nr. 1745). Vgl. VROOM 1980, Nr. 366a. Eine von Vroom als Replik bezeichnete, gleichfalls 1641 datierte Variante befindet sich im Nationalmuseum Warschau (Holz, 59,5 x 79 cm, Inv. Nr. M. Ob. 481); vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 188f., dort als Gerrit Willemsz. Heda. Kleinere Abweichungen finden sich in der linken Tischhälfte, denn der Löffel steckt in der Füllung der Pastete und ist nicht am Rand abgelegt. Ein Messeretui und kleinere, vor dem Pastetenteller verstreute Nußschalen sind hinzugefügt.

Abb. 151: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit Römer, Pastete und umgestürztem Nautiluspokal, 1641, Straßburg, Musée des Beaux-Arts

Das Hochformat wird von Heda um 1640 häufiger verwendet, wie ein 1639 datiertes „Stilleben mit Tazza, Römer und Pastete" (Abb. 152) belegt.[12] Es zeigt wieder den sechspaßförmigen Kelch und die geöffnete Pastete. Auf einem weiteren hochformatigen und 1640 datierten Stilleben im Mauritshuis in Den Haag kommt noch einmal der Nautiluspokal vor, der durch ein die Fortuna darstellendes Figürchen ergänzt wird.[13] Die vielfältigen stilistischen Bezüge zu den um 1640 entstandenen Gemälden von Heda bestätigen den dendrochronologischen Befund des Frankfurter Stillebens, der eine Entstehung ab 1644 nahelegt.

Trotz der deutlichen Verwandtschaften mit gesicherten Stilleben von Heda ist das Frankfurter Gemälde dessen Umkreis zuzuweisen. Da sich im Œuvre von Heda keine Vorlage zu diesem Werk erhalten hat, könnte es sich auch um eine imitierende Nachschöpfung handeln. Die Eigenhändigkeit ist jedoch aufgrund der nicht zuletzt von Fred Meijer festgestellten künstlerischen Schwächen auszuschließen. So wirkt insbesondere die Wiedergabe der feuchten Schnittfläche der Zitrone (Abb. 153) trocken und schematisch. Auch die punktuell aufgetragenen Glanzlichter auf den metallenen Gegenständen (Abb. 154) haben keine Gemeinsamkeit mit den zahlreichen Farbnuancen, mit denen Heda die scheinbar aus schimmernden Reflexen und sanften Schatten bestehenden Oberflächen modellierte. Eine kristalline Härte in der Wiedergabe insbesondere der aus Glas oder Metall bestehenden Gegenstände zeichnet hingegen die Stilleben von Gerret Willemsz. Heda aus, dem die Frankfurter Tafel zugeschrieben wurde.[14] In der präzisen Darstellung sind die Stilleben des jüngeren Heda jedoch nicht mit der steifen und etwas trockenen Malweise des Frankfurter Stillebens zu vergleichen. Deshalb überzeugt die Zuschreibung an Gerret Willemsz. Heda nicht.

Dennoch zeigt der maltechnische Aufbau des Stillebens im Städel eine genaue Kenntnis der tonalen Malerei, wie sie sich in den späten 1620er Jahren auch in dieser

11 Ein sehr vergleichbarer Nautiluspokal von der Hand Cornelis van Weerdenborchs stammt aus dem Jahr 1621 (Utrecht, Centraal Museum); vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 154, Anm. 2 unter Berufung auf F. W. FREDERIKS, Dutch Silver, Bd. 4, Den Haag 1961, Nr. 74.

12 Holz, 75 x 57 cm. Zuletzt New York (Sotheby's) 14. Januar 1988, Nr. 100.

13 Holz, 68,5 x 50 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 936). Vgl. VROOM 1980, Nr. 283.

14 Vgl. Verz. 1995, S. 34.

Gattung durchsetzte.[15] Abweichend von der in holländischen Gemälden dieser Zeit vorwiegend genutzten Kreidegrundierung weist das Frankfurter Gemälde eine transparente Grundierung auf, die den Holzton des Bildträgers durchschimmern läßt (Abb. 155). Obgleich dieser Effekt durch die Bleiweißverseifung einzelner Pigmente noch verstärkt wird, belegen der dünne Farbauftrag und die zum Teil stehengebliebene Grundierung zwischen einzelnen Gegenständen, daß dieser Effekt bewußt eingesetzt wurde.[16] Offenbar trug der einheitliche Holzton zu der gewünschten tonalen Wirkung bei, denn er entspricht der insgesamt reduzierten Farbpalette. Gemeinsam mit Pieter Claesz. gilt Willem Claesz. Heda als Hauptvertreter der „monochromen banketjes".[17] Um 1630 wandte er sich diesem Typus des Mahlzeitenstillebens zu,[18] das sich durch wenige, übersichtlich grup-

Abb. 152: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit Tazza, Römer und Pastete, 1639, zuletzt New York, Sotheby's (1988)

15 Vgl. VROOM 1980, S. 33–38, S. 43.

16 Dafür spricht auch, daß der Hintergrund zum Teil zweischichtig aufgebaut ist. In einigen Partien liegt über einer stärker pigmentierten Schicht der graubraune Ton des Hintergrundes, der an diesen Stellen etwas opaker wirkt.

17 Vgl. VROOM 1980, S. 53.

18 Vroom nennt als frühes Beispiel das 1630 datierte „Stilleben mit Römer, Zinnteller und Walnuß" im Groninger Museum; vgl. VROOM 1980, S. 53. Das 1629 datierte Stilleben aus dem Mauritshuis in Den Haag (VROOM 1980, S. 69, Abb. 84) erhält durch die Taschenuhr am linken Bildrand den Charakter einer Vanitasdarstellung.

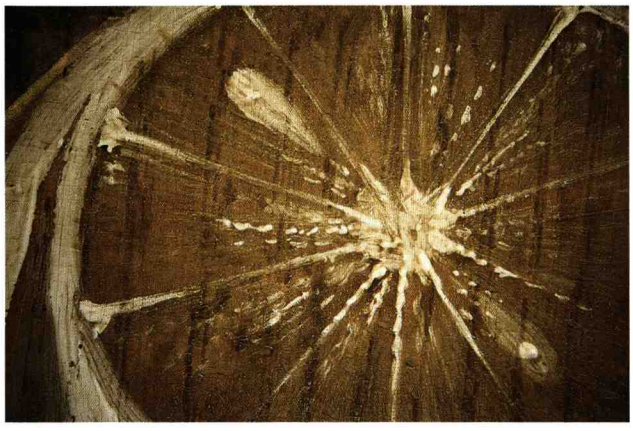

Abb. 153: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit Nautiluspokal, Mikroskopaufnahme: Zitrone, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 154: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit Nautiluspokal, Mikroskopaufnahme: Fuß des Nautiluspokals, Frankfurt a. M., Städel

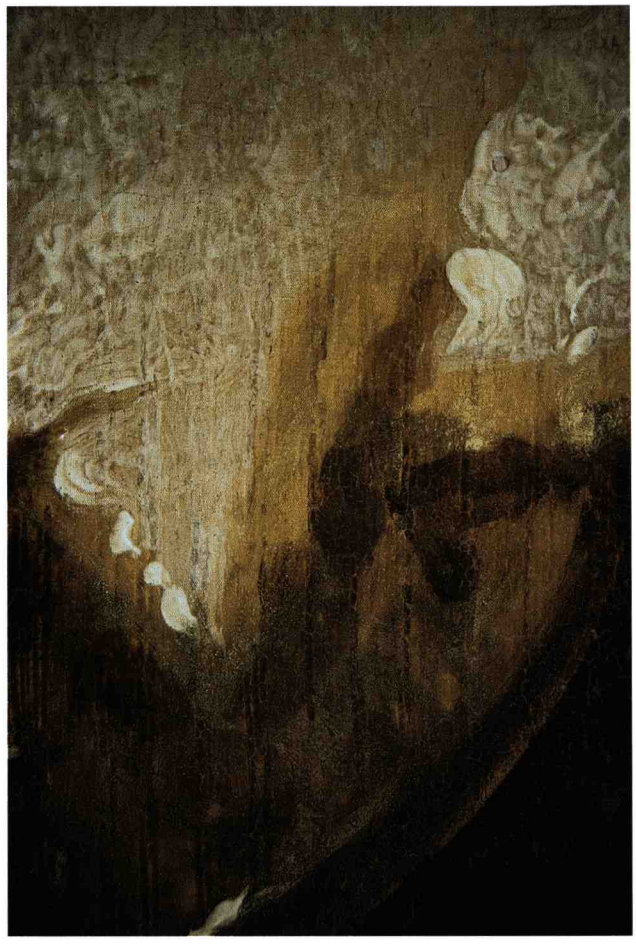

Abb. 155: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit Nautiluspokal, Mikroskopaufnahme: Pastete, Frankfurt a. M., Städel

pierte Motive und eine reduzierte Farbpalette auszeichnet. Die äußere Beschränkung der künstlerischen Mittel wird allerdings zur besonderen Kunstfertigkeit gemacht, denn wie keinem anderen gelangen Heda stimmungsvolle, von Licht umspielte Arrangements, die ihren Reiz durch die überzeugende Suggestion verschiedener Oberflächen erhalten.[19] Spiegelungen und Lichtreflexe unterstreichen das Schimmern der Metall- und Glasflächen, Reste von Flüssigkeiten in den Gläsern brechen das Licht. Auf der glatten Haut von Oliven entfaltet das Licht eine andere Wirkung als auf der runzligen Walnußschale und auf der krümelig-bröckeligen Pastete.

Ab der Mitte der 1640er Jahre fügte Heda in seinem Stilleben zusätzlich prunkvolle Gegenstände wie Salzfässer, Silberkannen und chinesische Porzellanschalen ein.[20] Im Frankfurter Gemälde weist der kostbare Nautiluspokal als Sinnbild für Reichtum und gehobene Lebensart[21] auf diese Entwicklung. Häufig verleihen die Schmiedearbeiten, mit denen Fuß und Halterungen gearbeitet sind, dem Gefäß eine ikonographische Signifikanz: Der Triton, der im Frankfurter Gemälde sowohl als Stütze für die Schnecke wie auch als Stiel dient, entspricht der Meeresikonographie ebenso wie die fischschuppenartigen Halterungen. Über diese eher allgemeinen Inhalte hinaus wurde den Pokalen durch allegorische Figuren eine tiefere Bedeutung gegeben: So könnte die Fortuna auf dem bereits erwähnten Stilleben von Heda aus dem Mauritshuis auf die Unwägbarkeiten des Lebens allgemein, aber auch auf die der Seefahrt hinweisen, deren Produkt die importierte Nautilusschnecke ist. Auf die Gefahren der Schiffsreisen spielt auch die häufig verwendete Figur des Odysseus an.[22] Der in solchen

19 Vgl. VROOM 1980, S. 53.

20 Vgl. VROOM 1980, S. 54–56. Er deutet dieses als Ausdruck eines gewandelten Zeitgeschmacks, der zunehmend prunkvolle Inszenierungen forderte.

21 Als solches wird er in einem „Stilleben mit Pfauenpastete" (Amsterdam, Rijksmuseum) gedeutet; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 145.

22 Uta Neidhardt weist auf entsprechende Pokale in Stilleben von Willem Kalf und Pieter Claesz. hin. Sie deutet das Seeungeheuer als Skylla, auf deren Haupt sich Neptun setzt, um Odysseus aus der lebensbedrohlichen Situation zu retten; vgl. Uta NEIDHARDT, Ein Prunkstilleben von Willem Kalf als Leihgabe in der Gemäldegalerie Alte Meister, in: Dresdner Kunstblätter 39, 1995, S. 2–8, insb. S. 5.

Motiven anklingende Topos des von Gefahren bedrohten Lebensweges legt in einigen Stilleben eine Vanitasbedeutung nahe, zumal wenn die Luxusgüter mit Vergänglichkeitssymbolen verknüpft werden.[23] Taschenuhren, zerbrochene Gläser und heruntergebrannte Kerzen weisen auf die vergängliche Pracht des irdischen Reichtums hin, dem das Ewige Leben des gottesfürchtigen Menschen gegenübersteht. In dem 1631 datierten „Stilleben mit Taschenuhr" von Willem Claesz. Heda ist der umgestürzten Tazza und dem großen Römer eine Uhr unmittelbar zugeordnet, um diesen Sinngehalt zu veranschaulichen.[24] Da im Frankfurter Stilleben Hinweise auf die Vergänglichkeit fehlen, ist eine solche Deutung eher auszuschließen. Ebensowenig scheint der Weinrest in dem Flötenglas auf die Warnung vor übermäßigem Alkoholkonsum hinzudeuten.[25] Es liegt eher nahe, in dem Einbezug des Nautiluspokals eine künstlerische Möglichkeit zu sehen, den schimmernden Oberflächen von Glas und Metall mit dem matten Glanz der Muschelschale eine weitere Facette hinzuzufügen und die künstlerische Meisterschaft in der Wiedergabe unterschiedlicher Lichtreflexe auf den fein ziselierten Goldschmiedearbeiten unter Beweis zu stellen.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 51; 1971, S. 28; 1986, S. 24, Nr. 2; 1987, S. 53; 1995, S. 34

Hans-Ulrich METTE, Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen, Diss. Kiel 1991, München 1995, S. 166

23 So werden in dem 1629 datierten „Stilleben mit geöffnetem Buch, Totenschädel, Violine und Öllampe" (Holz, 49 x 82 cm. Privatsammlung) ein Becherpokal und eine Tazza mit Vanitassymbolen kombiniert; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 142f.

24 Holz, 54 x 82 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1371). Vgl. VROOM 1980, S. 66, Nr. 331.

25 Eine solche Deutung wird ohne nähere Begründung in bezug auf das motivisch nahestehende Warschauer Stilleben ausgesprochen; vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 189. Dem steht die dezidierte Wertschätzung des Weins in zeitgenössischen dietätischen Traktaten gegenüber. Dort wird auch die Kombination mit Zitronen und Nüssen vorgeschlagen, die den in metallenen Gefäßen enthaltenen Giften vorbeugen sollen; vgl. Julie Berger Hochstrasser, Feasting the eye: Painting and reality in the seventeenth-century „Bancketje", in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 75f.

JAN DAVIDSZ. DE HEEM

Utrecht 1606 – 1683/84 Antwerpen

Im April 1606 wurde „Jan Davidsz. van Antwerpen" in Utrecht als Sohn des Musikers David van Antwerpen und Hillegont Teunisdr. aus Leiden geboren. Der Beiname „van Antwerpen" verdeutlicht die Herkunft der Familie aus der Stadt an der Schelde. Mit seiner Familie, die sich zum katholischen Glauben bekannte, zog der Maler 1625 nach Leiden, wo er sich den Beinamen „De Heem" zulegte. Am 12. November 1626 bestellten De Heem und Aletta (Aeltgen) van Weede aus Utrecht das Aufgebot. Nach der Geburt der Söhne David Jansz. und Cornelis Jansz. 1628 und 1631 siedelte De Heem im folgenden Jahr nach Antwerpen über, wo er 1635/36 in die St. Lukasgilde eintrat und ein Jahr später, am 28. August 1637, das Bürgerrecht erhielt. Am 29. März 1643 starb seine Frau. Bereits im folgenden Jahr heiratete De Heem die aus Antwerpen stammende Anna Ruckers. Obgleich die Scheldestadt seine Heimat blieb, lebte der Maler über längere Zeit in Utrecht. Ein Dokument von 1669 benennt den 24. Juni 1667 als Datum des Umzugs, zudem wird er 1669 als Mitglied der Utrechter Malergilde genannt. Am 12. Juli 1669 besuchte Cosimo III. de' Medici De Heem in Utrecht und erwarb ein Früchtestilleben. Den letzten, mehrjährigen Aufenthalt zwischen 1665 und 1672 beendete der Einmarsch französischer Truppen. De Heem ging nach Antwerpen zurück, wo er 1683/84 verstarb. Am 26. April 1684 erhielt die Antwerpener St. Lukasgilde seine Sterbeabgabe. Das von Houbraken überlieferte Todesdatum 1674 beruht wohl auf einem Irrtum.

Jan Davidsz. de Heem zählt zu den bedeutendsten niederländischen Stillebenmalern des 17. Jahrhunderts. Sowohl in Utrecht als auch in Antwerpen lebend, verband er in seinen Schöpfungen jeweils charakteristische Merkmale der beiden Stillebentraditionen. Sein künstlerisches Spektrum reicht von den frühen Bücherstilleben bis zu kostbaren Blumenstücken. Besonders einflußreich waren seine Prunkstilleben, in denen er Impulse der flämischen Küchenstücke in der Tradition von Frans Snijders verarbeitete. Zu den wenigen dokumentierten Schülern De Heems zählen seine Söhne Cornelis aus erster und Jan Jansz. de Heem aus zweiter Ehe. Mit dem aus Frankfurt am Main stammenden und in Utrecht ansässigen Stillebenmaler Abraham Mignon arbeitete De Heem wiederholt zusammen.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 216–219; Houbraken 1, 1718, S. 209–13; Helmus-Segal 1991, S. 53–58; Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 2, S. 453; Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 294

STILLEBEN MIT FRÜCHTEN, PASTETE UND TRINKGESCHIRR

INV. NR. 1041

1651

Leinwand, 45,6 x 62,7 cm

Signiert und 1651 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Aufgrund der Doublierung und allseitigen Abklebung ist die Anzahl der Webfäden der hellgrau grundierten Leinwand mit den Malfeldmaßen 45,4 x 60,2 cm nicht ermittelbar. Eine Wachsdoublierung wurde unmittelbar nach dem Ankauf zwischen dem 17. Mai und dem 19. Juni 1867 noch in Paris vorgenommen (Städel-Inventare von 1865 und 1880). Eine Restaurierung nahmen Göbel und Janss zwischen dem 11. und 13. März 1878 vor (Archiv. 1877/78, S. 55). Von Januar bis August 2005 wurde das Gemälde durch Linda Schmitt restauriert. Bei der Abnahme der Wachsdoublierung trat eine zweite, mit Kleister befestigte dünne Doublierleinwand zutage. Möglicherweise bedingte der sich durchdrückende Keilrahmen die Doublierung, worauf Fehlstellen und Kittungen im Bereich der Keilrahmeninnenkante hindeuten. Die bei den vorausgegangenen Doubliermaßnahmen abgeschnittenen Spannränder wurden durch neue Leinwandrandanstückungen ersetzt.

An den Bildrändern teilweise größere gekittete Ausbrüche. Verputzungen in den Schattenpartien, vor allem oberhalb der Blätter im Hintergrund rechts oben, in der Pastetenfüllung und in den Verschattungen der Faltenwürfe im weißen Tuch. Delle in den Weinblättern rechts. Bei der Doublierung wurden Pastositäten verpreßt. Die partiell zusammengeschobene und dachförmig hochstehende Malschicht könnte auf ein Zusammenziehen des Bildträgers, vermutlich durch das Einwirken von Feuchtigkeit, zurückgehen. Ältere schwarze Ölübermalungen in der rechten unteren Bildecke und jüngere Retuschen unterhalb der Zitronenschale, in der Pastete sowie im braunvioletten Tuch wurden mit der jüngsten Firnisabnahme entfernt. Der Firnis war durch Wachs, das möglicherweise bei der Doublierung an die Oberfläche getreten ist, streifig und teilweise grau geworden. Durch eine zuvor erfolgte Reduktion des Firnisses im Bereich des weißen Tuchs, der Tazza und in der Zitrone wirkte der Firnis zudem fleckig.

Sowohl das mit Weiß aufgetragene Monogramm „IDH" (Abb. 156) auf der Unterseite des Fußes der Tazza als auch die Signatur „J :De heem f 1651:" (Abb. 157) in mittelbrauner Farbe an der Tischkante rechts weisen ein durchlaufendes Craquelé auf mit Ausnahme der „5", die partiell nachgezogen wurde.

Auf der Rückseite befindet sich auf dem Keilrahmen ein Klebezettel mit der Inventarnummer „No. 1041" und die Eintragung „1. II" mit Bleistift.

PROVENIENZ

Slg. Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Pommersfelden, Schloß Weißenstein

Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 39 als „Jan Davidsz de Heem" (frcs. 3.180 an Louis Kohlbacher, Frankfurter Kunstverein)

Erworben am 17. Mai 1867 als „Jan Davidsz de Heem"

KOPIEN

a) Anonym, Leinwand, 41 x 61 cm. Zuletzt Verst. Gijsbert de Clercq, Amsterdam (Muller) 1. Juni 1897, Nr. 35.[1]

b) Jan Davidsz. de Heem (?), keine technischen Angaben.

Abb. 156: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 157: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 158: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, 1651, Frankfurt a. M., Städel

Zuletzt Hamburg, Johann Christian Andreas Mestern.[2]
c) Cornelis de Heem, Holz, 50,8 x 63,0 cm. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P.46.1.119).[3]

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen, braungrünen Hintergrund wurde ein Stilleben auf einer hölzernen Tischplatte arrangiert. Auf einer zurückgeschobenen braunvioletten Decke und einem zerknüllten weißen Tuch liegt eine umgestürzte silberne Tazza vor einer goldenen Becherschraube, die einen Berkemeyer hält. Neben dieser ist ein halbvoller Römer abgestellt, davor ist auf einem Zinnteller eine Pastete angerichtet. Sie ist bereits angebrochen, so daß die Füllung zu sehen ist. Der am Rand abgelegte Löffel wie auch die Krümel auf dem Teller mit den zwei Garnelen und der Zitronenscheibe im Vordergrund legen eine abgebrochene Mahlzeit nahe. Farbliche Akzente setzen einige Früchte wie die roten Kirschen auf dem weißen Tuch, die Orange auf dem Tellerrand und rechts, vor einigen grünen Trauben, die halb geschälte Zitrone, deren gelbe Schale in elegantem Schwung über die Tischkante herabfällt. Die rechte Hälfte des Stillebens wird von üppigem Weinlaub hinterfangen.

FORSCHUNGSSTAND

Aufgrund der prominenten Signatur bestand an der Zuschreibung des Gemäldes an den Stillebenmaler Jan Davidsz. de Heem nie ein Zweifel. Bereits im ersten Katalog zur Sammlung von Kurfürst Lothar Franz von Schönborn, den Rudolf Bys 1719 verfaßte, wird es unter der Nr. 26 aufgeführt: „Still-liegende Sachen: Als eine offene Pastet nebst allerhand Früchten / Gold=Silber=und Gläsernen Geschirr. Vom Joann.de Heem. (1./6. // 2./-)".[4] Das Gemälde hing in der Großen Gemäldegalerie in Schloß Weißenstein, Pommersfelden, in der untersten Reihe.[5] Ursprünglich besaß das „Stilleben mit Pastete" noch ein Pendant, denn 1788 beschreibt C. Lang zwei Gemälde, die er als „Fruchtstücke" und „in gutem Geschmack" gemalte Werke bezeichnet.[6] Bei dem einen Gemälde hebt er die wirklichkeitsgetreue Darstellungsweise von halbgeschälten Zitronen und einem Teller mit Austern hervor, auf denen zur Steigerung des illusionistischen Effekts eine Schmeißfliege herumkrieche. Dem stehe das Gegenstück nicht nach: „[...] auf dem andern sind Krebse, auch Früchte in gleicher Schönheit angebracht."[7]
Waagen führt in seiner Beschreibung der Sammlung von 1843 ein „Frühstück und Obst, sehr zart behandelt" unter der Zuschreibung an Cornelis de Heem auf.[8] Heller nimmt das Frankfurter Gemälde unter der Bezeichnung „Früchtenstück" auf und erwähnt die Signatur „J. de Heem fec."[9] Im Galerieführer von 1857 wird das Gemälde ausführlich beschrieben: Im Hintergrund macht der Autor neben den übrigen Gegenständen ein „verziertes Kohlenpfännchen" aus.[10] Im Katalog zur Versteigerung der Sammlung 1867 in Paris wird das Gemälde unter dem Titel „Déjeuner" geführt und die Signatur am rechten Bildrand erwähnt.
Im handschriftlichen Nachtrag zum Städelverzeichnis 1866 wird das als „Das Frühstück. Stilleben" bezeichnete Werk unter der Zuschreibung an De Heem aufgenom-

1 Angaben auf der Photographie im RKD, Den Haag.
2 Den Angaben von Kohlbacher und Malß zufolge handelt es sich um eine Kopie des Gemäldes im Städel, die nur das Monogramm „I.D.H." trägt und im Bereich des weißen Tuches durch eine von Mestern vorgenommene Maßnahme verputzt ist; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1865, Nr. 560. Möglicherweise identisch mit der unter c) aufgeführten Kopie in Valenciennes.
3 Die Zuschreibung an Cornelis de Heem erfolgte erst 1989/90 in Zusammenhang mit dem Ausstellungskatalog LES SAISIES RÉVOLUTIONNAIRES AU MUSÉE DE VALENCIENNES, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts 1989/90, S. 98, Kat. 76. Der Bestandskatalog von 1931 nennt noch Jan de Heem als Maler; vgl. CATALOGUE ILLUSTRÉ ET ANNOTÉ DES ŒUVRES EXPOSÉES AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE VALENCIENNES, Bd. 1, Valenciennes 1931, S. 68f., Kat. 133. Weizsäcker hingegen hält das Werk für eine Kopie; vgl. Verz. 1900, S. 147. Das Gemälde in Valenciennes weist hinsichtlich der Proportion der einzelnen Gegenstände Abweichungen auf, außerdem ist das grüne Tischtuch fast bis an die rechte Tischkante geschoben, wo die Signatur fehlt. Bei dem Monogramm „IDH" am Fuß der Tazza könnte es sich zudem um eine Fälschung handeln, so Emmanuelle Delapierre in einem Schreiben vom 3. September 2004; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
4 Vgl. BYS 1719, Nr. 26. Zitiert nach der Transkription von Helmut Engelhart, Tauberbischofsheim; vgl. Korrespondenz vom 21. Mai 2002.
5 Für diesen Hinweis danke ich Helmut Engelhart, Tauberbischofsheim; vgl. Korrespondenz vom 21. Mai 2002 in der Gemäldeakte.
6 Vgl. LANG 1788, S. 24f.
7 Vgl. LANG 1788, S. 25.
8 Vgl. WAAGEN 1843, S. 143. Keines der übrigen unter Jan David oder Cornelis de Heem aufgeführten Gemälde läßt sich mit dem Städel-Stilleben identifizieren. Möglicherweise befand sich dieses auch unter der Sendung derjenigen Gemälde, die zur Restaurierung nach Nürnberg verschickt worden waren; dazu WAAGEN 1843, S. 144. Daß Waagen bei dem Besuch in der Galerie die auffallende Signatur übersah und das Gemälde Cornelis de Heem zuschrieb, könnte auch mit den durch ein Gewitter verursachten schlechten Lichtverhältnissen begründet sein; dazu WAAGEN 1843, S. 120.
9 Vgl. HELLER 1845, S. 30.
10 Vgl. Kat. POMMERSFELDEN 1857, S. 46, Nr. 332: „Auf einem Tische liegt eine weiße Serviette, neben der eine geöffnete Pastete, ein Teller mit kleinen Krebsen und Zitronen, ein Löffel, Trauben und Kirschen nebst Weinlaub sich befinden. Hinten stehen zwei gefüllte Gläser, ein verziertes Kohlenpfännchen und ein silberner Pokal."

men, und sowohl die Signatur wie auch das Monogramm werden erwähnt.[11] Im Nachtrag von 1867 ergänzt G. Malß handschriftlich, daß sich das Städel-Gemälde ursprünglich im Besitz von J. C. A. Mestern in Hamburg befunden habe.[12] Dieser habe das weiße Tischtuch „geputzt". Angeblich war die Signatur zu dieser Zeit nicht vorhanden, nur das Monogramm. Eine spätere Annotation weist jedoch darauf hin, daß das Gemälde schon im Verzeichnis der Sammlung Schönborn von 1719 unter der Nr. 26 aufgeführt worden sei.[13] Theodor Levin bezeichnet die Signatur als Fälschung, hält aber das Monogramm unter Vorbehalt für authentisch, wenn es auch ungebräuchlich sei.[14] Dieser Ansicht folgt Heinrich Weizsäcker im Verzeichnis von 1900, indem er die Signatur – im Gegensatz zum Monogramm – als nicht authentisch bezeichnet.[15] In den Angaben zur Provenienz nennt er unter Berufung auf den Sammlungskatalog von 1746 ein Fruchtstück, das dort als Pendant des Frankfurter Gemäldes bezeichnet werde. Außerdem erwähnt Weizsäcker eine alte Kopie des Werkes im Museum von Valenciennes.[16] Das Photo des Frankfurter Stillebens im RKD, Den Haag, spiegelt die wechselhafte Einschätzung der Signatur wider: Bei der Beschriftung des Photos wurde sie mit „vals" kommentiert, das mit Bleistift daneben von unbekannter Hand eingetragene „?" macht jedoch die Zweifel an dieser Einschätzung deutlich. Auch Jochen Sander und Bodo Brinkmann teilen die Unentschiedenheit in der Beurteilung der Signatur, indem sie diese als „nachträglich?" bezeichnen.[17] Unter Berufung auf den Schönborner Sammlungskatalog von 1746 verweisen sie auf das Gegenstück, ohne es mit einem bestimmten Gemälde zu identifizieren.

Mündlich teilt Fred Meijer vom RKD, Den Haag, im Februar 2002 mit, daß versteckte Signaturen und Monogramme bei De Heem ungewöhnlich seien. Die Signatur bezeichnet er jedoch als typisch und mit der stilistischen Einordnung des Gemäldes in die frühen 1650er Jahre als übereinstimmend.

Sam Segal identifiziert die Tazza als „Hansje-in-de-kelder".[18] Fußschalen dieses Typs hatten eine mit einer Halbkugel geschlossene Vertiefung in der Schale, in der ein Figürchen versteckt war. Sobald Flüssigkeit eingeschenkt wurde, stieg dieses auf und schwamm auf der Oberfläche. Solche Kelche wurden Segal zufolge genutzt, um Besuchern die Empfängnis eines Kindes anzuzeigen, und sollten dazu auffordern, der künftigen Kindsmutter zu gratulieren.[19]

In der von ihr überarbeiteten Neuauflage des Galeriekataloges von Bys 1719 identifiziert Katharina Bott gleichfalls das unter der Nr. 26 aufgeführte Gemälde mit dem Frankfurter Stilleben von De Heem.[20]

DISKUSSION

Als eines der frühesten Prunkstilleben von der Hand Jan Davidsz. de Heems gilt das „Stilleben mit Hummer und Nautilus-Pokal" von 1634 aus der Staatsgalerie Stuttgart.[21] Es zeigt bereits alle Charakteristika der späteren Schöpfungen, die zu einem Markenzeichen des Künstlers werden sollten. Kennzeichnend ist die Ansammlung kostbarer und seltener Luxusgüter wie prunkvolle Pokale, exotische Handelswaren und ungewöhnliche Delikatessen. Mit Hilfe von umgestürzten Gefäßen wird ein diagonaler Bildaufbau erzielt, der eine repräsentative Zurschaustellung der angesammelten Gegenstände ermöglicht. Das seitlich einfallende Licht modelliert die Oberflächen und bewirkt Reflexe auf den Gegenständen. Leuchtende Farbakzente steigern die koloristische Wirkung. In der Folgezeit wurden die stillebenhaften Arrangements durch Weinranken, Papageien, Draperien und auch durch den Ausblick in die Landschaft bereichert.[22] De Heem, der lange Jahre in Antwerpen lebte, kombinierte die für flämische Maler wie Frans Snijders charakteristische Motivvielfalt, die in dynamischen Kompositionen umgesetzt wurde, mit der fast haptischen Wiedergabe der Oberflächen in einem atmosphärisch stimmungsvollen Licht, wie es für die holländischen Stilleben typisch ist.[23] Das Frankfurter Stilleben ist ein Beispiel für die reife Schaffensphase des Malers, charakterisiert durch die virtuose Handhabung des künstlerischen Vokabulars. Es stellt gleichfalls eine kunstvolle Verschmelzung zweier Traditionslinien dar. Die repräsentative Zurschaustellung der verschiedenen Objekte und die leuchtende Farbigkeit verrät das Vorbild flämischer Stilleben.[24] Hingegen gehen das reduzierte Format[25] und die daraus resultie-

11 Vgl. Verz. 1866, S. 165c, Nr. 487.
12 Vgl. Verz. 1866, S. 165c, Nr. 487, Nachtrag 1867, S. 172, Nr. 487.
13 Die etwas kräftigere Tinte und die abweichende Handschrift deuten darauf hin, daß es sich um eine Ergänzung von anderer Hand handelt.
14 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 58.
15 Vgl. Verz. 1900, S. 147, Nr. 330.
16 Vgl. Verz. 1900, S. 147, Nr. 330.
17 Vgl. Verz. 1995, S. 34.
18 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148.
19 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148.
20 Vgl. BOTT 1997, S. 19.
21 Leinwand, 61 x 55 cm. Stuttgart, Staatsgalerie (Inv. Nr. 3323). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 170.
22 Ein prachtvolles Beispiel für die Vielgestaltigkeit der Prunkstilleben ab den 1640er Jahren ist das 1640 datierte Gemälde aus dem Louvre, Paris (Leinwand, 149 x 203 cm, Inv. Nr. 1321, signiert und monogrammiert „D H"). Abb. in: Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 26, Abb. 9.
23 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 24.
24 Motive wie die Tazza wurden um 1600 durch flämische Maler wie Osias Beert und Jan Brueghel eingeführt; vgl. Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 134. In der holländischen Malerei wurden Prunkgefäße häufig in einen Vanitaskontext eingefügt; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/ 2000, S. 143.

rende intime Wirkung auf die holländische Tradition zurück. In der Darstellung einer soeben beendeten Mahlzeit klingt noch der Einfluß der dort besonders beliebten „banketjes" nach.[26]

Die häufig geäußerten Zweifel an der Authentizität der Signatur bestätigten sich während der Untersuchung des Gemäldes mit dem Mikroskop nicht.[27] Der gesamte Bereich weist ein durchlaufendes Craquelé auf mit Ausnahme der „5", die partiell nachgezogen wurde. Zudem entspricht die Signatur dem um 1650 gebräuchlichen Typus.[28] Auch stilistisch bestehen keine Zweifel an der Entstehung des Gemäldes 1651. Der Vergleich mit weiteren datierten Prunkstilleben aus dieser Zeit belegt, daß De Heem ein festes Motivrepertoire variierte. Die deutlichsten Verwandtschaften zeigt ein gleichfalls im Jahr 1651 entstandenes Stilleben (Abb. 159) im Londoner Kunsthandel.[29] Als direkte motivische Übernahmen sind die geöffnete Pastete mit dem auf dem Tellerrand abgelegten Löffel und der Teller mit den beiden Crevetten zu bezeichnen. Identisch sind auch die Weinblätter oben rechts, von denen eines zum Betrachter, ein anderes nach links gewendet ist. Auch die Kirschen und die halbgeschälte Zitrone mit dem über die Tischkante herabhängenden Schalenkringel sind verwandt. Hinsichtlich des Bildaufbaus bestehen ebenfalls deutliche Übereinstimmungen: Einzelne Requisiten über-

Abb. 159: Jan Davidsz. de Heem, Prunkstilleben, 1651, London, Th. Brod (1995)

25 Solche Prunkstilleben in einem reduzierten Format treten ab den 1640er Jahren auf und bilden neben den monumentalen Prunkstilleben einen eigenen Bildtypus; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 145.

26 Vgl. dazu N. R. A. VROOM, De schilders van het Monochrome Banketje, Amsterdam 1945.

27 Negativ geäußert hatte sich PIGEON 1888, S. 257, Nr. 58, ebenso Verz. 1900, S. 146, Nr. 330. Zweifel äußerten auch Sander und Brinkmann; vgl. Verz. 1995, S. 34. In der handschriftlichen Annotation zum 1867 verfaßten Nachtrag des Städel-Verzeichnisses von 1866 erwähnt Malß, daß die Signatur auf dem angeblich zuvor im Besitz des Malers J. C. A. Mestern befindlichen Gemälde nicht vorhanden war; vgl. Verz. 1866, S. 165c, Nr. 487, Nachtrag 1867, S. 172, Nr. 487. Diese Information geht vermutlich auf die Verwechslung mit einer Kopie zurück, da für das Stilleben im Städel eine lückenlose Provenienz seit dem frühen 18. Jahrhundert aus der Sammlung Schönborn besteht.

28 Vgl. GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 454.

29 Leinwand, 43 x 57,2 cm. Zuletzt Kunsthandel London, Th. Brod (1995); vgl. Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag.

Abb. 160: Jan Davidsz. de Heem, Prunkstilleben, 1653, USA, Privatsammlung

nehmen bei beiden Gemälden kompositorische Funktionen, wie die Weinranken, die den Aufbau dekorativ hinterfangen, oder die Zitronenschale, welche die optische Grenze zwischen Bild und Betrachter verwischt. Auch die Staffelung der beiden Teller und die rechts abgelegte Zitrone sind vergleichbar. Allerdings wird die von links nach rechts aufsteigende Diagonale nicht wie im Frankfurter Gemälde durch silberne Trinkgefäße erzielt, sondern durch Weinranken, die zu zwei kostbaren Gläsern führen. Bei dem rechten handelt es sich um ein venezianisches Flötenglas, das wie der eingeschraubte Berkemeyer im Frankfurter Gemälde die Komposition nach oben abschließt.

Silberne Prunkgegenstände spielen in einem weiteren, 1653 datierten Stilleben (Abb. 160) eine weitaus wichtigere Rolle.[30] Wieder treten die hintereinandergestaffelten Zinnteller mit der Pastete und dem Löffel auf und werden hier durch ein figurengeschmücktes Trinkgefäß und eine umgestürzte Tazza ergänzt. Diese Fußschale, ein leicht abgeändertes Zitat des Frankfurter Vorbilds, führt auch hier als Diagonale in die Komposition ein, die so zugleich abgestützt und räumlich plausibel gemacht wird. Mit Hingabe schilderte De Heem Reflexe und Spiegeleffekte, die auf den Metalloberflächen entstehen. Diese Besonderheit wußte auch Arnold Houbraken in seiner Vita des Stillebenmalers zu würdigen.[31]

An seine Identifizierung der Tazza als sogenanntes „Hansje-in-de-kelder" knüpft Segal eine umfassende Interpretation des 1653 entstandenen Gemäldes.[32] Auch in der Tazza des Frankfurter Stillebens sieht Segal einen solchen Pokal.[33] Dies vermag jedoch letztlich nicht zu überzeugen, da man in beiden Gemälden nicht in die Innenseiten der Trinkschalen blicken kann. Wenn es sich tatsächlich um „Hansje-in-de-kelder"-Pokale handeln würde, wäre an

30 Leinwand, 46 x 61 cm. USA, Privatsammlung. Dazu Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148.

31 „Dog inzonderheid word Jan de Heem geprezen, om dat hy het Goud en Zilver als schotelen, schalen enz. natuurlyk wist na te bootsen als of het waarlyk Goud en Zilver was."; vgl. HOUBRAKEN 1, 1718, S. 211.

32 Da die Fußschale, in der nach dem Einschenken des Weines ein Figürchen schwamm, traditionell genutzt wurde, um eine Schwangerschaft anzuzeigen, deutet Segal den umgestürzten Pokal als Hinweis, daß das Kind bereits geboren wurde; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 149.

33 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148.

dieser Stelle eine kleine Halbkugel zu sehen, die den Mechanismus mit dem Schwimmer enthält.[34] Aus diesem Grund scheint eine Deutung des Stillebens als Ansammlung von Fruchtbarkeitssymbolen, wie sie Segal in bezug auf das 1653 entstandene Stilleben vorgeschlagen hat,[35] ebenso unwahrscheinlich wie eine Vergänglichkeitsthematik. Motive, die den dargestellten Objekten eine Vanitas-Bedeutung geben würden, fehlen im Frankfurter Gemälde gänzlich.

Weintrauben sind ein durchgängiges Motiv in De Heems Stilleben und treten auch auf dem Frankfurter Bild auf. Für den gelehrten Kunstkenner waren sie eine deutliche Anspielung auf eine der berühmtesten Künstleranekdoten der Antike: Im Wettstreit mit Parrhasios malte Zeuxis derart täuschend echt wirkende Trauben, daß diese sogar die Vögel anlocken und täuschen konnten.[36] De Heem stellt sich damit bewußt in die Nachfolge des berühmtesten Malers der Antike. Zudem galten Trauben traditionell als beliebtes Studienobjekt für verschiedenartigste Licht- und Schatteneffekte, welche die gewölbten Oberflächen der einzelnen Beeren hervorriefen. Diese Einschätzung geht auf eine venezianische Anekdote zurück, denn angeblich galt die Darstellung einer Traube Tizian als der beste Indikator für eine gekonnte Beherrschung verschiedener Lichteffekte.[37] Tatsächlich setzte sich De Heem mit einer überzeugenden Suggestion der verschiedenen Oberflächen auseinander, die zu annähernd haptischen Wirkungen führte. Hierzu stand ihm ein breiteres Repertoire unterschiedlicher Mal-

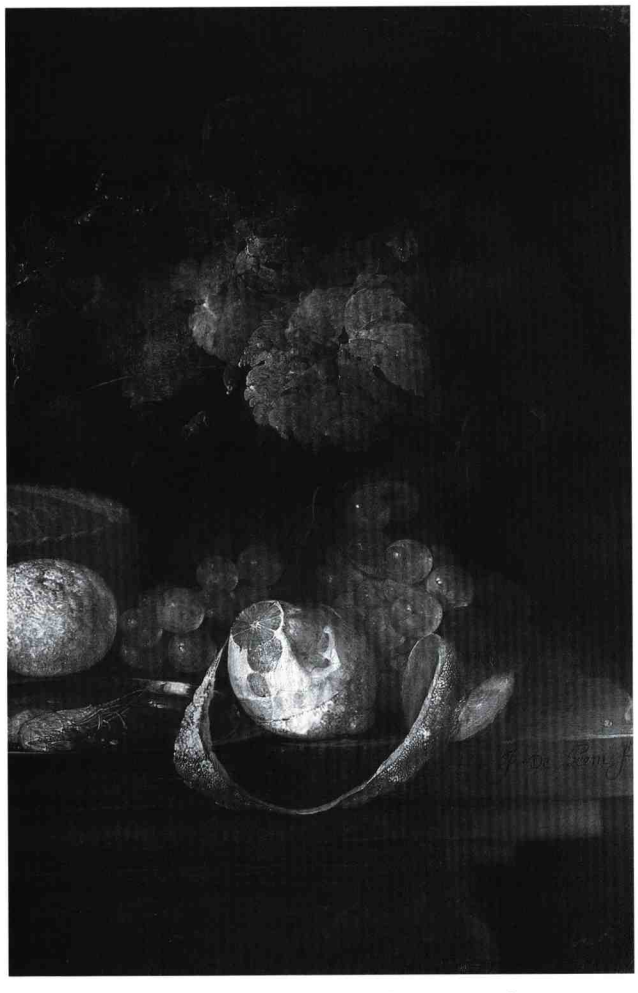

Abb. 161: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 162: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

34 Ein „Hansje-in-de-Kelder" mit sichtbarem Mechanismus ist auf einem in Privatbesitz befindlichen Stilleben von Carstian Luycx zu sehen; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 205.

35 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148.

36 Vgl. PLINIUS, HISTORIA NATURALIS, Liber XXXV, 65f. An gleicher Stelle berichtet Plinius von einer weiteren Begebenheit, bei der Zeuxis die Vögel täuschte: Er malte einen Knaben, der mit den von ihm getragenen Trauben die Vögel anzog.

37 Vgl. Peter HECHT, Candlelight and dirty fingers, or royal virtue in disguise: some thoughts on Weyerman and Godfried Schalcken, in: Simiolus 11, 1980, S. 23–38, S. 31–34 mit weiteren Beispielen aus der Kunstliteratur.

Abb. 163: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Mikroskopaufnahme: Weintrauben, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 164: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Mikroskopaufnahme: Weinblätter, Frankfurt a. M., Städel

techniken zur Verfügung, die auch in zeitgenössischen Traktaten überliefert sind.

Die illusionistische Wirkung, die für De Heems Stilleben kennzeichnend ist, geht auf den differenzierten Umgang mit den Malfarben zurück. So verzichtete der Maler zwar auf eine helle Unterlegung, sparte aber helle Partien aus den dunklen Lasuren aus, mit denen er den Hintergrund gestaltete. Dies wird in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 161, 162) im Weinlaub sowie am oberen Rand der Tazza sichtbar. Der Kontrast zwischen hell beleuchteten und verschatteten Flächen wurde auch durch eine Abtönung der Glanzlichter in den Schattenpartien erzielt. In den Weintrauben (Abb. 163) suggerierte De Heem die Tiefenräumlichkeit, indem er Gegenstände in den verschatteten Bereichen nur noch andeutete. In diesen Partien reduzierte er die Glanzlichter und führte die Formen weniger detailliert aus. Dadurch scheinen die Konturen mit dem dunklen Grund zu verschmelzen. Der Kontrast mit den präzise ausgearbeiteten Beeren im Vordergrund, die von dem von links einfallenden Lichtstrahl erfaßt werden, verstärkt die plastische Wirkung.[38] In seinen Rezepten empfahl De Heem, bei der Darstellung grüner Trauben immer auch die Unterlegung durchschimmern zu lassen, um den Übergang zwischen Licht und Schatten zu markieren.[39]

Indem De Heem von dunklen in beleuchtete Partien arbeitete und auf die Beimischung schwarzgetönter Farben weitgehend verzichtete, blieb die Leuchtkraft der Farben erhalten.[40] Transparente Lasuren, die tiefer liegende Farbschichten durchschimmern lassen, verstärken diesen Effekt. Durch übereinandergelegte, komplementäre Farben wie Rot und Grün erzeugte De Heem einen Braunton zur Darstellung von Verschattungen, beispielsweise in den Weinblättern (Abb. 164). Auch diese Vorgehensweise empfiehlt De Heem in seinen Rezepten.[41] Tiefe Schatten wurden – wie die Infrarot-Reflektographie bestätigt – als kleine dunkle Flecken gezielt in die Blattachseln gesetzt. Im Frankfurter Stilleben spielt De Heem nicht nur durch die illusionistische Wiedergabe der Gegenstände mit der Wahrnehmung des Betrachters. Sein Monogramm „IDH" brachte er so an, daß es wie in den Fuß der Tazza geschlagen erscheint. Versteckte Signaturen sind bei De Heem eher ungewöhnlich, aber ein von Nicolas Veerendael vollendetes „Blumenstilleben mit Kruzifix" in der Alten Pinakothek München zeigt in den De Heem zugewiesenen Bildpartien gleichfalls die doppelte Bezeichnung:[42]

38 Vgl. WALLERT 1999, S. 63f. Er zitiert das „Teyckenbouk [...]" von Adrianus Wiltschut von 1701, in dem ein solches Vorgehen gerade bei der Gestaltung von Früchten empfohlen wird: „[...] dat staet al often veele vruchten bij een laegen en men heeft maer weijnige perfect te schilderen en 'dandere wat locht afte doen." (Paris, Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt, MS 1997-A 1186. Zitiert nach WALLERT 1999, S. 64, Anm. 15).

39 Einige Rezepte sind überliefert in: David KING, Secrets in the noble arts of Miniatura or Limning, British Museum, MS Additional 12461, fol. 42v. Zitiert nach WALLERT 1999, S. 62.

40 Vgl. WALLERT 1999, S. 64. In seinen Rezepten mahnt De Heem einen sorgfältigen Umgang mit den Schatten an und empfiehlt: „Memorandum that in painting faire fruits flowers etc. there be no foule colours used, as umber blake for they will shadow themselves, pinke, lake [and] red lead will be shadowes themselves deep enough." (David King, Secrets in the noble arts of Miniatura or Limning, British Museum, MS Additional 12461, fol. 43v, zitiert nach WALLERT 1991, S. 64.)

41 „[...] deep greenes and darke gloomy shade of woodh and trees is made with terra varda and smalt sometymes adding brown, red and excellend colour for this purpose and of great use on landskip to brake deep greens." (David King, Secrets in the noble arts of Miniatura or Limning, British Museum, MS Additional 12461, fol. 45, zitiert nach WALLERT 1999, S. 62).

42 Leinwand, 103 x 85 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 568). Oben rechts befindet sich die Signatur von Veerendael. Segal schlägt aufgrund der für diese Schaffensphase typischen Signatur von Veerendael und stilistischer Merkmale eine Entstehung nach 1679 vor; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 188. Jüngst wurden zwei Entstehungszeiten diskutiert: Demnach vollendete Veerendael um 1665 ein nicht fertiggestelltes Stilleben von Jan Davidsz. de Heem, das in die späten 1640er oder frühen 1650er Jahre datiert wird; vgl. Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 154. Damit entstanden die von De Heem gemalten Bildpartien annähernd zeitgleich mit dem Frankfurter Stilleben.

Abb. 165: Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, Mikroskopaufnahme: Punzmarken, Frankfurt a. M., Städel

Zum einen brachte De Heem seine Signatur an der vorderen Kante des Steintischs an, zum anderen setzte er sie als Unterschrift unter die auf einem Papier festgehaltene Sentenz, die den Vanitasgehalt des Gemäldes unterstreicht.[43] Allerdings ist die Verwendung eines aus Einzelbuchstaben bestehenden Monogramms für De Heem ungewöhnlich.[44] Die Punzmarken am oberen Rand der Tazza (Abb. 165) ließen sich bislang nicht identifizieren.
Das im Katalog der Sammlung Schönborn von 1746 genannte Gegenstück, ein Fruchtstilleben, ist bislang nicht nachzuweisen.[45] Bei der Versteigerung der Sammlung 1867 in Paris wurde nur das heute in Frankfurt befindliche Gemälde auktioniert. Offenbar erkannte man bereits damals die beiden Stilleben nicht mehr als Gegenstücke an.[46] Möglich ist auch, daß das Fruchtstück bereits verkauft oder an einen anderen Ort verbracht worden war.
Im spannungsvollen Kontrast zu dem reduzierten Format des Frankfurter Stillebens steht das reiche Spektrum unterschiedlich gestalteter Oberflächen. De Heem wußte die stoffliche Erscheinungsweise von Metall, Glas, feinem Tuch und Pflanzen geradezu täuschend ähnlich umzusetzen. Der kunstvolle diagonale Bildaufbau unterstreicht zusätzlich die Pracht der Gegenstände. In der Wiedergabe von spiegelnden Oberflächen, Lichtreflexen und den feucht schimmernden Oberflächen der frischen Früchte zeigt sich De Heems virtuose Meisterschaft. Obgleich in der zeitgenössischen Kunstliteratur Stilleben nur ein niedriger Rang in der Gattungshierarchie zugesprochen wurde, wußte auch Arnold Houbraken in seiner Vita des Künstlers dessen außerordentliche Begabung zu würdigen.

LITERATUR

Verz. 1866, S. 165c, Nr. 487, Nachtrag 1867, S. 172, Nr. 487; 1870, S. 132, Nr. 270; 1873, S. 136, Nr. 270; 1879, S. 155, Nr. 330; 1883, S. 158, Nr. 330; 1888, S. 169, Nr. 330; 1892, S. 72, Nr. 330; 1897/1900, S. 70, Nr. 330; 1900, S. 146, Nr. 330; 1905/07, S. 59, Nr. 330; 1907, S. 55, Nr. 330; 1910, S. 69, Nr. 330; 1914, S. 71, Nr. 330; 1915, S. 128, Nr. 330; 1919, S. 51; 1922, S. 98; 1924, S. 94; 1966, S. 52; 1995, S. 34, Taf. 67

Bys 1719, Nr. 26
Lang 1788, S. 24f.
Waagen 1843, S. 143
Heller 1845, S. 30
Kat. Pommersfelden 1857, S. 46, Nr. 332
Pigeon 1888, S. 257, Nr. 58
Ebe 1901, S. 398
Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 148
Bott 1997, S. 19

43 „Maer naer d'Alders[c]hoonste Blom / daer ensiet' men niet naer' om."; vgl. Ausst. Kat. Wien-Essen 2002, S. 154.

44 Gemar-Koeltzsch führt nur ein ligiertes Monogramm als Beispiel auf; vgl. Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 2, S. 454.

45 Zur Geschichte der Sammlung Schönborn, die nur wenige Stilleben enthielt, vgl. Katharina Bott, „La mia galleria Pommersfeldiana". Die Geschichte der Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 112–128.

46 Auch Lang in seiner Galerie-Beschreibung aus dem Jahr 1788 formuliert eher neutral „Zwey Fruchtstücke"; vgl. Lang 1788, S. 24. Die ausführliche Beschreibung des Stillebens im Galerieführer von 1857 und die dort angegebenen Maße sprechen zusätzlich, sofern es sich tatsächlich um das betreffende Fruchtstück handelt, gegen die Pendant-These: „Unter einer blauen Draperie stehen auf einem Tische mit rothem Teppiche und Goldfransen zwei Schüsseln mit Austern, Zitronen, Granatäpfeln, ein goldener Pokal, eine Kanne und ein Salzfaß von Silber, und ein Korb mit Trauben und Pfirsichen, worauf mehrere Insekten herumkriechen. Unten liegen Seemuscheln und Aestchen mit Pomeranzenblüthen. Oben sitzt ein großer rother Ara und schnappt nach einem Stückchen Pfirsich, welches ein in einem Ringe ober ihm sitzender Papagei im Schnabel hält. Auf Lw. 5' 1" hoch, 3' 11 1/2 " breit."; vgl. Kat. Pommersfelden 1857, S. 43, Nr. 307.

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

Haarlem um 1613 – 1670 Amsterdam

Um 1613 wurde Bartholomeus van der Helst als Sohn eines Gastwirtes in Haarlem geboren. Seine Ausbildung erhielt er wohl in Amsterdam bei dem Bildnismaler Nicolaes Eliasz. Pickenoy, dessen Einfluß sein Frühwerk spiegelt. Sein frühestes datiertes Gemälde stammt aus dem Jahr 1637. Ein Jahr zuvor hatte er Anna du Pire in Amsterdam geheiratet. Sehr schnell muß der junge Künstler zu Ruhm und Ansehen gelangt sein, wie der 1639 durch die Kloveniersdoelen erfolgte Auftrag für ein Schützenstück der Bürgerwehr von Hauptmann Roelof Bicker und Leutnant Jan Michielsz. Blaeuw (Amsterdam, Rijksmuseum) belegt. Nach der Vollendung des Werkes 1642 wurde Van der Helst zum beliebtesten Portraitisten der Amsterdamer Gesellschaft, eine Position, die er bis zu seinem Tode halten konnte. Sein Ruhm ging weit über Amsterdam hinaus: Obgleich er vorwiegend für die Amsterdamer Patrizier malte, erhielt er 1652 den ehrenvollen Auftrag, die englische Königin Henrietta Maria zu portraitieren. Auch in den folgenden Jahren malte er neben Einzel- und Doppelbildnissen großformatige Schützen- und Regentenstücke. Am 16. Dezember 1670 wurde Van der Helst in der Wallonenkirche in Amsterdam begraben.

Sein großes Ansehen verdankte Van der Helst nicht nur der ungewöhnlich lebendigen Wiedergabe der Portraitierten, sondern auch der äußert repräsentativen Wirkung seiner Bildnisse. Stolze, elegante Posen, luxuriöse Details und eine ungewöhnliche Befähigung zur Darstellung kostbarer Stoffe machten ihn zu einem begehrten Portraitisten der gehobenen Gesellschaft. Auch in seinen wenigen Genreszenen stehen die Figuren im Vordergrund. Für den architektonischen Hintergrund seiner Portraits arbeitete er in den letzten Schaffensjahren mit Ludolf Backhuysen zusammen. Außer seinem Sohn Lodewijk van der Helst ist kein Schüler namentlich bekannt. Dennoch übte er auf seine Zeitgenossen, insbesondere Abraham van den Tempel, Nicolaes van Helt Stockade und Paulus Hennekyn, maßgeblichen Einfluß aus.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 9f.; DE GELDER 1921, S. 11–31; Rudolf E. O. Ekkart, Bartholomeus van der Helst, in: DICTIONARY OF ART 14, 1996, S. 373f.

BILDNIS EINER FRAU

INV. NR. 704

1656
Eichenholz, 73,3 x 59,8 cm
Signiert und 1656 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die rückseitig allseits abgefaste Eichenholztafel (Brett I: 73,3 x 27,8 x 0,5–0,8 cm; Brett II: 73,3 x 32,0 x 0,5–0,8 cm) besteht aus zwei Brettern, die von demselben Baum stammen. Die sehr schmale obere Abfasung und die knapp sitzende Signatur am oberen Bildrand deuten auf eine Beschneidung der Tafel hin. Auf der hellgrauen Grundierung liegt eine mittelbraune Unterlegung, die Kragen, Hände und Gesicht ausspart. Die Infrarot-Reflektographie macht eine mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, die im Bereich der geöffneten Handfläche mit bloßem Auge erkennbar ist. In der Unterzeichnung waren die Finger dieser Hand geschlossen, und die Linie der Fingerspitzen lag etwas höher. Weitere Linien ragen links und rechts zwischen den Fingern hervor. Die Kontur des Kinns war ursprünglich leicht nach links verschoben, und die Schleife befand sich etwas weiter oberhalb. Pentimenti sind am rechten Handgelenk und oben an der Stuhllehne nachweisbar.
1817 wurde das Bildnis durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert: „van der Elst. Ein Frauenportrait. Holz. Die sichtbaren Holzjarren ausz... [Rest unleserlich]“ (Morgenstern-Protokoll, Nr. 28; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Eine weitere Restaurierung erfolgte zwischen dem 6. und 18. Dezember 1877 durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 49). Zuletzt wurde das Gemälde vom 13. Januar bis 25. Februar 1971 durch Helmut Tomaschek restauriert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Er festigte die hochstehende Malschicht, nahm den Firnis ab und kittete Risse und Fehlstellen. Zur Stabilisierung der Fuge leimte er auf der Rückseite ein Klötzchen auf.
Kittung oben, entlang der Brettfuge und an der linken Kragenkante innen. Kratzer an der Kontur des linken Ärmels. In der Stuhllehne etwas unterhalb des weißen Kragens ausgeprägtes Craquelé. Retuschierter Riß entlang der rechten Ärmelkontur. Kleinere Dellen am linken Bildrand. Rechte untere Ecke ausgebrochen, Fehlstellen entlang des rechten Bildrandes, ausgebrochener Span etwa in der unteren Mitte. In der Architektur oben und an der Haube Verputzungen. Retuschen im schwarzen Gewand und entlang der Haubenkontur. Kleine weißliche Retuschen in den Händen. Unter UV-Licht werden ältere lasurartige Retuschen entlang der linken Wangenkontur sichtbar. Jüngere Retuschen am rechten Bildrand und der oberen Ecke, auch teilweise im Span, entlang der Brettfuge und am rechten Rand des Kragens. Der Lichteinfall im Hintergrund links geht auf lasurartige Übermalungen zurück.
Der links im Hintergrund großflächig krepierte Firnis weist ringsum Bestoßungen durch den Zierrahmen auf. Unter UV-Licht zeigt er ein unregelmäßiges Erscheinungsbild, denn im Bereich des Kragens und der Hände wurde er vollständig abgenommen und im Gesicht und in den Spitzen der Haube stark gedünnt. Nur am Hinterkopf blieb der alte Firnis stehen. Im Hintergrund in breiten Wischspuren wolkig abgenommen, insbesondere in der Architektur parallel zum Bildrand.
Die Signatur „B. vander. Helst.f. 1656“ (Abb. 166) wurde in der linken oberen Bildecke in brauner Farbe aufgetragen (Grauton durch Firniskrepierung) und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf dem rechten Brett auf der Rückseite horizontale Spuren eines Klebemittels. Über der Brettfuge befindet sich ein alter, von einem Klebezettel mit der Inventarnummer „G. 704.“ teilweise überklebter Leinenstreifen, der später durch Tomaschek partiell entfernt und durch das Klötzchen ersetzt wurde. Mit weißgelblicher Kreide „56“ neben Klebezettel, obere rechte Ecke „B.56“ (geht auf die Versteigerung 1814 zurück). In roter Kreide „3513“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1644.

Abb. 166: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 167: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, 1656, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „B"), Amsterdam (van de Schley ...) 21. September 1814, Nr. 56 als „Helst, B. van der" (*f* 125 an Lydseler = Leisler)[1]
Slg. Wilhelm/Guillaume Charles Frédéric Leisler (1783–1853), Teppichfabrikant, Hanau
Erworben am 19. September 1817 von W. Leisler als „Barth. van der Helst"

KOPIE

Anonym, Leinwand, auf Holz aufgezogen, 40 x 29 cm. Zuletzt Verst. Bremen (Bolland & Marotz) 18. Juni 2004, Nr. 635 als „Bartholomäus von der Helft" [sic!]. Brustbildnis, rechts oben signiert.[2]

BESCHREIBUNG

Aus großen braunen Augen blickt eine Frau dem Betrachter mit nachdenklichem Blick entgegen. Schwere Augenbrauen, eine lange Nase mit schmalem Rücken und weiche, fein geschwungene Lippen bestimmen ihr Gesicht, dessen längliche Form eine schwarze Haube akzentuiert. Unterhalb des Wangenknochens drückt sich diese in die Wange hinein und wird durch eine goldene Nadel, die im straff zurückgekämmten Haar steckt, gehalten. Ein großer, weißer Umschlagkragen setzt einen leuchtenden Akzent und verleiht der zarten Haut der Frau einen samtigen Schimmer. Ein strenges schwarzes Kleid mit quer gestreiftem Brustlatz bildet einen lebendigen Kontrast dazu. Feine Spitzenborten kommen an den Manschetten zum Vorschein. Die feingliedrigen Hände hält die Frau übereinandergeschlagen, wobei sie ihre linke Hand dreht und die Innenseite der Handfläche dem Betrachter entgegenhält. Diese Geste wird durch die leicht geöffneten Lippen in ihrem appellativen Gehalt unterstrichen. Der mit Leder bezogene Stuhl, auf dem die Frau im Dreiviertelprofil sitzt, wurde vor eine neutrale, grauockerfarbene Wand geschoben, die nur durch das Architekturfragment am rechten Bildrand unterbrochen wird. Ein angeschnittener Bogen (oder eine Nische) wird von zwei Pilastern links gerahmt, die einen mehrfach profilierten Architrav mit Gesims tragen.

FORSCHUNGSSTAND

Seit dem ersten urkundlichen Beleg gilt das Gemälde als Portrait von Bartholomeus van der Helst.[3] In der Versteigerung am 21. September 1814 wird es unter dieser Zuschreibung für *f* 125 verkauft.[4] Im Auktionskatalog wird die „delikate penceelsbehandeling" ausdrücklich erwähnt. Die Annotation verzeichnet einen Käufer mit dem Namen „Lydseler",[5] der sich mit dem Hanauer Sammler Wilhelm Leisler identifizieren läßt. Am 19. September 1817 wird das Gemälde aus dieser Sammlung vom Städel erworben. In dem Städel-Verzeichnis aus demselben Jahr wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Van der Helst aufgenommen und als „Weibliches Portrait mit Händen" bezeichnet.[6] Das Verzeichnis von 1835 nennt die Signatur und die Datierung „1656".[7] In seinem 1855 verfaßten Rundgang durch die Städel-Sammlung hebt Johann David Passavant die hohe Qualität der Portraits von Van der Helst hervor, die er in einem Atemzug mit denen des Frans Hals erwähnt. Das „Frauenbildnis" wird als schönes Beispiel genannt.[8] Zweifel an der Signatur, die er als „falsification adroite" bezeichnet, äußert Theodor Levin in seiner 1888 von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste mit den seiner Ansicht nach gefälschten Signaturen auf Gemälden im Städel.[9]
In seiner 1921 erschienenen Monographie zu Van der Helst nimmt Jan Jacob de Gelder das Frankfurter Gemälde in den Katalog der eigenhändigen Werke auf.[10] Er identifiziert die Architektur als Türrahmen. Den Namen des Käufers von 1814 gibt De Gelder fälschlich als „Seisler" an. Seiner Ansicht nach zählt das Frankfurter Bildnis zu den „weinig sprekende portretten" aus den 1650er Jahren, die Van der Helst möglicherweise zu einem geringeren Preis herstellte.[11]

DISKUSSION

Seit den 1640er Jahren, in denen er mit monumentalen Schützenstücken und Regentenbildnissen beauftragt wurde, galt Bartholomeus van der Helst als gefragtester Bildnismaler in Amsterdam.[12] Geschätzt wurden seine Portraits insbesondere aufgrund ihrer repräsentativen Wirkung, die sich in selbstbewußten Posen der Dargestellten, aber auch in der Wiedergabe kostbarer Kleidungsstoffe und monumentaler Architekturen niederschlug.[13]

1 Auf diese Versteigerung geht die rückseitige Kreidebeschriftung der Tafel „B.56" zurück.
2 Zuvor befand sich das Gemälde unter der Zuschreibung an den Umkreis von Bartholomeus van der Helst auf der Verst. Schloß Ahlden, 14. September 1990, Nr. 113.
3 Zuletzt im Verz. 1995, S. 35, Tafel 68.
4 Vgl. Verst. Slg. Wessel Rijers, Amsterdam (van de Schley ...) 21. September 1814, Nr. 56 (Lugt Nr. 8584).
5 Das annotierte Exemplar befindet sich im RKD in Den Haag.
6 Vgl. Verz. 1819, S. 39, Nr. 90.
7 Vgl. Verz. 1835, S. 49, Nr. 69.
8 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 196.
9 Vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 18.
10 Vgl. De Gelder 1921, S. 209, Kat. 545.
11 Vgl. De Gelder 1921, S. 86.
12 Vgl. Ekkart 2002, S. 36.

Abb. 168: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Dame, 1651, Wien, Kunsthistorisches Museum

Das 1656 entstandene Bildnis einer unbekannten Frau im Städel scheint zunächst eher eine bescheidene Variante zu den prachtvollen Portraits von Van der Helst darzustellen.[14] Die große Lebendigkeit des Gesichtes bestätigt aber den hohen künstlerischen Rang, der den Bildnissen des Malers zugesprochen wurde, und dokumentiert zugleich sein Vermögen zu einer naturgetreuen Wiedergabe der Portraitierten. Auch wenn die junge Frau aufgrund ihres schmalen, blassen Gesichts mit der langen Nase und den schweren Augenbrauen eher unscheinbar wirkt, so gelang es Van der Helst doch, ihren Zügen eine strenge Anmut und zurückhaltende Vornehmheit zu verleihen. Diese manifestiert sich auch in dem modischen Gewand und in der goldenen Nadel, die in dem straff zurückgekämmten Haar steckt. Die genaue Beobachtungsgabe des Malers verrät sich in der sorgfältigen Wiedergabe der Haube: Diese drückt sich tief in die Wange ein und schiebt die Gesichtsmuskulatur nach oben. Der Wangenknochen tritt dadurch deutlich hervor.

13 Ein Beispiel für die repräsentative Malweise ist das 1654 gemalte Ehepaarbildnis von „Abraham del Court und Maria de Kaersgieter" im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Vgl. EKKART 1995, S. 106f.

14 De Gelder charakterisiert das Frankfurter Bildnis als eines der „weinig sprekende portretten", die nach 1650 wiederholt entstanden, und vermutet, daß diese für die Auftraggeber sehr viel günstiger waren; vgl. DE GELDER 1921, S. 86.

Die Bildnisse von Van der Helst zeigen häufig einen aufwendig gestalteten Hintergrund, wie das 1651 datierte „Bildnis einer Dame" (Abb. 168) in Wien:[15] Hier wird links neben der Frau, die im Kostüm wie auch im zeigenden Gestus der Hände Parallelen zu dem Bildnis im Städel aufweist, eine Parklandschaft sichtbar. Im Vergleich dazu erscheint der Hintergrund im Frankfurter Bildnis eher zurückhaltend gestaltet: Nur in der rechten Bildhälfte ist ein Architekturfragment zu sehen, das einen Türrahmen oder eine gerahmte Wandnische darstellen könnte. Diese Nischenarchitektur verwendete Van der Helst auch auf einem weiteren, in den 1650er Jahren entstandenen Frauenbildnis (Abb. 169), das in der Pose der Dargestellten mit den übereinandergelegten Händen und der hinter ihr erkennbaren Stuhllehne deutliche Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Frauenbildnis zeigt.[16] Allerdings setzt sich hier die Architektur in der linken Bildhälfte fort, die von einem Postament und dem Fuß einer Säule eingenommen wird. Dort ist ein Medaillon mit einem Profilbildnis befestigt.

Die auffallenden Parallelen zu dem Frauenportrait im Kunsthandel scheinen demnach die Existenz einer heute nicht mehr sichtbaren, aufwendigen Architektur im

Abb. 169: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Dame, um 1650–1660, zuletzt London, Christie's (1997)

15 Holz, 84 x 67,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6388). Vgl. De Gelder 1921, S. 226, Kat. 787, dort wird die Datierung noch mit „1659" wiedergegeben.

16 Holz, 75,6 x 61 cm. Verst. London (Christie's) 4. Juli 1997, Nr. 261. Im Versteigerungskatalog wird die Datierung als „163." gelesen. In der Bilddatei im RKD wird das Portrait aufgrund der Kleidung der Dargestellten in die 1650er Jahre datiert.

Abb. 170: Bartholomeus van der Helst: „Bildnis einer Frau", 1652, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Hintergrund nahezulegen. Eine Untersuchung des Frankfurter Gemäldes mit gemäldetechnologischen Methoden konnte den Verdacht einer Übermalung allerdings nicht bestätigen.[17] Die Röntgenaufnahme zeigt an dieser Stelle keinen Befund; ebensowenig brachte die Mikroskopuntersuchung ein Ergebnis. Im Vergleich zur rechten Bildhälfte, wo zum Teil die Grundierung durchschimmert, erscheint die Malschicht im Hintergrund links neben der Figur im Verhältnis allerdings opaker. Eindeutig auf eine Übermalung geht jedoch der sich als Reflex auf der Rückwand abzeichnende Lichtstrahl in der linken Bildhälfte zurück, der in keinem kausalen Bezug zur Beleuchtung der Figur steht. Unter dem Mikroskop wurde in dieser Partie eine dünne Lasurschicht sichtbar, die zum Teil in das Craquelé der originalen Farbschicht hineingelaufen ist.

Die von Van der Helst gemalten Bildnisse erhalten ihre lebendige Wirkung zum einen durch die naturgetreue Wiedergabe der Gesichtszüge und der Mimik der Dargestellten, zum anderen durch das Spiel mit der Bildgrenze. In einigen Gemälden, die nicht eindeutig als Portraits aufzufassen sind, setzte der Maler gezielt Trompe-l'œuil-Effekte ein. 1652 malte er eine korpulente Frau mit offenem Haar und einem freizügigen Dekolleté, die einen Vorhang beiseite zu ziehen scheint (Abb. 170).[18] Wie durch ein Fenster blickt sie dem Betrachter entgegen. Verstärkt wird dieser Effekt noch in einer etwa

17 Ein übermalter Landschaftsausblick läßt sich bei einem 1647 gemalten Frauenbildnis nachweisen (Leinwand, 127 x 102 cm. Hannover, Sammlung Frits Behrens-Stiftung, als Leihgabe in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. GG L4). Noch in den 1970er Jahren überzog das gemalte Mauerwerk den gesamten Hintergrund, bis bei einer Restaurierung ein Fensterdurchblick zu Tage trat. Im RKD werden Photographien bewahrt, die beide Zustände dokumentieren. Zum Vorzustand vgl. De Gelder 1921, S. 219, Kat. 682 und Abb. im Katalog zur Verst. London (Christie's) 11. April 1975, Nr. 63.

18 Leinwand, 73 x 65,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister. Vgl. De Gelder 1921, S. 208, Kat. 541. Ohne weitere Belege zu nennen, deutet De Gelder die Dargestellte als die Ehefrau des Malers.

zeitgleich entstandenen Darstellung einer „Frau am Fenster".[19] Mit einem Hausmantel und einem schwarzen Schleier bekleidet, beugt sie sich von außen durch die Fensteröffnung in den Raum des Betrachters hinein. Daß es sich tatsächlich um einen Außenraum handelt, machen die im Hintergrund sichtbare Landschaft und der Fensterladen ersichtlich.

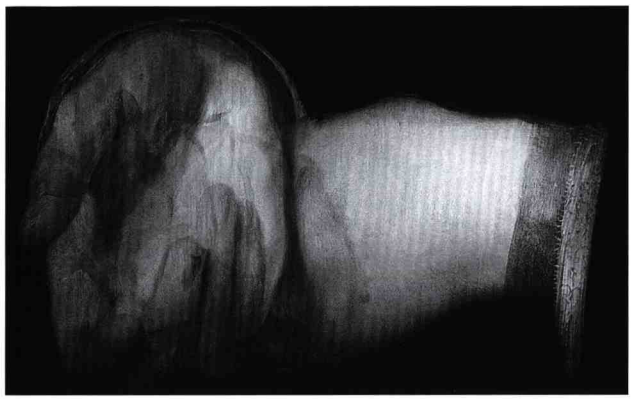

Abb. 171: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

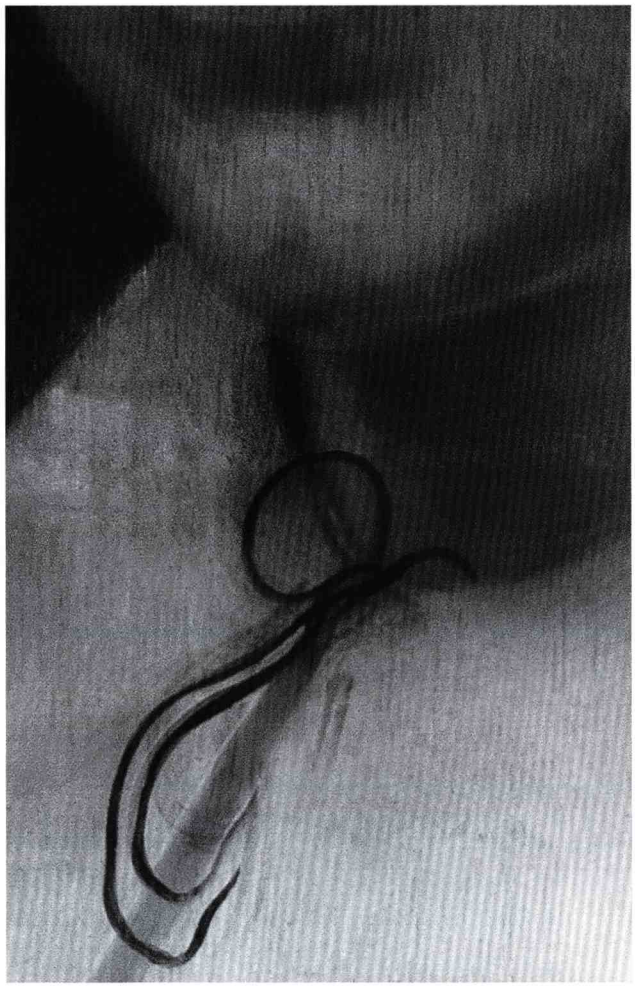

Abb. 172: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Solche illusionistischen Effekte setzte Van der Helst auch in seinen bürgerlichen Portraits ein: Das bereits erwähnte Wiener Frauenbildnis von 1651 (Abb. 168) zeigt die Portraitierte mit ausgebreiteten Händen, die in einer spontan wirkenden Geste dem Betrachter entgegengehalten werden. Hier dient die Gebärdensprache nicht nur der Verlebendigung des Portraits, sondern auch der Inszenierung der in der Hand gehaltenen Handschuhe, die ein Statussymbol darstellen.[20] Im Frankfurter Bildnis setzt Van der Helst die „sprechende" Gestik ein, um die Expressivität zu steigern. Vom unteren Bildrand fast überschnitten, scheinen die Hände der Frau bis in den Raum des Betrachters hineinzustoßen. Die leicht geöffneten Finger ihrer Hand, deren Innenfläche zum Betrachter gedreht ist, entsprechen einem Rednergestus, welcher der Unterstreichung der Argumentation dient. Van der Helst steigerte den Effekt durch die leicht geöffneten Lippen der Frau, die anscheinend gerade zum Sprechen ansetzt. Der aus dem Bild gerichtete, intensive Blick scheint den Betrachter geradezu anzusprechen und seine Aufmerksamkeit zu fesseln. Im Vergleich zu dem 1638 gemalten „Frauenbildnis" (Abb. 128) von Frans Hals wird der ab den 1650er Jahren zunehmend repräsentative und effektgeladene Portraitgeschmack unmittelbar anschaulich.

Die Übereinstimmungen mit den zeitgleich entstandenen Portraits von Van der Helst in Wien und im Kunsthandel veranschaulichen den seriellen Charakter seiner Bildnisproduktion. Daß er dennoch nicht auf einen sorgfältigen und kalkulierten Bildaufbau verzichtete, belegt die eingehende maltechnische Untersuchung des Frankfurter Bildnisses: Auf die hellgrau grundierte Tafel trug Van der Helst eine mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung auf, die in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 171) im Bereich der Hände sichtbar wird. Offenbar änderte Van der Helst in diesem Stadium die Komposition in den Details noch ab, denn die etwas höher verlaufenden Konturen der Fingerspitzen und -gelenke sprechen für eine geschlossene Hand, die den seitlich neben den Fingern herausragenden, skizzierten Linien zufolge ursprünglich einen Gegenstand halten sollte. Möglicherweise handelte es sich – wie im Wiener Frauenbildnis – um ein modisches Accessoire wie einen Handschuh oder ein Taschentuch. Auch die Konturlinie des Kinns verlief zunächst etwas weiter links, und die Schleife am Kragen war etwas höher angesetzt (Abb. 172). Die Licht-Schatten-Verteilung wurde durch die mittelbraune Unterlegung festgelegt, denn später hell erscheinende Flächen wie Kragen, Gesicht und Hände wurden von dieser frei gelassen. Im Streiflicht werden

19 Leinwand, 99 x 85 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste (Inv. Nr. 1619). Vgl. De Gelder 1921, S. 210, Kat. 559.

20 Vgl. De Winkel 2001, S. 60f., dort ausführlich auch zu dem Leipziger Gemälde von Van der Helst.

Abb. 173: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, Mikroskopaufnahme: Wimpern, Frankfurt a. M., Städel

feine, plastische Konturlinien sichtbar, die einzelne Formen im Gesicht umreißen. Auch in einem späteren Stadium des Malprozesses nahm Van der Helst noch Änderungen vor. Das belegen Pentimenti am linken, parallel zum unteren Bildrand geführten Handgelenk der Frau sowie oben an der Stuhllehne.

Obgleich das Gemälde überaus fein und sorgfältig gemalt wirkt, wird bei genauer Betrachtung die schnelle Produktionsweise deutlich. Im Inkarnat sowie im weißen Kragen gibt es flüchtig und fast grob gemalte Partien, und im Hintergrund wird eine locker aufgetragene Grundierung sichtbar. Beleuchtete Flächen und hellere Stoffpartien werden in der schwarzen Malschicht des Gewandes durch eine milchige, graue Lasur sichtbar gemacht.[21] Details wie die Wimpern wurden mit schnellen Pinselstrichen aufgetragen (Abb. 173). Im Gegensatz zu Rembrandt, der Details der Kleidung in seinem „Portrait der Maertgen van Bilderbeecq" (Abb. 364) plastisch herausarbeitete, setzte Van der Helst kein Farbrelief ein. Die zarte Spitze am Ärmel wurde beispielsweise nicht in die noch feuchte Farbe gekratzt. Stattdessen wurden mit dunkler, sehr dünnflüssiger Farbe Linien gezogen, welche die durchbrochene Klöppelspitze anschaulich machen (Abb. 174). Mit der gleichen Methode erzielte Van der Helst auch das porzellanglatte, überfeinerte Erscheinungsbild seiner Portraits, denn das Inkarnat wurde aus fein vertriebenen Lasuren modelliert.

Auch wenn im ausgehenden 19. Jahrhundert Zweifel an der Signatur erhoben wurden,[22] belegt ein entstehungszeitliches Craquelé ihre Authentizität. Die Datierung in das Jahr 1656 bestätigt das eng verwandte „Frauenbildnis" im Kunsthandel und der dendrochronologische Befund, der eine Entstehung ab 1644 nahelegt.[23]

Abb. 174: Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau, Mikroskopaufnahme: Spitze am Handgelenk, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1819, S. 39, Nr. 90; 1823, S. 21, Nr. 90; 1830, S. 35, Nr. 247; 1833, Taf. 4; 1835, S. 49, Nr. 69; 1844, S. 96, Nr. 196; 1855, S. 21, Nr. 196; 1858, S. 93, Nr. 196; 1866, S. 96, Nr. 196; 1870, S. 111, Nr. 163; 1873, S. 113, Nr. 163; 1879, S. 120, Nr. 180; 1883, S. 123, Nr. 180; 1888, S. 132, Nr. 180; 1892, S. 46, Nr. 180; 1897/1900, S. 44, Nr. 180; 1900, S. 149, Nr. 180; 1905/07, S. 35, Nr. 180; 1907, S. 33, Nr. 180; 1910, S. 41, Nr. 180; 1914, S. 43, Nr. 180; 1915, S. 110, Nr. 180; 1919, S. 52, Nr. 704; 1924, S. 95, Nr. 704; 1966, S. 52f.; 1971, S. 28; 1986, S. 31, Nr. 1; 1987, S. 54; 1995, S. 35, Tafel 68

PARTHEY 1863/64, Bd. 1, S. 577, Nr. 53
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 18
EBE 1901, S. 471
FRIEDLAENDER ²1923, S. 328, Taf. XXXIV
DE GELDER 1921, S. 86, S. 209, Nr. 545

21 Anscheinend durch eine Reinigung wurden diese Lasuren teilweise angelöst und dadurch in den Konturen so verändert, daß die Bindung an den Gegenstand partiell unklar wird. Der Effekt wird durch einen zum Teil krepierten Firnis verstärkt.

22 Levin bezeichnete die Signatur als geschickt gemachte Fälschung; vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 18.

23 Vgl. Gutachten vom 18. November 2002 von Peter Klein, Hamburg, in der Gemäldeakte.

CORNELIS JONSON VAN CEULEN

London 1593 – 1661 Utrecht

Am 14. Oktober 1593 wurde Cornelis Jonson van Ceulen als Sohn von Cornelis Jonson und Jane Le Grand in London geboren. Der Vater war vor der Besetzung Antwerpens durch die spanischen Truppen nach England geflohen. Der Beiname „Van Ceulen" leitet sich von seinem Großvater Peter Jansen ab, der aus Köln stammte. Seine künstlerische Ausbildung erhielt Jonson wahrscheinlich in den Nördlichen Niederlanden. 1618 kehrte er nach England zurück. Aus der vier Jahre später geschlossenen Ehe mit Elizabeth Beck aus Colchester, deren Familie gleichfalls holländische Wurzeln hatte, gingen zwei Söhne hervor. Der 1634 geborene Sohn Cornelis wurde später sein wichtigster Schüler. Der Ausbruch des Bürgerkriegs in England 1643 zwang die Familie, in die Niederlande zurückzukehren. Dort ließ sie sich zunächst in Middelburg nieder. 1646 lebte Jonson in Amsterdam, wo ein großes Gruppenportrait des Magistrats von Den Haag entstand. Offenbar wechselte der Künstler häufig den Aufenthaltsort, denn es entstanden Portraits von Bürgern aus verschiedenen Städten. Zuletzt lebte Jonson in Utrecht, wo er am 5. August 1661 begraben wurde.

Die ersten datierten Werke entstanden 1617, die Mehrzahl jedoch nach 1619. Jonson konzentrierte sich auf die Portraitmalerei, außerdem fertigte er Kopien nach berühmten Bildnissen an. Durch seine Signatur bezeugte er im Falle der Kopie nach einem Portrait des Königs Karl I. von Daniel Mijtens, daß er als selbständiger Maler und nicht als Schüler diesen Auftrag erfüllte. Jonson war der Portraitist der englischen Oberklasse, ohne jedoch in die höchsten Gesellschaftsschichten vorzustoßen. Neben Miniaturen malte er bevorzugt Brustbildnisse, die oft von einer in Trompe-l'œil-Manier gemalten Nische umgeben sind. Häufig griff Jonson stilistische Impulse von Daniel Mijtens oder, ab den 1630er Jahren, von Anthonis van Dyck auf. In seiner holländischen Zeit malte er vorwiegend halbfigurige Portraits oder Kniestücke, die sich durch besondere Eleganz und gleichzeitig präzise Wiedergabe der Dargestellten auszeichnen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 224; DE BIE 1661, S. 298f.; EKKART 1995, S. 117; Rudolf E. O. EKKART, Cornelis Jonson van Ceulen, in: Dictionary of Art 17, 1996, S. 644–646

BILDNIS EINER DAME

INV. NR. 1589

Um 1650–1655
Leinwand, 83,5 x 66,7 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die feingewebte Originalleinwand mit 15 senkrechten und 18 waagerechten Fäden pro cm² (Leinenbindung) wurde zweischichtig grundiert: Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine hellgraue Ölgrundierung. Eine Unterlegung ist nicht nachweisbar. Die allseitige Papierabklebung über dem rückwärtigen Umspann stammt aus einer niederländischen Zeitung mit religiösem Inhalt. Die darin vorkommende Jahreszahl „1865" könnte einen Anhaltspunkt für die Datierung der Doublierung bieten. Danach wurde das Gemälde von einer zusätzlichen Leinwand hinterspannt und anschließend auf einen auf Verplattung gearbeiteten Keilrahmen aufgezogen.
Das Gemälde befindet sich in einem schlechten Erhaltungszustand. Aufgrund der Doublierung sind die Pastositäten verpreßt. Verputzungen in den Locken an der Schläfe. Loch im rechten Oberarm; Kratzer im linken Handrücken. Riß am unteren Bildrand mittig. Riefen in der Haarpartie rechts. Buckel unten in der linken Manschette. Ausbruch in der rechten Manschette und in dem Bereich darunter. Fehlstellen am oberen rechten Bildrand, in der Stirn und in ihrem linken Ärmel. Dellen und kleinere Fehlstellen im Hintergrund. Die im Streiflicht hochglänzenden und trüben Partien könnten auf Regenerierungsmaßnahmen zurückgehen. Dabei wurde möglicherweise ein stark dunkelndes Balsamharz verwendet, dessen Rückstände sich in den Craquelésprüngen schwärzlich verfärbten. Entlang der Bildränder und auch im Hintergrund durch Leinwandschrumpfung dachförmig hochstehende Farbschollen. Unter UV-Licht werden hier lasierende Retuschen sichtbar. Jüngere Retuschen befinden sich unter dem Kinn, über dem Loch am rechten Ärmel und darüber in der Schulter. Der dicke, gelbliche Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig. Aufgrund der Doublierung ist die originale Rückseite nicht mehr zu erkennen.

PROVENIENZ

Slg. Gustav Wilhelm Nestle (1848–1916), Unternehmer, Frankfurt a. M.

Erworben 1919 als Geschenk von Richard Nestle (1852–?), Unternehmer, aufgrund eines letzten Wunsches seines verstorbenen Bruders G. W. Nestle als „Cornelis Janssens van Ceulen"

BESCHREIBUNG

Das Kniestück präsentiert eine elegant gekleidete Dame mittleren Alters vor einem dunkelolivfarbenen, neutralen Hintergrund. Ihr ovales, spitz zulaufendes Gesicht weist kleine Falten um die Augen und um das Kinn auf. Aus großen, graublauen Augen richtet sie einen prüfend-distanzierten Blick auf den Betrachter. Auch die schweren, unregelmäßig gezeichneten Augenbrauen, die Nase mit dem auffallend breiten Rücken und die schmalen Lippen mildern nicht die Strenge ihrer Erscheinung, die durch einen bitter wirkenden Zug um den Mund zusätzlich unterstrichen wird. Auf den leicht gekräuselten Haaren der Frau, die am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengefaßt sind, sitzt eine spitz zulaufende, mit Klöppelspitze besetzte schwarze Haube, die am Dutt mit Bändern befestigt und mit einer Goldkette abgeschlossen wird. Seitlich des Kinns und von den herabfallenden Haaren fast verborgen läuft die schwarze Haube, eine *tipmuts*, in schmalen Enden aus. Die über die Schulter hängenden Locken sind an den Spitzen links und rechts mit einem dünnen Schleifenband zusammengebunden. Über einem flachen, runden Spitzenkragen liegt ein kleinerer Hemdkragen. Zwischen dessen Spitzen hängt an einem feinen schwarzen Band ein mit blauen Ziersteinen und drei Süßwasserperlen geschmückter Goldanhänger herab. Etwa in Bauchhöhe über dem spitz zulaufenden Mieder hat die Frau ihre kleinen, molligen Hände übereinandergelegt. An ihrem rechten Daumen trägt sie einen mit Steinen besetzten Reif und am Ringfinger ihrer Linken einen Goldring mit einem viereckigen Stein. Vierreihige Perlenketten schmücken ihre Handgelenke und leiten zu den üppig gebauschten, kreisrunden Manschetten über. Diese sind aus weißem, leicht transparentem Stoff, der das Schwarz ihres bestickten Gewandes durchschimmern läßt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde von Cornelis Jonson van Ceulen wurde 1919 als Vermächtnis von Gustav Wilhelm Nestle erworben und als „Bildnis einer Dame in mittleren Jahren"

verzeichnet.[1] Diese Zuschreibung wurde auch in den folgenden Verzeichnissen beibehalten.[2] In einem Gespräch im Februar 2002 datierte Rudi Ekkart das Gemälde in die zweite Hälfte der 1650er Jahre und berief sich dabei auf die ab 1655 üblichen Details der Kleidung. In einem weiteren Gespräch im Juli 2003 bestätigte er die Datierung in die Mitte der 1650er Jahre, wobei die Schleifen in den Haarspitzen der Dame ein Relikt aus der Zeit um 1650 darstellen würden. In einem Schreiben vom 31. August 2004 datiert Marieke de Winkel die Entstehung des Portraits aufgrund der dicht geklöppelten Spitze am Kragen in die erste Hälfte der 1650er Jahre.[3]

DISKUSSION

Das nicht signierte Frankfurter Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel für die Portraitkunst von Jonson van Ceulen, der in seinen nach 1643 entstandenen Bildnissen die holländische mit der englischen Tradition verschmolz. Obgleich das Frankfurter Damenbildnis keine Datierung aufweist, ist es aufgrund des Kostüms in die erste Hälfte der 1650er Jahre einzuordnen.[4] Dies bestätigt der Vergleich mit dem signierten und 1654 datierten Bildnis einer unbekannten Frau (Abb. 176).[5] Beide Gemälde weisen einen ähnlichen Bildausschnitt auf: Die Portraitierte ist als Dreiviertelfigur an den unteren Bildrand gerückt und vor einem neutralen Hintergrund plaziert, der bei dem datierten Bild als Draperie zu identifizieren ist. Jonson wählte jeweils eine vergleichbare Pose, denn beide Damen wenden sich mit der linken Körperhälfte vom unteren Bildrand ab und scheinen daher leicht schräg im Bildraum zu stehen. Auch die übereinandergelegten Hände mit den mehrreihigen Perlenarmbändern sowie die nur angedeutete Wendung des Kopfes zum Betrachter sind vergleichbar. Weitere übereinstimmende Details zeigt die für die erste Hälfte der 1650er Jahre charakteristische Kleidung: Beide Damen tragen über einem schwarzen Kleid mit spitz zulaufendem Mieder einen breiten weißen Spitzenkragen, der um den Körper verläuft und flach auf der Schulter aufliegt. Der kleine Stehkragen in dem datierten Bildnis ist bei dem Frankfurter Gemälde durch einen Blusenkragen ersetzt. Sehr ähnlich sind auch die breiten Manschetten aus transparentem, weißem Stoff, die in mehreren Lagen die großen Öffnungen der Ärmel verdecken. Auch die Frisur mit schulterlangen, gleichmäßig eingedrehten Locken und der hohen Stirn, in die eine schwarze, spitz zulaufende *tipmuts* ragt, stimmt bei beiden Frauen überein.

Abb. 176: Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis einer Dame, 1654, zuletzt London, Sotheby's (1972)

Die unbekannte Dame des Frankfurter Bildnisses trägt viel Schmuck, denn neben den Ringen und dem schwarzen Band mit einem edelsteinbesetzten Anhänger ist eine Goldkette um ihren Haardutt geschlungen. Keiner der beiden Ringe läßt sich eindeutig als Trauring identifizieren, denn im 17. Jahrhundert gab es keine Regel, wie er getragen wurde. Traditioneller Ort war der Ringfinger, gleichzeitig wurde es aber auch Mode, den Trauring am Zeigefinger zu tragen.[6] Neben dem schlichten Goldreif waren auch Diamantringe verbreitet, da der Stein Charakterfestigkeit und -stärke symbolisieren sollte.[7] Ebenso fraglich ist eine ikonologische Deutung der Perlenarmbänder. Eddy de Jongh hatte für einige

1 Vgl. Verz. 1919, S. 24, Nr. 1589.
2 Vgl. Verz. 1924, S. 48, Nr. 1589; Verz. 1995, S. 38, Abb. 52.
3 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
4 Dazu auch das Schreiben von Marieke de Winkel vom 31. August 2004 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).
5 Leinwand, 81 x 69 cm. Zuletzt Verst. London (Sotheby's) 19. April 1972, Nr. 34. Aus der Sammlung Lord Ravensworth, Ravensworth Castle.
6 Vgl. De Winkel 2001, S. 57f. Sie verweist auf das 1625 erschienene Unterweisungsbuch „Houwelyck" von Jacob Cats, in dem die Mode, den Ring am Zeigefinger zu tragen, kritisiert wird; vgl. De Winkel 2001, S. 250, Anm. 28.
7 Vgl. Jacob Cats, Houwelyck (1625), zitiert nach De Winkel 2001, S. 58 und S. 250, Anm. 29.
8 Vgl. De Jongh 1975/76, S. 84–97. In diesem Sinne deutet er die Perlen in einem Portrait, das Jonson 1650 malte: Das früher als Darstellung von Helena du Booys-de Sieveri interpretierte Frauenbildnis von 1650 (Utrecht, Centraal Museum, Inv. Nr. 2485) zeigt neben den Perlenarmbändern ein Medaillon mit der Enthauptung des Holofernes, die häufig als Triumph von Judiths Keuschheit über die sinnliche Verführbarkeit des Heerführers angesehen wurde; vgl. De Jongh 1975/76, S. 92f. und Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 167f. Zur Identifikation der Dargestellten vgl. Kat. Utrecht 1999, S. 1017.

Abb. 175: Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis einer Dame, um 1650–1655, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 177: Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis eines Mannes, 1654, zuletzt London, Christie's (1966)

Portraits nachweisen können, daß Perlen als Symbol für weibliche Keuschheit galten.[8] Als Beispiel zog er ein 1654 von Jonson gemaltes Bildnispaar (Abb. 177, 178) heran.[9] Die Frau präsentiert ihrem männlichen Gegenstück und zugleich auch dem Betrachter eine um das Handgelenk geschlungene Perlenkette mit einem demonstrativen Gestus, der eine Anspielung auf ihre Keuschheit eher plausibel macht als die unauffällig herabhängenden Bänder der Frankfurter Dame.[10] Sie stellen hier wahrscheinlich ebenso ein modisches Accessoire dar wie der beiden Frauenportraits gemeinsame, flach auf den Schultern liegende Kragen mit der breiten Spit-

9 Leinwand, 84 x 64 cm. Zuletzt Verst. London (Christie's) 1. April 1966, Nr. 75.

10 Da eindeutige Hinweise auf eine Keuschheitssymbolik fehlen, legt sich De Jongh bei der Deutung der demonstrativ von Maria van Liere präsentierten Kette in ihrem 1651 entstandenen Portrait (Utrecht, Centraal Museum, Inv. Nr. 6863) gleichfalls nicht fest. Dennoch schließt er nicht aus, daß den Auftraggebern die mit den Perlen verbundene Konnotation der Keuschheit bekannt war; vgl. DE JONGH 1975/76, S. 93. Das allegorische Portrait der „Lady Venetia Digby als Prudentia" (London, National Portrait Gallery, Inv. Nr. 5727) belegt, daß die symbolische Bedeutung der Perlen im Umkreis von Van Dyck geläufig war; vgl. DE JONGH 1975/76, S. 95–97.

Abb. 178: Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis einer Frau mit Perlenarmband, 1654, zuletzt London, Christie's (1966)

zenborte. Es handelt sich um eine sehr dicht geklöppelte Spitze mit nur kleinen Zwischenräumen zwischen den einzelnen Motiven, die um 1650 aufkam.[11]

Im Gegensatz zu den 1654 gemalten Pendants muß das Frankfurter Bildnis trotz der Wendung des Frauenkörpers nach links kein Gegenstück besessen haben. Dies macht der Vergleich mit den als Einzelbildern konzipierten weiblichen Bildnissen von Anthonis van Dyck deutlich. Für das in mehreren Fassungen überlieferte Bildnis der Henrietta Maria von England gelang ihm mit der nahe an den unteren Bildrand gerückten Halbfigur mit den übereinander gelegten Händen eine prototypische Formulierung.[12] Das 1632 gemalte Bildnis (Abb. 179) gibt die Königin als Dreiviertelfigur vor einer Draperie wieder.[13] In ihren inein-

11 Vgl. Patricia Wardle, 75 x LACE, Ausst. Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 2000, Zwolle 2000, S. 31f. Dazu auch Marieke de Winkel, die das Frankfurter Portrait aufgrund der Spitze in die erste Hälfte der 1650er Jahre datiert; vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

12 Die in der Sammlung der Königin von England befindliche Version war möglicherweise Teil einer aus drei Gemälden bestehenden Serie, die Gianlorenzo Bernini als Vorlage für eine Portraitbüste zugesandt werden sollte; vgl. Ausst. Kat. LONDON 1972, S. 63 und BROWN 1982, S. 176.

13 Leinwand, 106 x 81 cm. England, Privatbesitz.

andergelegten Händen hält sie eine Rose. Durch die leichte Wendung des Körpers nach links in die Bildtiefe erzeugte Van Dyck den Eindruck königlicher Distanz, die in einem spannungsvollen Verhältnis zu dem vollen Blick auf den Betrachter steht. Die zurückgenommene und dennoch hoheitsvolle Pose sowie die wie beiläufig gehaltene Rose verleihen dem Bildnis eine besondere Eindringlichkeit, denn es verbindet repräsentative Bedürfnisse mit einer individuell-persönlichen Note.[14] Cornelis Jonson, dessen frühe Bildnisse den Einfluß des gleichfalls aus den Nördlichen Niederlanden stammenden und in England tätigen Daniel Mijtens verraten,[15] wandte sich in den 1630er Jahren dem Vorbild von Van Dyck zu. Die eher statische Bildauffassung mit der zeichnerischen Wiedergabe von Details wird zugunsten der elegant-sinnlichen Bildsprache des aus Antwerpen stammenden Hofmalers aufgegeben.[16] Die stilistische Nähe zu Van Dyck dürfte Jonson nach seiner Rückkehr 1643 in die Nördlichen Niederlande zu einem begehrten Maler gemacht haben. In Amsterdam war Bartholomeus van der Helst ein bedeutender Vertreter dieser eleganten Portraits von Frauen in kostbaren Seidenroben, die vor Draperien oder Ausblicken in die Landschaft posieren.[17] Jonson war 1646 nachweislich in Amsterdam tätig, fertigte aber auch in anderen holländischen Städten Bildnisse für die dortige Oberschicht an.[18] Das Frankfurter Portrait ist ein Beispiel für seinen nach der Rückkehr aus England vertretenen Stil. In der elegant-gemessenen Pose klingen zwar noch durch Van Dyck empfangene Impulse nach, aber in der realistischen Wiedergabe der Gesichtszüge, in denen das Alter schon erste Spuren hinterlassen hat, orientiert sich Jonson an den Vorgaben der niederländischen Bildnistradition.[19]

Abb. 179: Anthonis van Dyck, Portrait der Henrietta Maria, Königin von England, 1632, Privatbesitz

LITERATUR

Verz. 1919, S. 24, Nr. 1589; 1924, S. 48, Nr. 1589; 1995, S. 38, Abb. 52

14 Rogers bezeichnet es als kennzeichnend für die in England entstandenen Portraits von Van Dyck, daß diese zunehmend dem Ideal der *sprezzatura* folgen und scheinbare Natürlichkeit mit einer vornehmen Wirkung verbinden; vgl. ROGERS 1999, S. 87f.

15 Millar verweist vor allem auf Bezüge zu Marcus Gheeraedts, zu dem persönliche Kontakte bestanden; vgl. Ausst. Kat. LONDON 1972, S. 30. Hingegen bezeugen Kopien, die Jonson um 1630 nach Werken von Mijtens anfertigte und signierte, seine enge Zusammenarbeit mit dem aus Delft stammenden Künstler; vgl. TER KUILE 1969, S. 59f.

16 Dies zeigt der Vergleich des 1623 datierten Bildnisses von Anne Clifford, Frau des Earl of Pembroke, (Verst. London (Sotheby's) 11. Juli 1984, Nr. 24) mit dem deutlich unter dem Eindruck von Van Dyck stehenden Portrait der Margaret Campion (Verst. London (Sotheby's) 11. Juli 1984, Nr. 23). Zu einer Charakterisierung von Mijtens' Stil im Vergleich zu dem von Van Dyck vgl. ROGERS 1999, S. 86. Zu den Einflüssen von Van Dyck auf Jonson vgl. Oliver MILLAR, Van Dyck in England, Ausst. Kat. National Portrait Gallery 1982/83, London 1982, S. 25f.

17 Vgl. BROWN 1982, S. 222. Ein Beispiel dafür ist das Doppelbildnis von „Abraham del Court und Maria de Kaersgieter" von 1654 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 1296); vgl. dazu EKKART 1995, S. 107.

18 Vgl. EKKART 1995, S. 117.

19 Schon die Zeitgenossen wiesen darauf hin, daß Van Dyck die Portraitierten oftmals verschönte oder – wie der Kunsttheoretiker Roger de Piles umschrieb – für die Zeichnung den vorteilhaftesten Moment suchte; vgl. ROGERS 1999, S. 87.

THOMAS DE KEYSER

Amsterdam 1596/97 – 1667 Amsterdam

Um 1596/97 wurde Thomas de Keyser als Sohn des Bildhauers und Architekten Hendrick de Keyser in Amsterdam geboren. Dieser führte ihn von 1616 bis 1618 in die Grundzüge der Architektur ein, nachdem Thomas eine Lehre bei einem unbekannten Maler, möglicherweise Cornelis van der Voort, absolviert hatte. Er wandte sich jedoch wieder der Malerei zu und spezialisierte sich auf Bildnisse. Am 5. Juli 1626 heiratete De Keyser die aus einer reichen Goldschmiedefamilie stammende Machtelt Andries, mit der er insgesamt vier Kinder hatte. Offizielle Aufträge dokumentieren sein künstlerisches Renommée, wie das 1632 vollendete Schützenstück mit der Kompagnie von Kapitän Allaert Cloeck und Leutnant Lucas Jacobsz. Rotgans belegt (Amsterdam, Rijksmuseum). In den 1640er Jahren wandte sich Thomas de Keyser verstärkt anderen Einnahmequellen zu: Wie sein Bruder Pieter stieg er in den Handel mit Baustoffen ein und unterhielt kaufmännische Beziehungen bis nach London. Dennoch malte De Keyser, wenn auch in reduziertem Umfang, weiter und erhielt 1652 den Auftrag für die großformatige Historie „Odysseus und Nausikaa", die zur Ausstattung des Amsterdamer *stadhuis* bestimmt war. Am 7. Juni 1667 wurde der Maler in Amsterdam begraben.

Mit seinen neuartigen kleinformatigen Bildnissen, die den Dargestellten in ganzer Figur in einem oftmals detailliert ausgestalteten Interieur zeigen, entwickelte De Keyser einen neuen Portraittypus. Dafür rezipierte er auch die von Willem Duyster und Pieter Codde gemalten kleinformatigen Genreszenen, die häufig in einem Innenraum angesiedelt sind. In seinen letzten Lebensjahren wurde De Keyser zu einem wichtigen Vertreter des Reiterportraits in Holland.

LITERATUR: OLDENBOURG 1911, S. 10–12; JENSEN ADAMS 1985, S. 18–44, 71–94, 416–427, 439f.; Ann Jensen Adams, Thomas de Keyser, in: DICTIONARY OF ART 18, 1996, S. 10f.

BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES

INV. NR. SG 532

1631

Eichenholz, 64,8 x 55,8 cm

Bezeichnet 1631

TECHNISCHER BEFUND

Die aus drei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 64,8 x 15,8 x 0,5–0,8 cm; Brett II: 64,8 x 26,0 x 0,5–0,8 cm; Brett III: 64,8 x 14,0 x 0,5–0,8 cm) wurde rückseitig allseits abgefast. Die elfenbeinfarbene Grundierung wurde mit kräftigen Pinselstrichen aufgetragen, die sich in der Infrarot-Reflektographie deutlich markieren. Links neben dem Kinn des Dargestellten ist zwischen zwei Rüschen des Kragens ein Pentiment zu erkennen. 1936 wurde das Gemälde von Weber-Scheld restauriert (Inventar der Städtischen Galerie, Nr. 532). Heute befindet es sich in einem mäßigen Zustand. Alle vier Ecken sind angestoßen, die Bildränder abgesplittert. Großflächige Kittungen und verfärbte Retuschen entlang der Brettfugen, im Gewand und im Hintergrund. Kleinere Retuschen im Gesicht und in der linken Kragenhälfte. Fehlstellen am unteren Rand in der Mitte. Delle und Fehlstelle über der linken Schulter im Hintergrund. Weitere Delle am linken Wamsärmel. Bestoßungen durch den Zierrahmen am oberen und unteren Rand, dort retuschiert.

Unter UV-Licht wird sichtbar, daß der dicke, stark fluoreszierende Firnis alle Retuschen abdeckt mit Ausnahme einer jüngeren Retusche knapp oberhalb des unteren Bildrandes in der Mitte sowie weiterer jüngerer Retuschen am oberen Bildrand.

Das Gemälde weist keine Signatur auf. Mit schwarzer Farbe wurde die Jahreszahl „1631" (Abb. 180) oben links im Hintergrund eingetragen. Ein Alterscraquelé ist in diesem Bereich nicht nachweisbar, aber die Inschrift wirkt gut in die Malschicht eingebunden.

Die Rückseite wurde gedünnt und parkettiert. Die unregelmäßigen Abfasungen an den seitlichen Bildrändern deuten auf eine Beschneidung hin. Papierreste auf den äußeren Streben der Parkettierung, Klebezettel oben: „P. P. Rubbens. Een mans Portret, in oud hollandsch costuum; uitmuntend van coloriët en edel geteekend. Paneel." (Abb. 181). Darunter Klebezettel „Städtische Galerie Nº 532". Mit roter Kreide „2973".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1606 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1617 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1623.

PROVENIENZ

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „Holländischer Meister in der Art des Ravesteyn"

BESCHREIBUNG

Das fast zum halbfigurigen Portrait erweiterte Brustbildnis zeigt einen Mann in mittleren Jahren. Sein Alter läßt sich nur schwer bestimmen, da die Farbe seiner kurzgeschnittenen, borstigen Haare und seines gepflegten Spitzbartes zwischen weiß und hellem Blond oszilliert. Um die schmalen, hellblauen Augen haben sich einige Falten in die ansonsten straffe Haut des Gesichts gegraben. Skeptisch und prüfend zugleich blickt der Mann unter leicht zusammengezogenen Augenbrauen hervor.

Abb. 180: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, Mikroskopaufnahme: Jahreszahl, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 181: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 182: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, 1631, Frankfurt a. M., Städel

Auf seiner hohen Stirn hat sich über der Nasenwurzel eine tiefe Falte gebildet. Die Strenge des schmalen, männlichen Gesichts, das eine kräftige, leicht gebogene Nase akzentuiert, wird durch das leise Lächeln abgemildert. Es umspielt die volle Unterlippe, wohingegen die Oberlippe von einem in den Enden ausschwingenden Schnauzbart verdeckt wird. Den schmalen, hohen Kopf umgibt eine weich gefältelte Halskrause, eine *fraise à la confusion*. Sie liegt auf einem schwarzen *kasack* auf, der mit einer doppelten Knopfleiste und gestickten Streifen auf den Schulterkappen geschmückt ist. Die seidigen Ärmel sind mit einem schwarz unterlegten Lochmuster durchwirkt. Der Portraitierte steht diagonal in dem nur durch eine graubraune Rückwand definierten Raum. Mit seiner rechten Schulter wendet er sich dem Betrachter zu, während seine linke Körperhälfte etwas zurückweicht.

FORSCHUNGSSTAND

Der Klebezettel auf der Rückseite mit der Aufschrift „P. P. Rubbens. Een mans Portret, in oud Hollandsch costuum; uitmuntend van coloriët en edel geteekend. Paneel." deutet auf eine ursprüngliche Zuschreibung des Portraits an den flämischen Meister. Offenbar war die Identität des Dargestellten bereits damals in Vergessenheit geraten.
1934 als Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler (1856–1929) erworben, wird das Gemälde unter der Zuschreibung „Holländischer Meister in der Art des Ravesteyn" in das Inventar eingetragen und der Dargestellte als „älterer Mann" beschrieben.[1] Diese Zuschreibung wird auch im zuletzt erschienenen Städelverzeichnis von 1995 beibehalten.[2]
In einem Gespräch im Februar 2002 äußert Rudi Ekkart die Vermutung, daß es sich bei dem Portrait um das Fragment eines Kniestücks handeln könnte. Das Bildnis sei mit Sicherheit in Amsterdam unter dem Einfluß von Frühwerken des Thomas de Keyser entstanden. Hingegen sei die Zuschreibung an den Den Haager Kreis um Michiel van Mierevelt und Jan Anthonisz. van Ravesteyn eher in Zweifel zu ziehen.
Ann Jensen Adam bestätigt in einem Schreiben vom 5. Mai 2004 diese Einschätzung.[3] Das Frankfurter Gemälde passe sehr gut in die Gruppe der um 1630 von Thomas de Keyser gemalten Brustbildnisse. Insbesondere seien die Wiedergabe des vom Betrachter aus gesehen rechten Auges des Dargestellten und die Pinselstriche in der Augenpartie insgesamt charakteristisch.

DISKUSSION

Die dem Klebezettel auf der Rückseite (Abb. 181) zu entnehmende alte Zuschreibung des Portraits an Peter Paul Rubens leitet sich vermutlich von den überaus lockeren, pastosen Pinselstrichen her, mit denen der Kopf des unbekannten Mannes wiedergegeben wurde.[4] Damit wurde bereits damals ein wichtiges Charakteristikum des vorliegenden Bildnisses erkannt, das die spätere Zuschreibung an einen Den Haager Maler im Umkreis von Jan Anthonisz. van Ravesteyn unwahrscheinlich erscheinen läßt.[5] Hingegen ist der kräftige, treffsichere Pin-

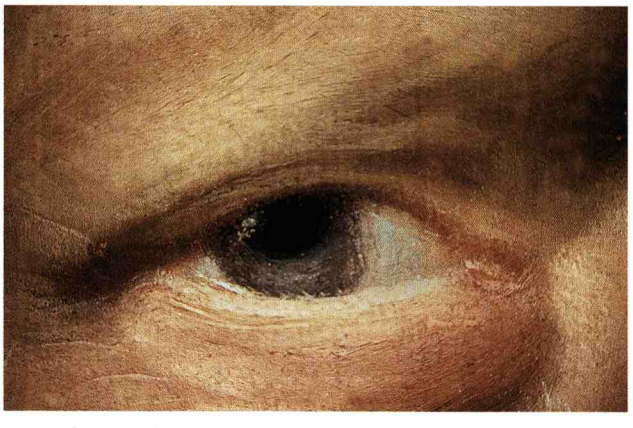

Abb. 183: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, Mikroskopaufnahme: Pinselduktus in der Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 185: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, Mikroskopaufnahme: Mundpartie mit abgeflachter Unterlippe, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 532. In der am 29. November 1934 erstellten Liste mit den aus dem Vermächtnis von Hugo Kessler übernommenen Kunstwerken wird das Gemälde noch unter der Zuschreibung an einen „Niederl. Meister des 17. Jh." aufgeführt (Städel-Archiv, Akte 759).
2 Vgl. Verz. 1995, S. 46.
3 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
4 Vgl. Klebezettel auf der Rückseite des Gemäldes.
5 Zuletzt noch im Verz. 1995, S. 46. In einem Gespräch im Februar 2002 hatte Rudi Ekkart bereits ausgeschlossen, daß es sich bei dem vorliegenden Bildnis um ein Werk aus dem Den Haager Portraitisten-Kreis handeln könnte.

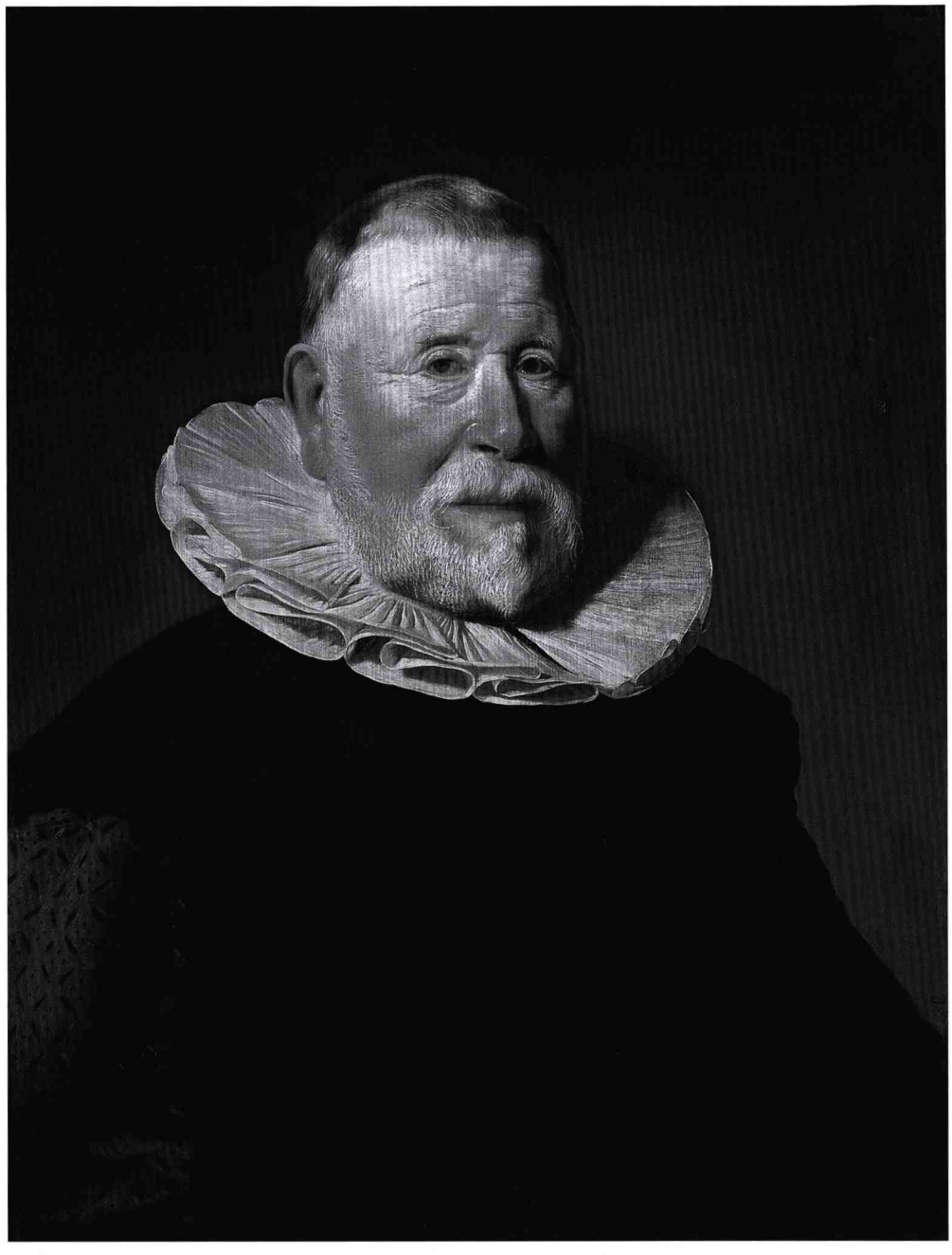

Abb. 184: Thomas de Keyser, Bildnis eines 72jährigen Mannes, 1631, Paris, Louvre

selstrich kennzeichnend für die von Thomas de Keyser gemalten männlichen Bildnisse.[6] Dieser wird vor allem zur Gestaltung der Augenpartie verwendet, um Fältchen oder die Lidränder zu bezeichnen (Abb. 183).[7]
Das Frankfurter Männerbildnis folgt zwar formal den traditionellen Vorgaben für ein erweitertes Brustbildnis,[8] zeigt aber in der schnellen, locker skizzierenden Malweise innovative Momente. Dadurch erreichte De Keyser eine große Lebendigkeit des Ausdrucks: Auch wenn das Alter des Dargestellten nur schwer zu bestimmen ist, so spricht der energische, leicht skeptische Blick für eine entscheidungsstarke, mit den Geschäften des Alltags vertraute Person. Die kurzen, buschigen und dadurch etwas unordentlichen Haare unterstreichen die dynamische Ausstrahlung des Mannes. Das feine, unter dem dichten Bart kaum zu erkennende Lächeln mildert die

6 Für die Brustbildnisse der 1630er Jahre sei der freie Pinselstrich ein wichtiges Kennzeichen; vgl. JENSEN ADAMS 1985, S. 286. Charakteristisch für die Brustbildnisse sei auch die fehlende Idealisierung, so daß die Physiognomie des Dargestellten deutlich hervortrete; vgl. JENSEN ADAMS 1985, S. 291.

7 Jensen Adams weist in ihrem Schreiben vom 5. Mai 2004 vor allem auf die charakteristische Behandlung der Augenpartie hin; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

8 Der konservative Charakter der Brustbildnisse von De Keyser, die zumeist von älteren Männern in Auftrag gegeben wurden, ist ein charakteristisches Merkmal; vgl. JENSEN ADAMS 1985, S. 290.

Strenge der Erscheinung etwas ab, indem es eine heitere Gelassenheit andeutet.

Mit dem Frankfurter Bildnis gut zu vergleichen ist ein gleichfalls 1631 von Thomas de Keyser gemaltes „Portrait eines Mannes“ (Abb. 184) im Louvre.[9] Der Inschrift zufolge handelt es sich um einen 72jährigen Mann, der trotz seines Alters energisch und selbstbewußt wirkt. Übereinstimmungen bestehen in der Proportion der Figur, in der Kopfhaltung wie auch im Ausdruck. Dessen lebendige Frische wird durch den schnellen, lockerandeutenden Pinselstrich erzielt und läßt sich im Pariser Bildnis insbesondere in der faltenreichen Augenpartie, in den kurzen Haaren sowie im Backenbart ablesen. Einzelne, widerspenstige Haare ragen über die Wangenkontur heraus und verleihen dem Gesicht eine natürliche Ungezwungenheit. Sehr ähnlich ist zudem die etwas abgeflachte Unterlippe (Abb. 185), die sich zu einem feinen, leicht spöttischen Lächeln verzieht. Den Eindruck größerer Unmittelbarkeit erzielte De Keyser nicht nur durch die Lebendigkeit des Gesichts, sondern auch durch die Wendung des Kopfes, der aus der Dreiviertelansicht dem Betrachter etwas frontaler zugewandt ist. Dadurch überschneidet die Nase das Auge auf der abgewandten Gesichtshälfte nicht, so daß der Blick direkter wirkt und folglich eine größere Intensität erhält. In einem 1635 datierten Bildnis von Jan van Ravesteyn (Abb. 186) wird hingegen die vornehm-zurückhaltende Erscheinung des Mannes nicht nur durch die feine Malweise, sondern auch durch den Blick unterstrichen, der leicht neben den des Betrachters zielt und damit den Eindruck von Distanz betont.[10] Obgleich zwischen dem Frankfurter Bildnis und dem

Abb. 186: Jan Anthonisz. van Ravesteyn, Portrait eines Mannes, 1635, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

9 Holz, 66 x 49 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1413). Vgl. OLDENBOURG 1911, S. 85, Nr. 103; JENSEN ADAMS 1985, S. 59, Kat. 30.

10 Holz, 67 x 57 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 182).

von Van Ravesteyn gemalten Portrait große formale Übereinstimmungen bestehen, die vor allem die Verbindlichkeit der damaligen Portraitkonvention belegen, zeigt sich gerade in diesem Detail die unterschiedliche Herangehensweise der Künstler, die sich auch im Unterschied des künstlerischen Milieus manifestieren. Steht das von Van Ravesteyn gemalte Männerportrait dem höfischen Kontext in Den Haag nahe, so ist De Keyser in der bürgerlichen Portraittradition in Amsterdam verwurzelt, die bereits von seinem mutmaßlichen Lehrer Cornelis van der Voort und dem Malerkollegen Nicolaes Eliasz. Pickenoy geprägt wurde und die besonderen Wert auf eine repräsentative und zugleich lebendige Darstellung legte.[11] Die Portraits von De Keyser und Pickenoy bilden demzufolge die Grundlage für die lebendig-natürlichen Portraits von Rembrandt, wie dessen „Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq" (Abb. 364) von 1633 belegt.[12]

Bei einigen der von De Keyser gemalten Brustbildnisse handelt es sich eigentlich um Kniestücke, die später beschnitten wurden.[13] Ein Beispiel für diesen Bildnistypus im Œuvre von De Keyser stellt das 1628 datierte „Bildnis von Hendrick Verburg" in St. Omer dar.[14] Die an den seitlichen Bildrändern der Frankfurter Tafel nachweisbaren Beschneidungen wie auch die im Verhältnis zum Mittelbrett schmaler ausfallenden seitlichen Bretter könnten eine solche Vermutung nahelegen. Reste von Fraßgängen auf der Rückseite deuten jedoch auf einen früheren Holzwurmbefall als Ursache der seitlichen Beschneidung hin. Außerdem schließen die deutlich sichtbaren originalen Abfasungen am oberen und unteren Bildrand aus, daß das Frankfurter Bildnis ursprünglich ein Kniestück war. Die Eigenhändigkeit dieses qualitätvollen Bildnisses bestätigt nicht nur der dendrochronologische Befund, der die Datierung „1631" (Abb. 180) bekräftigt,[15] sondern auch ein Pentiment: Unterhalb der linken Wange ist in Höhe des Kinnbarts noch eine Rüsche des Mühlsteinkragens zu erkennen, die später übermalt wurde (Abb. 187). Da die Rückseite für die Parkettierung geglättet wurde, haben sich keine Siegel oder Inschriften erhalten, die über die Identität des Dargestellten Aufschluß geben könnten.

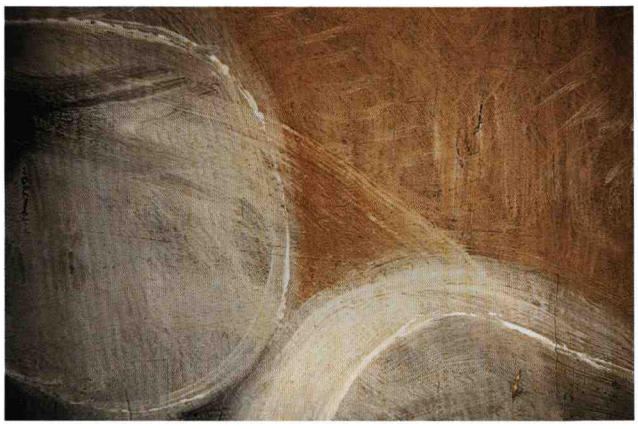

Abb. 187: Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes, Mikroskopaufnahme: Pentiment am Kragen, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1995, S. 46, Abb. 71

11 Zur Amsterdamer Portraittradition vgl. EKKART 2002, S. 29–32.

12 Zu den maltechnischen Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen Pickenoy und Rembrandt vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 171f.

13 Für diesen Hinweis danke ich Rudi Ekkart (mündliche Mitteilung im Februar 2002).

14 Holz, 122 x 96 cm. St. Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin. Vgl. OLDENBOURG 1911, Nr. 109; JENSEN ADAMS 1985, S. 31, Kat. 12. Ein sehr ähnliches, allerdings undatiertes Gemälde befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel (Holz, 113,5 x 83,3 cm, GK 222); vgl. OLDENBOURG 1911, S. 76, Nr. 48.

15 Vgl. Gutachten von Peter Klein, Universität Hamburg, vom 11. Juni 2003 in der Gemäldeakte.

THOMAS DE KEYSER
(Art des)

BILDNIS EINES REITERS MIT ZWEI HUNDEN

INV. NR. 187

Um 1660–1670
Eichenholz, 71,0 x 55,9 cm
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (71,0 x 55,9 x 0,5–1,2 cm) weist eine elfenbeinfarbene Grundierung auf. Der Himmel und der Baumschlag wurden zusätzlich grau unterlegt. Die Infrarot-Reflektographie zeigt zahlreiche Pentimenti: Ursprünglich war der Kopf des Pferdes weiter links angelegt und vermutlich dem Betrachter mehr zugewandt. In einem zweiten Entwurf wurden das Maul und die Nüstern des Tieres etwas tiefer angesetzt. Der linke Vorderlauf des Pferdes, sein Widerrist und die Rückenlinie des vorderen Hundes waren zunächst etwas höher plaziert.

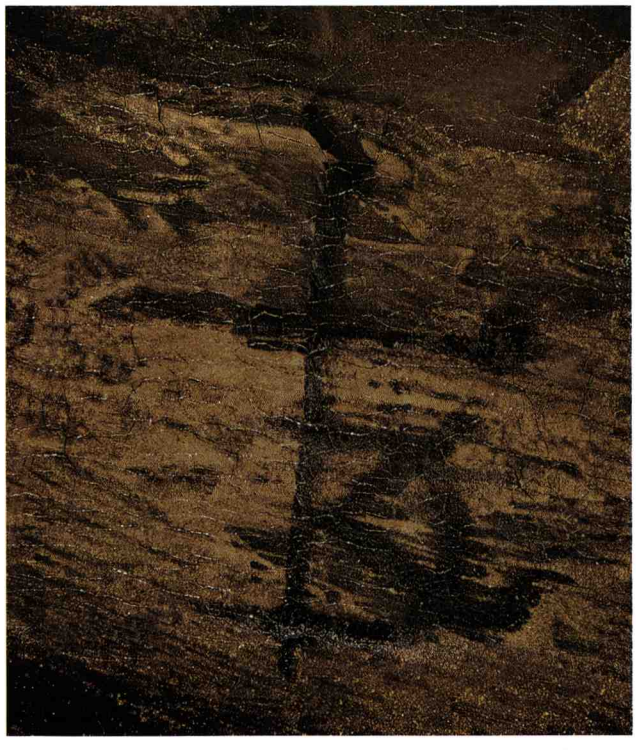

Abb. 188: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Das bei der Ersttaxation als „gut erhalten" (Archiv. 1817, S. 9) bezeichnete Gemälde wurde zwischen dem 4. und 10. Oktober 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 33). Aufgrund der zahlreichen Retuschen und abgeriebenen Farbpartien befindet sich das Gemälde heute in einem mäßig guten Zustand. Frühschwundcraquelé unter dem Pferdeleib und im Hintergrund oberhalb des Pferderückens. Fehlstellen in der Mitte des Vordergrunds (zwischen den Läufen des hinteren Hundes retuschiert) sowie in der rechten unteren Bildecke. Dicker, bis auf die Malschicht gehender Kratzer im Nasenflügel des Reiters. Dellen am Stiefelrand links, am oberen Bildrand sowie in der linken unteren Bildecke. Verputzungen im Bereich des Baumschlages rings um den Reiter und im Mittelgrund im Bereich des Landschaftsausblicks. Durch den Rahmen verursachte Ausbrüche entlang der Bildränder.
Bei den mit bloßem Auge erkennbaren Retuschen im Himmel am oberen Bildrand und im Baumschlag rechts neben dem Hut des Reiters handelt es sich um ältere, unter dem Firnis liegende Retuschen. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen im Sattel, in der Mitte am rechten Bildrand sowie etliche am unteren Bildrand sichtbar.
Dicker, teilweise opak gewordener und gräulich krepierter Firnis. Gedünnt um das Monogramm, im Himmel, in der Kleidung des Reiters sowie in den hellen Fellpartien des Pferdes und des Hundes im Vordergrund. Reste von verbräuntem Firnis in den Vertiefungen der Malschicht, insbesondere im Himmel und in den Baumkronen.
Das mit schwarzer Farbe aufgetragene und teilweise nachgezogene Monogramm „TDK" (ligiert, Abb. 188) befindet sich am unteren Bildrand rechts und erweist sich mit dem teils durchgehenden Craquelé als entstehungszeitlich.
Rückseitig zeigt die Tafel eine rauhe Oberfläche mit groben Sägespuren. Allseitig unregelmäßige Abfasungen, rechts und oben teilweise ganz fehlend. Drei Klebezettel: In der Mitte „G.187", links unten „N3i", rechts unten „38". Mit schwarzer Farbe „JS", mit weißer Kreide „102" und „195". Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1642 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1651 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1661.

Abb. 189: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

(?) Anon. Sammlung in Holland[1]
Anon. Verst., Frankfurt a. M. (Kaller) 9. November 1763, Nr. 102 als „Camphuisen" (*f* 37,30 an Dick)
Slg. Johann Adam Dick, Gastwirt, Frankfurt a. M.
Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Théodor Kamphuizen"

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 48

BESCHREIBUNG

Begleitet von zwei Jagdhunden, möglicherweise Pointer, posiert ein Reiter auf einem Pferd vor einem Baumschlag. Der junge Mann trägt ein zartblaues Seidenwams mit breitem Spitzenkragen und Goldknöpfen. Seine schmalen Beinlinge bringen die breiten Aufschläge der Reitstiefel zur Geltung, die aus dem gleichen gelblichen Leder wie seine Handschuhe gefertigt sind. An seiner Seite trägt er einen langen Degen. Sein zum Betrachter gewendetes Gesicht wird von weich fallenden, rötlichen Locken und einem schwarzen, mit weißen Federn geschmückten Hut gerahmt. Das rote, mit Rosetten und Troddeln geschmückte Zaumzeug sowie die Satteldecke in gleicher Farbe setzen zusammen mit den gelblichen Stiefeln farbige Akzente. Mit dem erhobenen Vorder- und Hinterlauf zeigt das im Profil dargestellte braunschwarze Pferd eine Piaffe. Erwartungsvoll wenden sich die beiden Jagdhunde dem Reiter zu. Links öffnet sich der Blick in eine sonnenbeschienene Landschaft, in der weitere Baumgruppen und ein Gehöft zu erkennen sind.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Stifters. In dem 1816 verfaßten Inventar von Städels Gemäldebesitz wird der Reiter als ein Prinz von Oranien bezeichnet und Theodor Kamphuizen als Maler genannt.[2] Bei der Taxation wird der Wert mit *f* 200 eingestuft.[3] 1844 gibt Passavant die Identifizierung des Reiters als Oranierprinz auf und bezeichnet das Thema nur noch als „Bildnis eines Reiters".[4] Er erwähnt das Monogramm und schreibt das Gemälde Theodor de Keyser zu. Der Vorname des Malers wird erstmals im Verzeichnis von 1870 handschriftlich zu „Thomas" korrigiert.[5] Auch Theodor Levin hält die Tafel für eigenhändig, bezweifelt aber die Authentizität des Monogramms.[6] Weizsäcker führt das Frankfurter Gemälde als Beispiel für die kleinfigurige Portraitmalerei auf.[7] In dem 1900 erschienenen Verzeichnis datiert er das Werk in die späte Schaffensphase von Thomas de Keyser aufgrund der Verwandtschaften mit dem 1660 datierten „Reiterbildnis" im Amsterdamer Rijksmuseum und dem „Doppelportrait" in der Dresdner Gemäldegalerie aus dem folgenden Jahr.[8] Eine enge Beziehung zwischen dem Amsterdamer Reiterportrait und dem Gemälde im Städel, das er als „waardig pendant" bezeichnet, sieht auch J. O. Kronig.[9] Einen Unterschied erkennt er jedoch in der breiteren, pastigen Malweise des Frankfurter Gemäldes.
In seiner 1911 erschienenen Monographie zu Thomas de Keyser datiert Rudolf Oldenbourg das „noch etwas ängstlich gezeichnete Reiterporträt" in die 1630er Jahre und bezeichnet es als frühestes Beispiel für diesen Bildnistyp in dessen Werk.[10] Von der damals kürzlich erworbenen und Ludolf de Jongh zugeschriebenen Version im Museum Bredius in Den Haag unterscheide sich das Frankfurter Gemälde durch die Landschaft, die ein „ungeübter Künstler" hinzugefügt habe.[11] Diese Überlegung wird im Verzeichnis von 1919 aufgegriffen.[12]
Im Hinblick auf mögliche Vorbilder für Rembrandts „Polnischen Reiter" geht Ben Broos auch auf die Reiterportraits von De Keyser ein, die jedoch erst nach 1660 entstanden seien.[13] Allerdings würde das Frankfurter Bildnis, sofern Oldenbourgs Datierung in die 1630er Jahre zuträfe, auf eine schon früh mit den Reiterbildnissen von Pauwels van Hillegaert einsetzende Tradition des Reiterportraits verweisen.[14] In dem Katalog zur Ausstellung „In het zadel", die dem niederländischen Reiterportrait gewidmet war, wird in einer Liste auch das Gemälde im Städel aufgeführt und „ca. 1630/40" datiert.[15] Ann Jensen Adams nimmt das Frankfurter Reiterbildnis in ihrer 1985 erschienenen Monographie zu De Keyser unter den abgewiesenen Zuschreibungen auf.[16] Das Monogramm hält sie für möglicherweise gefälscht, denn es könnte aus den Buchstaben „IM" entwickelt worden sein und würde dann auf Jan Martszen d. J. verweisen. Die Umrißlinien des Pferdes entsprächen denen in einem von

1 Vgl. die Angaben im Getty Provenance Index, D-42.
2 Vgl. Verz. 1816, Nr. 187.
3 Vgl. Archiv 1817, S. 9, Nr. 187: Kamphuisen [sic!] „Un prince d'Orange a cheval a cote [sic!]des levriers g.p. en h.".
4 Vgl. Verz. 1844, S. 98, Nr. 206.
5 Vgl. Verz. 1870, S. 111, Nr. 164.
6 Vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 23.
7 Vgl. Weizsäcker 1899, S. 26f.
8 Vgl. Verz. 1900, S. 177, Nr. 195.
9 Vgl. Kronig 1909, S. 123f.
10 Vgl. Oldenbourg 1911, S. 61.
11 Vgl. Oldenbourg 1911, S. 62.
12 Vgl. Verz. 1919, S. 60, Nr. 187.
13 Vgl. Broos 1974, S. 198.
14 Vgl. Broos 1974, S. 198, Anm. 10.
15 Vgl. Ausst. Kat. Leeuwarden-s'-Hertogenbosch-Assen 1979/80, S. 111, Nr. 159.
16 Vgl. Jensen Adams 1985, S. 291f., Nr. R-91.

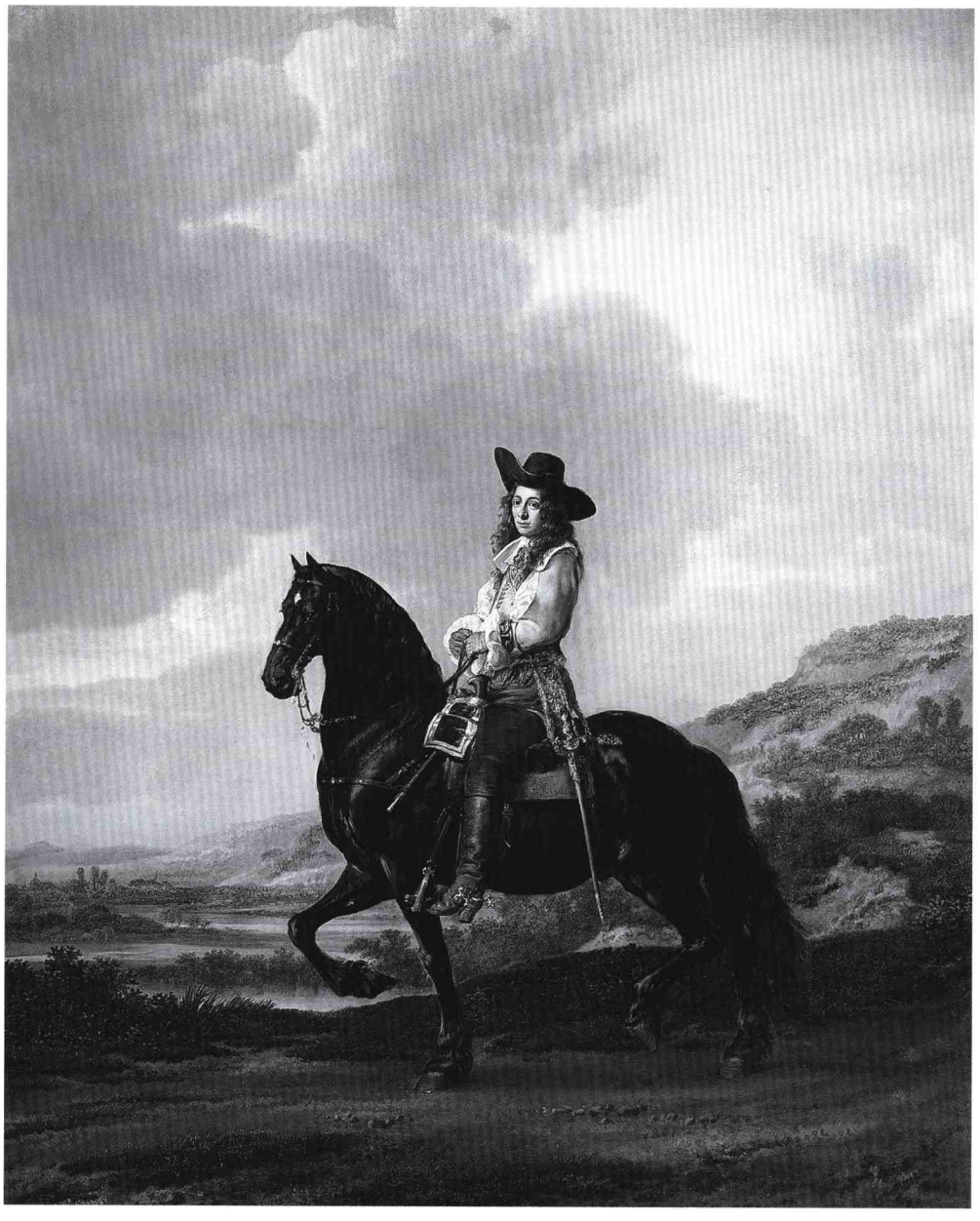

Abb. 190: Thomas de Keyser, Portrait des Pieter Schout Muylman, 1660, Amsterdam, Rijksmuseum

De Keyser gemalten Reiterportrait in Hull. In einem Katalogbeitrag zu Städels Gemälden im Städel erwähnt Jochen Sander die Zweifel an der Eigenhändigkeit des Frankfurter Reiterbildnisses, das Übereinstimmungen zeige mit dem 1660 datierten und von ihm als eigenhändig bezeichneten „Bildnis eines Ehepaars zu Pferde" im Kunsthaus Heylshof in Worms.[17] Wie bereits Oldenbourg weist auch Sander die Landschaft einer anderen Hand zu. In der feinmalerischen Gestaltung, die eine nahsichtige Betrachtung erfordert, sieht er den Kunstgeschmack der neuen, bürgerlichen Auftraggeber, die sich mit der aristokratischen Bildnisformel nobilitieren wollten.

In seinem Katalogbeitrag zu dem „Reiterportrait" im Museum Bredius in Den Haag verweist Albert Blankert auf das Frankfurter Gemälde.[18] Davon ausgehend, daß das dortige Monogramm authentisch sei, schreibt er auch das Haager „Reiterbildnis" Thomas de Keyser zu. Die stilistischen Diskrepanzen zu den differenzierter gemalten „Portraits mit Reitern zu Pferd" in Amsterdam und Dresden begründet er mit der Funktion der Frankfurter und Den Haager Bildnisse: Als „modelli" stellten sie eine Vorstufe zu den ausgearbeiteten oder großformatigen Reiterportraits von De Keyser dar. Im Gemäldeverzeichnis von 1995 wird das Portrait hingegen nur noch als „Art des Thomas de Keyser" und das Monogramm als „verfälscht?" bezeichnet.[19]

Mündlich teilt Rudolf Ekkart im Februar 2002 mit, daß die Qualität zu schwach für De Keyser sei. Er stuft das

17 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 48.
18 Vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 114.
19 Vgl. Verz. 1995, S. 38f., Taf. 80.

Gemälde als Kopie des späten 17. Jahrhunderts ein, die möglicherweise nach dem Original aus Anlaß einer Erbteilung entstand. Die Zuschreibung an Jan Martszen, die Jensen Adams vornahm, stimme mit Sicherheit nicht. In einem weiteren Gespräch im Juli 2003 datiert er das Kostüm des Reiters in die 1640er Jahre. Dies stärke seine These einer späteren Kopie nach einem Original von De Keyser. Die in der Infrarot-Reflektographie erkennbaren Pentimenti im Pferdekörper können seiner Ansicht nach darauf zurückgehen, daß ein ganzfiguriges stehendes Portrait während des Kopierens zu einem Reiterbildnis überarbeitet wurde, das als Bildnistypus erst nach 1660 in Mode kam.

In einem Brief vom 5. Mai 2004 erwähnt Ann Jensen Adams Dokumente, die drei Maler mit dem Namen Thomas de Keyser belegen.[20] Sie schließt daraus auf einen Werkstattbetrieb um De Keyser und führt das Monogramm auf einen Assistenten oder einen in der Werkstatt tätigen Verwandten zurück.

Abb. 191: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Die Einschätzung von Rudolf Ekkart, daß das Kostüm des Reiters in die 1640er Jahre zu datieren sei, bestätigt Marieke de Winkel in einem Schreiben vom 31. August 2004.[21]

DISKUSSION

In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde in den Nördlichen Niederlanden die traditionelle Bildnisformel des Reiterportraits auch vom bürgerlichen Publikum aufgegriffen.[22] Als aristokratisch geprägter Bildtypus war dieses besonders geeignet, Reichtum und elegante Lebensführung zu demonstrieren.[23] Aelbert Cuyp zeigte in dem um 1652/1653 gemalten Portrait „Michiel und Cornelis Pompe van Meerdervoort mit ihrem Lehrer" (New York, Metropolitan Museum of Art) vor einer weiten Landschaft, die im Mittelgrund Schauplatz einer Jagd ist.[24] Als altes Privileg des Adels waren Anspielungen auf die Jagd zur Nobilitierung des bürgerlichen Publikums sehr beliebt. Auch die Rolle des Heerführers klingt in den Reiterbildnissen deutlich an, wie Thomas de Keysers „Portrait des Pieter Schout Muylman" (Abb. 190) bestätigt.[25] Zwar posiert der Reiter nicht in der traditionellen Rüstung, aber der seitlich herabhängende Degen, die kunstvolle Piaffe des Pferdes und der Standort auf einer Anhöhe suggerieren Überblick, Beherrschung und Wachsamkeit.

Das Frankfurter Reiterportrait nimmt diese Grundzüge auf. Die beiden Windhunde, der Baumschlag und die idyllische Landschaft im Hintergrund spielen auf den Kontext der Jagd an. Der vornehmen und kostspieligen Betätigung entspricht die höfisch-elegante Aufmachung des Reiters. Reminiszenzen an die militärische Tradition stellen der Degen und die Piaffe dar. Die Pose demonstriert die Befähigung des Reiters, sein Pferd zu beherrschen, denn in der Dressur bedeutet diese Figur den Moment der höchsten Sammlung und Konzentration, die sich in der komplizierten Balance von Stand- und Spielbein äußert. Die in der Infrarot-Reflektographie erkennbaren Pentimenti belegen, daß sich der Künstler intensiv mit diesem Teil der Komposition beschäftigte und ihn mehrfach überarbeitete. Die Veränderungen betreffen vor allem den Pferdekopf, der zunächst etwas weiter links angelegt war (Abb. 191). Offenbar sollte er sich, wie das nach hinten gedrehte, rechte Ohr des Pferdes nahelegt, dem Betrachter zuwenden, um damit eine lebendigere Wirkung zu erzielen. Auch das in einem zweiten Entwurf leicht nach unten gesenkte Maul diente vermutlich dazu, eine entspannt wirkende, natürliche Pose für das Pferd zu finden.[26] Letztlich entschied sich der

20 Korrespondenz in der Gemäldeakte.
21 Korrespondenz in der Gemäldeakte.
22 Vgl. DUMAS 1979/80, S. 18.
23 Vgl. DUMAS 1979/80, S. 11.
24 Leinwand, 109,8 x 156,2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam. Dazu AELBERT CUYP, Ausst. Kat., hrsg. v. Arthur Wheelock, Washington, National Gallery; London, National Gallery, Amsterdam, Rijksmuseum 2001/02, S. 150.
25 Kupfer, 86 x 69,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK A 697). Auf der Satteldecke „TDK.F." monogrammiert und „1660" datiert.

Abb. 192: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 193: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Reiters, Frankfurt a. M., Städel

Maler für die repräsentative Wiedergabe des Pferdes im Profil. Mit der Korrektur am linken Vorderlauf und am Widerrist, die jeweils etwas höher angelegt waren, und der abgesenkten Rückenlinie des vorderen Hundes (Abb. 192) erreichte er eine größere Ausgewogenheit der Komposition.

Die alte Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an Thomas de Keyser, die bis zu der 1985 erschienenen Monographie von Jensen Adams gültig war,[27] leitet sich von den deutlichen Parallelen zu den eher kleinformatigen, aber repräsentativen Reiterbildnissen des Malers ab, wie dem „Portrait des Pieter Schout Muylman" (Abb. 190). Insbesondere die Pose von Pferd und Reiter gehen auf dieses Vorbild zurück, das durch den 1669 anläßlich des Todes von Muylman angefertigten Nachstich von Abraham Blooteling weit verbreitet war.[28] Aufgrund der deutlichen Schwächen in der malerischen Ausführung erscheint die Zuschreibung an De Keyser jedoch fraglich. Zwar erinnern die kräftige Nase und die runden, durch schwere Tränensäcke betonten Augen des Reiters (Abb. 193) entfernt an die von De Keyser gemalten Portraits, aber die grobe Ausführung des Gesichts und der gedrungene, schwerfällige Pferdekörper sprechen nicht für seine Autorschaft. Dennoch deutet das ligierte Monogramm „TDK" (Abb. 188) darauf hin, daß deutliche Anklänge an den berühmten Amsterdamer Maler gesucht wurden. Das zum Teil nachweisbare entstehungszeitliche Craquelé verweist darauf, daß das Gemälde entweder von dem unbekannten Maler selbst oder unmittelbar nach der Entstehung von anderer Hand mit dem Monogramm von De Keyser versehen wurde.[29] Dies bestätigt die These von Ekkart, daß es sich bei dem Frankfurter Reiterbildnis um eine Kopie handelt, die möglicherweise im Kontext einer Erbschaft nach einem

26 Dieser Bildtypus findet eine ausgeprägte Formulierung in dem um 1635 entstandenen Portrait von „Karl I. auf der Jagd" von Anthonis van Dyck (Leinwand, 266 x 207 cm. Paris, Louvre, Inv. Nr. 1236). Hier beugt das Pferd den Kopf herab, um den leicht angehobenen Vorderlauf zu belecken.

27 Die Zuschreibung wurde von Passavant eingeführt; vgl. Verz. 1844, S. 98, Nr. 206.

28 Kupferstich/Radierung; 52,4 x 43,3 cm (HOLLSTEIN II, 30). Vgl. DUTCH SEVENTEENTH CENTURY PORTRAITURE. THE GOLDEN AGE, Ausst. Kat., bearb. v. William H. Wilson, Sarasota, The John and Marble Ringling Museum of Art, Sarasota 1980, Nr. 88.

29 Die von Levin geäußerten Zweifel an der Entstehungszeitlichkeit des Monogramms bestätigten sich nicht; vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 23.

heute verlorenen Original angefertigt wurde.[30] Dafür spricht auch das Kostüm des Reiters, das in den 1640er Jahren Mode war.[31] Möglicherweise wurde dabei ein anderer Portraittypus in ein Reiterbildnis umgearbeitet, denn die Pentimenti beziehen sich überwiegend auf die Pose des Pferdes. Anscheinend beschäftigte sich der Maler vor allem mit der Darstellung des Tieres und damit vermutlich mit der Aneignung eines ihm noch nicht vertrauten Bildtypus. Keine Überarbeitungen weist hingegen der Reiter auf, der wie eingefügt wirkt. Diesen Eindruck verstärken einige Unstimmigkeiten, denn der Körper des Reiters erscheint im Verhältnis zum Pferd zu groß. Zudem besteht kein glaubhafter Zusammenhang zwischen seiner Pose und den Bewegungen des Tieres. Auch die sehr groß ausfallende Aussparung um den Reiter und die Kruppe des Pferdes, die sich im ausgeführten Bild als undefinierte bräunliche und in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 191) als auffallend helle Fläche abzeichnet, deutet einen aus mehreren Schritten bestehenden Arbeitsprozeß an. Deshalb könnte es sich bei dem Frankfurter Reiterportrait um ein Werkstattprodukt handeln. Unter Berufung auf zeitgenössische Quellen, welche die Anwesenheit von drei Personen mit dem Namen Thomas de Keyser in Amsterdam belegen, schließt Ann Jensen Adams auf einen Atelierbetrieb um den berühmten Portraitmaler.[32]

Abb. 194: Thomas de Keyser (?), Reiterbildnis, um 1660–1670, Den Haag, Museum Bredius

30 Mündlicher Hinweis, Februar 2002. Dazu auch VLIEGHE 1987, S. 178, Anm. 9.

31 Vgl. den Hinweis von Marieke de Winkel in ihrem Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

Abb. 195: Thomas de Keyser (?), Reiterbildnis, Budapest, Szépmüvészeti-Múzeum

Zu Recht hat Albert Blankert auf enge Verwandtschaften zu dem Reiterportrait im Museum Bredius in Den Haag (Abb. 194) hingewiesen.[33] Unter Berufung auf das Frankfurter Monogramm schreibt er das Bredius-Gemälde Thomas de Keyser zu.[34] Kennzeichnend für das Den Haager wie auch für das Frankfurter Bildnis ist der Kontrast zwischen den andeutend-nachlässig gemalten fedrigen Bäumen und dem bewachsenen Weg im Vordergrund einerseits sowie der an die Feinmaler angelehnten detaillierten Wiedergabe der kostbaren Seidenstoffe andererseits.[35] Parallelen bestehen auch zu einem der Schule von Thomas de Keyser zugeschriebenen Reiterbildnis (Abb. 195) im Szépmüvészeti Múzeum in Budapest.[36] Hierbei handelt es sich Ekkart zufolge um eine Teilkopie des Familienbildnisses „Die Ankunft von Cornelis de Graeff, seiner Frau und seinen Söhnen in Soestdijk" in Dublin.[37] Die Gruppe der Reiterbildnisse mit ihren zum Teil deutlichen Anklängen an Werke von Thomas de Keyser läßt darauf schließen, daß dessen 1660 vollendetes „Portrait des Pieter Schout Muylman zu Pferde" (Abb. 190) eine neue Mode auslöste, die Kopisten dazu anregte, ihre Vorlagen dem neuen Bildnistyp entsprechend zu überarbeiten.

Der aufgezeigte Malprozeß spricht gegen die von Oldenbourg geäußerte These, daß die Landschaft von anderer Hand ergänzt wurde.[38] Auszuschließen ist auch die Überlegung von Jensen Adams, daß das heutige Monogramm

32 Für diesen Hinweis danke ich Ann Jensen Adams; vgl. Schreiben vom 5. Mai 2004 in der Gemäldeakte.

33 Holz, 56 x 44 cm. Den Haag, Museum Bredius (Inv. Nr. 59-1946). Vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 114.

34 Jensen Adams führt das Werk allerdings unter den „rejected paintings" auf; vgl. JENSEN ADAMS 1985, Bd. 2, S. 287f.

35 Die auf dem wahrscheinlich zu dem Bredius-Gemälde gehörenden Bilderrahmen aufgetragene Jahreszahl „166" (vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 113) könnte auf eine mittlerweile verschollene Datierung verweisen. Dies würde die Bredius-Version zusätzlich in die Nähe der Frankfurter Fassung rücken.

36 Leinwand, 57 x 48,8 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 4271).

37 Leinwand, 118,2 x 170,5 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 287). Jensen Adams sieht in dem Budapester Gemälde eine freie Kopie nach dem Familienbildnis in Dublin, das jedoch auch in seiner Zuschreibung fraglich sei; vgl. JENSEN ADAMS 1985, Bd. 2, S. 288f.

nachträglich aus den Buchstaben „JM", dem Monogramm des Malers Jan Martszen d. J. entwickelt wurde.[39] Unter dem Mikroskop läßt sich ein entstehungszeitliches Craquelé auch in den Bereichen nachweisen, die ihrer Deutung zufolge spätere Ergänzungen sind. Insgesamt ist die abschließende Beurteilung des Monogramms schwierig, da es partiell nachgezogen ist. Dennoch vermag die Identifikation mit Jan Martszen auch aus stilistischen Gründen kaum zu überzeugen, da der Maler weitgehend mit kleinformatigen Schlachtenszenen und Reitergefechten vertreten ist.[40]

Da das Frankfurter Reiterportrait nicht datiert ist, bleibt es fraglich, ob der unbekannte Maler Anregungen durch das Gemälde oder den Nachstich erhalten hat. Die dendrochronologische Datierung des Bildträgers legt zwar ein Entstehungsdatum ab 1661 und damit nach dem 1660 datierten Reiterportrait von De Keyser nahe, erlaubt aber keine Aussagen darüber, wie lange das Holz bis zur endgültigen Fertigstellung des Gemäldes lagerte. Die Datierung des Frankfurter Bildnisses in die 1630er Jahre, die durch die 1911 erschienene Monographie von Oldenbourg eingeführt worden war,[41] ist durch den dendrochronologischen Befund jedoch mit Sicherheit auszuschließen.[42]

Bis in das frühe 19. Jahrhundert galt das Frankfurter Gemälde als Portrait eines Oranierprinzen. Unter diesem Titel läßt es sich nicht nur in der Städel-Sammlung nachweisen, sondern bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Am 9. November 1763 wurde bei Kaller in Frankfurt eine anonyme Sammlung aus Holland versteigert.[43] Dabei kam auch das Frankfurter Reiterbildnis zum Aufruf, unter der Zuschreibung an Camphuizen und dem gleichen Titel wie später im Sammlungsinventar von 1816.[44] Eine handschriftliche Annotation im Auktionskatalog nennt den Frankfurter Gastwirt Johann Adam Dick als Käufer. Die Lot-Nummer „102" befindet sich heute noch als Inschrift in weißer Kreide auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 196).

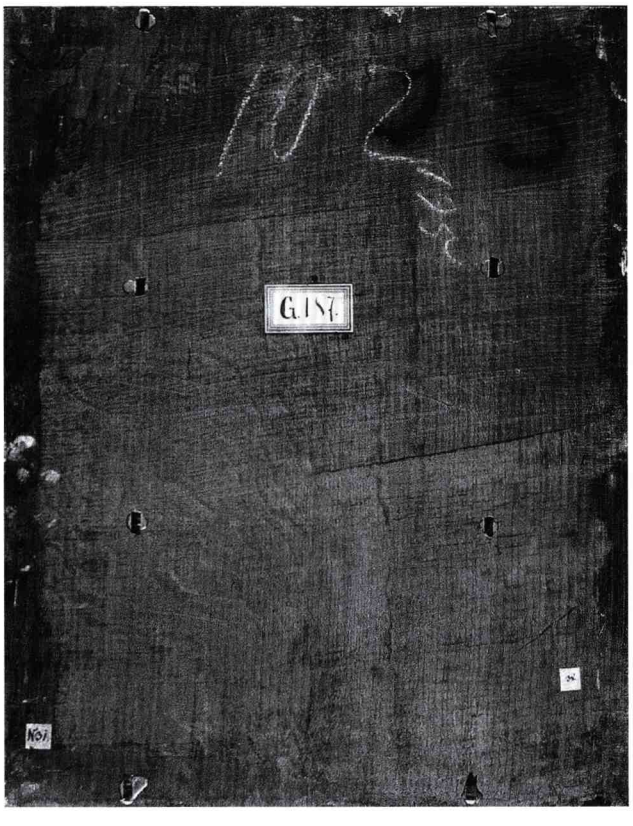

Abb. 196: Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 187; 1819, S. 34, Nr. 35; 1823, S. 16, Nr. 35; 1830, S. 2, Nr. 7; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47, Nr. 55; 1844, S. 98, Nr. 206; 1858, S. 94, Nr. 202; 1866, S. 97, Nr. 202; 1870, S. 111, Nr. 164; 1873, S. 113, Nr. 164; 1879, S. 124, Nr. 195; 1883, S. 127, Nr. 195; 1888, S. 136, Nr. 195; 1892, S. 49, Nr. 195; 1897/1900, S. 47, Nr. 195; 1900, S. 177, Nr. 195; 1905/07, S. 38, Nr. 195; 1907, S. 36, Nr. 195; 1910, S. 45, Nr. 195; 1914, S. 46, Nr. 195; 1915, S. 109, Nr. 195; 1919, S. 60, Nr. 187; 1922, S. 62; 1924, S. 107, Nr. 187; 1966, S. 58; 1971, S. 30; 1986, S. 25, Nr. 2; 1987, S. 58; 1991, S. 71; 1995, S. 38f., Taf. 80

Theophile THORÉ [W. BURGER], Musées de la Hollande, Bd. 1: Amsterdam/La Haye, études sur l'école hollandaise, Paris 1858, S. 237
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 23
WEIZSÄCKER 1899, S. 26f.
EBE 1901, S. 458
KRONIG 1909, S. 123f.
OLDENBOURG 1911, S. 61f., S. 78, Nr. 57
PLIETZSCH 1960, S. 175
BROOS 1974, S. 198, Anm. 10
Ausst. Kat. LEEUWARDEN-S'HERTOGENBOSCH-ASSEN 1979, S. 111, Nr. 159
JENSEN ADAMS 1985, Bd. 1, S. 457, S. 459; Bd. 2, S. 291
Kat. DEN HAAG 1991, S. 114
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 48

38 Vgl. OLDENBOURG 1911, S. 62.
39 Vgl. JENSEN ADAMS 1985, Bd. 2, S. 291f.
40 Möglicherweise leitet sich die Identifikation mit Jan Martsen von einer Stichserie zum Einzug Maria de' Medicis in Amsterdam ab, die den verschiedenen in die 1630er Jahre datierten Versionen zugrunde lagen; vgl. JENSEN ADAMS, Bd. 1, S. 457.
41 Vgl. OLDENBOURG 1911, S. 61.
42 Der jüngste, von Peter Klein nachgewiesene Kernholzring der Frankfurter Tafel stammt aus dem Jahr 1642.
43 Vgl. die Angaben im Getty Provenance Index, D-42.
44 Anon. Verst., Frankfurt am Main (Kaller) 9. November 1763, Nr. 102 (Lugt 1325) als „Camphuisen" (*f* 37,30).

JAN LINSEN

Hoorn 1602/03 – 1635 Hoorn

Jan Linsen wurde um 1602/03 in Hoorn geboren. Eine um 1623 entstandene, anonyme Zeichnung zeigt Linsen zusammen mit weiteren Gründungsmitgliedern der „Bentvueghels" und überliefert seinen Beinamen „Hermafrodito". Damit ist seine Anwesenheit in Rom ab dieser Zeit belegt; die Dauer seines Aufenthalts ist jedoch nicht geklärt. In den Archiven der *Parochie Sancti Nicolai* in Rom wird unter dem Jahr 1625 sein Wohnsitz in der Strada dell' Olmo verzeichnet, aus der er im folgenden Jahr verzog. Eine 1630 datierte Zeichnung mit einem römischen Motiv (Amsterdam, Rijksprentenkabinet) von seiner Hand legt nahe, daß er sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Ewigen Stadt befand. Stilistische Parallelen zum Werk des Bartholomeus Breenbergh deuten auf Kontakte zwischen den beiden Malern hin, die sich etwa zeitgleich in Rom aufhielten und sich möglicherweise seit ihrer gemeinsamen Kindheit in Hoorn kannten. Datierte Gemälde belegen, daß sich Linsen früher als Breenbergh mit mythologischen Themen auseinandersetzte.

Houbraken zufolge wurde Linsen, nachdem er in Italien ein Schiff bestiegen hatte, von „Mohren" entführt und dann ausgesetzt. Angeblich hat er seine Begegnung mit dem Oberhaupt der „Mohren" später in einem Gemälde festgehalten, wie Houbraken unter Berufung auf einen Brief von 1718 berichtet. Jan Linsen starb 1635 nach einem Streit in einem Wirtshaus in Hoorn.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, 30f.; G. J. HOOGEWERFF, Nederlands kunstenaars te Rome, 1600–1725. Uittreksels uit de parochiale archieven, 1943, S. 279; RENCKENS 1947, S. 1; RENCKENS 1959, S. 112–115; ROETHLISBERGER 1981, S. 95

DER TOD DER PROCRIS

INV. NR. 1616

1626

Eichenholz, 40,4 x 53,3 cm

Signiert und 1626 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende und rückseitig abgefaste Eichenholztafel (Brett I: 18,2 x 53,3 x 0,5–0,8 cm; Brett II: 22,2 x 53,3 x 0,5–0,8 cm) wurde mit einem hellen Grau grundiert und in den dunklen Partien zusätzlich mit einem mittleren Braunton unterlegt.
Insgesamt guter Zustand. Verputzungen in den Schattenpartien in den Figuren und in den Stoffen, partiell auch im Hintergrund. In den verputzten Bereichen wurden die Höhen der fein strukturierten Grundierung freigerieben. Kittungen und Übermalungen in der Himmelspartie links über der Brettfuge. Jüngere Retuschen an der Brettfuge rechts. Ältere, unter dem Firnis liegende Retuschen am linken Bildrand, jüngere, über dem Firnis liegende in allen Bildecken. Am rechten Fuß der Procris retuschierte Fehlstelle. Dicker, stark vergilbter Firnis; im Bereich der Signaturen, im Himmel sowie am Fuß der Procris gedünnt. Die weißockerfarbene Signatur „J. Lins [...]. fe A° 1626" (Buchstaben teilweise nicht lesbar, Abb. 197) wurde rechts der Bildmitte aufgetragen. Ein durchlaufendes Craquelé bestätigt, daß die Signatur entstehungszeitlich ist und, wie unter UV-Licht erkennbare Retuschen belegen, zeitweise übermalt war. Die zweite, in brauner Lasur aufgetragene Signatur „C. Poelenburg.1641" (Abb. 198) links der Bildmitte liegt über dem Firnis, da sie sich unter UV-Licht deutlich markiert. Das „C" wurde im unteren Bogen vermutlich bei einer Reinigung leicht angelöst.
Die Abfasungen auf der Rückseite sind weitgehend original, mit Ausnahme der modernen Abfasung rechts. Die obere Brettkante ist unregelmäßig. Hervortretende, zum Teil verwischte Leimreste in der Brettfuge deuten auf eine Neuverleimung der beiden Bretter hin. Teilweise Anobienausfluglöcher. Klebezettel mit der Aufschrift: „Die ersten Menschen / kannten nicht den Tod; hielten ihn für Schlaf / hier entdeckt der Mann / den Tod der Frau. / unten in der Mitte / steht: C. Poelenburg. 1641. / M. 2129" (Abb. 199). Aufschrift mit schwarzem Filzstift „1616". Weiße Kreidezeichen, darunter „G 8 7 [oder 1?] 4".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1602 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei

Abb. 197: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

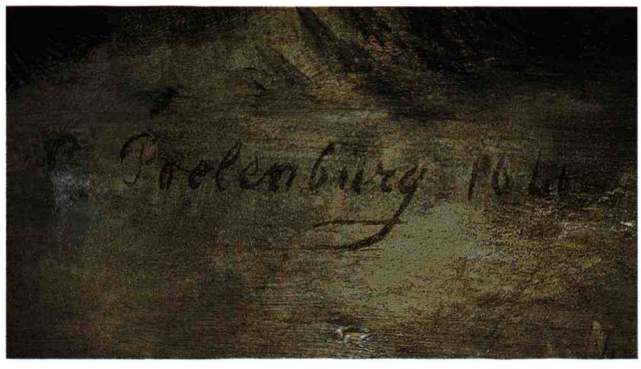

Abb. 198: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Mikroskopaufnahme: nachträgliche Poelenburch-Signatur, Frankfurt a. M., Städel

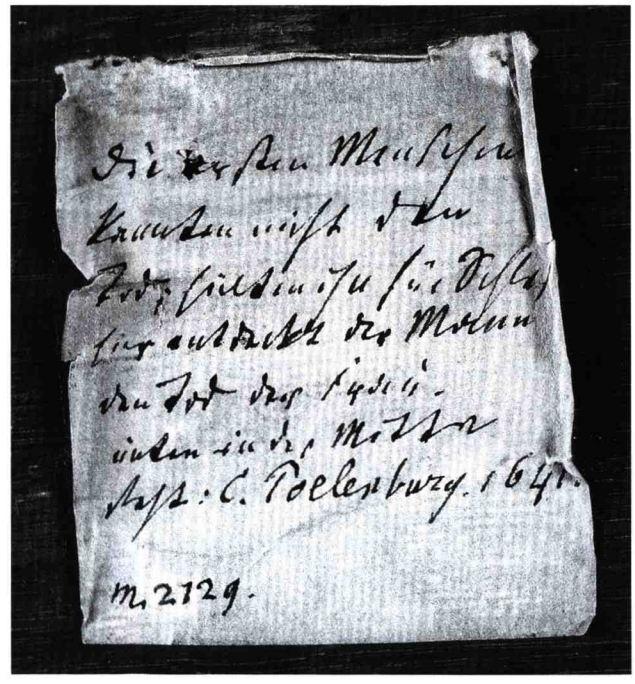

Abb. 199: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

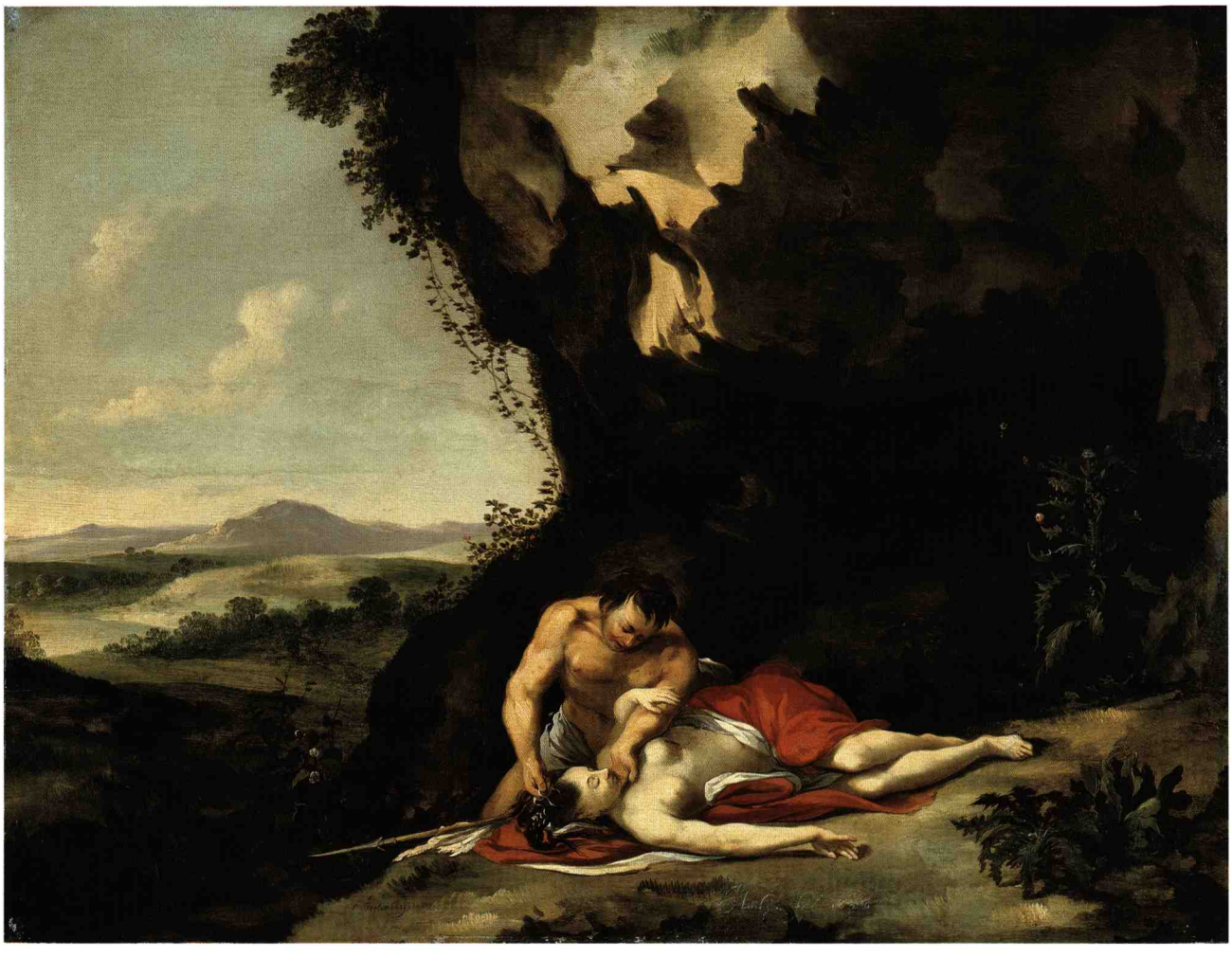

Abb. 200: Jan Linsen, Der Tod der Procris, 1626, Frankfurt a. M., Städel

einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1613 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1619.

PROVENIENZ

(?) Slg. Kaiserl. Österr. Geheimer Rat Johann Melchior von Birckenstock (1738–1809), Wien
(?) Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.[1]
Slg. Professor Dr. Franz Ignaz Schwerdt (1830–1916) und Agnes Schwerdt-von Brentano (1837–1918), Bonn
Verst. nachgelassene Slg. Schwerdt-v. Brentano, Frankfurt (Hahn) 14. Mai 1920, Nr. 83 als „C. Poelenburg"
Erworben 1921 als Geschenk des Kunsthändlers R. Zerner, Frankfurt a. M., als „Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts aus der Richtung des Poelenburg"

BESCHREIBUNG

Vom tragischen Tod der Procris wird in den „Metamorphosen" (VII, V. 835–862) des Ovid berichtet. Vor einem Felsen, der mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt, liegt die tote Procris auf einer Anhöhe. Ein rotes Tuch, das ihren Körper teilweise umhüllt, breitet sich als Unterlage auf dem Boden aus. Hinter ihr kniet Cephalus, neben sich den todbringenden Speer. Zärtlich stützt er den Kopf seiner Geliebten unter dem Kinn, während ihre erschlaffte Hand auf seinem Arm liegt. Einige Pflanzen, darunter eine große Distel, begrenzen die Anhöhe. Dahinter öffnet sich eine Felsgrotte, deren schwarze Höhlung mit dem leuchtenden Inkarnat der Figuren kontrastiert. Eine gewaltige Felsnase ragt über das tragische Paar. Üppiger Bewuchs rankt an dem Felsen herab und hebt sich als dunkle Silhouette von dem zartblauen Himmel ab. Links öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Gebirgszügen, die in der bläulichen Ferne verschwimmen. Das goldene Morgenlicht, das sich in den Felsen und den zarten Wolken am Himmel bricht und mit den schattigen Flächen kontrastiert, vermittelt die Frische des heraufziehenden Tages.

FORSCHUNGSSTAND

Über die Zuschreibung des Gemäldes besteht in der Forschung zunächst Unsicherheit. Zusätzlich irritiert die falsche und durch die Datierung „1641" ergänzte Signatur von Cornelis Poelenburch. Als das Werk aus dem Nachlaß Schwerdt-von Brentano 1920 zur Auktion kommt, wird das als „sehr schönes farbenprächtiges Bild" bezeichnete Gemälde im Katalog unter dem Titel „Tod der Nymphe Prokris, von einem Satyr betrauert" und unter der Zuschreibung an „C. Poelenburg" geführt.[2] Die schon damals aufgekommenen Zweifel an der Zuschreibung werden in dem Zusatz deutlich: „Nachträglich wurde eine zweite Signatur: J. Lijs 1626 entdeckt, die zweifellos die echte ist". In seinem Exemplar des Versteigerungskataloges notiert Cornelis Hofstede de Groot „J. Linsen".[3] Obgleich diese Eintragung den Künstler richtig benennt, bleibt die Zuschreibung weiter umstritten. Vor der Erwerbung des Gemäldes durch das Städel holt Alfred Wolters weitere Meinungen ein. In der Gemäldeakte hat sich eine Antwort von Richard Oldenbourg, damals am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin tätig, erhalten. In einem Brief vom 18. September 1920 lehnt er die Zuschreibung an Jan Lys ab, die aus dem Versteigerungskatalog von 1920 gewonnen war. Hingegen hält Oldenbourg die Parallelen mit Poelenburch nicht für vollkommen abwegig und weist das Gemälde einem Maler der Utrechter Schule zu.
Nach der Erwerbung wird das Gemälde 1921 als „Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts aus der Richtung des Poelenburg" unter dem Titel „Tod der Procris" in das Städel-Inventar eingetragen. Das Städel-Verzeichnis von 1924 greift die Anregung von Oldenbourg auf und weist das Gemälde einem unbekannten Utrechter Meister zu. Die nur schlecht lesbare Signatur wird als „Hintz. (?) fe A 1626" identifiziert und die Poelenburch-Signatur als falsch bezeichnet.[4]
In den folgenden Jahren wird die Zuschreibungsfrage wieder aufgegriffen. Am 19. September 1932 bittet Wolters in einem Schreiben an H. Schneider, damals Direktor des RKD in Den Haag, um dessen Meinung.[5] Dabei erwähnt er die im Versteigerungskatalog genannte Zuschreibung an „Jan Lys", die er auf eine falsche Lesart der Signatur zurückführt. In seiner Antwort vom 23. September 1932 verweist Schneider auf Hofstede de Groot, der das Gemälde unter den unbekannten Poelenburch-Schülern führe. Eine Zuschreibung an Johann van Haensbergen erscheine ihm aufgrund der frühen Datierung und der Signatur als unwahrscheinlich.

1 Den Angaben im Katalog zur Verst. nachgelassene Slg. Schwerdt-von Brentano vom 14. Mai 1920, o. S., zufolge stammen die wertvollsten Bilder der Versteigerung aus der Sammlung Johann Melchior von Birckenstock und gingen auf die Tochter Antonie über. Allerdings findet sich nur bei Nr. 56 (Mabuse, Jean de (Jan Gossaert), Thronende Madonna mit dem Jesuskind und der Heiligen Katharina) der explizite Hinweis auf diese Herkunft.

2 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. Schwerdt-v. Brentano, Frankfurt (Hahn) 14. Mai 1920, Nr. 83 (Lugt 80576).

3 Der Katalog wird im RKD, Den Haag, aufbewahrt. In einem zweiten Exemplar im RKD notierte Willem van de Watering gleichfalls „Jan Linsen".

4 Vgl. Verz. 1924, S. 234, Nr. 1616: Utrechter Meister des 17. Jahrhunderts (Aus der Richtung des Poelenburg), Tod der Procris „Bezeichnet: Hintz. (?) fe A 1626 und falsch: C. Poelenburg 1641".

5 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

Erst 1947 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Jan Linsen publiziert. In den Kunsthistorischen Mededelingen stellt B. J. A. Renckens die von Houbraken überlieferte Vita des Künstlers vor, die er durch Funde in den römischen Archiven ergänzt. Da nur wenige Gemälde von Linsen überliefert seien, vermutet Renckens, daß sich noch weitere unter falschen Zuschreibungen verbergen. Er stellt mit dem Frankfurter Gemälde und der gleichfalls signierten Fassung „Der Streit von Apoll und Pan vor König Midas" im Kunsthandel zwei gesicherte Werke vor. Renckens weist auf ein damals noch Elsheimer, heute Jacob Pynas zugewiesenes Gemälde mit dem „Barmherzigen Samariter" im Pariser Louvre hin, der hinsichtlich des am Boden liegenden Verletzten Parallelen mit Procris zeige.[6] Nach einer kurzen Charakterisierung wichtiger Stilmerkmale Jan Linsens kommt er zu dem Schluß, daß der Maler zu den weniger talentierten und originellen Epigonen der Utrechter Schule zähle.[7] Seit dem Artikel von Renckens wird die Zuschreibung des Gemäldes an Jan Linsen nicht mehr in Frage gestellt. Jochen Sander und Bodo Brinkmann nehmen es unter diesem Namen in das Städel-Verzeichnis von 1995 auf.[8] In seiner 1981 erschienenen Monographie zu Bartholomeus Breenbergh geht Marcel Roethlisberger auch auf Jan Linsen ein und nimmt das Frankfurter Gemälde in den Katalog auf.[9] Er stellt Parallelen sowohl zu Werken von Cornelis Poelenburch, insbesondere einer „Felsigen Landschaft mit Ruinen" in der Galleria Palatina in Florenz, als auch zu Breenbergh fest. Seiner Meinung nach antizipieren die von Linsen gemalten Figuren die der „Beweinung des toten Adonis durch Venus", die Breenbergh im Jahr 1646 malte.

DISKUSSION

Als Vorlage für Linsens Historienbild dienten die „Metamorphosen" des Ovid, die von der tragischen Geschichte des Liebespaares berichten:[10] Als leidenschaftlicher Jäger brach Cephalus meist gegen Ende der Nacht auf, um im Morgengrauen dem Wild nachzustellen. Er führte einen von seiner Geliebten Procris geschenkten Speer mit sich, der sein Ziel immer unfehlbar traf. Gewöhnlich ließ er sich nach der Jagd an einer Quelle nieder und rief ein Lüftchen zur Kühlung herbei. Dies wurde Procris zugetragen. Im Glauben, daß ihr Geliebter eine Quellnymphe zu sich riefe, schlich sie am nächsten Morgen Cephalus nach. Als ihr beim Rufen ihres Mannes ein tiefer Seufzer entfuhr, glaubte dieser, es handle sich um ein wildes Tier, und warf den todbringenden Speer.

Abb. 201: Jan Linsen, Der Streit von Apoll und Pan vor König Midas, um 1630–1635, Hoorn, Westfries Museum

Jan Linsen hielt sich sehr genau an die textliche Vorlage. Er konzentrierte sich auf den Moment nach dem Zusammenbruch der tödlich getroffenen Procris. Cephalus ist mit nacktem Oberkörper dargestellt, da er sich, um ihr Blut zu stillen, die Kleider vom Leib riß. In der Verdichtung der entscheidenden Motive – die liebevoll und behutsam stützende Geste des Cephalus, die erschlaffte Hand der Procris, ihre blutende Wunde und der Speer – gelingt es Jan Linsen, alle wesentlichen Elemente der Erzählung zusammenzufassen und zugleich die tragische Verstrickung anschaulich werden zu lassen. Der todbringende Speer, der das Unglück ausgelöst hat, schiebt sich zwischen die beiden Liebenden. Deren innige Bindung wird durch die eng zusammengefügte Figurengruppe anschaulich gemacht, die vom Schwarz der Felsgrotte hinterfangen wird. Einen wirkungsvollen Kontrast dazu bildet der Ausblick auf die lichtdurchflutete Landschaft links, die den anbrechenden Tag verheißt.

Mit diesem voll signierten und datierten Gemälde stellt Linsen seinen Anspruch als Historienmaler unter Beweis. Nahezu wörtlich setzte er die literarische Vorlage um und versuchte mit formalen Mitteln die Tragik des Geschehens anschaulich zu machen. Obgleich die Landschaft einen wichtigen Raum in seinen Gemälden erhält, zeigt das nur schmale erhaltene Œuvre seine Präferenz für Historienthemen. Linsen beschäftigte sich wiederholt mit dem „Streit von Apoll und Pan vor König Midas". Eine signierte und in die letzten Lebensjahre des Malers datierte Version, die sich im Westfries Museum Hoorn befindet (Abb. 201),[11] zeigt deutliche Verwandtschaften im Bildaufbau und in den vegetabilen Motiven: Auch hier ist der Kontrast einer Figurengruppe mit dem Fernblick in

6 Vgl. RENCKENS 1947, S. 1.
7 Vgl. RENCKENS 1947, S. 1f.
8 Verz. 1995, S. 40, Tafel 84.
9 Vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 96, Kat. 278.
10 Vgl. OVID, Metamorphosen, Buch VII, V. 665–866, zum Tod der Procris V. 835–862.
11 Holz, 49,5 x 67,5 cm. Hoorn, Westfries Museum. Dazu RENCKENS 1947.

die Landschaft sowie die distelartige Pflanze und die aus vier Blättern bestehende Blüte wiederzufinden.
Ein rätselhaftes Gemälde ohne näher zu bestimmendes Thema von Linsens Hand zeigt eine weite Landschaft mit antiken Ruinen und Fragmenten von römischen Skulpturen, zwischen denen Ziegen grasen.[12] Offensichtlich interessierte sich Linsen nicht nur für die literarischen Hinterlassenschaften der Antike, sondern auch für die architektonischen Relikte, mit denen er sich während seines Italienaufenthaltes intensiv befassen konnte. Die Ziegenherde und die Hirten in dem letztgenannten Gemälde veranschaulichen den Einfluß der Bamboccianti, einer Künstlergruppe, die in ihren Werken das antike Erbe bewußt mit burlesken Volksszenen kontrastierte.[13] Obgleich Linsen Teil dieser Künstlergruppe war,[14] griff er nur selten auf genreartige Motive zurück. Darin nähert er sich Cornelis van Poelenburch und Bartholomeus Breenbergh an, die sich zeitgleich mit ihm in Italien aufhielten.[15] Auch diese Maler konzentrierten sich vorwiegend auf Historienthemen, die in einer mediterran wirkenden Landschaft inszeniert wurden. Beide verwendeten dazu Skizzen, die sie nach antiken Ruinen gemacht hatten. Wie in einem Pasticcio verleihen diese den Landschaften einen arkadischen Charakter. Das klare Licht wird zu einem wichtigen Stimmungsträger: Es überzieht die Landschaft mit einem warmen, goldenen Schimmer und trägt damit zu einer idyllischen Verklärung der dargestellten Szenen bei. Während Poelenburch sich auf kleinformatige Kupfertafeln spezialisierte und bevorzugte Themen wie Badeszenen mit Diana und ihren Nymphen oder Göttermahlzeiten mit feinstem Pinsel ausführte, betonte Breenbergh das landschaftliche Element. Seine von kräftigen Licht-Schatten-Kontrasten geprägten Zeichnungen der antiken Ruinen bestimmen auch seine Gemälde, in denen antiken Bauwerken in der südlichen Landschaft oft eine bildbestimmende Rolle zuteil wird.[16]

Abb. 202: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Infrarot-Reflektographie: Modellierung von Licht- und Schattenpartien im Inkarnat der Procris, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 203: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Mikroskopaufnahme: Schulter des Cephalus mit stehengebliebener Unterlegung, Frankfurt a. M., Städel

Jan Linsen zeigt sich in dem Frankfurter Gemälde deutlich von beiden Künstlern inspiriert. Parallelen zu Poelenburch manifestieren sich vor allem in der Darstellung der Aktfiguren mit ihren fein gezeichneten Gesichtern und begründen die nachträglich angebrachte Poelenburch-Signatur (Abb. 198).[17] Auf dessen Vorbild geht wohl auch die Verknüpfung eines nahsichtig gegebenen Vordergrundes mit dem Fernblick in die Landschaft zurück.[18] Auch die von einem silbrigen Schimmer überzogene Landschaft im Hintergrund und das Motiv der Ranken, die sich als dunkle Silhouetten vom Morgenhimmel abheben, treten bei Poelenburch wiederholt auf.[19] In der freien, skizzierenden Malweise und den aus-

12 Kupfer, 22 x 32,5 cm, links unten signiert. Das Gemälde befand sich zuletzt (1969) in der Sammlung W. M. J. Russell, Amsterdam. Photo im RKD, Den Haag.

13 Dazu ausführlich HOOGEWERFF 1952 und I BAMBOCCIANTI. NIEDERLÄNDISCHE MALERREBELLEN IM ROM DES BAROCK, Ausst. Kat., hrsg. von David A. Levine u. Ekkehard Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Utrecht, Centraal Museum, Mailand 1991.

14 Dies belegt eine zeitgenössische Zeichnung (rote und schwarze Kreide, 417 x 552 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen). Sie gehört zu einer Folge mit Zeichnungen, die offensichtlich anläßlich der Gründung der Schildersbent in Rom 1623 entstanden waren und die ersten Mitglieder dieser Künstlervereinigung zeigen; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 62 (Abb. S. 66 und Detail neben der Titelseite). Die Zuschreibung an Jan van Bijlert lehnt Huys Janssen ab; vgl. Paul HUYS JANSSEN, Jan van Bijlert 1597/98–1671, Catalogue Raisonné, Amsterdam/Philadelphia 1998, S. 201.

15 In der Forschung wird vor allem der Einfluß Breenberghs betont; vgl. RENCKENS 1959, S. 115 und SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 114. Roethlisberger nahm den Künstler deshalb in seine Monographie zu dem Maler auf, vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 95f.

16 Zu stilistischen Charakteristika von Breenberghs Gemälden vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 6f.

17 Allerdings weist Renckens zu Recht darauf hin, daß die Zeichnung der Köpfe nicht an die Feinheit Poelenburchs heranreicht; vgl. RENCKENS 1947, S. 1. Die falsche Signatur entspricht im Schrifttypus dem Klebezettel auf der Rückseite und wurde möglicherweise zur gleichen Zeit aufgetragen.

Abb. 204: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Mikroskopaufnahme: Gräser, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 205: Jan Linsen, Der Tod der Procris, Mikroskopaufnahme: Pflanzenmotiv, Frankfurt a. M., Städel

geprägten Licht-Schatten-Kontrasten manifestiert sich hingegen der Einfluß durch Breenbergh. Die lockere, fast zeichnerische Pinselschrift spricht auch gegen einen direkten Einfluß durch Werke von Adam Elsheimer, wie ihn Renckens betont hat.[20] So zeigt die von ihm als Vorbild angesprochene, liegende Aktfigur in dem Gemälde „Der barmherzige Samariter", das heute Jacob Pynas zugeschrieben wird,[21] nur entfernte Ähnlichkeit zum Leichnam der Procris.

Das Frankfurter Gemälde weist die charakteristische, sehr lebendige und freie Malweise Linsens auf, die den wenigen erhaltenen Werken von seiner Hand gemeinsam ist. Zu den stilistischen Eigenheiten des Künstlers zählt der summarische Farbauftrag, der im Frankfurter Gemälde beispielhaft sichtbar wird: Scheinbar durchgeriebene Stellen im Haar der Procris, in den Schattenpartien der Felsgrotte oder auch in der beleuchteten Wiese im Mittelgrund erweisen sich als zum Teil mit heftigen Pinselriefen streifig aufgetragene Farbe. Äußerst effizient ging Linsen bei der Gestaltung des Inkarnats vor. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 202) verdeutlicht, daß die verschatteten Oberkörperpartien der Procris beispielsweise nicht durch verschiedene Lasuren abgetönt, sondern mit einem dunkleren Ton gemalt wurden, auf dem der punktuell gesetzte hellere Inkarnatton Lichtreflexe suggeriert. Das scheinbare Pentiment an der rechten Schulter des Cephalus geht auf eine ockerfarbene Unterlegung zurück, die an dieser Stelle vom dunkelbraunen Hintergrund nicht vollständig abgedeckt wurde (Abb. 203).

Neben dieser eher malerischen Auffassung steht auch eine zeichnerische Herangehensweise: Mit fast schon abstrahierenden Zick-Zack-Linien evozierte Linsen Gräser (Abb. 204) oder einzelne Haarsträhnen. Mit dunkler Farbe wurden Konturen nachgezogen wie an der Grotte, an der eine dunkle Linie die Felskante markiert.[22] Ein darüber getupfter, grünlicher Farbton suggeriert den Laubbewuchs. Auch bei den Pflanzen wurden zunächst die Konturen angelegt und die so umrissenen Flächen dann mit dünnflüssiger Farbe ausgefüllt, die häufig noch den Grund durchschimmern läßt (Abb. 205). Gekonnt wendete der Künstler die Naß-in-Naß-Technik an, wenn er Blätter und Gräser in die noch feuchte Farbe stupfte. Varianten erzielte er, indem er an anderen Stellen Details auf bereits getrocknete Farbe auftupfte.

Obgleich sich Jan Linsen in der Landschaftsauffassung, im Motiv- und Themenrepertoire anderen Italienfahrern wie Poelenburch und Breenbergh anglich, prägte er mit seiner summarisch-skizzierenden Malweise dennoch einen originellen und unverwechselbaren Stil aus. Das Frankfurter Gemälde steht beispielhaft für die Vielfalt seiner malerischen Möglichkeiten, die er hauptsächlich seiner Auseinandersetzung mit den Werken Breenberghs abgewann. Deshalb ist der Einschätzung Renckens, der in Linsen nur einen schwächeren Epigonen der Utrechter Schule sah,[23] zu widersprechen.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 234, Nr. 1616; 1995, S. 40, Tafel 84

RENCKENS 1947, S. 1f.
ROETHLISBERGER 1981, S. 96, Kat. 278

18 Roethlisberger weist auf Parallelen zu einer „Felsigen Landschaft" von Poelenburch in der Galleria Palatina in Florenz hin; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 96, zu dem Gemälde von Poelenburch S. 35 und Abb. 38. Allerdings handelt es sich nur um oberflächliche Übereinstimmungen. Zudem spricht das kleine Format (11 x 15 cm) für eine grundsätzlich andere Auffassung, die Poelenburch mit seinen eher feinmalerischen Kupfertäfelchen vertrat.

19 Als Beispiel zu nennen sind zwei Tafeln mit Odysseus und Athena in einer Privatsammlung; vgl. ROETHLISBERGER 1981, S. 38, Kat. 51 und 52, Abb. 51–52.

20 Vgl. RENCKENS 1947, S. 1.

21 Kupfer, 21,0 x 26,0 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1269). Zur Zuschreibung vgl. Keith ANDREWS, Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985, S. 202.

22 Renckens zufolge haben diese Linien die Funktion, einzelne Bildebenen voneinander abzugrenzen; vgl. RENCKENS 1947, S. 1.

23 Vgl. RENCKENS 1947, S. 1f.

ANTHONIE DE LORME

Doornik ? um 1600/1605 – 1673 Rotterdam

Das Geburtsdatum von Anthonie de Lorme ist nicht überliefert. Aufgrund eines Dokuments vom 11. Oktober 1627, in dem er als Zeuge für den Maler Jan van der Vucht benannt wird, schließt man jedoch auf ein Geburtsdatum um 1600/1605 oder 1610. Jan van der Vucht war auf Kircheninterieurs spezialisiert und vermutlich der Lehrer von De Lorme. Dieser wird im Rotterdamer Heiratsregister am 26. Mai 1647 als Junggeselle von „Doornijck" bezeichnet, was auf seinen Geburtsort schließen läßt. Er nahm Maertje Floris van der Werf zur Frau, die ein Tuchgeschäft betrieb. De Lorme selbst verkaufte Gemälde und Malutensilien. Der Maler starb 1673 in Rotterdam, das Totenregister für die Woche vom 18. bis 25. Juni 1673 verzeichnet ihn als Witwer. Seine Frau war anderthalb Jahre zuvor verstorben. Bei seinem Tod hatte De Lorme große Schulden, die weder durch den Verkauf seines beweglichen Besitzes noch seines Hauses in der Goudse Wagenstraat beglichen werden konnten.

Anthonie de Lorme spezialisierte sich wie sein mutmaßlicher Lehrer Jan van der Vucht auf Kircheninterieurs. Besonders häufig stellte er Innenansichten der St. Laurenskerk von Rotterdam dar.

LITERATUR: HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1893, S. 50–54; Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 237; Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 276

ANTHONIE DE LORME
und
ANTHONIE PALAMEDESZ.
(Staffage)

INNENANSICHT EINER IM STIL DER SPÄTRENAISSANCE ERBAUTEN KIRCHE

INV. NR. 862

1646
Eichenholz, 110,9 x 157,5 cm
Signiert und 1646 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus vier Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 29,0 x 157,5 x ca. 1 cm; Brett II: 24,4 x 157,5 x ca. 1 cm; Brett III: 29,5 x 157,5 x ca. 1 cm; Brett IV: 28,0 x 157,5 x ca. 1 cm) weist rückseitig ringsum Abfasungen auf, die an den seitlichen Bildrändern breiter (max. 4 cm), oben und unten hingegen schmaler (max. 1 cm) ausfallen. Sie wurde mit einer elfenbeinfarbenen Grundierung versehen, über die in den verschatteten Bereichen eine rötlichbraune Unterlegung aufgetragen wurde. Die Infrarot-Reflektographie macht in den ausgesparten Bereichen, vor allem in den Emporen sowie in der Orgel, eine Unterzeichnung erkennbar, die oberhalb der Kanzel sogar mit bloßem Auge zu sehen ist. Die Linien der Unterzeichnung, die teilweise von gemalten Linien überdeckt sind, laufen auf einen Fluchtpunkt unterhalb des zweiten Fensters von links in der Chorapsis zu, wo sich im Streiflicht die Einstichstelle eines Nagels zur Konstruktion der Hilfslinien deutlich abzeichnet.
Das zwischen dem 8. und 28. Februar 1878 von Göbel und Janss restaurierte Gemälde (Archiv. 1877/78, S. 53) weist Beschädigungen am rechten Bildrand und in der rechten oberen Bildecke auf. Ausgehend vom rechten Bildrand verläuft ein 16,5 cm langer Riß parallel zur unteren Bildkante. Ausbrüche an der obersten Brettfuge rechts sowie an der untersten, teilweise aufgegangenen Brettfuge links. Verwölbung des untersten Brettes. In fast allen dunkel lasierten Partien hochstehende Malschicht, insbesondere links im Seitenschiff sowie an der Säule der linken Empore, an der linken Seitenwand des Mittelschiffs sowie rechts im roten Umhang des Mannes. Kittung links vom Orgelaufsatz. Verputzungen an der Skulptur links am Grabmal. Die Figurenstaffage weist Bleiweißverseifungen auf, so daß teilweise der Grund durchschimmert. Zahlreiche verfärbte Retuschen an den Rückenfiguren und den Hunden im Vordergrund, in der linken unteren Bildecke sowie in der Kassettendecke der linken Empore. Jüngere, über dem Firnis liegende Retuschen in der linken oberen Bildecke, über der untersten Brettfuge links, entlang der unteren Bildkante sowie an dem Gesims über dem Grabmal. Krepierungen entlang des unteren Bildrandes und an der linken Säule der rechten Empore. Der vergilbte Firnis ist teilweise krepiert und wirkt fleckig.
Signiert in schwarzer Farbe auf der Treppenwange „A.DE.LORME." und darunter „1646.", teilweise nachgezogen (Abb. 206). Das Fehlen eines Alterungscraquelés geht wohl auf einen Regenerierungsversuch zurück. Ein Schwundrißcraquelé erschwert die Beurteilung zusätzlich. Weitere Inschriften an der Kanzel „Psal. 78" und „Pau 8".
Auf der gleichmäßig bearbeiteten Rückseite befindet sich zwischen dem 1. und dem 2. Brett von unten ein Schwalbenschwanz. Klebezettel mittig „G.862", mit weißer Kreide „1184" und roter Kreide „3157".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch

Abb. 206: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

ein Datum ab 1644. Das zweite und das dritte Brett stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

(?) Verst. Jacobus Buys u. a. (Einlieferer C),[1] Amsterdam (Philippus van der Schley) 16. Februar 1802, Nr. 70 als „de Lorne, P. Palanudes" (*f* 40 an C. S. Roos)[2]
(?) Anon. Verst. (Einlieferer B),[3] Amsterdam (Philippus van der Schley) 20. Juni 1803, Nr. 18 als „J. de Lorme" (*f* 50 an Barend Kooij)[4]
(?) Verst. Nachlaß Barend Kooij (Barend Kooy), Amsterdam (Pieter Posthumus) 20. April 1820, Nr. 50 als De Lorme (*f* 22 an Van den Berg / Lamme)[5]
Slg. Nikolaus Baranowsky (?–1855), Kunsthändler, Wien
Erworben am 5. Oktober 1833 aus der Sammlung N. Baranowsky, Wien, als „A. de Lorme ... mit Figuren von Palamedes"

BESCHREIBUNG

Gerahmt von zwei Emporen fällt der Blick des Betrachters in das Mittelschiff einer Kirche im Renaissancestil. Stimmungsvolles Dämmerlicht erfüllt das prachtvolle Interieur, das nur von einem dreistufigen, von dem kassettierten Tonnengewölbe im Mittelschiff herabhängenden Messingkronleuchter beleuchtet wird. Der Kontrast zwischen den vom Licht getroffenen und den verschatteten Partien unterstreicht die plastischen Oberflächen der prunkvollen Architektur mit ihren Säulen und Gesimsen. Die seitlichen Emporen reflektieren das Licht. Von unten beleuchtet, tritt der Schmuck der Reliefs im Architrav markant hervor. Auch das Grabmal unter der rechten Empore wird auf diese Weise akzentuiert, denn der weiße Marmor reflektiert den Schein der brennenden Kerzen. Die auf dem Deckel des Sarkophages liegende Figur umstehen allegorische Skulpturen, von denen nur Justitia mit Schwert und Waage eindeutig zu erkennen ist. Hauptblickfang in dem weiten Querschiff ist jedoch der monumentale Orgelprospekt an der rechten Wand, der bis zum Gewölbe reicht. Die bemalten Türen zeigen oben links die Enthauptung Goliaths und rechts den triumphalen Einzug Davids in Jerusalem, unten links Saul und rechts David mit der Harfe. Zahlreiche Menschen haben sich in der Kirche versammelt; elegant gekleidete Damen und Herren flanieren über den schachbrettartig gefliesten Marmorboden. Spielende Hunde und ein Bettler rechts im Vordergrund geben der Szene einen burlesken Charakter. Schiefertafeln an der Brüstung der Kanzel links zeigen den zuletzt gesungenen Psalm „78" und „Pau 8" an.

FORSCHUNGSSTAND

1833 wurde das Gemälde als „A. de Lorme [...] mit Figuren von Palamedes" angekauft. Aus dem Städel-Inventar geht zugleich hervor, daß 1833 noch ein weiteres, 1643 datiertes Kircheninterieur von De Lorme erworben wurde.[6]
Im Verzeichnis von 1858 wird die Architektur als von „römischer Bauart" näher charakterisiert.[7] Der Vorname des Künstlers, „Antonis", wird erstmalig im Verzeichnis von 1873 aufgeführt.[8] Nähere Angaben zu den beiden Kircheninterieurs im Städel-Besitz werden im Verzeichnis von 1892 gemacht: Demnach zeigte das angeblich in den Maßen übereinstimmende Gemälde, das gleichfalls aus der Sammlung Baranowsky stammte, eine gotische Hallenkirche. In Absetzung dazu wird die in diesem Gemälde dargestellte Bauweise als „Renaissancestil" bezeichnet.[9]
Heinrich Weizsäcker bezeichnet das „Innere einer gothischen Kirche" als Pendant.[10] Er vermutet ein gleichzeitiges Entstehen mit dem „Interieur im Renaissance-Stil", obgleich die Maße (112 x 155 cm) geringfügig kleiner seien. Die in den zuvor erschienenen Städel-Verzeichnissen genannte Datierung „1643" erwähnt Weizsäcker nicht. Seinen Angaben zufolge handelt es sich bei beiden Gemälden um Nachtstücke mit Kunstlicht. Die gotische Kirche entspricht Weizsäcker zufolge einem von De Lorme häufig gemalten und mit einer der Rotterdamer Kirchen identifizierten Typus. Er nennt weitere Fassungen der „Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche" in der Landesgalerie in Oldenburg und im Landesmuseum Darmstadt. Allen drei Gemälden sei das Motiv des Grabmals gemeinsam. Auch Hans Jantzen weist auf die enge Verwandtschaft des

1 Den Angaben des Getty Provenance Index, N-23, zufolge ist der Einlieferer bislang nicht identifiziert worden.
2 Der Versteigerungskatalog beschreibt das Gemälde folgendermaßen: „Een capitaal Binnegezigt van een trots Kerkgebouw, versiert met Orgel, Predikstoel en brandende Kerkkroon. ryk gestoffeerd met wandelende beelden, zoo Heeren als Dames, het kaarsligt geeft een natuurlyke werking, alles is kragtig gepenceeld, door de Lorne, en de stoffagie door P. Palanudes".
3 Den Angaben des Getty Provenance Index, N-57, zufolge ist der Einlieferer als Cornelis Sebille Roos zu identifizieren.
4 Der Text im Versteigerungskatalog lautet: „Een Protestande Kerk, van binnen te zien by Kaarslicht, het geen een byzondere werking van licht en bruin geeft, de ryke stoffagie door P. Palamedes, maakt te samen een geheel uit, zynde van de beste v. J. de Lorme."
5 Im Versteigerungskatalog folgendermaßen beschrieben: „Een Kerk, bij Kaarslicht van binnen te zien, gestoffeerd met Beelden, natuurlijk geschilderd."
6 Holz, 114 x 130 cm. Das Gemälde erhielt die Inventarnummer 861. Dazu auch Verz. 1835, S. 94, Nr. 331–332. Bei der Vorbesichtigung in der Sammlung Baranowsky wurden die Gegenstücke als „von hervorstechender Güte" bezeichnet; vgl. Sander 2004b, S. XXIII.
7 Vgl. Verz. 1858, S. 95, Nr. 207.
8 Vgl. Verz. 1873, S. 135, Nr. 265.
9 Vgl. Verz. 1892, S. 63, Nr. 277.
10 Vgl. Verz. 1900, S. 189.

Abb. 207: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, 1646, Frankfurt a. M., Städel

Frankfurter Gemäldes mit dem als Prototyp geltenden Oldenburger Kircheninterieur von 1643 hin.[11] Es sei für De Lorme charakteristisch, daß er einen einmal eingeführten Innenraumtypus – hier das nächtliche Kircheninnere mit einer aufwendigen Architektur und zahlreichen Durchblicken – jahrelang wiederhole und dabei vielfach variiere. Theodor Frimmel vermutet, daß es sich bei der auch im Städel-Inventar von 1880 als Provenienz genannten Sammlung Baranowsky[12] nicht um eine Privatsammlung gehandelt hat, da keines der für das Städel erworbenen Gemälde in einem Sammlungskatalog verzeichnet sei. Frimmel schließt daraus, daß Nikolaus Baranowsky auch als Händler tätig war.[13] Das „Interieur einer gotischen Kirche" wurde am 24. November 1933 bei Helbing in München an Unbekannt versteigert.[14]
Timothy Trent Blade stellt einen Bezug zwischen der Figurenstaffage und der Inschrift an der Kanzel her:[15] Der dort angegebene Psalm 78 thematisiere den Zorn Gottes, den die Nichtbeachtung seiner Gebote zur Folge habe. Der Vers 8, der die Warnung beinhaltet, daß Kinder nicht die schlechten Verhaltensweisen ihrer Eltern übernehmen sollen, ließe sich Blade zufolge direkt auf das etwa in der Bildmitte dargestellte Kind beziehen. Es weise mit einem zeigenden Gestus auf die Kanzel, während es von einem Mann verfolgt werde, der eine Peitsche schwingt.

Abb. 208: Anthonie de Lorme, Nächtliches Kircheninterieur, 1643, Oldenburg, Landesmuseum, Gemäldegalerie

In einem Schreiben vom 15. Februar 2005 teilt Bart van Buitenen mit, daß es sich bei der Orgel um die 1646 fertiggestellte Orgel von Hans Goltfuss für die St. Laurenskerk in Rotterdam handele. Von dort stammten auch die Kanzel und der Taufzaun. In einem weiteren Schreiben vom 12. März 2005 verweist Van Buitenen auf einen Kupferstich von Paulus van Liender aus dem Jahr 1758, der die ursprüngliche Gestalt der später mehrfach veränderten Orgel wiedergibt und eine weitgehende Ähnlichkeit mit dem von De Lorme gemalten Instrument aufzeige. Ein weiteres Argument für die Identifikation sei die Datierung des Gemäldes 1646, demselben Jahr, in dem auch die Orgel vollendet wurde. Im Gegensatz zur heute verlorenen Orgel habe sich die Kanzel erhalten, die 1708 von Rotterdam in die Hervormde Kerk in Baardwijk bij Waalwijk/'s-Hertogenbosch transferiert wurde, wie Bart van Buitenen in einem weiteren Schreiben vom 5. April 2005 mitteilt.[16]

DISKUSSION

Von den in den 1640er Jahren entstandenen Kircheninterieurs von Anthonie de Lorme stellt das Frankfurter Gemälde eine besonders prunkvolle und aufwendige Variante dar. Dies wird deutlich im Vergleich mit den sehr verwandten und gleichfalls als Nachtbilder konzipierten Fassungen in Oldenburg (Abb. 208)[17] und Darmstadt,[18] die von dem Frankfurter Kircheninterieur nicht nur hinsichtlich des Formates übertroffen werden. Die 1649 datierte Variante in Darmstadt folgt weitgehend der sechs Jahre zuvor entstandenen Oldenburger Fassung.[19] In der Frankfurter Version hingegen wird der rahmende Bogen im Vordergrund aufgegeben. De Lorme erreicht so eine gesteigerte Monumentalität des Raumeindrucks, denn ungehindert schweift der Blick zum kassettierten Tonnengewölbe des Querschiffs.
Eine topographische Bestimmung des Interieurs ist nicht möglich.[20] Das wiederholte Auftreten der Motive in immer wieder neuen Zusammenhängen belegt, daß De Lorme ein feststehendes Motivrepertoire variierte. So tauchen die von links ins Bild hineinragende Empore, die Kanzel und die doppelte Bogenstellung in der Querschiffwand dahinter in einer weiteren Fassung in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen auf.[21] In einem Interieur im Kunsthandel findet man die Empore und die

11 Vgl. JANTZEN 1910, S. 75.
12 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 861.
13 Vgl. FRIMMEL 1, 1913, S. 92f.
14 Vgl. Verst. München (Helbing) 24. November 1933, Nr. 8.
15 Vgl. BLADE 1971, S. 49, Anm. 11.
16 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
17 Holz, 41,5 x 50,5 cm. Oldenburg, Landesmuseum, Gemäldegalerie. An der Treppenwange signiert und 1643 datiert.
18 Holz, 92 x 125 cm. Darmstadt, Landesmuseum. Datiert 1649 auf dem Grabstein im Vordergrund.
19 Allerdings ist im Vordergrund der Jochbogen an der Vierung durch einen Korbbogen ersetzt, und die Orgel fällt im Vergleich zu der 1643 entstandenen Oldenburger Fassung deutlich bescheidener aus.
20 Jantzen spricht von einer „Phantasiekirche"; vgl. JANTZEN 1910, S. 163, Nr. 203.
21 Holz, 114 x 156 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 412). Links unten auf der Säulenbasis signiert und 1642 datiert.

Abb. 209: Paulus van Liender, Die Orgel der St. Laurenskerk zu Rotterdam, 1758, Kupferstich, Rotterdam, Gemeentearchief

Kanzel in der rechten Bildhälfte wieder.[22] Der Durchblick in eine beleuchtete Seitenkapelle mit einem Betenden kommt auch auf einer 1641 datierten Version in Rom vor.[23] Es liegt also nahe, in dem gemalten Interieur eine Fiktion des Malers zu vermuten. Dies trifft auch auf Teile der Ausstattung zu: Das Grabmal am rechten Bildrand, das mit den monumentalen Figuren Anregungen durch das von Hendrick de Keyser entworfene und 1614 bis 1621 errichtete Grabmal Wilhelms von Oranien in Delft verarbeitet, tritt in leicht modifizierter Form auch in den beiden Fassungen aus Darmstadt und Oldenburg (Abb. 208) auf.[24]

Andere Teile der Innenausstattung folgen jedoch realen Vorbildern. Bart van Buitenen weist darauf hin, daß die Kanzel und der sie umgebende Taufzaun aus der St. Laurenskerk in Rotterdam stammten.[25] Ihm gelang auch die Identifikation der auf dem Frankfurter Gemälde prominent dargestellten Orgel.[26] Es handelt sich um die heute nicht mehr erhaltene große Orgel für die St. Laurenskerk in Rotterdam,[27] deren ursprüngliches Aussehen

22 Holz, 117 x 151,5 cm. Maastricht, Kunsthandel Noortman (1998). Unten rechts signiert und 1654 datiert.

23 Holz, 55 x 83 cm. Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini. Signiert und 1641 datiert.

24 Von den Skulpturen läßt sich außer der Justitia keine zweifelsfrei identifizieren. Die Figur hinten ist mit einem Stab ausgestattet (Prudentia?). Vorne rechts könnten die Trompete und die Engelsflügel auf die Fama hindeuten.

25 Vgl. Schreiben von Bart van Buitenen vom 12. März 2005 (Korrespondenz in der Gemäldeakte). Er verweist auf ein weiteres Gemälde von Anthonie de Lorme mit einer dem realen Vorbild folgenden „Innenansicht der St. Laurenskerk" (Rotterdam, Historisch Museum), in dem beide Ausstattungsstücke identisch auftreten. Die ursprünglich aus der St. Laurenskerk stammende Kanzel befindet sich heute in Baardwijk bij Waalwijk/'s-Hertogenbosch, wohin sie 1708 transferiert worden war; vgl. die schriftliche Mitteilung von Bart van Buitenen vom 5. April 2005 (Korrespondenz in der Gemäldeakte). Eine von Daniel de Bliek 1652 gemalte „Innenansicht der St. Laurenskerk in Rotterdam" (Leinwand, 89 x 123 cm, London, H. Tillou Gallery) zeigt gleichfalls die schmale Kanzel mit Schiefertafeln und dem weit auskragenden flachen Schalldeckel; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 246f.

26 Ähnlich markant tritt die Orgel in einem Kircheninterieur im Musée des Beaux-Arts in Rennes (Holz, 91 x 125 cm, 1652 datiert) und in einer weiteren Version im Kunsthandel (Holz, 117,5 x 157,2 cm. New York, Otto Naumann, 1999) auf. In beiden Fassungen ist die Orgel rechts an der Mittelschiffwand angebracht. Das Gemälde in Rennes zählt zu den letzten fiktiven Interieurs, die De Lorme malte; vgl. LIEDTKE 1982, S. 70, Anm. 43.

durch einen Kupferstich von Paulus van Liender aus dem Jahr 1758 überliefert ist (Abb. 209). Die Orgel wurde von dem aus Antwerpen stammenden Hans Goltfuss 1642 entworfen und 1646, im Jahr des Entstehens des Städel-Gemäldes, eingeweiht. Das Orgelgehäuse wurde von Frans Simonsz. geschnitzt, der auch die Orgel für 's-Hertogenbosch gefertigt hatte.[28] Letztere war bislang in der Forschung als Vorbild für die Orgel auf dem Frankfurter Gemälde diskutiert worden.[29] Tatsächlich gibt es einige Übereinstimmungen im Aufbau wie die von Steinsäulen getragene Empore mit eingebautem Rückpositiv und die Uhr im bekrönenden Aufsatz. Auch das Arrangement der Pfeifen und deren Verzierung wirken auf den ersten Blick sehr ähnlich. Die Rotterdamer Orgel weist allerdings noch weitgehendere Übereinstimmungen mit dem Gemälde von De Lorme auf: Nicht nur die Einteilung der Pfeifen in drei runde und zwei eckige Türme ist vergleichbar, sondern auch dekorative Elemente wie die zwischen den Pfeifen angebrachten „Flammen".[30] Auch der Wappenschild über dem Rückpositiv und die bekrönenden Laternen wurden vermutlich von der Rotterdamer Orgel beeinflußt. Die bedeutendste Übereinstimmung besteht aber in den bemalten Orgeltüren.[31] Die Orgel der St. Laurenskerk in Rotterdam besaß Flügel, die Simon de Vlieger mit „het beeld van David en andere toepasselijke figuren" bemalt hatte.[32] Auf den Flügeln der von De Lorme gemalten Orgel finden sich gleichfalls Szenen aus dem Leben König Davids.

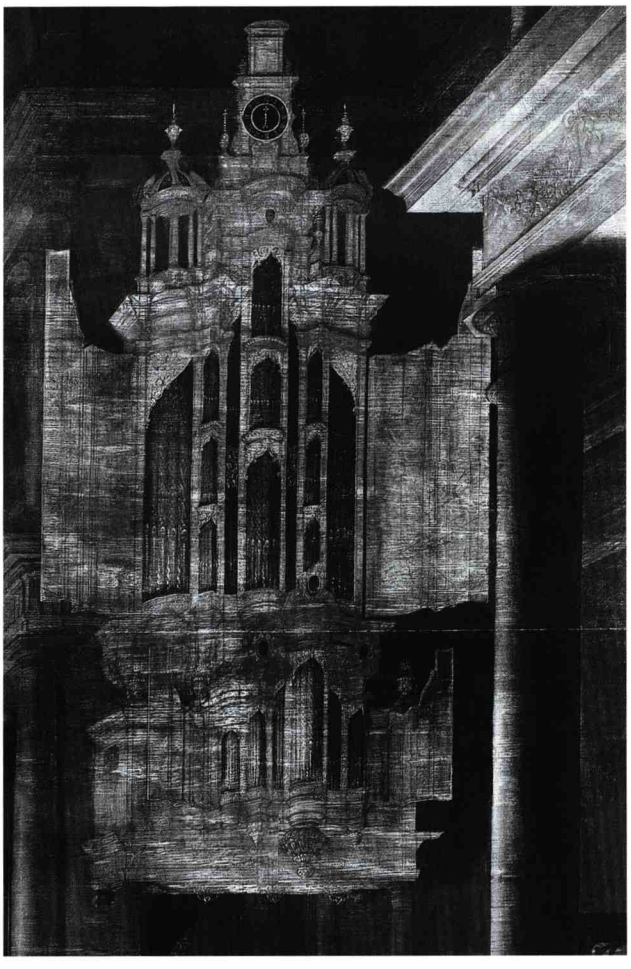

Abb. 210: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Infrarot-Reflektographie: Orgel, Frankfurt a. M., Städel

Die Darstellung der Geschichte Davids ist in den Niederlanden nicht ungewöhnlich: Nach 1500 tritt der alttestamentarische König auf allen nachweisbaren Orgelflügeln auf.[33] Dies geht möglicherweise auf den Einfluß des Humanismus zurück, der biblische Persönlichkeiten als *exempla* für vorbildliche, aber auch negative Verhaltensweisen des Menschen deutete.[34] König David bot sich in mehrfacher Hinsicht als vorbildliche Identifikationsfigur an, denn mit der Überwindung Goliaths bewies er Mut und List, und seine triumphale Heimkehr verdeutlicht, daß er mit seinem tatkräftigen Handeln seiner Heimatstadt einen großen Dienst geleistet hatte.[35] Dies erklärt das Auftreten dieser beiden

27 Für die Identifikation und die Zusendung entsprechender Quellen danke ich Bart van Buitenen, Dordrecht (Schreiben vom 12. März 2005 in der Gemäldeakte). Die Vermutung, daß es sich bei der von De Lorme gemalten Orgel um die der St. Laurenskerk handle, wurde zuvor bereits von J. den Hertog geäußert; vgl. DEN HERTOG 1988, S. 88f., S. 91, Anm. 33.

28 Angaben von Bart van Buitenen, Dordrecht.

29 Auf dem Photo des Städel-Gemäldes im RKD, Den Haag, wurde handschriftlich eingetragen: „Het Orgel geinspireerd op dat van St. Jan te s'-Hertogenbosch". Dazu auch VENTE 1970, S. 436 und S. 438. Die Orgel wurde von Florentius Hocque 1617 bis 1635 erbaut, das Gehäuse stammt von Frans Simons und Georg Schysler; vgl. Friedrich JAKOB, Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1977, S. 47 und KERKBESTUUR PAROCHIE BINNENSTAD 'S-HERTOGENBOSCH (Hrsg.), De restauratie van het grote orgel in de kathedrale basiliek van Sint Jan te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch 1984, S. 6.

30 Diese Flammen wurden den Rechnungen der *kerkmeesters* zufolge im August 1645 bezahlt (Hinweis von Bart van Buitenen).

31 Die Orgel in 's-Hertogenbosch hat anscheinend nie bemalte Türen besessen, denn das Instrument ist in die Breite des Mittelschiffs genau eingepaßt.

32 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 181 und S. 182, Anm. 19.

33 Vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 84. Roelof van Zyl malte um 1609 beispielsweise einen Harfe spielenden David für die Jacobikerk in Utrecht (heute Utrecht, Centraal Museum) sowie David Colijn den „Triumph Davids" und „Saul wirft den Speer nach David" um 1635 bis 1640 für die Nieuwe Zijdskapel in Amsterdam (heute Utrecht, Museum Catharijneconvent); vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 112 und S. 116.

34 Dazu VAN ZANTEN 1999, S. 87f.

35 Vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 91. Die Enthauptung des Goliath ist auch auf den Orgeltüren von nicht mehr erhaltenen Instrumenten dargestellt gewesen; vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 94. Zur Ikonographie des Einzugs vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 95–98.

Szenen auf den oberen Türen der von De Lorme gemalten Orgel. David und Saul auf den kleineren Flügeln machen die enge Verbindung mit der Musik deutlich, denn dank ihrer entspannenden Wirkung half sie, die Schwermut des kranken Saul zu lindern.[36]

In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 210) wird eine Unterzeichnung erkennbar, mit der auch architektonische Details festgelegt wurden.[37] Sie dokumentiert auch kleinere Abänderungen des Künstlers: Im rechten oberen Orgelflügel ist die Unterzeichnung für das Gesims an der Querschiffwand zu erkennen, das später von den aufgeklappten Flügeln der Orgel verdeckt wurde, deshalb liegen die Vorzeichnungen für die Knickungen des Orgelflügels darüber. Außerdem ist unter dem Postament der Säule am rechten Bildrand die ursprüngliche Kontur des Sarkophags zu sehen (Abb. 211).

Schon in einem frühen Stadium legte De Lorme die Beleuchtung fest. Die Infrarot-Reflektographie veranschaulicht, daß er die Bildbereiche von der Unterlegung aussparte, die später hell erleuchtet wirken sollten. Die helle Grundierung blieb in allen beleuchteten Partien stehen, so in den Emporen, der Kanzel, in der Orgel, aber auch in der hell aus dem Hintergrund leuchtenden Seitenkappelle links (Abb. 212). Andererseits setzte De Lorme Schattenpartien in den Bereichen ein, die ihm eigentlich mißlungen waren: So wurde das verzogene Kapitell der linken Säule unter der rechten Seitenempore mit einem ausgeprägten Schlagschatten kaschiert. Insgesamt überzeugt die Beleuchtung in diesem Werk nicht: Im Vergleich zu der relativ kleinen Lichtquelle wirkt der von dem Kerzenleuchter ausgehende Fokus allzu intensiv und weiträumig. In dem Kircheninterieur, das sich 1998 im Kunsthandel befand,[38] löste De Lorme die Beleuchtung überzeugender: Hier wird der vom Leuchter ausgehende Lichtfokus durch einen Mann mit Fackel intensiviert und damit plausibel gemacht.

Traditionell zeigt die Rotterdamer Malerei deutlich flämische Impulse.[39] Auch die von De Lorme in den 1640er Jahren gemalten nächtlichen Kircheninterieurs stehen in der Tradition flämischer Kirchenbilder, die maßgeblich von Pieter Neefs d. Ä. vertreten wurde. Das Städel besitzt mit dem „Inneren einer gotischen Kirche bei Kerzenschein" (Abb. 213) ein typisches Beispiel.[40] Kennzeichnend ist die annähernd frontal gegebene Ansicht

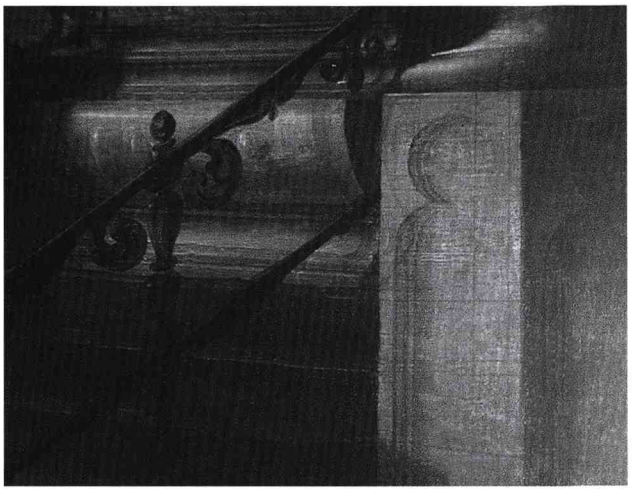

Abb. 211: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Infrarot-Reflektographie: Säulenpostament rechts, Frankfurt a. M., Städel

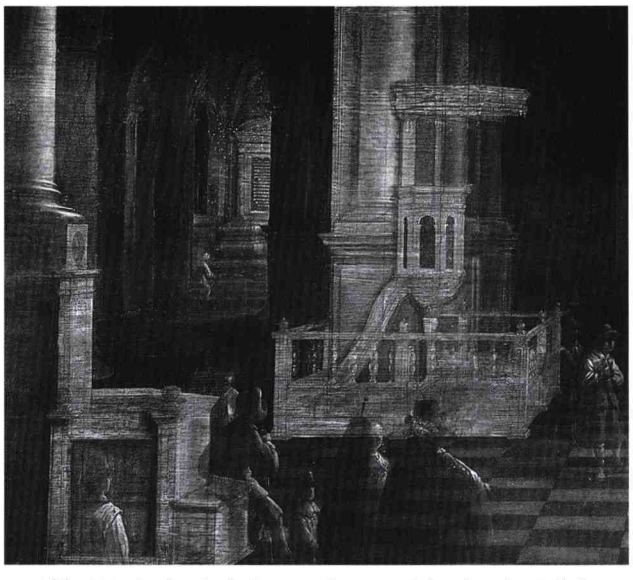

Abb. 212: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Infrarot-Reflektographie: Kanzel, Frankfurt a. M., Städel

des Mittelschiffs, die durch Blickachsen in das Innere von Seitenkapellen ergänzt wird. Komplizierte Säulenstellungen bereichern die architektonische Vielfalt, die durch eine anspruchsvolle Lichtregie noch gesteigert wird: Fackeln und Kerzen beleuchten Seitenschiffkapellen und heben Details wie einzelne Säulen oder

36 Vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 92.

37 Darin unterscheidet sich De Lorme beispielsweise von Hendrick van Vliet, bei dem die Unterzeichnung seiner „Innenansicht der Oude Kerk zu Delft" (Abb. 496) im Städel nur die Grundzüge der Architektur festhält. Auch Giltaij weist auf die detaillierte Unterzeichnung in De Lormes Kircheninterieurs hin, die nicht nur die Architektur, sondern auch Ausstattungsstücke festlegt; vgl. GILTAIJ 2000, S. 39.

38 Holz, 117 x 151,5 cm. Maastricht, Kunsthandel Noortman (1998). Unten rechts signiert und 1654 datiert.

39 Vgl. LIEDTKE 1988, S. 95 und S. 101f. Liedtke leitet aus den klassizistischen Phantasieinterieurs, die in der Nachfolge von Hans Vredeman de Vries entstanden, einen im Umkreis der Höfe gepflegten „court style" ab; vgl. Walter Liedtke, The Court Style. Architectural Painting in The Hague and London, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 31–41.

40 Holz, 40,6 x 53,6 cm, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. 503). Seit 1817 in der Sammlung des Städel. Möglicherweise ist das Gemälde auch der Hand von Pieter Neefs dem Jüngeren zuzuschreiben, wie Agnes Tieze, die derzeit den Bestand flämischer Barockgemälde im Städel für die Katalogisierung bearbeitet, vermutet.

Nebenaltäre aus dem vorherrschenden Dämmerlicht heraus. Über Hendrik van Steenwijck den Jüngeren könnte diese Tradition an De Lorme vermittelt worden sein.[41] Auch sein Lehrer Jan van der Vucht war mit der flämischen Tradition vertraut.[42] Seine Kircheninterieurs weisen die gleiche perspektivische Konstruktion auf wie die von De Lorme, denn wie im Frankfurter Gemälde läßt sich zumeist ein Einstichloch in der Grundierung nachweisen, das den Fluchtpunkt markiert.[43] Dort steckte während des Entstehungsprozesses ein Nagel, an dem eine Schnur oder ein Holzlineal befestigt war, mit denen die Fluchtlinien gezogen wurden.[44] Mehrfach arbeitete De Lorme mit dem Genremaler Anthonie Palamedesz. zusammen.[45] Auch in dem Frankfurter Gemälde stammt die Staffage von Palamedesz., die mit der zeitgleich entstandenen Genreszene des Malers im Städel (Abb. 334) stilistische Parallelen aufweist. Die Figurenszenen bilden einen lebendigen Gegenpol zu der strengen Architektur. Narrative Elemente wie der elegant gekleidete Kavalier (Abb. 214), der stolz die Stufen des Grabmals hinabschreitet und dabei von einem devot gebeugten Mann begleitet wird,[46] sowie der an den Stu-

Abb. 213: Pieter Neefs d. Ä. (?), Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein, Frankfurt a. M., Städel

41 Er malte wie Neefs nächtliche Kircheninterieurs und hielt sich von 1638 bis 1649 in Den Haag auf; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 71. Liedtke bezieht auch Delft in die von der flämischen Kunst ausgehende „South Holland Tradition" ein; vgl. LIEDTKE 1988, S. 98.

42 Er hatte vermutlich bei Barthold van Bassen studiert, der sich in seinem Frühwerk gleichfalls an flämische Vorbilder anlehnte; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 83; JANTZEN 1910, S. 62. Nach kurzer Tätigkeit in Den Haag ließ sich Van der Vucht 1632 in Rotterdam nieder; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 233.

43 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 235. Darin folgen diese beiden Maler Barthold van Bassen, der detaillierte Unterzeichnungen anfertigte, die sich bei Neefs und Van Steenwijck nicht nachweisen lassen; vgl. GILTAIJ 2000, S. 35–39.

44 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 241.

45 Möglicherweise kam der Kontakt über Van der Vucht zustande, denn Dokumente überliefern seine Zusammenarbeit mit Palamedesz.; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 233 und S. 235. Dazu auch P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, Johannes van Vucht, in: Oud Holland 9, 1891, S. 46 und S. 50f.

46 Etwas abgeändert verwendete Palamedesz. die Figurengruppe in einer Wachtstube, die in den 1640er Jahren entstand und sich heute im Amsterdamer Rijksmuseum befindet.

fen kauernde Bettler, die balgenden Hunde und spielenden Kinder entsprechen in ihrer Vielfalt den reichen Bauformen der prunkvollen Architektur. Ob allerdings tatsächlich ein enger inhaltlicher Zusammenhang zwischen der Figurenstaffage und der an der Kanzel angebrachten Inschrift besteht, wie Blade vermutet,[47] wird durch den maltechnischen Aufbau in Frage gestellt: Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß die Figuren erst nachträglich in das bereits vollendete Kircheninterieur eingefügt wurden (Abb. 212). Selbst unter dem Mann mit der Peitsche und dem Kind, das vor ihm herrennt, läßt sich keine Aussparung nachweisen, die darauf hindeuten würde, daß De Lorme von Beginn an eine moralisierende Aussage intendiert hat.[48]

Der gesteigerte motivische Aufwand, die nächtliche Inszenierung und das große Format des Frankfurter Kircheninterieurs sprechen für eine rege Nachfrage nach solch ambitionierten Schöpfungen auf dem Markt.[49] Ob das Frankfurter Gemälde im Auftrag entstand, läßt sich nicht nachweisen, denn eine Recherche der Provenienz erweist sich durch die vielen ähnlich bezeichneten Werke als schwierig.[50]

LITERATUR

Verz. 1835, S. 94, Nr. 331–332; 1844, S. 67, Nr. 74-75; 1855, S. 25, Nr. 74–75; 1858, S. 95, Nr. 207; 1866, S. 98, Nr. 207; 1870, S. 131, Nr. 265; 1873, S. 135, Nr. 265; 1879, S. 143, Nr. 277; 1883, S. 146, Nr. 277; 1888, S. 156, Nr. 277; 1892, S. 63, Nr. 277; 1897/1900, S. 61, Nr. 277; 1900, S. 189, Nr. 277; 1905/07, S. 51, Nr. 277; 1907, S. 48, Nr. 277; 1910, S. 61, Nr. 277; 1914, S. 63, Nr. 277; 1915, S. 127, Nr. 277; 1919, S. 69, Nr. 862; 1924, S. 119, Nr. 862; 1995, S. 40, Abb. 65

Haverkorn van Rijsewijk 1893, S. 54
Ebe 1901, S. 536f.
Jantzen 1910, S. 75, S. 163, Nr. 203

Abb. 214: Anthonie de Lorme, Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Mikroskopaufnahme: Staffage von Anthonie Palamedesz., Frankfurt a. M., Städel

Frimmel 1, 1913, S. 92f.
Vente 1970, S. 436 und S. 438
Blade 1971, S. 49, Anm. 11
Jantzen ^{2}1979, S. 75, S. 227, Nr. 222
Den Hertog 1988, S. 88f., S. 91, Anm. 33

47 Vgl. Blade 1971, S. 49, Anm. 11.

48 Zudem könnte sich die drohend erhobene Peitsche des Mannes auch auf den Hund beziehen, dem er gemeinsam mit dem Kind nachlaufen könnte.

49 Giltaij zufolge sind nur für wenige „perspectiven" Aufträge überliefert, sie waren jedoch begehrte Sammlerstücke, wie ihre Herkunftsgeschichte oftmals belegt; vgl. Giltaij 1991, S. 16.

50 In den unter der Provenienz angeführten alten Versteigerungskatalogen wird die Darstellung mit „Een Protestande Kerk, van binnen te zien by Kaarslicht" nur allgemein beschrieben, zudem differieren die Maßangaben (Lugt Nr. 6657: hoog 44, breed 62 duim; Lugt Nr. 9773: hoog 43, breed 60 dium; keines der Maße entspricht exakt dem Frankfurter Gemälde). Daher könnten sich die Angaben auch auf ein anderes Inventar von De Lorme beziehen.

KAREL VAN MANDER

Meulebeke 1548 – 1606 Amsterdam

Im Mai 1548 wurde Karel van Mander in Meulebeke in Flandern geboren. Sein Vater, Cornelis van Mander, war adeliger Abstammung, und seine Mutter Johanna van der Beke besaß Vermögen. Van Mander erhielt eine gute Schulausbildung: Er besuchte die Lateinschule in Tielt und hatte einen französischen Lehrer in Gent. Dort begann er seine Ausbildung bei dem zugleich auch als Dichter tätigen Maler Lucas de Heere und schloß sie 1568/69 bei Pieter Vlerick in Tournai ab. Nach seiner Rückkehr ins Elternhaus schrieb er zunächst Theaterstücke und malte dazu passende Dekorationen. Um 1574 reiste Van Mander über Florenz und Terni nach Rom, wo er drei Jahre verbrachte. Dort traf er auf Bartholomeus Spranger, dem er über Basel und Krems nach Wien folgte. 1577 arbeitete er gemeinsam mit Spranger und Hans Mont in Wien an dem Triumphbogen für den Einzug von Kaiser Rudolf II. Noch im selben Jahr kehrte Van Mander über Nürnberg nach Meulebeke zurück. Vier Jahre später floh der inzwischen Verheiratete vor den wallonischen Truppen über Kortrijk, wo er für die Leinenweber-Gilde den Katharinenaltar ausführte, nach Brügge und ließ sich 1583 in Haarlem nieder. Im folgenden Jahr schrieb er sich dort in die St. Lukasgilde ein. Gemeinsame künstlerische Interessen – insbesondere die Vorliebe für den von den Künstlern am Prager Hof geprägten Manierismus – verbanden ihn mit Hendrick Goltzius und Cornelis van Haarlem. Ihrer Zusammenarbeit in den Jahren 1586 bis 1590 entsprang die Haarlemer „Akademie". Karel van Mander gehörte auch der 1585 gegründeten flämischen *rederijkerkamer* „De Witte Angieren" an. Sein literarisches Hauptwerk, das „Schilder-boeck", schloß er 1603 in Zevenbergen ab. Im Juni des folgenden Jahres zog Van Mander nach Amsterdam, wo er verarmt am 11. September 1606 starb und in der Oude Kerk begraben wurde.

Die besondere Bedeutung von Karel van Mander liegt in seiner kunstliterarischen Tätigkeit. Sein 1604 in Haarlem veröffentlichtes „Schilder-boeck" zählt zu den wichtigsten zeitgenössischen Quellen zur niederländischen Malerei um 1600. Als Maler konzentrierte sich Van Mander vorwiegend auf Historien mit religiösen und mythologischen Themen. Zu seinen zahlreichen Schülern gehören Cornelis Engelsz., Frans Hals und sein ältester Sohn, Karel van Mander II.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 251f.; LEESBERG 1993/94; Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 310

VOR DER SINTFLUT

INV. NR. 2088

1600

Kupfer, 31,1 x 25,6 cm

Monogrammiert und 1600 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die beidseitig bemalte Kupfertafel, deren obere Kante sehr unregelmäßig ist, wurde mit einer dünnen dunkelgrauen Schicht überzogen. Danach wurde auf der Vorderseite eine weiße Grundierung aufgetragen.
Zustand der Vorderseite: Rechte untere Bildecke verbogen und retuschiert. Linke obere Bildecke etwas gewellt. In den dunklen Schattenpartien des roten Vorhangs Runzeln in der Farbe. Hochstehende, leicht retuschierte Farbschollen in fast allen dunkeltonigen Partien. Ausbrüche am rechten Bildrand. Gekittete Fehlstellen in dem roten, über die Knie drapierten Tuch der sitzenden Frau, am Ohr der Rückenfigur und an der Tazza. Retuschierter Kratzer quer durch das nackte Paar am linken Bildrand. Ältere Retuschen in den Inkarnaten, im roten Stoff, in der Wiese im Mittelgrund, teilweise im Blattwerk sowie in den Schattenpartien am Baumstamm in der Mitte. Jüngere Retuschen am rechten Bildrand, im Bereich der hochstehenden Farbschollen, im roten Tuch zwischen den Beinen der Frau und in der kauernden männlichen Figur am rechten Bildrand. Unter UV-Licht fluoresziert der Firnis leicht.
Die Signatur „KVM 1600" (KVM ligiert, Abb. 215) wurde in rötlichem Braun auf der Steinplatte am unteren Bildrand aufgetragen. Sie wurde etwas verputzt und im „K" und in der „16" leicht nachgezogen.
Zustand der Rückseite: Viele Retuschen konzentrieren sich in zwei vertikalen Streifen links und rechts der Mittelachse. Sie gehen vermutlich auf zwei dort ehemals befestigte Leisten zurück. Weitere, matt gewordene Retuschen am oberen Bildrand links, am unteren Bildrand links neben dem Baumstamm und rechts am Ziegenbock. Retuschierter, bogenförmiger Kratzer im Flügel. Retuschierte Ausbrüche an der rechten Krücke, dort auch unregelmäßige Oberfläche. Beschädigung durch den Zierrahmen entlang des rechten Bildrandes. Unregelmäßiger, über der Imprese gelblich fluoreszierender Firnis.

PROVENIENZ

Kunsthaus L. N. Malmedé, Köln, 1933
Kunsthaus L. N. Malmedé, Köln, 1938[1]
Kunsthaus Malmedé, Köln, um 1960[2]
Erworben 1961 von Franz Hardy, Bendorf am Rhein, als „Karel van Mander"

AUSSTELLUNG

Köln, Kunsthaus Malmedé, Seltene Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts, 1938

BESCHREIBUNG

Die Darstellung der Menschheit vor der Sintflut ist dem 1. Buch Mose, Kap. 6, entnommen. Zwei nackte Liebespaare, die ihre Blöße allenfalls spielerisch bedecken, dominieren den Vordergrund. Mit dem Rücken zum Betrachter stützt sich rechts eine Frau auf einem Schemel ab. Mit ihrer rechten Hand hält sie eine rote Draperie empor, unter der ein nackter Mann kauert. Seinen rechten Arm hat er über ihre Beine gelegt, mit der linken Hand hält er eine Goldkette. Vor ihm liegt ein goldener Pokal. Zwischen einem umgestürzten, vergoldeten Schemel und einem Tisch, auf dem eine Tazza mit Wein abgestellt ist, spielen zwei Kinder mit einem Vogel. Am linken Bildrand sitzt ein weiteres Liebespaar. Eine Frau, die ihre Scham mit einem roten Tuch bedeckt, hält gemeinsam mit ihrem männlichen Gefährten einen Blumen-

Abb. 215: Karel van Mander, Vor der Sintflut, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. die Angaben zur Abbildung in: DIE WELTKUNST 12, Nr. 26/27, 3. Juli 1938, S. 6.

2 Vgl. BAUCH 1960, S. 74.

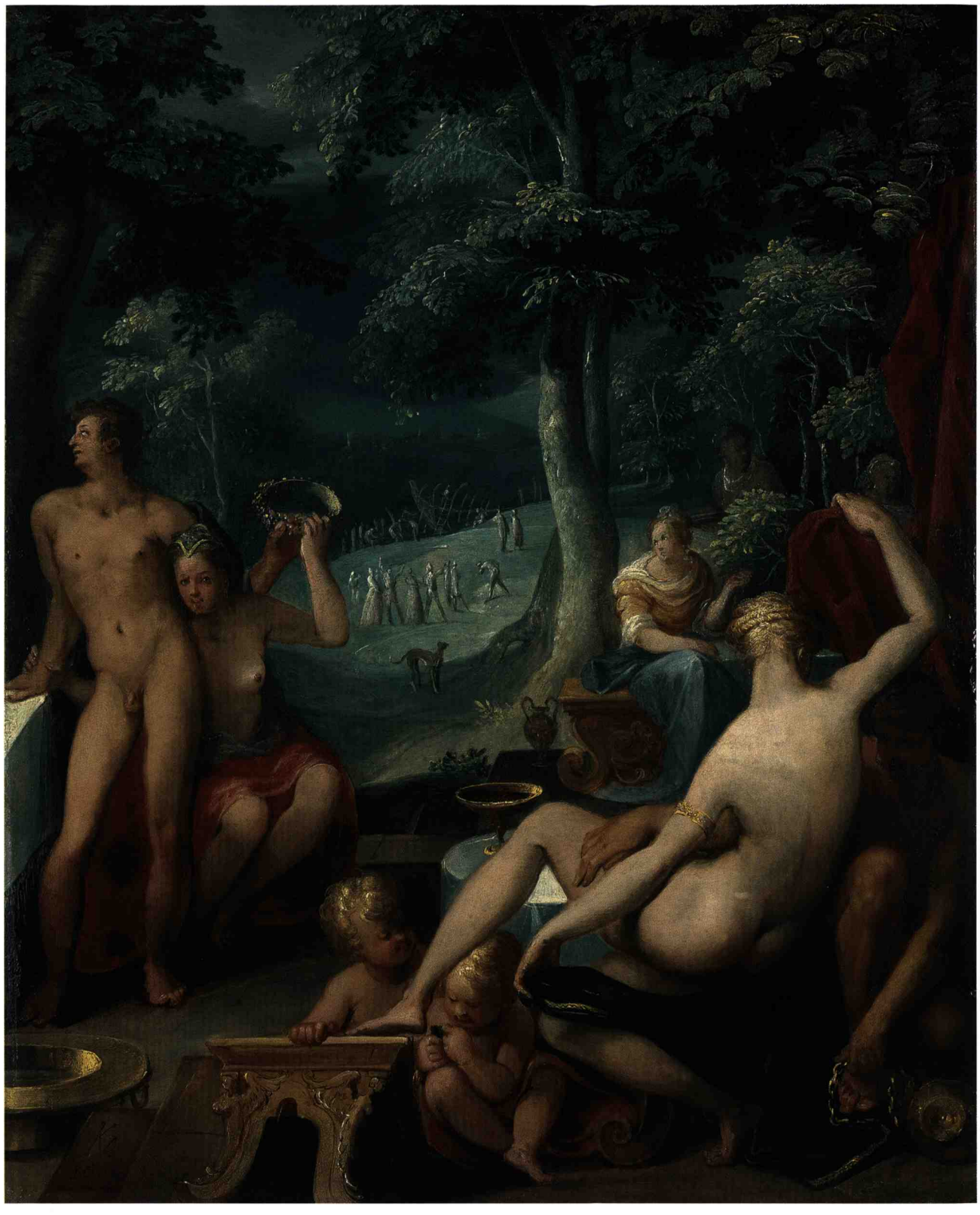

Abb. 216: Karel van Mander, Vor der Sintflut, 1600, Frankfurt a. M., Städel

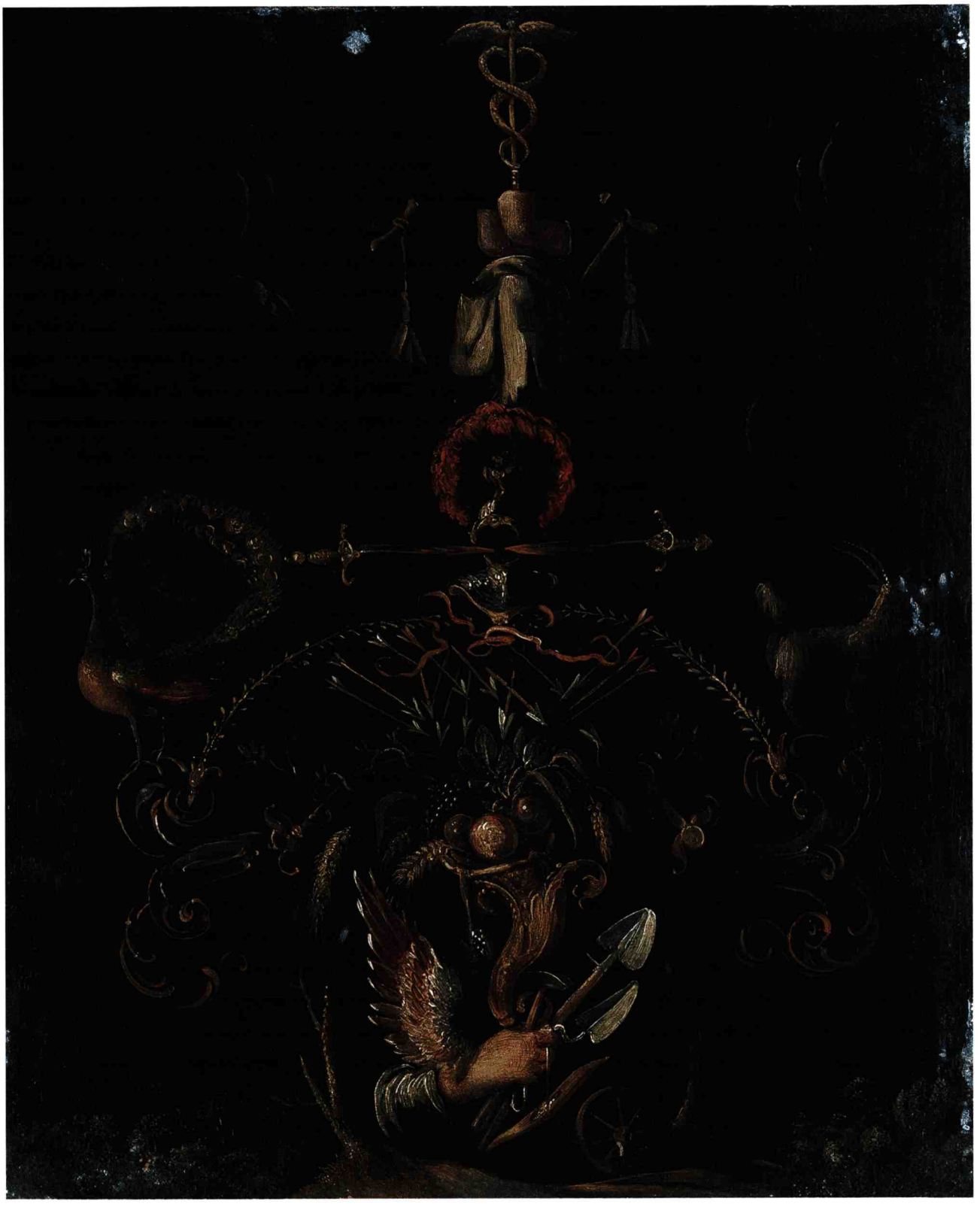

Abb. 217: Karel van Mander, Vor der Sintflut, 1600, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

kranz, während sie mit ihrer rechten Hand das Handgelenk ihres Liebhabers umfaßt. Dieser stützt sich auf einem Tisch ab und blickt nach links aus dem Bild. Die Szene im Vordergrund wird durch eine Schwelle begrenzt, hinter der einige Stufen abwärts führen. Dort sitzt auf einer goldenen Bank eine Frau, bekleidet mit einem weißen Hemd, einem gelben Mieder und einem langen blauen Rock. Links neben ihr ist ein goldenes Gefäß auf dem Boden abgestellt. Dahinter öffnet sich der Blick in eine von Bäumen durchsetzte Landschaft. Einige Gaukler ziehen dort vorbei, andere beobachten den Bau eines riesigen Schiffes. Dunkle Wolken kündigen aufziehende Unwetter an, vor denen nur die gerade entstehende Arche Noah Schutz bieten wird.

Die emblematische Darstellung auf der Rückseite (Abb. 217) ist in Form eines Kandelabers in der Mittelachse angeordnet. Am unteren Bildrand sind Baumkronen oder Büsche vor einem schwarzen Grund zu erkennen. Aus einem Erdhügel wachsen zwei kahle Stämme, die einen Pflug und eine mit einer Feder besetzte Hand flankieren. Die Hand hält neben Hammer, Sichel, Schaufel, Kelle und einer Schnur ein Füllhorn. Dieses enthält drei Orangen, fünf Ähren und eine Traube. Aus zwei langen Ruten wachsen große, geißblattähnliche Blüten, auf denen links ein Pfau, rechts ein Ziegenbock stehen. Aus zwei Kelchen unterhalb der Tiere wächst jeweils ein Zweig bogenförmig auf die Mitte zu und endet in einem roten Band. Dreizehn Pfeile zielen von dort auf das Füllhorn. Darüber befindet sich ein Helm mit aufgeklapptem Visier, in das zwei Schwerter hineinstoßen. Die Helmzier besteht aus einem Vogel, den – dem Rad eines Pfaus vergleichbar – ein Kranz roter Federn umgibt. Über dem Helm hängt zwischen zwei Krücken, an denen jeweils eine Klapper befestigt ist, ein zerfetzter Mantel herab. Wiederum darüber befinden sich zwei menschliche Knie, aus denen ein Caduceus emporwächst. Der obere Teil der Imprese wird von wolkenartigen Gebilden flankiert.

FORSCHUNGSSTAND

Im Jahr 1933 ist das Gemälde von Karel van Mander im Besitz des Kunsthauses L. N. Malmedé in Köln dokumentiert.[3] 1938 wird es auf der von der Kunsthandlung ausgerichteten Ausstellung „Seltene Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts" gezeigt.[4] In seiner 1941 erschienenen Studie zur Figurenmalerei in Haarlem nennt Kurt Bauch das Gemälde als Beispiel für die manieristische Formensprache.[5] Diese zeige sich nicht nur im Kolorit und in den Figuren, sondern auch in der Verkehrung der Bilderzählung, denn das narrativ entscheidende Motiv der Arche sei im Hintergrund dargestellt. Zusammenfassend bezeichnet Bauch den Stil als „gekünstelt und verspielt".[6] Die Darstellung auf der Rückseite deutet er als Sinnbild des Gegensatzes von Landwirtschaft einerseits und Krieg und Handel andererseits.[7]

1960 veröffentlicht Kurt Bauch eine Untersuchung zu Rembrandt und bildet darin auch die „Sintflut" von Van Mander ab. Der Abbildungsunterschrift zufolge befindet sich das Werk zu dieser Zeit noch im Besitz des Kölner Kunsthauses.[8] Bauch deutet die „symbolische" Darstellung auf der Rückseite als den segenbringenden Fleiß, dem die schlechten Eigenschaften des Menschen, die den Krieg verursachen, gegenüberstehen. Der Caduceus deute darauf hin, daß auch auf den Einfluß des Handels angespielt sein könnte.

1961 erwirbt das Städel das Karel van Mander zugeschriebene Gemälde von Franz Hardy. Im 1967 erschienenen Erwerbungsbericht erwähnt Hans-Joachim Ziemke weitere Sintflutdarstellungen von Van Mander, die allerdings nie das Geschehen unmittelbar vor der Flut zeigten.[9] Die Figuren folgten dem Einfluß von Bartholomeus Spranger, obgleich sie weniger ausgearbeitet seien, und die Landschaft gehe auf flämische Vorbilder zurück. Im Verzeichnis von 1966 wird das Monogramm und die Jahreszahl erwähnt und das Gemälde unter dem Titel „Vor der Sintflut" geführt.[10] Diese Bezeichnung wird bis zum 1995 erschienenen Verzeichnis beibehalten. Dort wird auch die Rückseite erwähnt, die von Bodo Brinkmann und Jochen Sander als eine vermutlich auf den Auftraggeber bezogene Darstellung gedeutet wird.[11]

Offenbar in Unkenntnis der Städel-Erwerbung nennt Emil Reznicek in seiner 1975 erschienenen Auflistung der in der 1930 von Elisabeth Valentiner veröffentlichten Monographie zu Karel van Mander nicht aufgeführten Werke das Kunsthaus Malmedé als letzten bekannten Aufenthaltsort.[12]

Hessel Miedema interpretiert in einem 1990 erschienenen Aufsatz beide Darstellungen im Hinblick auf den mennonitischen Glauben, zu dem sich Karel van Mander bekannte.[13] Demnach sei das Gemälde, das vermutlich für einen Auftraggeber entstand, als Mahnung an den Menschen zu einem moralisch makellosen, gott-

3 In der 1930 erschienenen Monographie zu Van Mander von Elisabeth Valentiner wurde es noch nicht erwähnt.

4 Vgl. die Angaben zur Abbildung in: Die Weltkunst 12, Nr. 26/27, 3. Juli 1938, S. 6 und auf Seite 8, dort Hinweis auf die Ausstellung „Seltene Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts" im Kunsthaus Malmedé.

5 Vgl. Bauch 1941, S. 87.

6 Vgl. Bauch 1941, S. 88.

7 Vgl. Bauch 1941, S. 88, Anm. 1.

8 Vgl. Bauch 1960, S. 74.

9 Vgl. Ziemke-Stuffmann-Held 1967, S. 190.

10 Vgl. Verz. 1966, S. 67.

11 Vgl. Verz. 1995, S. 40.

12 Vgl. Reznicek 1975, S. 112, Anm. 33.

13 Vgl. Miedema 1990, S. 118.

14 Vgl. Miedema 1990, S. 124.

Abb. 218: Jan Sadeler (nach Dirck Barendsz.), Die Menschheit in Erwartung der Sintflut, 1581, Kupferstich, Wien, Albertina

gefälligen Lebenswandel zu verstehen.[14] Die Figurenszene auf der Vorderseite zeige das verwerfliche, lasterhafte Treiben der Menschen, das von Gott durch die Sintflut bestraft wurde.[15] Unter Berufung auf Andrea Alciati und auf Van Manders eigene Schrift „Wtbeeldinghe der figueren" deutet Miedema die emblematische Darstellung auf der Rückseite als Veranschaulichung des ewigen Kreislaufes von Fleiß, daraus resultierendem Reichtum, aus dem Hochmut erwächst, der Zwietracht und Krieg zur Folge hat und den Menschen wieder zu Demut und einem klugen, besonnenen Lebenswandel anhalten würde.[16]

In ihrem 1993 erschienenen Beitrag zu den Gemälden von Van Mander hebt Marjolein Leesberg für die um 1600 entstandenen Figurenbilder den Einfluß von Bartholomeus Spranger hervor.[17] Charakteristisch seien die zu dieser Zeit am Prager Hof beliebten erotischen Themen. Wie Miedema verweist auch sie auf das Vorbild des thematisch gleichen Kupferstichs von Jan Sadeler nach einer Vorlage von Dirck Barendsz.[18] Auf diese Vorlage gehe auch der Mann mit dem Schnurrbart am rechten Bildrand zurück. Hingegen sei die Frau links im Mittelgrund von einem durch Jan Muller verbreiteten Stich nach Sprangers „Sine Cerere et Baccho friget Venus" inspiriert.[19] Die weibliche Rückenfigur sei von dem Stich „Die Hochzeit von Cupido und Psyche" abgeleitet, den Hendrick Goltzius nach einer Vorlage von Spranger angefertigt habe. Die symbolische Bildsprache für die emblematische Darstellung auf der Rückseite, für die Van Mander den Begriff „hieroglyph" geprägt habe, leite sich hingegen aus Van Manders „Wtbeeldinghe der figueren" ab. Für die Interpretation der Darstellung als „Het rondt beloop der Weerelt" beruft sich Leesberg auf den Aufsatz von Miedema.[20] In dem ihren Aufsatz begleitenden Katalog zu den Gemälden deutet sie unter Berufung auf Van Mander das Kind mit dem Vogel und den Mann mit der Kette als Sinnbilder von „lewdness" und „earthly Bondage".[21]

15 Vgl. Miedema 1990, S. 124f.
16 Vgl. Miedema 1990, S. 128.
17 Vgl. Leesberg 1993/94, S. 33.
18 Vgl. Leesberg 1993/94, S. 33 und Miedema 1990, S. 120f.
19 Vgl. Leesberg 1993/94, S. 34.
20 Vgl. Leesberg 1993/94, S. 34. Anm. 149.
21 Vgl. Leesberg 1993/94, S. 46. Für ihre Auslegung nennt sie die Stichworte „De Mossche" (fol. 131r) und „De Ketten" (fol. 134r) aus dem zweiten Buch von Van Manders „Wtbeeldinghe der figueren".

DISKUSSION

Die kunsttheoretischen Überlegungen, die Karel van Mander in dem 1604 erschienenen „Schilder-boeck" niederlegte, prägen auch seine Gemälde. Die 1600 datierte Darstellung „Vor der Sintflut" im Städel macht dies beispielhaft deutlich. Es handelt sich um eine im Alten Testament überlieferte „historij", deren Darstellung nach der Auffassung von Van Mander zu den vornehmsten Aufgaben des Malers zählte.[22] Die Umsetzung einer literarischen Vorlage in ein Gemälde bedeutet, daß das in vielen Erzählschritten ausgebreitete Geschehen in einer Szene gebündelt werden muß. Dieses beansprucht die Fähigkeit des Malers zur narrativen Konzentration und dokumentiert zugleich seine literarische Bildung. Daß sich Van Mander zu Recht als *pictor doctus* bezeichnen konnte, macht die Mehrschichtigkeit der Darstellung anschaulich. Es handelt sich nicht allein um die Wiedergabe eines literarisch überlieferten Stoffes, sondern um die Verknüpfung mit übergeordneten Sinngehalten in einer allegorischen Bildsprache.[23] Im vorliegenden Gemälde wird dies durch die emblematische Figur auf der Rückseite besonders anschaulich.

Ein 1581 entstandener Kupferstich mit der „Menschheit in Erwartung der Sintflut" (Abb. 218) von Jan Sadeler nach einer Vorlage von Dirck Barendsz. diente Van Mander möglicherweise als Anregung.[24] Beide Darstellungen zeigen im Vordergrund einige nackte Liebespaare, darunter jeweils eine weibliche, von einem Mann umschlungene Rückenfigur. Der bei Van Mander am rechten Bildrand kauernde Mann stellt, wie Leesberg bereits konstatiert hat, eine Paraphrase des am Boden knienden Mundschenks auf dem Stich dar.[25] Auch der Bedienstete, der aus dem Mittelgrund herantritt, und die Draperie zitieren die graphische Vorlage. Zahlreiche Weinkannen, die im Stich noch durch Musikinstrumente und einen Fruchtkorb ergänzt werden, deuten auf sinnliche Genüsse hin. Den Bauern mit Pflug im Mittelgrund ersetzte Van Mander durch die Gaukler (Abb. 219).[26] In der moralisierenden Graphik des 16. Jahrhunderts wurden Masken wiederholt mit der unkeuschen Liebe in Verbindung gebracht.[27] Van Mander nutzte möglicherweise diese Konnotation, um das ausschweifende Verhalten der Menschen im Vordergrund zu unterstreichen. Im Kontrast dazu stehen die mahnenden Szenen im Hintergrund: Bei Van Mander befindet sich die Arche noch im Bau, bei Sadeler hingegen treibt sie bereits am Horizont auf den Wellen, die schon einige Menschen mit sich gerissen haben. Die moralisierende Ausdeutung des Geschehens wird in dem Kupferstich durch ein Gegenstück verstärkt, das die „Menschheit vor dem Jüngsten Gericht" zeigt.[28] Den mahnenden Appell zu einer gottgefälligen Lebensweise unterstreicht Van Mander nicht durch ein Gegenstück, sondern durch die emblematische Darstellung auf der Rückseite. Wie Hessel Miedema herausgestellt hat, läßt sich die allegorische Bedeutung der einzelnen Motive mit Hilfe von Van Manders Schriften, insbesondere der „Wtbeeldinghe der figueren", entschlüsseln.[29] Die gefiederte Hand steht demnach für den Fleiß, mit dem die durch verschiedene Werkzeuge symbolisierten Tätigkeiten ausgeübt werden sollen. Dann erwächst aus dem Ackerbau, dem Handel und dem Handwerk Reichtum, den ein Füllhorn veranschaulicht. Die Verbreiterung der Darstellung in die Horizontale macht nun ei-

Abb. 219: Karel van Mander, Vor der Sintflut, Mikroskopaufnahme: Gaukler im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel

22 Van Mander geht auf diesen Gedankengang in der Vorrede seines Lehrgedichts „Den Grondt der edel-vrij schilder-const" ein; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Voorrede, fol. *5v; V. 29–36. Dazu auch der Kommentar von Miedema; vgl. VAN MANDER, GRONDT (Kommentar), S. 342f.

23 Van Mander empfiehlt ausdrücklich die Verwendung von allegorischen Figuren, um den Sinngehalt zu vertiefen; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 20vf., V. 65–68.

24 Kupferstich, 357 x 457 mm (HOLLSTEIN I, 44). Die Stichunterschrift nimmt auf das Matthäus-Evangelium (Kap. 24, 38) Bezug, in dem auf die Unbelehrbarkeit der sündigen Menschheit auch nach der Sintflut berichtet wird. Zum Vergleich des Stichs mit dem Gemälde von Van Mander vgl. MIEDEMA 1990, S. 120–123.

25 Vgl. LEESBERG 1993/94, S. 33.

26 Diese könnten gleichfalls einem Stich von Jan Sadeler nach Dirck Barendsz. entlehnt sein: Die 1582 entstandene Darstellung der „Nox" (HOLLSTEIN XXI, 512) zeigt auch einen Maskenzug im Hintergrund, dem im Kontext der Nacht eine lasterhafte Bedeutung zukommt.

27 Vgl. Konrad RENGER, Joos van Winghes „Nachtbancket met een Mascarade" und verwandte Darstellungen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, NF, 14, 1972, S. 161–193, insbesondere S. 173–177.

28 Kupferstich, 358 x 458 mm (HOLLSTEIN I, 45). Die Vorzeichnung zu diesem Stich im Victoria and Albert Museum in London trägt die Datierung „1581". Judson führt den Bildaufbau und die Figurensprache der Stiche auf italienische Vorbilder zurück; vgl. J. Richard JUDSON, Dirck Barendsz. 1534–1592, Amsterdam 1970, S. 32–35.

29 Vgl. MIEDEMA 1990, S. 125–128, zur Ausdeutung der einzelnen Symbole vgl. S. 128.

Abb. 220: Karel van Mander, Die Enthaltsamkeit des Scipio, 1600, Amsterdam, Rijksmuseum

ne neue Entwicklungsstufe sichtbar, denn der Wohlstand hat häufig die Zwietracht zur Folge, die ein aufgelöstes Pfeilbündel symbolisiert. Verursacht wird sie durch den Hochmut, angezeigt durch den Pfau auf der linken Seite, und durch die Unkeuschheit, die ein Geißbock rechts vertritt.[30] Der daraus resultierende Krieg wird durch zwei aufeinandergerichtete Schwerter versinnbildlicht, deren Spitzen in dem geöffneten Visier eines Streithelms zusammentreffen. Bettelrock, Krücken und Rasseln veranschaulichen Versehrtheit und Armut als Folge, die den Menschen in die Knie und damit zur Demut zwingen. Der bekrönende Caduceus zeigt Eintracht und Friede im Sinne des Handels an. In seiner Schrift „Olijf-Bergh ofte Poëma van den laetsten Dagh" (erschienen Haarlem 1609) beschreibt Van Mander diesen Kreislauf, um den Leser zu einem gottgefälligen Leben anzuhalten.[31] Er verknüpft dies mit der Mahnung, sich nicht von den weltlichen Dingen verführen zu lassen.[32] Die auf der Vorderseite des Frankfurter Gemäldes formulierte Warnung vor der lasterhaften Menschheit, die sich auch durch den Bau der Arche in ihrem sündigen Treiben nicht beirren läßt und deshalb mit der Sintflut bestraft wird, wird durch die rückseitige Allegorie verstärkt. Sie illustriert eine Gesetzmäßigkeit des menschlichen Lebens, der man nur durch ein gottgefälliges Handeln entrinnen kann.

Die aufwendige Bemalung der Tafel auf zwei Seiten, die zu einer vergleichenden Betrachtung beider Darstellungen und deren allegorischer Ausdeutung anregt, deutet auf einen Auftraggeber hin, den Miedema unter den mennonitischen Glaubensbrüdern von Van Mander vermutet.[33] Die komplizierte emblematische Bildsprache setzt einen humanistisch gebildeten Betrachter voraus, der wahrscheinlich im Umkreis des Malers verkehrte und dessen Gedankenwelt teilte. Das kleine Format und der subjektiv deutbare Bildinhalt weisen auf einen privaten Verwendungskontext hin.

Von Van Mander ist noch ein weiteres Gemälde mit einer rückseitigen Darstellung bekannt, deren Auslegung kontrovers diskutiert wird. Es entstand gleichfalls 1600 und zeigt die „Enthaltsamkeit des Scipio" (Abb. 220).[34] Im Bildaufbau und in der Malweise bestehen deutliche Pa-

30 Beide Tiere treten als Attribute der „Superbia", bzw. der „Luxuria" in der von Jacob Matham nach Hendrick Goltzius gestochenen „Todsünden"-Folge auf (THE ILLUSTRATED BARTSCH, Bd. 4, hrsg. v. Walter Strauss, New York 1980, 132 und 134).

31 Vgl. MIEDEMA 1990, S. 125f. Er weist das Thema dieses Kreislaufs auch in einer 1564 von Maarten van Heemskerck nach Vorlagen von Cornelis Cort gestochenen Folge nach (THE NEW HOLLSTEIN [VAN Heemskerck], II, 482–490]; vgl. MIEDEMA 1990, S. 126.

32 Vgl. MIEDEMA 1990, S. 125. Er deutet die Kette, die der kauernde Mann am rechten Bildrand hält, als Sinnbild für schlechte Taten, mit denen die Menschen gefesselt werden. In diesem Sinne auch LEESBERG 1993/94, S. 46.

33 Vgl. MIEDEMA 1990, S. 118–120.

34 Kupfer, 44 x 79 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 4690). Die Rückseite zeigt die von zwei schwer deutbaren Figuren flankierte Cybele, die an ihren vielen Brüsten zu erkennen ist und in diesem Kontext für „Natura" steht; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 539f., dort auch zu den verschiedenen Deutungen.

rallelen zu dem Frankfurter Gemälde: Beide Werke kennzeichnen die Verwendung der Farbperspektive, die Wiedergabe einer Nebenszene im Hintergrund und das fein nuancierte Kolorit. Auch in den Figurentypen finden sich Übereinstimmungen.

Im Bildaufbau folgte Van Mander den Empfehlungen, die er selbst im fünften Kapitel seines Lehrgedichtes „Den grondt der edel vry schilder-const" aufstellte.[35] So seien die Figuren an den seitlichen Bildrändern zu arrangieren, damit sich zwischen ihnen der Blick in den möglichst sparsam ausstaffierten Mittelgrund öffne.[36] Dadurch würde Raum geschaffen für eine Landschaftsdarstellung, die auch beim italienischen Publikum als besondere Spezialität der Niederländer gewürdigt werde.[37] Im Frankfurter Gemälde unterstreicht die sorgfältige Abstufung der tonalen Valeurs die Tiefenerstreckung der Landschaft, die durch die Staffelung der Bäume und die am Horizont erkennbare Stadtkulisse zusätzlich befördert wird. Der Überlegenheit der italienischen Künstler, die diese hinsichtlich der Figurendarstellung für sich in Anspruch nähmen,[38] begegnet Van Mander mit Gestaltungsvorschlägen für die Figurenstaffage. Die *varietas* unterschiedlicher Posen setzte er in der „Sintflut" um:[39] Dem weiblichen Rückenakt steht ein frontal zum Betrachter gewandter Mann gegenüber. Er dreht seinen Kopf ins Profil, während seine Partnerin frontal aus dem Bilde blickt. Außerdem wendet Van Mander verschiedene Haltungen – vom Stehen über das Sitzen bis zum Kauern – an. Zusätzliche Abwechslung erzielt er durch die Gegenüberstellung von Aktfiguren mit solchen, die ganz oder teilweise bekleidet sind.[40]

Abb. 221: Karel van Mander, Vor der Sintflut, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 222: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, 1610, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 223: Karel van Mander, Vor der Sintflut, Mikroskopaufnahme: Füllhorn, Frankfurt a. M., Städel

35 Dazu auch LEESBERG 1993/94, S. 35.

36 Vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 16r, V. 11.

37 „Waer toe d' Italianen ons van buyten // t' Landts toe ghebruycken / want de Nederlanders // Achten sy in Landtschap cloecke verstanders // Als sy ons yewers in souden verheffen /"; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 16r, V. 13.

38 Die in der obigen Fußnote zitierten Ausführungen beschließt Van Mander mit dem Satz: „Maer willen ons in Beelden overtreffen"; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 16r, V. 13.

39 „Oock d'history / daer veel aen is gheleghen / Daer Beelden behoeven te zijn verscheyden / In stellingen / bootsen / werckelijk pleghen / Ghestalt / natuere / wesen / en gheneghen /"; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 16vf., V. 21.

40 „T' behoefde wel datmen ghemenghelt maeckte / Onder een ghecleedt /half ghecleedt / en naeckte."; vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 5, fol. 17r, V. 22.

Van Mander folgte dem um 1600 in Nordeuropa vorherrschenden Stil, den Bartholomeus Spranger am Prager Hof von Kaiser Rudolf II. ausgeprägt hatte, und den er während der gemeinsam verbrachten Jahre in Rom sicher intensiv studierte.[41] Charakteristisch für Sprangers Gemälde mit erotischen Themen aus der antiken Mythologie sind die elegant gelängten, in kompliziert gedrehten Posen wiedergegebenen Figuren. Dem entspricht die komplexe Erzählstrategie, denn häufig verleiht erst das im Hintergrund dargestellte, narrativ entscheidende Motiv dem Geschehen im Vordergrund einen tieferen Sinn. Auch die Verwendung einer Kupfertafel, die dem kühlen, leicht changierenden Kolorit Brillanz verleiht, entlehnte Van Mander der Tradition des 16. Jahrhunderts.

Über Hendrick Goltzius und Roelant Savery fand der von Spranger geprägte Stil auch in den Niederlanden weite Verbreitung und wurde von Malern wie Cornelis van Haarlem (Abb. 44) und Abraham Bloemaert aufgegriffen (Abb. 3, 8). In der Malweise des Frankfurter Gemäldes mischen sich die unterschiedlichen Impulse: Das lappig gemalte Laub, in dem hell gemalte Blätter Akzente setzen (Abb. 221), verrät Einflüsse durch die von Savery vertretene flämische Tradition der Landschaftsmalerei (Abb. 222). Die auf der Rückseite der Frankfurter Tafel nachweisbare Technik, Details durch eine helle Kontur vom dunklen Grund abzusetzen (Abb. 223), findet sich in den Nachtstücken von Abraham Bloemaert wieder (Abb. 13). Exotisch wirkende Details in den Kostümen oder die kompliziert eingedrehten Frisuren lassen sich auch bei Cornelis van Haarlem nachweisen. Allerdings kommen bereits kurz nach 1600 neue Tendenzen auf: Mit Pieter Lastman, der 1602 nach Rom aufbrach, und den Prä-Rembrandtisten, die sich in Italien mit den Werken Elsheimers, aber auch mit Carlo Saraceni und anderen italienischen Meistern auseinandergesetzt hatten, setzt sich eine neue Auffassung der Historienmalerei durch, welche die komplexen, oftmals allegorisch zu lesenden Bildgefüge der Manieristen verdrängte und den Weg für klar strukturierte, leicht zu erfassende Bilderzählungen bereitete.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 67; 1971, S. 34; 1986, S. 18, Nr. 8; 1987, S. 64; 1995, S. 40, Tafel 86–87

BAUCH 1941, S. 87f.
BAUCH 1960, S. 74
ZIEMKE-STUFFMANN-HELD 1967, S. 188–190
REZNICEK 1975, S. 112, Anm. 33
MIEDEMA 1990, S. 113–128
LEESBERG 1993/94, S. 33f. und S. 46
Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 540, Anm. 1
E. K. J. Reznicek, Karel van Mander, in: DICTIONARY OF ART 20, 1996, S. 248
STANNECK 2003, S. 171–187

41 Vgl. LEESBERG 1993/94, S. 33.

MICHIEL JANSZ. VAN MIEREVELT

Delft 1567 – 1641 Delft

Als Sohn des Goldschmiedes Jan Michielsz. van Mierevelt (1528–1612) wurde Michiel Jansz. van Mierevelt 1567 in Delft geboren. Ein auf den 1. Mai präzisiertes Geburtsdatum überliefert Karel van Mander. Er nennt auch die Lehrer von Van Mierevelt, die nicht näher bekannten Maler „Willem Willemsz." und „Augustijn". Den Angaben bei Van Mander zufolge handelte es sich bei letzterem um einen Schüler von Anthonie Blocklandt, bei dem Van Mierevelt seine Lehre von 1581 bis 1583 in Utrecht fortsetzte. Bald darauf kehrte er nach Delft zurück und wandte sich der Portraitmalerei zu. Dabei orientierte er sich stilistisch an den Werken von Jacob Willemsz. Delff. 1587 trat er der Delfter St. Lukasgilde bei. 1607 gab die Stadt Delft bei Van Mierevelt ein Portrait von Prinz Maurits von Oranien in Auftrag, das zum Ausgangspunkt seines künstlerischen Ruhmes wurde, denn als Hofmaler des Statthalters wurde Van Mierevelt zum gefragten Bildnismaler der Patrizier in Delft und anderen holländischen Städten. Sein Ruhm reichte bis nach England, denn prominente Personen wie der englische Botschafter Sir Dudley Carlton ließen sich in Den Haag von ihm portraitieren. 1625 trat Van Mierevelt in die Den Haager St. Lukasgilde ein und wurde im selben Jahr vom Statthalter Frederik Hendrik zum offiziellen Hofmaler berufen. Am 27. Juni 1641 starb Van Mierevelt in Delft. Seine immer noch florierende Werkstatt wurde von seinem Enkel Jacob Willemsz. Delff weitergeführt.

Die zahlreichen Aufträge konnten nur mit einem großen Werkstattbetrieb bewältigt werden. Einige Lehrlinge und Assistenten waren für das Beiwerk oder Repliken nach prominenten Aufträgen verantwortlich. Van Mierevelts Schwiegersohn Willem Jacobsz. (Jakobszoon) Delff (Delft) fertigte zahlreiche Reproduktionsstiche nach seinen Werken an. Zu seinen Schülern zählt – neben den Söhnen Pieter und Jan van Mierevelt – auch Paulus Moreelse, der wie Jan Anthonisz. van Ravesteyn dem Stil Van Mierevelts treu blieb.

LITERATUR: Van Mander, Het Leven, 1604, fol. 280v–281v; Houbraken 1, 1718, S. 46–49; Bredius 1908, S. 1–17; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 310f.; Ausst. Kat. New York-London 2001, S. 311

KÜNSTLER AUS DEM UMKREIS VON MICHIEL VAN MIEREVELT

(Jan Daemen Cool ?)

BILDNIS EINER DAME

INV. NR. 716

1632

Eichenholz, 103,2 x 76,7 cm

1632 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die rückseitig unregelmäßig abgefaste Eichenholztafel besteht aus drei Brettern (Brett I: 103,2 x 27,5 x 0,5–1,2 cm; Brett II: 103,2 x 25,5 x 0,5–1,2 cm; Brett III: 103,2 x 23,7 x 0,5–1,2 cm). Sie wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung und einer dunklen Unterlegung versehen, die helle Farbpartien wie das Gesicht mit dem Kragen und die Hände ausspart. Die Aussparung unter der Spitzenmanschette neben dem Fächer wurde später von der Malschicht nicht vollständig abgedeckt.

Das Gemälde wurde zwischen dem 31. Oktober und dem 18. Dezember 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 39). Es befindet sich insgesamt in einem recht guten Zustand. Am unteren Bildrand größere Ausbrüche, kleinere Beschädigungen an allen Bildrändern. Rechte Brettfuge oben aufgegangen, im Kragen und unten leicht geöffnet. Im mittleren Brett vertikal verlaufender Riß vom oberen Bildrand bis in die Stirn. Anobienausfluglöcher im schwarzen Bereich, verstärkt unter der Hand mit dem Fächer auftretend. In der anderen Hand einige gekittete Anobienlöcher. Kratzer unten mittig, links oberhalb des Fächers, in der Stirn, im rechten Auge und im Kragen links. Kleinere Dellen am linken Bildrand ober- und unterhalb der Inschrift, unterhalb des Kragens, im Haaransatz und im Hintergrund darüber. Retuschierte Fehlstellen am rechten Handgelenk, in der Stirn, links im Kragen sowie an den Augen. Links im Hintergrund parallel zum Kragen durchwachsende Maserung mit teilweise hochstehender Malschicht. Leichte Verputzungen im Schatten unter der Nase. In den goldenen Stickereien am Bauchlatz braunrote, lackartige Substanz (Spritzer von Siegellack?).

Unter UV-Licht werden ältere Retuschen in der Stirn, unter dem linken Auge und im Kragen sichtbar. Jüngere Retuschen an allen Bildrändern, in der Stirn und über der rechten Braue, an der Nasenwurzel, über dem Kratzer oberhalb des unteren Bildrandes und vereinzelt im Rock. Der dicke, vergilbte und ungleichmäßig aufgetragene Firnis wurde im Gesicht und in der Haube reduziert. Die Inschrift „Ætatis. 36. // A°. 1632" (mit einer zwischen dem Punkt und der „1" vertikal verlaufenden Wellenlinie, Abb. 224, 231) wurde in schwarzer Farbe am linken Bildrand etwa in der Mitte aufgetragen. Obgleich vereinzelt durchlaufendes Craquelé nachzuweisen ist, bestehen dennoch erhebliche Zweifel an der Authentizität der Inschrift. Viele Craquelésprünge sind teilweise zugelaufen, außerdem erscheinen die Konturen ungewöhnlich scharf umrissen und die Buchstaben ungelenk. Spuren einer älteren, später nachgezogenen Inschrift lassen sich nicht nachweisen.

Die drei Bretter weisen auf der Rückseite einen deutlichen Versatz mit teilweise aus den Fugen quellenden Leimresten auf, die vermutlich auf eine Neuverleimung zurückgehen. Abfasungen unten und oben deutlich, seitlich kaum ausgeprägt. Die Anobienlöcher konzentrieren sich vor allem im mittleren Brett. In der Mitte oben eingeritzte Brandmarke (Abb. 225): Eine „4" mit verlängertem Längsbalken, der in zwei übereinandergestapelten „M" endet. Mit rotem Lack aufgetragenes Siegel (Abb. 226) am unteren Rand rechts. Schild: Auf gewürfeltem Grund drei (2,1) fünfblättrige Rosen, Helmzier: Zwei Federn (Rest verdrückt), auf Johanniter-Kreuz (3 Kreuzenden sichtbar). Am linken Rand befindet sich im unteren Bilddrittel ein horizontal verlaufender schwarzer Strich. Klebezettel mittig (unter dem Brandzeichen): „G. 716. [darunter in Bleistift] Sal. Mesdach". In weißer Kreide „87", es folgen unleserliche Zeichen, dann „F[...]" und „städel". In roter Kreide: „2340".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1607 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei ei-

Abb. 224: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel

ner minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1618 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1624.

PROVENIENZ

Slg. Johann Justinian Georg Freiherr von Holzhausen (1771–1846), Frankfurt a. M.
Verst. Slg. Freiherr von Holzhausen, Frankfurt a. M., 13. April 1818
Erworben am 13. April 1818 in der Auktion in Frankfurt a. M. als „Jacob Delft der Vater"

BESCHREIBUNG

Das Kniestück zeigt eine Dame mittleren Alters vor einem grauen Hintergrund, der nur durch einen am rechten Bildrand sichtbaren Schatten und die leichte Wendung des Körpers nach links in die Bildtiefe räumlich definiert wird. Mit ernstem Blick, dessen Strenge durch die schmalen, leicht verhärmten Züge ihres länglichen Gesichts unterstrichen wird, mustert sie den Betrachter. Ihre blaßgrauen Augen liegen unter einer hohen, von Adern durchzogenen Stirn. Die Spitze ihrer langen, geraden Nase hängt etwas über die schmalen, hellroten Lippen herab. Die leicht nach oben gezogenen Winkel ihres breiten Mundes deuten ein Lächeln an, das jedoch den bitteren Zug um die Lippen kaum mildert. In ihre schmalen Wangen, die in ein spitzes Kinn auslaufen, drücken sich die Flügel eines Spitzenhäubchens ein. Den aschblonden Haaransatz über der Stirn durchziehen einzelne graue Haare. Einige widerspenstige Löckchen haben sich aus der straff zurückgekämmten Frisur gelöst. Ein breiter, gefältelter Mühlsteinkragen umschließt den Hals, den eine dreireihige Goldkette schmückt. Die Halskrause ruht auf einem zweiten flachen Spitzenkragen, der über die Schultern fällt. Mit weißer Spitze sind auch die gefältelten Manschetten versehen. Sie kontrastieren mit dem schwarzen Seidendamast des *vliegers*, dem damals modischen Obergewand, das an den Ärmeln mit je vier Schleifen geschmückt ist. Der Brustlatz, bestickt mit goldfarbenen, floralen Mustern, läuft in einer eleganten Rundung aus. Breite, flache Goldbänder umfassen die Handgelenke. An ihrer linken Hand trägt die Frau einen Ring mit blütenförmig gesetzten Steinen. Auf dem Zeigefinger der anderen Hand steckt ein weiterer Ring mit einem großen Stein. Mit den Fingern dieser Hand hält die Frau den vergoldeten Griff eines Fächers aus schwarzen Straußenfedern. Das modische Accessoire ist an einer Goldkette befestigt, die um die Taille der Frau geschlungen ist.

FORSCHUNGSSTAND

In der Versteigerung der Sammlung des Freiherrn von Holzhausen am 13. April 1818 in Frankfurt am Main wurde das Frauenbildnis unter der Zuschreibung an „Jacob Delft der Vater" erworben.[1] Unter diesem Namen

Abb. 225: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Brandmarke auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

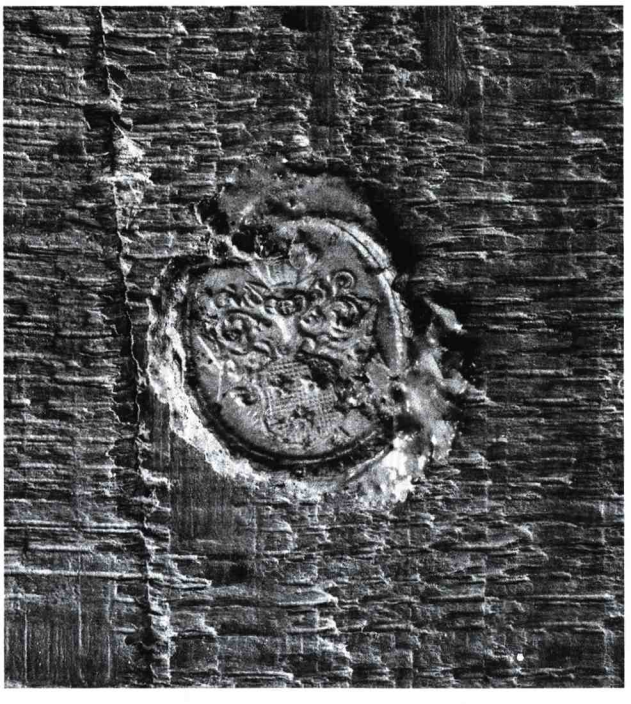

Abb. 226: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Siegel auf der Rückseite (um 90° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

1 Angaben im STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 716.

Abb. 227: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, 1632, Frankfurt a. M., Städel

wurde das als Kniestück bezeichnete „Bildnis einer holländischen Dame" im Städel-Verzeichnis von 1819 aufgenommen.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1835 wird der Künstlername mit dem Zusatz „der Ältere" versehen und die Datierung „1632" festgehalten.[3] Erste Zweifel an der Zuschreibung werden 1870 laut. In einer handschriftlichen Annotation zu dem im gleichen Jahr erschienenen Städel-Verzeichnis wird unter Berufung auf „Franken" eine Zuschreibung an Willem Jacobszoon Delft erwogen.[4] Dessen mit 1580 bis 1638 angegebenen Lebensdaten stünden – im Gegensatz zu dem 1611 gestorbenen Jacob Delft – nicht im Widerspruch zu der Datierung des Bildes in das Jahr 1632. Im Städel-Verzeichnis von 1879 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Willem Jacobszoon Delft eingetragen, die in den folgenden Jahren beibehalten wird.[5]

Heinrich Weizsäcker bringt in seinem 1900 erschienenen Verzeichnis erneut Zweifel an der Zuschreibung auf: Aufgrund „einer durch nichts beglaubigten Überlieferung" sei das Gemälde Willem Jacobsz. Delff, der vorwiegend als Kupferstecher tätig war, und dessen Sohn Jacobus Delff gegeben worden.[6] Von letzterem seien zwar einige gesicherte Gemälde bekannt, diese würden aber keine Parallelen zu dem Städel-Gemälde aufzeigen. Deshalb nimmt Weizsäcker das Frauenbildnis unter der Zuschreibung an einen „Holländischen Meister um 1632" auf.[7] Diese Angabe wird im Verzeichnis von 1905/07 übernommen. Im Städel-Verzeichnis von 1914 kommt die Zuschreibung an Salomon Mesdach auf.[8] Im zuletzt erschienenen Städel-Verzeichnis von 1995 wird diese Überlegung jedoch wieder verworfen und, in Anlehnung an Weizsäcker, ein unbekannter „Holländischer Meister um 1632" als Künstler genannt.[9]

In einem Gespräch im Februar 2002 verweist Rudolf Ekkart auf den Kreis um Michiel van Mierevelt in Delft und Rotterdam, dem das Portrait zuzuweisen sei. Jørgen Wadum bestätigt in einem Schreiben vom 18. November 2003 diese Vermutung aufgrund der Brandmarke auf der Rückseite, die sich mehrfach auf Werken von Künstlern nachweisen lasse, die in der Umgebung von Rotterdam gearbeitet haben.[10] Deshalb stammen die Holztafeln vermutlich von einem dort ansässigen Tafelmacher. Marieke de Winkel zufolge weist das Kostüm der Dargestellten keine regional typischen Züge auf, die auf Delft als Entstehungsort des Gemäldes verweisen könnten.[11]

2005 notiert Fred G. Meijer in einer handschriftlichen Annotation im Exemplar des Städel-Gemäldeverzeichnisses von 1995 (Verz. 1995) im RKD in Den Haag eine neue Zuschreibung des Frankfurter Bildnisses an den Rotterdamer Maler Jan Daemen Cool. In einem Gespräch am 15. Juni 2005 in Den Haag begründet Meijer seine Zuschreibung nicht nur mit stilistischen Parallelen, sondern auch mit der charakteristischen Inschrift.

DISKUSSION

Das Fehlen einer Signatur macht die Zuschreibung dieses Bildnisses einer unbekannten Dame problematisch. Dennoch deuten verschiedene Indizien auf einen Maler aus dem Umkreis des Delfter Portraitmalers Michiel van Mierevelt. Dafür sprechen bereits die in der Forschung diskutierten Namen: In den zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfaßten Städel-Verzeichnissen wird Jacob Willemsz. Delff genannt, an dem sich Van Mierevelt in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Utrecht orientierte.[12] Sein Todesjahr 1601 schließt ihn jedoch als Urheber des 1632 datierten Frauenbildnisses aus.[13] Gemeint ist folglich der gleichnamige Enkel, der in den von Van Mierevelt gemalten Portraits häufig die Kleidung ergänzte und nach dessen Tod 1641 die Werkstatt übernahm.[14] Auch der in den Städel-Verzeichnissen wiederholt genannte Willem Jacobsz. Delff stand Van Mierevelt nahe, nach dessen Werken er häufig Reproduktionsstiche anfertigte.[15] Aufgrund seiner Spezialisierung auf die Graphik scheidet auch er als Autor des Frankfurter Bildnisses aus.[16]

Auch wenn keiner der bislang diskutierten Künstler als Autor des Frankfurter Bildnisses in Frage kommt, so sprechen Übereinstimmungen mit gesicherten Portraits von Van Mierevelt für einen Maler aus dessen Umkreis.[17] Dies macht der Vergleich mit einem 1633 da-

2 Vgl. Verz. 1819, S. 36, Nr. 53.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 45, Nr. 43.
4 Vgl. Verz. 1870, S. 111, Nr. 162. Gemeint ist der Kunsthistoriker D. Franken, der zwei Jahre später eine Monographie zu Willem Jacobszoon Delft veröffentlichte.
5 Vgl. Verz. 1879, S. 119, Nr. 172. Noch bei EBE 1901, S. 402.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 162, Nr. 172.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 161f., Nr. 172.
8 Vgl. Verz. 1914, S. 41, Nr. 172.
9 Vgl. Verz. 1995, S. 67, Abb. 136.
10 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte mit einer Auflistung der Gemälde.
11 Vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.
12 Bereits im Verzeichnis von 1870 wird diese Identifikation angezweifelt; vgl. Verz. 1870, S. 111, Nr. 162 (siehe handschriftliche Annotation). Zum Verhältnis des älteren Delff zu Van Mierevelt vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 304.
13 Vgl. handschriftliche Annotation im Verz. 1870, S. 111, Nr. 162 und Verz. 1873, S. 113, Nr. 162.
14 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 310 und Ausst. Kat. New YORK-LONDON 2001, S. 318. Zur Zusammenarbeit auch die Angaben bei BREDIUS 1908, S. 11.
15 Die Zuschreibung, zunächst als handschriftliche Annotation, in Verz. 1870, S. 111, Nr. 162 bis Verz. 1897/1900, S. 43, Nr. 172. Zur Biographie Willem Delffs und seinen Verbindungen zu Van Mierevelt vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 304.
16 Vgl. Verz. 1900, S. 162, Nr. 172.
17 Für diese Einschätzung danke ich Rudolf Ekkart.

Abb. 228: Michiel van Mierevelt, Bildnis eines Mädchens, 1633, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

tierten und damit nur ein Jahr nach dem Städel-Bildnis entstandenen „Portrait eines Mädchens" (Abb. 228) von Van Mierevelt deutlich.[18] Parallelen bestehen in der Wendung des Kopfes in das Dreiviertelprofil, so daß die Iris der Dargestellten jeweils in den Augenwinkel wandert, um den Blick auf den Betrachter richten zu können. Sehr ähnlich sind auch die feinen Locken, die sich aus dem straff zurückgekämmten Haar gestohlen haben und wie ein Kranz das längliche Gesicht umgeben. Auch Details in den Kostümen stimmen überein, auch wenn sie im Frankfurter Bildnis weniger präzise ausgeführt worden sind. Bei beiden Frauen ist der Spitzenrand der Manschette am rechten Arm leicht umgebogen, so daß das steife Gewand etwas aufgelockert wird und ein natürlicheres Erscheinungsbild bekommt. Große Ähnlichkeiten mit dem Frankfurter Portrait zeigt auch das „Bildnis einer Frau", das Van Mierevelt 1628 malte.[19] Der Gesichtsschnitt, die Wiedergabe der Augen, die feinen Schatten zur Modellierung der schmalen Wangen und der Schläfen sowie die Locken über dem Haaransatz stimmen weitgehend überein.

Im gleichen Jahr wie das Städel-Gemälde entstand das „Bildnis einer vierundvierzigjährigen Frau" (Abb. 229) von Van Mierevelt, deren strenge, etwas verhärmte Züge deutliche Übereinstimmungen mit dem hageren Gesicht der Frankfurter Dame zeigen.[20] Auch der auf den Betrachter gerichtete Blick aus den Augenwinkeln und die geschwungene Linie zwischen den Lippen, die dem Mund einen leicht säuerlichen Zug verleiht, finden sich wieder. Die veristische Wiedergabe der Portraitierten, die

18 Holz, 73 x 60 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. WRM 1018).

19 Holz, 67,1 x 56,1 cm. London, The Wallace Collection (Inv. Nr. P66).

20 Holz, 69 x 58 cm. Verst. Paris (Drouot Richelieu) 15. Mai 1996, Nr. 7.

trotz des schematischen Bildaufbaus eine gewisse Individualität entfaltet, wurde bereits von Zeitgenossen als besondere Fähigkeit von Van Mierevelt betrachtet. So lobte Constantijn Huygens insbesondere die überzeugende Modellierung der Körperoberflächen, die ihre Weichheit erahnen lasse.[21] Die trotz der steifen Auffassung der Portraitierten dennoch lebendige Wirkung leitet sich nicht zuletzt aus der Malweise ab: Die Modellierung der Lippen mit dünnflüssig aufgetragenen, durchscheinenden Rottönen, denen ein vertriebenes, hellrosa Glanzlicht Volumen verleiht, entspricht dem eines Mädchenbildnisses, das Van Mierevelt 1630 malte.[22] Auch die Pose mit dem Fächer, der von einer um die Hüfte geschlungenen Goldkette gehalten wird, gehört zu den gebräuchlichen Motiven im Umkreis des Delfter Malers. Dies dokumentiert das „Bildnis der Catharina van der Hoeff" aus dem Jahr 1626 mit einer annähernd identischen Haltung des Arms, die auch in dem sechs Jahre zuvor entstandenen „Bildnis der Maria Ijsbrandsdr de Bye" Verwendung fand.[23]

Erst in jüngster Zeit schrieb Fred G. Meijer das Frankfurter Portrait dem Rotterdamer Bildnismaler Jan

Abb. 229: Michiel van Mierevelt, Portrait einer 44jährigen Frau, 1632, zuletzt Paris, Drouot Richelieu (1996)

21 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 132.

22 Holz, 70 x 58 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 9030). Zu dem Bildnis vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 316-318, Kat. 46.

23 Holz, 113 x 88 cm. Nieuw-Loosdrecht, Kasteel Sypesteyn. Das Pendant zeigt den Ehemann Ewout van der Dussen, der als Statussymbol Handschuhe präsentiert. Zu deren Ikonographie vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 131, Kat. 21. Dem „Portrait der Maria Ijsbrandsdr de Bye" (Holz, 113,5 x 85 cm) ist ein Pendant mit ihrem Ehemann Frans Dircksz Meerman zugeordnet. Beide Gemälde befinden sich in einer Amsterdamer Privatsammlung und hängen immer noch im Regentensaal des Deutzenhofje, für den sie bestimmt waren; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 593f.

Abb. 230: Jan Daemen Cool, Portrait der Adriana van der Aa, 1633, Raleigh, North Carolina Museum of Art

Daemen Cool zu und begründete dies mit der charakteristischen Inschrift.[24] Ein Vergleich mit dem gleichfalls Cool zugeschriebenen und 1633 datierten „Portrait der Adriana van der Aa" (Abb. 230) in Raleigh zeigt deutliche Parallelen zwischen beiden Gemälden.[25] So stimmt die Proportion der Figur im Verhältnis zur Bildfläche überein, und auch Details der Kostüme sind sehr ähnlich. Allerdings bestehen auch Unterschiede, denn die Gesichter in den Portraits von Cool sind eher rundlich modelliert, und die Zeichnung der Züge ist insgesamt weicher. Hingegen fällt im Frankfurter Portrait die trockene Malweise auf, welche die Zuschreibung an Cool in Frage stellt: Die Gesichtszüge dieser unbekannten Dame sind herb und streng, und die Lippen wirken weniger voll.

Daß der Maler des Frankfurter Bildnisses jedoch mit Sicherheit im Delft-Rotterdamer Kontext zu suchen ist, belegt die aus einer „4" und zwei übereinander angebrachten „M" bestehende Brandmarke auf der Rückseite

24 Handschriftlich im Exemplar des Verz. 1995 im RKD in Den Haag. Eine erste Zusammenstellung des Œuvres von Jan Daemen Cool von Rudolf E. O. EKKART, De Rotterdamse portrettist Jan Daemen Cool (ca. 1589–1660), in: Oud Holland 111, 1997, S. 201–240. Nach mündlicher Mitteilung von Meijer weist die Inschrift von Cool nicht die charakteristische Wellenlinie auf, die in der Inschrift des Frankfurter Gemäldes zu finden ist.

25 Holz, 104,1 x 76,2 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art (Inv. Nr. 52.9.48). Datiert 1633, mit Gegenstück.

der Tafel (Abb. 225), denn Jørgen Wadum zufolge läßt sich diese einem in Rotterdam tätigen Tafelmacher zuweisen.[26] Das Brandzeichen tritt auf neun weiteren Holztafeln auf, die von in und um Rotterdam tätigen Malern verwendet wurden.[27] Auch Delft gehört noch zur näheren Umgebung, so daß die Verwendung einer in Rotterdam hergestellten Tafel ein weiteres Argument für die Entstehung im Umkreis von Van Mierevelt ist.
Die im Verhältnis zur Werkstattproduktion geringe Zahl von eigenhändigen Gemälden, der hohe Werkstattanteil bei den in Zusammenarbeit entstandenen Bildnissen, die sich im Stil eng an Van Mierevelt anschließenden Maler und die Vielzahl der Repliken macht eine Händescheidung des Mierevelt-Umkreises sehr schwierig.[28] Allerdings zeigt die Datierung des Frankfurter Damenbildnisses, dessen Inschrift ansonsten dem zeitgenössischen Schema folgt, eine individuelle Note: Zwischen dem Kürzel „A°." und der ersten Ziffer der Jahreszahl befindet sich eine dünne, wellenförmige Linie (Abb. 231). Da sie sich in der Infrarot-Reflektographie im Unterschied zu den nachgezogenen Partien der Inschrift kaum abhebt (Abb. 232), könnte sie eigenhändig sein. Möglicherweise gelingt es mit diesem Detail, eine Gruppe von Gemälden zu einem Werkkomplex zusammenzufügen und einer Hand zuzuweisen. Die Inschriften auf den von Cool gemalten Portraits weisen die Wellenlinie allerdings nicht auf.

Aufgrund der vielen Indizien, die das Frankfurter Bildnis dem Zirkel um Van Mierevelt zuweisen, scheint die Zuschreibung an den Middelburger Portraitmaler Salomon Mesdach wenig plausibel.[29] Das seiner Hand zugewiesene Portrait der „Catharina Fourmenois (1598–1665)" aus dem Jahr 1619 zeigt in der steifen Haltung der Figur, in der unglücklichen Proportion von Schultern und Hals sowie in der trockenen Wiedergabe der stofflichen Details keine Parallelen zu der Frankfurter Tafel.[30] Auch das Brustbildnis der „Hortensia del Prado" überzeugt durch seine statuarische Wiedergabe der Dargestellten nicht.[31]
Auch wenn die am linken Bildrand des Städel-Gemäldes aufgetragene Inschrift „Ætatis. 36. // A°. 1632" (Abb. 224) größtenteils nachgezogen ist, folgt sie vermutlich heute nicht mehr nachweisbaren Spuren einer älteren Bezeichnung. Die Datierung „1632" bestätigt der dendrochronologische Befund, der von einer Entstehung des Gemäldes ab 1624 ausgeht.[32] Die Entstehungszeit spiegelt sich auch in der Mode wider, denn das strenge Schwarz des traditionellen *vlieger*, dem mantelartigen Obergewand, wird zu dieser Zeit durch goldene Stickereien und edelsteinbesetzte Schmuckstück aufgelockert.[33] Das Siegel auf der Rückseite (Abb. 226) erlaubt zwar keine Rückschlüsse auf die Identität der Dargestellten, wohl aber auf den Vorbesitzer. Bislang war nur bekannt, daß das Gemälde aus dem Besitz der Frankfurter Patrizier-

Abb. 231: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Wellenlinie in der Inschrift, Frankfurt a. M., Städel

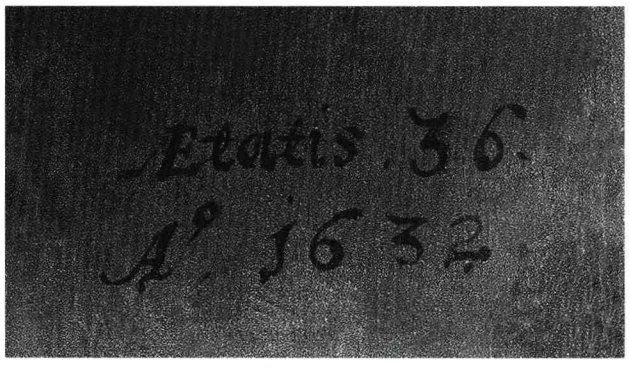

Abb. 232: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Infrarot-Reflektographie: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel

26 Vgl. Schreiben vom 17. November 2003 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).
27 Eine von Jørgen Wadum erstellte Auflistung von den Gemälden, darunter Werke von den Gebrüdern Saftleven und von Simon de Vlieger, in der Gemäldeakte.
28 Dazu Rudolf Ekkart, Michiel (Jansz.) van Mierevelt, in: DICTIONARY OF ART 21, 1996, S. 485f.
29 Vgl. Verz. 1914, S. 41, Nr. 172. Außerdem habe, so Hofstede de Groot, der Maler 1628, in dem Jahr, als er Dekan der Middelburger St. Lukasgilde wurde, seine aktive Laufbahn beendet; vgl. Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Salomon Mesdach, Familiegroep, in: Oude Kunst 1, 1915/16, S. 281f.
30 Holz, 104 x 73 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2069). Zu dem Gemälde existiert ein Pendant mit dem Bildnis des Ehemanns Pieter Boudaen Courten (1594–1663).
31 Holz, 72 x 60 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 910).
32 Vgl. das dendrochronologische Gutachten von Peter Klein, Hamburg (Korrespondenz in der Gemäldeakte).
33 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 594. Marieke de Winkel zufolge läßt das Gewand, bei dem es sich um konservative bürgerliche Mode handle, keine Rückschlüsse auf den Entstehungsort zu; vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.
34 Im Städel-Inventar wird auf die Holzhausen-Versteigerung vom 13. April 1818 verwiesen, ohne daß der Einlieferer genannt würde; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 716.

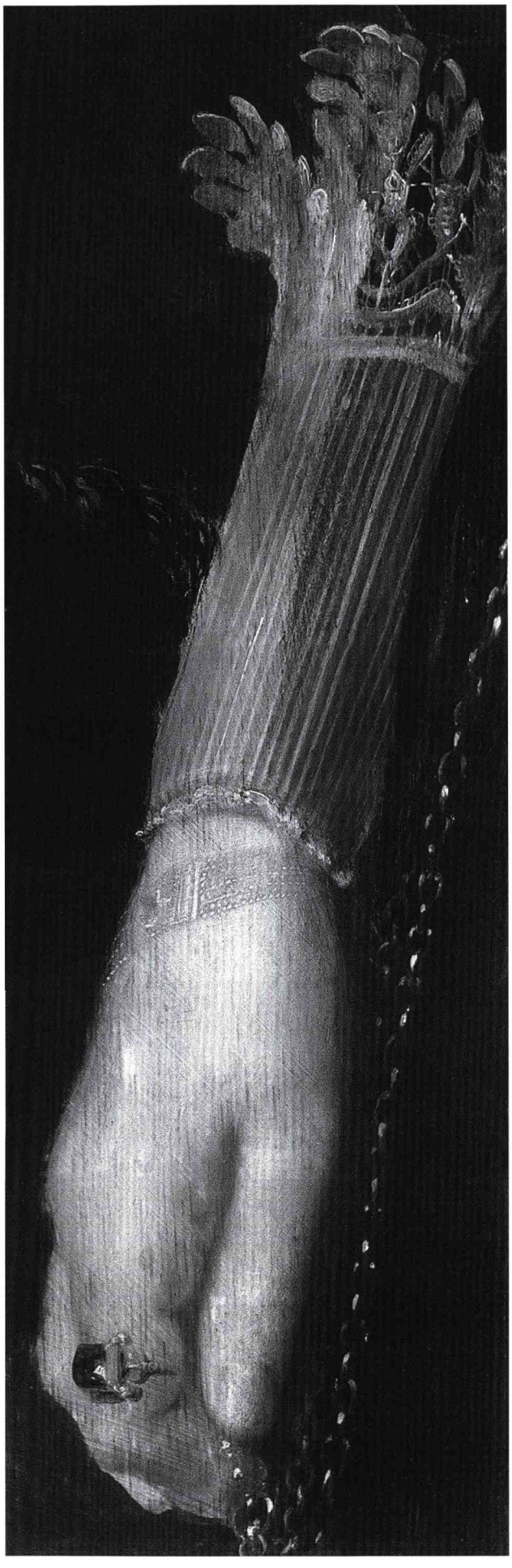

Abb. 234: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Manschette mit durchschimmernder Grundierung, Frankfurt a. M., Städel

familie von Holzhausen in das Städel gelangte.[34] Das noch in Resten erkennbare Johanniter-Kreuz, welches das Holzhausen-Wappen hinterfängt, läßt sich allerdings eindeutig Justinian Georg Freiherr von Holzhausen (1771–1846) zuordnen, der 1812 in den Johanniter-Orden aufgenommen wurde.[35] Dieser ließ mehrfach Kunstwerke aus Familienbesitz versteigern, denn bei einer Auktion 1797 kamen neben Büchern und einem Naturalienkabinett auch 74 Ölgemälde zum Aufruf.[36]
In Details wird die schnelle Malweise deutlich. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß die Unterlegung helle Partien aussparte (Abb. 233). In der Manschette über der Hand mit dem Fächer wurde diese jedoch nicht voll-

links: Abb. 233: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Infrarot-Reflektographie: Aussparung der Grundierung in Hand und Manschette, Frankfurt a. M., Städel

35 Für diesen Hinweis danke ich Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv, Marburg. Sein Schreiben vom 17. November 2003 in der Gemäldeakte.

36 Vgl. Hans KÖRNER, Frankfurter Patrizier; fortgesetzt von Andreas Hansert, Neustadt/Aisch 2003, S. 187, Anm. 18.

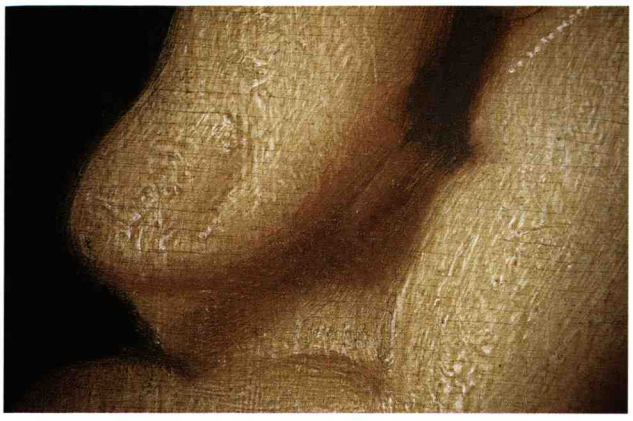

Abb. 235: Michiel van Mierevelt (Umkreis), Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Schatten in den Fingern der rechten Hand, Frankfurt a. M., Städel

ständig abgedeckt. Die helle Grundierung leuchtet zwischen den lockeren Pinselzügen hervor, die den Spitzenbesatz bezeichnen (Abb. 234). Die routinierte Malweise spricht auch aus der Goldstickerei am Bauchlatz: Das Schimmern des Goldfadens, der aus flüchtig gesetzten Strichen besteht, veranschaulichen nur zwei Farbnuancen. Die Hände sind noch weniger detailliert ausgeführt: Der Zeigefinger der Hand mit dem Fächer blieb unvollendet, da hier keine Binnenmodellierung aufgetragen wurde. Ebensowenig wurden die abgeknickten Finger der anderen Hand näher definiert. Ein dunkler Farbfleck wurde als Schatten zwischen den Fingern aufgetragen, deren Konturen durch die schwarze Farbe des Gewandes umrissen sind (Abb. 235).

Die schnelle, routinierte Malweise charakterisiert die Portraits von Van Mierevelt und seinem Kreis und spricht für einen auf Effizienz ausgelegten Werkstattbetrieb.[37] Die Verwendung von schablonenhaften Posen und die Vergabe einzelner Bildbereiche an besonders spezialisierte Mitarbeiter ermöglichte eine außerordentliche Produktivität und bewirkt den seriellen Charakter der im Umkreis von Van Mierevelt gemalten Bildnisse, für die das qualitätvolle, aber wenig originelle Frankfurter Portrait ein Beispiel ist.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 36, Nr. 53; 1823, S. 18, Nr. 53; 1830, S. 33, Nr. 234; 1833, Taf. 3; 1835, S. 45, Nr. 43; 1844, S. 103, Nr. 238; 1858, S. 149, Nr. 425, Erster Nachtrag 1865, S. 149, Nr. 425, Zweiter Nachtrag 1865, S. 149, Nr. 425; 1866, Nachtrag 1865, S. 154, Nr. 425; 1870, S. 111, Nr. 162; 1873, S. 113, Nr. 162; 1879, S. 119, Nr. 172; 1883, S. 122, Nr. 172; 1888, S. 130, Nr. 172; 1892, S. 45, Nr. 172; 1897/1900, S. 43, Nr. 172; 1900, S. 161f., Nr. 172; 1905/07, S. 34, Nr. 172; 1907, S. 32, Nr. 172; 1910, S. 40, Nr. 172; 1914, S. 41, Nr. 172; 1915, S. 110, Nr. 172; 1919, S. 74, Nr. 716; 1924, S. 129, Nr. 716; 1995, S. 67, Abb. 136

EBE 1901, S. 402
THIEME-BECKER, Bd. 24, 1930, S. 428

37 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 131f. und Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 316–318.

JAN MIENSE MOLENAER

Haarlem 1610 – 1668 Haarlem

1610 wurde Jan Miense Molenaer als ältester Sohn des Schneiders Jan Mientsen und seiner zweiten Frau Grietge Adriaensdr. geboren. Sein Geburtsdatum läßt sich nur durch ein 1637 datiertes Dokument erschließen, in dem sein Alter mit 27 Jahren angegeben ist. Als sein Lehrmeister wird immer wieder Frans Hals genannt, obgleich der Einfluß durch dessen Bruder Dirck bedeutender ist. Das früheste datierte Gemälde stammt aus dem Jahr 1629, und im Jahr 1634 wird sein erster Beitrag für die Haarlemer St. Lukasgilde verzeichnet. Im Auftrag entstandene Gemälde belegen zudem, daß Molenaer bereits zu diesem Zeitpunkt über ein gewisses Ansehen verfügte. Die Hochzeit mit Judith Leyster fand am 1. Juni 1636 in Heemstede statt. Abgesehen von den Geldnöten, denn anscheinend hatte Molenaer von seinem Vater einige Schulden übernommen, könnte auch eine in Haarlem herrschende Pestepidemie das Paar bewogen haben, noch im selben Jahr nach Amsterdam zu ziehen. Dort fand das Ehepaar bald Anklang bei den Kunstinteressierten, denn bereits im folgenden Jahr erhielt Jan Miense den Auftrag, ein Gruppenportrait für die Patrizierfamilie Van Loon zu malen. Bis 1648 lebte die Familie in Amsterdam, wo sich Molenaer als Maler von bäuerlichen Szenen etablierte. Offenbar erholten sich in dieser Zeit die finanziellen Verhältnisse, denn im Herbst desselben Jahres erwarben sie ein Gehöft in Heemstede. Dennoch lebte Molenaer in den folgenden Jahren wieder in Haarlem. 1653 erklärte Molenaer die Eigenhändigkeit eines von ihm gemalten Werkes. Offenbar arbeitete er mit seiner Frau und anderen Familienmitgliedern, die gleichfalls den Malerberuf aufnahmen, in einer Art Familienbetrieb. Da seine Gemälde bereits zu dieser Zeit häufig kopiert wurden, betonte Molenaer die Authentizität auch als Qualitätsmerkmal. Für den wachsenden Wohlstand der Familie sprechen der Erwerb eines Hauses 1655 in Amsterdam, das ab 1658 vermietet wurde, und wenig später eines weiteren in Haarlem, so daß zum Verkauf der Bilder Nebeneinkünfte hinzukamen. Am 6. November 1659 setzte Molenaer gemeinsam mit seiner Frau, die drei Monate später starb, ein Testament auf. 1663 zog er mit den beiden Kindern Helena und Constantijn endgültig nach Haarlem um. Dort wurde Jan Miense Molenaer am 19. September 1668 in der Grote Kerk beigesetzt. Er hinterließ eine große Gemäldesammlung. Die Abwicklung des umfangreichen Nachlasses dauerte noch bis 1677. Jan Miense Molenaer schuf vorwiegend Genrebilder. Auch seine Historiengemälde verraten in ihren narrativen Details den Genremaler. Für die Portraits, häufig Gruppenbildnisse mit genrehaften Zügen, war das Werk von Thomas de Keyser vorbildlich. In den 1640er Jahren konzentrierte sich Molenaer auf bäuerliche Themen, in denen er auch Impulse durch Adriaen van Ostade verarbeitete. Einige Zeichnungen mit dörflichen Szenen stammen aus den 1650er Jahren, außerdem werden ihm einige Stiche zugeschrieben.

LITERATUR: BROERSEN 1993, S. 15–37; WELLER 2002/03, S. 9–25

RAUCHENDER MANN MIT LEEREM WEINGLAS

INV. NR. 442

Um 1632–1634
Eichenholz, 29,2 x 24,2 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende, rückseitig allseits abgefaste Eichenholztafel (29,2 x 24,2 x 0,5–0,9 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Grundierung versehen. Die Infrarot-Reflektographie macht eine Unterzeichnung sichtbar, die Veränderungen während des Malprozesses belegt. Ursprünglich waren das leicht nach unten geneigte Gesicht und der Oberkörper dem Betrachter frontaler zugewandt; die Pfeife stak im linken Mundwinkel. In einem zweiten Schritt wurde die Pfeife nach rechts in die erhobene Hand gelegt, Rauchkringel wurden angedeutet. Anschließend wurde eine ockerfarbene Unterlegung aufgetragen, die helle Partien wie das Gesicht, das Tischtuch und die Umgebung des Glases bis zum Lichtreflex im Hintergrund aussparte. Innerhalb dieser ausgeparten Partien wurden kleinere Schattenzonen wie die Nasenlöcher, die Mundöffnung, die Kanne sowie deren vorher von einer Unterzeichnung umrissener Schatten mit der Unterlegung markiert. Zudem wurden die Haare rotbraun und zum Gesicht hin zusätzlich grau unterlegt. Die bogenförmigen Kanten des rechten Mantelaufschlags wurden rot unterlegt.
Das bei der Taxation 1817 als „sehr gut erhalten" eingestufte Gemälde (Archiv. 1817, S. 9), bei dem während der Restaurierung zwischen dem 12. und 22. September 1877 durch Göbel und Janss lediglich „Spinnendreck" entfernt wurde (Archiv. 1877/78, S. 28), zeigt sich auch heute noch in gutem Zustand. Linke obere und rechte untere Bildecke beschädigt. Mit bloßem Auge sind einige Retuschen im Hintergrund sowie im Rücken der Figur zu erkennen, unter UV-Licht ältere Retuschen über der Schulter, im Hintergrund oberhalb des Beines und rechts neben dem Tisch. Jüngere, über dem Firnis liegende Retuschen entlang der Bildkanten. Punktuelle Krepierungen im oberen Bereich der Malschicht breiten sich von der Handwurzel der erhobenen Hand bis in den Hintergrund aus. Leichte Verputzungen im Gewand unten und in den Schattenpartien des linken Ärmels, im Kragen sowie an der Innenwand des Glases, im Fuß der Kanne sowie rechts am Mützchen und in den verschatteten Partien des Gesichtes. Dicker, leicht getrübter Firnis, am unteren Bildrand durch die Leiste des Zierrahmens etwas zusammengeschoben. In den Vertiefungen der Malschicht sitzen Reste eines alten verbräunten Firnisses. Die Signatur „J Molenaer" (Abb. 236) wurde in dunkelbrauner Farbe etwa in Brusthöhe des Rauchers im Hintergrund aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Aufgrund starker Verputzungen sind nur das „J" und der Aufstrich des „M" noch eindeutig zu erkennen.
Die Rückseite weist auf allen vier Seiten Abfasungen auf, die sich oben und unten nach rechts verjüngen. In roter Kreide „3423", unleserliche weiße Kreidezeichen sowie in Bleistift „Miris (?)". Klebezettel in der Mitte „G.442."
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1607 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1618 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1624.

Abb. 236: Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.[1]
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Unbekannt"

1 Erst in der Sammlung von Städel läßt sich das Werk sicher nachweisen. Ob es sich bei diesem Gemälde um den zuvor im Nachlaß von Molenaer verzeichneten „Raucher" handelt („[...] op de boven voorcamer: een toebackdrinckertje van Molenaer sonder lyst"; zitiert nach Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 135, Anm. 10), ist nicht eindeutig zu klären, da sich der Maler wiederholt mit dem Thema auseinandersetzte, beispielsweise in dem „Raucher" in der Galleria dell' Accademia Carrara, Bergamo.

Abb. 237: Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas, um 1632–1634, Frankfurt a. M., Städel

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 38

BESCHREIBUNG

Ein junger Mann hat neben einem Tisch Platz genommen. Mit leicht nach links geneigtem Kopf schaut er dem Betrachter mit nachdenklichem und etwas herausforderndem Blick entgegen. Der volle Mund unter einem dünnen Oberlippenbärtchen ist leicht angespannt, um eine Tonpfeife zu halten, die der Mann mit seiner linken Hand zum Mundwinkel geführt hat. Feiner Rauch quillt aus dem Pfeifenkopf und zwischen den Lippen hervor. Die eingezogenen Wangen deuten darauf hin, daß der Raucher gerade einen tiefen Zug genommen hat. Auf den üppigen gelockten Haaren, die bis zu den Schultern reichen, sitzt ein kleines blaues Mützchen. Über einem langen, grünblauen Rock mit wellenförmigen Aufschlägen und weiß abgesetzten Nähten trägt der Mann einen breiten weichen Kragen. Dieser ist etwas gelockert, denn die mit kleinen Troddeln besetzten und sonst zur Schleife gebundenen Schnüre hängen lose herab. Seinen rechten Arm hat der Raucher lässig auf das weiße Tischtuch gestützt. Mit einer lockeren Bewegung dreht er dem Betrachter ein Glas mit der Öffnung entgegen. Links neben ihm steht eine schimmernde Zinnkanne, deren blank polierte Oberfläche seine rechte Körperhälfte und ein Fenster spiegelt, und dahinter ein kleines tönernes Glutbecken. Auf dem neutralen, brauntonigen Hintergrund zeichnet sich rechts neben dem Mann ein Lichtreflex ab, der zusammen mit der in die Tiefe fluchtenden Tischkante eine räumliche Situation andeutet.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an „Unbekannt" wurde das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel erworben. In dem vor seinem Tod 1816 verfaßten Verzeichnis wird auf die Signatur hingewiesen, die bereits damals kaum noch leserlich war.[2] In der im folgenden Jahr aufgestellten Taxation von Städels Besitz wurde das Gemälde deshalb als „Unbekannt" geführt und auf *f* 66 taxiert.[3] Im Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde, offenbar auf der Grundlage der inzwischen entzifferten Signatur, „J. Molenaer" zugeschrieben.[4] 1844 gelingt die Identifikation mit dem holländischen Maler Jan Miense Molenaer.[5] Diese Zuschreibung blieb bis heute unbestritten. Die handschriftliche Annotation im Städel-Verzeichnis von 1883 erwähnt die von Bode[6] geäußerte Überlegung, daß es sich um ein Selbstbildnis handeln könnte.[7] 1888 äußert Theodor Levin Zweifel an der Authentizität der Signatur.[8]

Im Katalog von 1900 ordnet Heinrich Weizsäcker das Gemälde dem Frühwerk zu, das von Frans Hals beeinflußt sei.[9] Dem folgt Plietzsch, der den „Raucher" im Städel und eine Variante in Bergamo als Beleg für einen sich um 1630 vollziehenden Stilwandel im Œuvre Molenaers sieht.[10] In den Städel-Verzeichnissen wird der Dargestellte als Tabakraucher mit einem leeren Weinglas bezeichnet. Die von Bode geäußerte Deutung des Gemäldes als ein Selbstbildnis des Künstlers[11] wird dort nicht erwähnt, wohl aber von Van Hall, der das Frankfurter Gemälde mit einem Fragezeichen in seine Anthologie zum niederländischen Künstlerportrait einfügt.[12] Aufgrund stilistischer Parallelen vergleicht Franklin W. Robinson den Frankfurter „Raucher" mit der Darstellung einer Frau, die einen Krug umfaßt und die deshalb möglicherweise Teil eines Fünf-Sinne-Zyklus war.[13] Durch den Vergleich mit Judith Leysters „Mädchen mit Korallenkette" (Verbleib unbekannt) schließt Frima Fox Hofrichter auf eine mögliche Entstehung um 1635.[14] Die Vermutung, daß es sich um ein Selbstportrait handle, greift auch Jochen Sander auf und verweist auf Parallelen mit einem um 1640 zu datierenden Selbstbildnis von Molenaer in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.[15] Zum Vergleich zieht er ein Vanitas-Stilleben von Willem Claesz. Heda heran und deutet den „Raucher" als negatives *exemplum* eines dem Sinnengenuß hingegebenen Menschen. Sander interpretiert die Rauch- und Trinkutensilien als Vergänglichkeitssymbole, die an die Hinfälligkeit des Irdischen Lebens gemahnen und den Betrachter zu einem gottgefälligen Leben anhalten sollen.[16] Dennis P. Weller führt in seiner Dissertation von 1992 das Frankfurter Gemälde zusammen mit anderen Raucherdarstellungen im Werk des Malers auf und weist auf die Ikonographie des Rauchens hin, das zumeist eng mit dem Alkoholgenuß verbunden sei.[17] Das ungewöhnliche Gewand mit den wellenförmigen Borten führt Kortenhorst-von Bogendorf Rupprath auf Einflüsse durch die *rederijker* zurück, in deren Kreisen häufig komische Figuren in charakteristischen Kostümen auftraten.[18] Im

2 „Il y a un nom qu'on ne peut pas lire."; vgl. Verz. 1816, Nr. 442.
3 „Un homme assis un pipe a la bouche p.p. en h."; vgl. Archiv. 1817, S. 9, Nr. 442.
4 Vgl. Verz. 1819, S. 36, Nr. 52.
5 Vgl. Verz. 1844, S. 102, Nr. 232.
6 Vgl. Bode 1883, S. 203.
7 Vgl. Verz. 1883, S. 134, Nr. 221.
8 Vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 35.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 223, Nr. 221.
10 Vgl. Plietzsch 1960, S. 28.
11 Vgl. Bode 1883, S. 203.
12 Vgl. Van Hall 1963, S. 218, Nr. 2.
13 Vgl. Ausst. Kat. St. Petersburg-Atlanta 1975, S. 25f.
14 Vgl. Fox Hofrichter 1989, S. 59.
15 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 38.
16 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 38.
17 Vgl. Weller 1992, S. 222.
18 Vgl. Ausst. Kat. Haarlem 1993, S. 133.

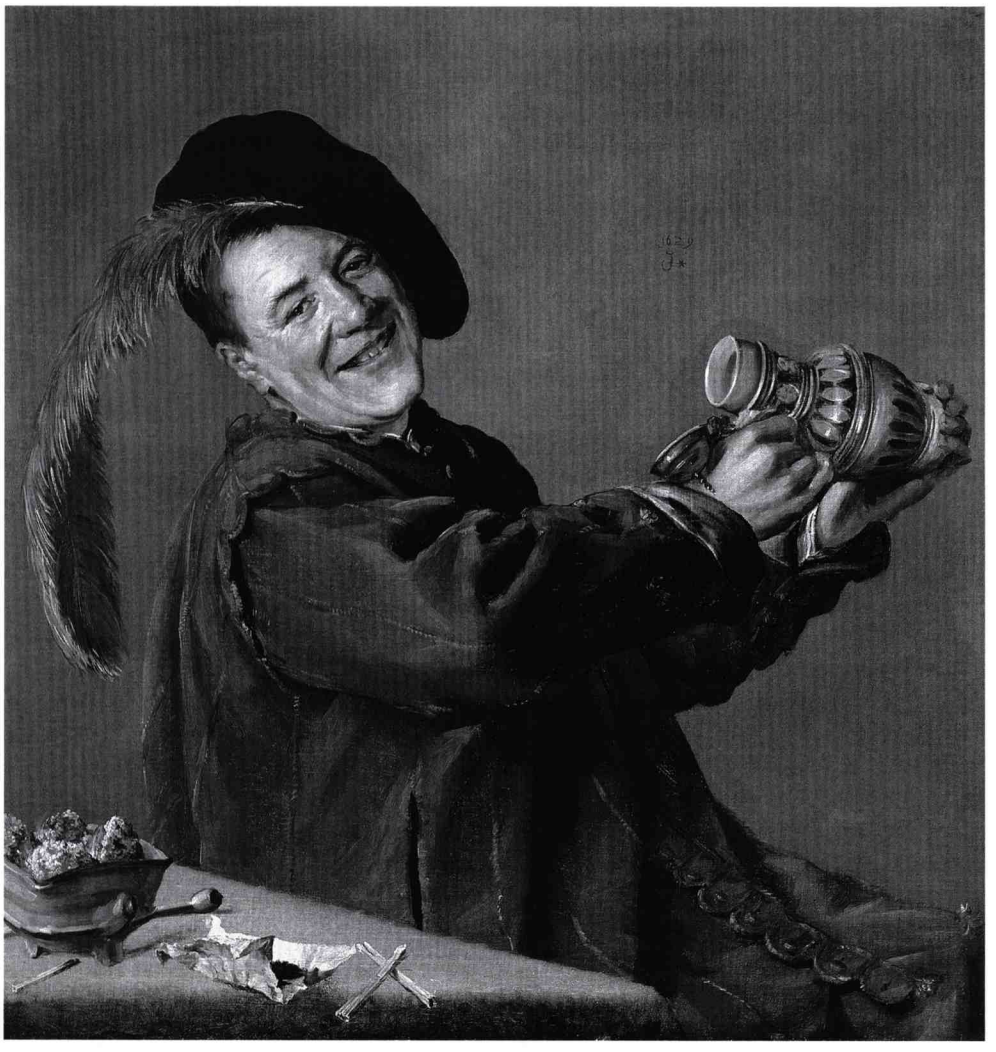

Abb. 238: Judith Leyster, Der fröhliche Trinker, 1629, Haarlem, Frans Halsmuseum

jüngst erschienenen Ausstellungskatalog zu Molenaer gibt Weller als Datierung für das Gemälde den Zeitraum von ca. 1632 bis 1634 an.[19] Er weist darauf hin, daß der Raucher möglicherweise die Gesichtszüge von Molenaer trage und nennt weitere einfigurige Genreszenen, bei denen es sich um versteckte Selbstportraits handeln könnte.[20] In einem Schreiben vom 31. August 2004 teilt Marieke de Winkel mit, daß das Kostüm des Frankfurter „Rauchers" zwar lässig sei, aber keine Hinweise auf eine Mitgliedschaft bei den *rederijkern* gebe.[21]

DISKUSSION

Molenaers halbfigurige Darstellung eines Rauchers vor einer neutralen Hintergrundfolie zählt zu einer um 1630 entstandenen Werkgruppe. Anders als in den ersten datierten Gemälden vom Ende der 1620er Jahre, die deutlich von Dirck Hals beeinflußt sind,[22] verarbeitete der Maler zu dieser Zeit Impulse, die vom Œuvre seiner Ehefrau Judith Leyster ausgingen.[23] Diese malte um 1630 häufig Genredarstellungen mit einer Halbfigur vor neutralem Hintergrund, die stilistisch wie inhaltlich caravaggesken Vorbildern nahestehen.[24] Dem „Raucher" von Jan Miense Molenaer eng verwandt ist der „Fröhliche Trinker" (Abb. 238), den Judith Leyster 1629 malte.[25] Vergleichbar ist die angeschnittene Tischplatte in der linken unteren Bildecke, an die sich die Halbfigur lässig lehnt. Übereinstimmungen bestehen auch in der leichten Drehung des Kopfes, in dem frontalen Blick zum Betrachter sowie im neutralen Hintergrund. Auch

19 Vgl. Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 129.

20 Vgl. Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 129, Anm. 5.

21 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

22 Vgl. BIESBOER 1993, S. 83f., er bezieht seine Ausführungen auf die 1629 datierte „Familie im Interieur" im Mainzer Landesmuseum (Leinwand, 70 x 85,5 cm, Inv. Nr. 831).

23 Vgl. WELLER 2002/03, S. 16f.

24 Die von den Utrechter Caravaggisten ausgehenden Impulse könnten Judith Leyster durch Frans Hals vermittelt worden sein; vgl. BIESBOER 1993, S. 77.

25 Leinwand, 89 x 85 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum (Inv. Nr. OS 60-55). Eine weitere Variante des Themas stellt der 1629 gemalte „Fröhliche Trinker" von Judith Leyster in der Berliner Gemäldegalerie dar.

die wellenförmigen Borten an den Gewändern weisen Ähnlichkeiten auf.[26] Motivisch und thematisch bestehen deutliche Parallelen, so finden sich das Glutbecken und die Tonpfeife wieder. Zinnkanne und Berkemeyer bei Molenaer sind bei Judith Leyster durch einen Trinkkrug in Salzbrandtechnik ersetzt, zudem fügte sie Fidibusse und losen Tabak ihrer Darstellung hinzu.[27]
Eine nähere zeitliche Eingrenzung ermöglicht der Vergleich mit Molenaers „Violinespielendem Jungen" (Abb. 239).[28] Wiederum handelt es sich um eine Halbfigur vor neutralem Hintergrund, die im Gesichtstypus wie auch in der dünnflüssigen Malweise mit dem Frankfurter Bild übereinstimmt. Für beide Werke nimmt Weller eine Entstehung um 1632 bis 1634 an.[29] Dies wird auch durch die dendrochronologische Untersuchung des Städelbildes bekräftigt, die eine Entstehung ab 1624 nahelegt.
Hinsichtlich der Maltechnik orientierte sich Molenaer mit dem „Raucher" am Vorbild von Dirck Hals.[30] Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 240) macht den vergleichbaren Umgang mit der Unterlegung deutlich:

Abb. 239: Jan Miense Molenaer, Violinespielender Junge, 1632–1634, Privatsammlung

26 Kortenhorst-von Bogendorf Rupprath zufolge ist diese Tracht ungebräuchlich, sie vermutet jedoch, daß sie den Mann als *rederijker* kennzeichnen könne; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 133f. Mit dem kittelartigen Schnitt des Obergewandes und dem federgeschmückten Barett spielt Leyster jedoch eher auf die Narrenikonographie an.

27 Zu einer Interpretation des Gemäldes vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 130–135.

28 Holz, 29 x 24,3 cm. Privatsammlung. Mit einer vergleichbaren Signatur wie auf dem Städel-Gemälde. Fred Meijer vom RKD, Den Haag, datierte „1632"; vgl. Photo RKD. Weller setzt die Entstehung etwas später, um 1633–1634, an; vgl. Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 32.

Abb. 240: Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Wie sein Haarlemer Kollege (Abb. 122) sparte auch Molenaer helle Farbpartien von der Unterlegung aus. Auch die dünnflüssige Malweise geht auf dieses Vorbild zurück: Molenaer ließ teilweise die ockerfarbene Unterlegung stehen und malte nur noch die Umrisse der Gegenstände darüber. Dies wird insbesondere im Glas (Abb. 241) und in der wellenförmigen Kontur der Borte vor dem Hintergrund ersichtlich. Auch die Locken erhalten ihren kupferfarbenen Ton durch die darunter hervorschimmernde Unterlegung (Abb. 242).[31]

Das Pentiment an der linken, erhobenen Hand verweist auf Veränderungen der Komposition. Dies wird durch die Unterzeichnung bestätigt, die in der Infrarot-Reflektographie sichtbar wird (Abb. 240). Auch wenn die punktuelle Unterlegung im Gesicht, so in den Nasenlöchern, der Iris und in der Öffnung des Mundes, deren Lesung erschwert, wird dennoch deutlich, daß sich die Figur ursprünglich dem Betrachter frontaler zuwandte. Der Kopf war leicht geneigt und die linke Schulter etwas weiter links angelegt.

Rauchende und trinkende Menschen wurden in der holländischen Genremalerei häufig dargestellt. Dabei bot die seit dem Mittelalter geltende und mit den „Vier Temperamenten" verbundene Lehre von den unterschiedlichen Körpersäften eine wissenschaftliche Begründung, warum der austrocknenden Wirkung des Tabakkonsums mit dem Genuß alkoholischer Getränke begegnet wurde. Diesen Zusammenhang veranschaulichen zwei von Hendrick ter Brugghen gemalte Pendants:[32] Dem Raucher, dem als Choleriker die Eigen-

29 Vgl. Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 32 (für den „Violinespielenden Jungen") und S. 129 (für den Frankfurter „Raucher").

30 Vgl. BIESBOER 1993, S. 84.

31 Auch die scheinbaren „Verputzungen" in der Hand mit der Pfeife und in den Locken darüber lassen sich mit dem dünnen, annähernd transparenten Farbauftrag begründen. Die Verunklärung in diesen Partien geht auf eine dünn aufgetragene Lasur zurück, die den Tabakqualm wiedergibt.

schaften „heiß“ und „trocken“ zugesprochen werden,[33] steht ein Junge mit einem Weinglas gegenüber. Als Sanguiniker verkörpert er die Eigenschaften „heiß“ und „feucht“.[34] Beide verdeutlichen den Kreislauf des im Niederländischen als „roockdrincken“ bezeichneten und eng mit der Trunksucht verbundenen Rauchens, den Constantijn Huygens in einem Gedicht thematisierte. Es beginnt mit dem treffenden Wortspiel: „Roockdrinckers krijgen dorst van drincken [...]“ und fährt fort: „En dat rad gaet rondom; hoe soumen seggen mogen, / Of droogen s'om 'tgenatt, of natten s'om het droogen?“[35] In diesem Kontext kommt dem umgekehrt gehaltenen Glas in der Hand von Molenaers „Raucher“ eine tiefere Bedeutung zu. In der Haarlemer Malerei – beispielsweise in der „Fröhlichen Gesellschaft“ (Abb. 118) von Dirck Hals – ist das mit der Öffnung nach unten präsentierte Glas als indirekte Aufforderung zum Nachschenken zu verstehen.[36] In diesem Kontext könnte das Glas in dem Gemälde von Molenaer die Maßlosigkeit des Rauchers veranschaulichen, zumal dieser gerade, wie die eingezogenen Wangen verdeutlichen, den Rauch seiner Pfeife inhaliert.

Der deutliche Bezug auf einen sinnlichen Genüssen verfallenen Lebenswandel schließt in diesem Gemälde die positive Deutung des Rauchens aus: Der gedankenvolle Blick von Pieter Coddes „Rauchendem Studenten“ (Abb. 243), dem keine Attribute des Trinkens beigeordnet sind, verweist auf die stimulierende Wirkung, die dem Tabakkonsum durchaus in den zeitgenössischen Quellen zugesprochen wurde.[37] Ob es sich bei Molenaers „Raucher“ mit den auffallenden, wellenförmigen Mantelaufschlägen um einen pflichtvergessenen Studenten handelt, muß offen bleiben, da charakteristische Motive wie wissenschaftliche Instrumente oder Bücherstapel fehlen. Ebenso ist die aus dem ungewöhnlichen Kostüm abgeleitete Vermutung, bei Molenaers „Raucher“ könnte es sich um einen *rederijker* handeln,[38] aufgrund des fehlenden Kontextes nicht zu bestätigen.

In der Literatur ist der „Raucher“ wiederholt als Selbstbildnis angesprochen worden.[39] Hinsichtlich des breiten Gesichts mit den hohen Jochbeinen, den kleinen Augen über der stumpfen Nase und dem kräftigen, gefurchten Kinn bestehen tatsächlich Ähnlichkeiten zu einem als

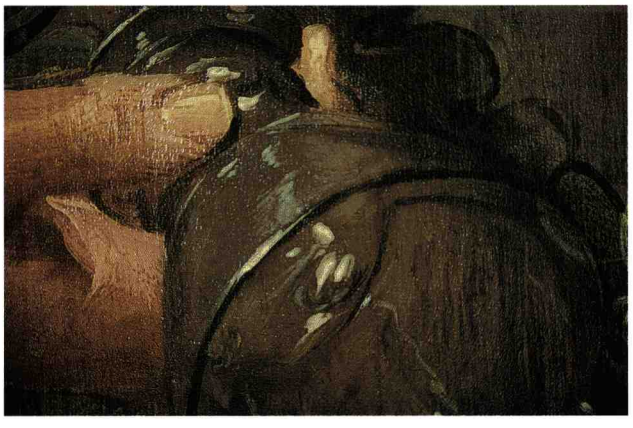

Abb. 241: Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterlegung im Glas, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 242: Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde Unterlegung in den Haaren, Frankfurt a. M., Städel

32 „Ein Pfeife rauchender Junge“, 1623 datiert (Eger, Dobó István Vármúzeum); „Junge mit Weinglas im Kerzenschein“ (Raleigh, North Carolina Museum of Art). Zu einer Interpretation der Pendants als Darstellung der Temperamente vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87, S. 107f.

33 Auf das cholerische Temperament verweisen auch das Stirnband, das zumeist das caravaggeske Schergen- und Soldatenpersonal auszeichnet, und der Schwertknauf.

34 Auch das Lachen des Jungen ist ein Kennzeichen des sanguinischen Temperaments.

35 Zitiert nach Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87, S. 107.

36 Es leitet sich vom Motiv des „kannekijkers“ ab, der seinen bis zur Neige geleerten Krug präsentiert. Zur Ikonographie des *kannekijkers* vgl. Pieter J. J. VAN THIEL, Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer, in: Simiolus 2, 1967/68, S. 90–99, dort S. 93f. Dazu auch RENGER 1970, S. 74.

37 Holz, 46 x 34 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 240). Zu den positiven Bedeutungen des Rauchens vgl. RAUPP 1984, S. 240.

38 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 133f. Allerdings läßt sich dieses Kostüm in *rederijker*-Darstellungen (beispielsweise von Jan Steen, Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, Inv. Nr. JC 512) nicht nachweisen. Auch Marieke de Winkel sieht in dem Kostüm keine Hinweise darauf, daß der Raucher Mitglied der *rederijker* gewesen sein könnte; vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte. Zum Tabak- und Alkoholkonsum der *rederijker* vgl. Ivan GASKELL, Tobacco, social deviance and Dutch art in the seventeenth century, in: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium in Berlin 1984, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 4, 1987, S. 117–137, zu den *rederijkern* vgl. S. 130–131.

39 Siehe „Forschungsstand“.

Abb. 243: Pieter Codde, Der rauchende Student, um 1631–1633, Lille, Musée des Beaux-Arts

„Selbstbildnis" bezeichneten Gemälde in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, das Molenaer um 1639/1640 malte.[40] Allerdings tritt dieser Gesichtstypus auch in Molenaers Genredarstellungen aus dieser Zeit auf, die nicht eindeutig als Selbstbildnisse zu interpretieren sind.[41] Ebenso bleibt offen, ob Molenaer mit dem umgekehrt gehaltenen Glas und den Rauchutensilien eine Vanitas-Bedeutung intendierte.[42] Anders als in dem

40 Leinwand, 87 x 86 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 4872). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 156.

41 Vgl. den Lautenspieler in der „Fröhlichen Gesellschaft auf der Terrasse" von 1633 (Leinwand, 99,1 x 140,9 cm. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 49-11-19). Dazu Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 103–105.

42 Sander hatte in dem Gemälde unter Berufung auf ein Stilleben von Willem Claesz. Heda von 1628 (Den Haag, Museum Bredius, Inv. Nr. 52-1946) einen deutlichen Vanitasbezug gesehen; vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 38. Zwar zeigt das Stilleben neben dem gekippten Glas auch Rauchwerk, allerdings macht Heda den Vergänglichkeitsbezug durch die Einfügung des Totenschädels eindeutig. Zu einer Interpretation des Stillebens vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 132. In moralisierenden Stichunterschriften, die druckgraphischen Wiedergaben des Rauchers mit dem umgekehrten Glas beigegeben sind, wird der Vergänglichkeitsbezug explizit angesprochen. Oft jedoch präzisieren diese später hinzugefügten Inschriften den eigentlich ambivalenten Gehalt der Darstellung. Vgl. dazu den um 1640 entstandenen Kupferstich von Antony van der Does nach Jan Lievens: „Mann mit Krug und Glas" (HOLLSTEIN XI, 9), Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk.

„Selbstbildnis", dem mit Uhr und Totenschädel eindeutige Symbole der Vergänglichkeit beigegeben sind,[43] fehlen diese im Frankfurter Gemälde. Hier hob Molenaer durch den auffordernden Blick des Rauchers und sein demonstratives Darbieten des geleerten Glases den lasterhaften Kreislauf der sinnlichen Ausschweifungen und damit die mahnende Botschaft deutlich hervor.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 442; 1819, S. 36, Nr. 52; 1823, S. 18, Nr. 52; 1830, S. 35, Nr. 251; 1833, Taf. 3; 1835, S. 44, Nr. 33; 1844, S. 102, Nr. 232; 1855, S. 22, Nr. 232; 1858, S. 98, Nr. 226; 1866, S. 101, Nr. 226; 1870, S. 128, Nr. 250; 1873, S. 132, Nr. 250; 1879, S. 131, Nr. 221; 1883, S. 134, Nr. 221; 1888, S. 143, Nr. 221; 1892, S. 54, Nr. 221; 1897/1900, S. 52, Nr. 221; 1900, S. 223, Nr. 221; 1905/07, S. 42, Nr. 221; 1907, S. 40, Nr. 221; 1910, S. 50, Nr. 221; 1914, S. 52, Nr. 221; 1915, S. 123, Nr. 221; 1919, S. 77, Nr. 442; 1922, S. 58; 1924, S. 133, Nr. 442; 1966, S. 84; 1971, S. 42; 1986, S. 23, Nr. 9; 1987, S. 76; 1991, S. 73; 1995, S. 42, Tafel 91

Bode 1883, S. 203
Pigeon 1888, S. 256, Nr. 35
Ebe 1901, S. 430
Plietzsch 1960, S. 28
Van Hall 1963, S. 218, Nr. 2
Ausst. Kat. St. Petersburg-Atlanta 1975, S. 25f.
Fox Hofrichter 1989, S. 59
Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 38
Weller 1992, S. 222
Ausst. Kat. Haarlem 1993, S. 133f.
Ausst. Kat. Raleigh-Columbus-Manchester 2002/03, S. 129

43 Zur Tradition der Memento-Mori-Selbstbildnisse in Haarlem, die in Zusammenhang mit einer hier besonders gepflegten Reflexion über die Stellung der Künstlerpersönlichkeit stehen, vgl. Raupp 1984, S. 269–274, zu dem Selbstbildnis von Molenaer S. 267.

AERT VAN DER NEER

Amsterdam 1603/04 – 1677 Amsterdam

Wahrscheinlich um 1603/04 wurde Aert Egeromsz. van der Neer als Sohn von Egerom Aertsz. van der Neer und Aeltje Jansdr. in Amsterdam geboren. Ein Dokument vom 12. Mai 1642 gibt sein Alter mit „etwa vierunddreißig" an. Am 16. März 1629 heiratete Van der Neer Lijsbeth Govaerts in seiner Vaterstadt. Dem Eintrag in der Heiratsurkunde zufolge, in der Van der Neer als Maler bezeichnet wird, hatte er seine Ausbildung zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen. In Amsterdam wurden die sieben Kinder des Ehepaares geboren, darunter Eglon Hendrick, der später vor allem als Genremaler tätig war. Am 28. Dezember 1642 trat der Maler Rafael Govertsz. Camphuysen als Zeuge bei der Taufe von Van der Neers Tochter Cornelia auf. Möglicherweise war er der Lehrer von Van der Neer, belegt ist aber nur die Zusammenarbeit mit dessen Bruder Joachim Govertsz. Camphuysen. Stilistische Parallelen könnten auch auf Kontakte in Amsterdam zurückgehen, wo die Brüder Camphuysen seit den frühen 1620er Jahren lebten. Ab den späten 1650er Jahren überliefern Dokumente vor allem Van der Neers Tätigkeit als Gastwirt, die er neben der Malerei ausübte: 1659 wurde er als Wirt des „Graeff van Hollant" in der Kalverstraat bezeichnet. Zudem wird er gemeinsam mit seinem Sohn als *wyntapper* genannt. Aus Anlaß des Bankrotts von Van der Neer am 12. Dezember 1662 wurde ein Inventar seines Besitzes erstellt. Ein weiteres Dokument vom 21. März 1663 belegt, daß er drei Monate später bereits wieder schuldenfrei war. Dennoch verbrachte Van der Neer den Rest seines Lebens in Armut. Am 9. November 1677 verstarb er in Amsterdam. Seine Söhne verzichteten auf ihr Erbe, um ein angemessenes Begräbnis für den Vater zu ermöglichen.

Van der Neer spezialisierte sich auf Winterszenen sowie Nachtstücke mit Mond- und Dämmerlicht. In seinem Frühwerk macht sich vor allem der Einfluß der Camphuysen-Brüder geltend. Die Winterdarstellungen verraten das Vorbild von Hendrick Avercamp und Esaias van der Velde. Großformatige Werke weisen auf Auftraggeber hin, ohne daß diese dokumentiert wären. Inventareinträge belegen, daß schon 1664 Kopien nach Werken Aert van der Neers existierten.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 172; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 381; SCHULZ 2002, S. 9–15

WEIHER VOR EINEM DORF

INV. NR. 1090

Um 1645

Eichenholz, 59,2 x 83,4 cm

Falsch monogrammiert und 1642 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 34,0 x 83,4 cm x 0,5–0,9 cm; Brett II: 25,2 cm x 83,4 cm x 0,5–0,9 cm) wurde rückseitig allseits schmal und regelmäßig abgefast. Auf dem elfenbeinfarbenen Kreidegrund liegt im Bereich der Landschaft eine skizzierend aufgetragene Unterzeichnung, die zum Teil mit bloßem Auge sichtbar ist. Die Infrarot-Reflektographie macht einige Veränderungen deutlich: Das links neben der Spiegelung der Bäume im Fluß geplante Ruderboot wurde ebensowenig ausgeführt wie der bildparallel ausgerichtete Giebel links neben dem großen Gebäude am rechten Bildrand und der große Baum am linken Bildrand.
Das Gemälde befindet sich in keinem guten Zustand. Die Bildränder sind unregelmäßig und insbesondere die oberen Bildecken angestoßen. Niedergelegter Span am oberen Bildrand rechts. Insgesamt breit retuschierte Brettfuge, rechts ursprünglich geöffnet und dann gekittet. Großer Ausbruch am rechten Bildrand. Kratzer links neben dem Giebel und in der Wasserfläche, dort rechts gekittete Dellen. Verputzungen im Baum am rechten Bildrand, im Geäst an der Wasserfläche rechts, im Laubwerk über dem Getreidespeicher und am großen Baum in der rechten Bildhälfte. Einige verfärbte Retuschen im See, größere Retuschen in der mächtigen Baumkrone. Ältere, lasierende Retuschen am linken Bildrand im Himmel. Jüngere Retuschen über der Brettfuge rechts, am seitlichen und am unteren Bildrand, im Bereich des Ufers unterhalb des Heuschobers sowie vereinzelt über der gesamten Bildfläche. Grobpigmentierte Übermalungen in der Himmelspartie um das Haus am rechten Bildrand und um den Heuschober herum.
Der sehr vergilbte Firnis zeigt unter UV-Licht einen streifigen Auftrag. Fleckig freigeputzt im Himmel, in den lichten Teilen der Baumkronen und im Wasserlauf links. Firniskratzer in der Baumgruppe am rechten Bildrand. Allseits Abrieb durch den Zierrahmen.
Die in einem ockerfarbenen Ton aufgetragene Signatur „AV DN · 1642 ·“ (jeweils ligiert, Abb. 244) wurde im Vordergrund etwa in der Bildmitte aufgetragen. Im Bereich der Ziffern stark verputzt und nur in der Infrarot-Reflektographie eindeutig lesbar. Der dicke Farbauftrag und die relative Unverbundenheit mit dem Untergrund sowie ein nicht nachweisbares entstehungszeitliches Craquelé sprechen gegen die Authentizität.
Die Rückseite weist Anobienausfluglöcher entlang der Brettfuge und rechts im oberen Brett auf. Über der Brettfuge links bis zur Mitte Leimreste, die vermutlich auf einen aufgeklebten Leinenstreifen zurückgehen. Rechts klebte zeitweise ein Sicherungsklötzchen. Der leichte Versatz der Brettfuge entstand wohl bei einer Neuverleimung. Oberes Brett über der Fuge abgehobelt. Klebezettel oben links „W 9-“, in der Mitte „G. 1090.“, darunter Zettel „N° 28. / Eine Landschafft von Cuip“ (Abb. 245). Mit roter Kreide „3450“. In weißer Kreide „K.“ und „2.5“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1634 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1645 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1651.

PROVENIENZ

(?) Anon. Verst., Frankfurt 29. Oktober 1770, Nr. 28 als „Cuip“.
Slg. Jakob Philipp Leerse, gen. Manskopf (1777–1859), Bürger und Handelsmann, Frankfurt a. M.[1]

Abb. 244: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

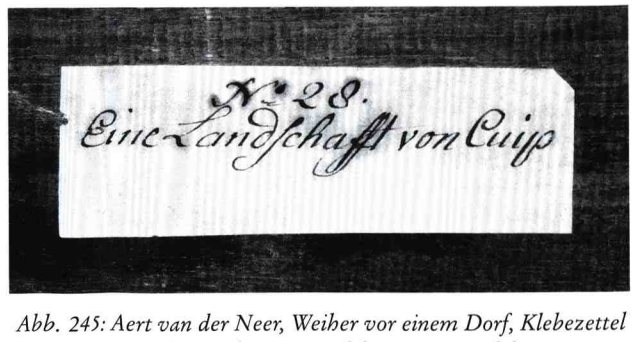

Abb. 245: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 246: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, um 1645, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Franz Jakob Alfred Freiherr von Bernus-du Fay (1808–1884), Handelsmann und Kommunalpolitiker, Frankfurt a. M. und Stift Neuburg bei Heidelberg[2]
Erworben am 8. April 1874 vom Frankfurter Kunstverein als „Aart van der Neer"

BESCHREIBUNG

Heitere, frühsommerliche Stimmung prägt dieses Gemälde. Unter einem blauen Himmel, über den vereinzelte Wolken ziehen, breitet sich ein Weiher aus. An den Ufern gehen Menschen ihren Beschäftigungen nach: Links schleicht sich ein Jäger mit emporgehaltener Flinte an die auf dem Wasser schwimmenden Enten heran. Der Hund, der seinem Herrn auf den Fersen folgt, kann seinen Jagdeifer nur noch mühsam zügeln, wie sein angespannter Körper verrät. Am gegenüberliegenden Ufer haben sich in Gesellschaft eines weiteren Hundes zwei Angler niedergelassen. Einer steht mit seinen hohen Stiefeln im Wasser, der andere sitzt am Ufer. Hinter ihnen ziehen sich Baumgruppen und vereinzelte Gehöfte bis zum Horizont. Am rechten Bildrand ragt über einem hohen Zaun ein herrschaftliches Anwesen mit einem turmartigen Aufsatz und einem Treppengiebel auf. Etwa in der Bildmitte ist zwischen hohen Bäumen ein Bauerngehöft mit einem Heuschober zu erkennen. In der dunstigen Ferne zeichnen sich weitere Dächer und Bäume vom hellen Hintergrund ab.

FORSCHUNGSSTAND

Am 8. April 1874 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an „Aart van der Neer" vom Frankfurter Kunstverein erworben. Im 1877 verfaßten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1873 wird es unter der Nummer 440 aufgenommen und als „Landschaft mit Tagbeleuchtung" bezeichnet, offenbar, um es von den bei Van der Neer geläufigen Nachtstücken abzusetzen.[3] Weiterhin wird das Monogramm erwähnt und die Ziffern „16" von der Datierung angegeben. Die Figurenstaffage wird Aelbert Cuyp zugeschrieben. Dies geht eventuell auf den Klebezettel auf der Rückseite zurück, der einen „Cuip" als Maler des Bildes nennt. Theodor Levin bezeichnet in einer 1888 von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste das Gemälde als „falsification intéressante" und schreibt es einem nicht näher bestimmten „De Vinck" zu.[4]
1889 liest Bode die Jahreszahl als „1645" mit der Einschränkung, daß die letzte Ziffer undeutlich sei.[5] Er kritisiert die flüchtige Malweise, die in den Schattenpartien den dunklen Grund teilweise nicht überdecke und das Gemälde „wie eine getuschte Zeichnung" wirken lasse. Diese zeuge jedoch von dem malerischen Geschick des Künstlers, obgleich das Werk in den Formen des Baumschlages und in der Zeichnung des Laubes im Vergleich zu anderen Landschaften den „alterthümlichsten Charakter" habe. Auf das Problem der Händescheidung in der Figurenstaffage geht Bode nicht ein, und im Verzeichnis von 1892 wird Van der Neer als alleiniger Maler genannt.[6] Der Titel „Weiher vor einem Dorf" wird nun eingeführt und in allen folgenden Verzeichnissen beibehalten. Nur Heinrich Weizsäcker bezeichnet das Gemälde als „Flachlandschaft", die von einem Fluß durchzogen wird.[7] Er präzisiert die Provenienzangaben, wie sie im Städel-Verzeichnis von 1879 genannt wurden,[8] und transkribiert das Monogramm und die Datierung als „AV [ligiert] DN [ligiert] · 1652 ·". Dennoch ordnet er das von ihm als „interessantes Bild" bezeichnete Werk in die 1640er Jahre und damit in die frühe Schaffensphase von Van der Neer ein.
Unter Berufung auf Bode gibt Abraham Bredius die Datierung des Gemäldes mit „1645" an.[9] In seinem 1901 erschienenen Überblick zur holländischen Malerei nennt Philippi hingegen das Datum „1652" und bezeichnet das Gemälde als Frühwerk.[10] Knapp zwanzig Jahre nach seiner ersten Stellungnahme zum Frankfurter Gemälde nennt Bode es nun ein „schadhaftes Bild", dessen Datierung nicht mehr zu entziffern sei. Seiner Ansicht nach stehen diese frühen Werke Van der Neers den „derben, flüchtig gemalten Bildern" von Esaias van de Velde nahe.[11] Hofstede de Groot greift hinsichtlich der Datierung „1652" auf das Städel-Verzeichnis von 1900 zurück, ohne auf die von Weizsäcker vorgenommene zeitliche Einordnung in die 1640er Jahre näher einzugehen.[12] Grosse sieht wie Bode Bezüge zu Esaias van de Velde und führt die Komposition auf Willem Buytewech zurück.[13] Der Baumschlag rechts verrate Einflüsse durch Jan van de Velde.

1 Biographische Angaben bei SCHMIDT-SCHARFF 1931, S. 165, Anm. 313.
2 Vgl. KLÖTZER 1, 1994, S. 60f.
3 Vgl. Verz. 1873 (Nachtrag 1877, o. S., Nr. 440).
4 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 42.
5 Vgl. BODE 1889, S. 83.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 60, Nr. 255.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 236, Nr. 255.
8 Die Angabe „Stammt aus der Sammlung Jacob Philipp Leerse, genannt Manskopf, zu Frankfurt a. M. und von dem Stift Neuburg bei Heidelberg" (Verz. 1879, S. 139, Nr. 255) wird um den Namen des letzten Besitzers, Senator Franz Freiherr von Bernus-du Fay auf Stift Neuburg, ergänzt; vgl. Verz. 1900, S. 236.
9 Vgl. BREDIUS 1900, S. 79.
10 Vgl. PHILIPPI 1901, S. 273.
11 Vgl. BODE 1907, S. 154. Die sich anschließende Betrachtung des Frankfurter Gemäldes stellt eine Paraphrase der Ausführungen in BODE 1889, S. 83f., dar. Erneut abgedruckt in BODE 1917, S. 195, wird die Wertung des Frankfurter Gemäldes als „schadhaft" ausgelassen und durch den Hinweis auf ein Vergleichsbeispiel im Philadelphia Museum of Art ersetzt; vgl. BODE 1917, S. 195.
12 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 371, Nr. 32.
13 Vgl. GROSSE 1925, S. 32.

Auch Wolfgang Stechow sieht in seinem 1966 erschienenen Buch zur holländischen Landschaftsmalerei Einflüsse durch Esaias van de Velde sowie durch die Flußlandschaften mit diagonalem Bildaufbau, wie sie vor der tonalen Phase entstanden.[14] Die Lesart der Datierung als „1652" bezeichnet er als falsch, da die letzten Ziffern nicht lesbar seien und stilistische Kriterien auf eine Entstehung Mitte der 1630er Jahre hindeuten würden.[15] Die von grau-braun-grünen Tönen bestimmten Landschaften, für die Stechow das Frankfurter Gemälde als Beispiel nennt, seien für die ausgehenden 1630er Jahre charakteristisch.[16]

Fredo Bachmann bezeichnet das Frankfurter Gemälde als Beispiel für den frühen Stil von Van der Neer, der sich in der Komposition wie auch in den bizarren Baummotiven an flämischen Vorbildern orientiere.[17] Zudem weist er auf die gekonnte Verwendung der Unterlegung hin, die häufig durchscheine und damit zur farbigen Gesamtstimmung des Bildes beitrage.[18] Mit einem eher zeichnerischen Gestus sei die Unterlegung aufgetragen, die zusammen mit der im Frankfurter Bild sichtbaren Unterzeichnung die graphische Wirkung betone.[19]

Die umstrittene Datierung des Gemäldes spiegeln auch zwei Photographien im RKD in Den Haag wider. Ein Abzug gibt unter Berufung auf Hofstede de Groot die Datierung „1652" mit einem ergänzten Ausrufezeichen wieder. Die „5" ist handschriftlich durchgestrichen und durch eine „3" ersetzt. Darunter wurde die Bemerkung „(datum waarsch. onjuist; kennelijk vroeg werk)" annotiert. Die andere Photographie nennt gleichfalls die Jahreszahl „1652", ergänzt durch den Zusatz „(jaartal waarschijnlijk onjuist; vroeg werk)". Handschriftlich wurde die Notiz „1637 lijkt waarschijnlijcker" hinzugefügt, das Kürzel „VDW" verweist auf Willem van de Watering. Fredo Bachmann ergänzt: „muß heißen 1642 FB". In einem 1968 publizierten Artikel geht Bachmann ausführlich auf die Datierung des Frankfurter Gemäldes ein, das neben dem von Hofstede de Groot verwendeten Titel „Landschaft mit einem Jäger" auch die Bezeichnung „Der Gutshof" trage.[20] Von der Datierung sei neben der „16" noch die letzte Ziffer als „2" zu lesen, problematisch sei jedoch die dritte Zahl, die nur noch aus zwei spitzwinklig zusammenlaufenden Strichen bestünde.

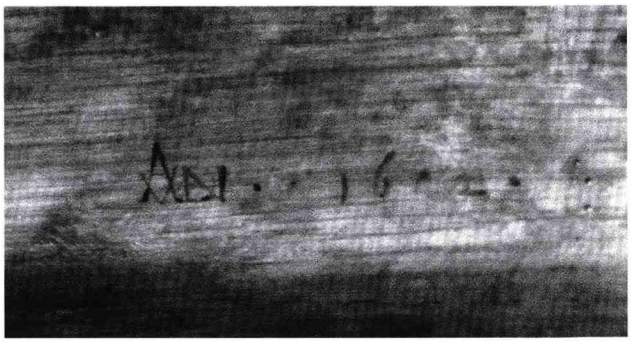

Abb. 247: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Infrarot-Reflektographie: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Dieser Rest könne sowohl als „3" als auch als „4" und als „5" gelesen werden. Eine Datierung 1632 schließt Bachmann durch den Vergleich mit einer datierten „Wachstubenszene" aus. Hier sei Van der Neer noch deutlich den Anfängen verhaftet. Ebensowenig könne die Datierung, und damit widerspricht er Hofstede de Groot, als „1652" gelesen werden. Bachmann begründet dies mit dem Bildaufbau, der sich nach 1645 grundlegend ändere. Zudem kämen solche Taglandschaften nach der Jahrhundertmitte nicht mehr im Werk von Van der Neer vor.[21] Bachmann schließt mit der Feststellung, daß alle Argumente für eine Lesart der fraglichen Ziffer als „4" sprechen würden, so daß eine Entstehung des Frankfurter Bildes im Jahr 1642 anzunehmen sei.[22] Dafür sprächen Vergleiche mit weiteren datierten Gemälden Van der Neers aus den frühen 1640er Jahren, die sich aufgrund von Übereinstimmungen in der Ikonographie, im Bildaufbau und im Motiv des Baumschlages zu einer Gruppe fügen würden und sich damit von den „Landschaften des entwickelten Stiles" unterscheiden.[23] In seiner im gleichen Jahr erschienenen Gliederung von Van der Neers Œuvre in einzelne Schaffensphasen führt Bachmann das Frankfurter Gemälde als Werk der Frühzeit auf und gibt das Datum wiederum als „1642" wieder. Typisch seien für diese Schaffensphase die diagonale Komposition, die Baumstämme „von urtümlichen Wuchs" und der pastose Farbauftrag.[24] Die kräftigen Lokalfarben würden sich von flämischen Vorbildern, die genrehafte Figurenstaffage von Esaias van de Velde ableiten.

14 Vgl. Stechow 1966, S. 56.
15 Vgl. Stechow 1966, S. 56, S. 197, Anm. 30. Mit der Datierung in die Mitte der 1630er Jahre beruft er sich auf Bode. Möglicherweise geht dies auf eine Verwechslung zurück, denn die Datierung „1635" bezieht Bode auf ein Gemälde in Philadelphia, das dem Frankfurter Gemälde vor allem in der konservativen Bildauffassung nahe stehe; vgl. Bode 1917, S. 195.
16 Vgl. Stechow 1966, S. 92.
17 Vgl. Bachmann 1966, S. 9f.
18 Vgl. Bachmann 1966, S. 63.
19 Vgl. Bachmann 1966, S. 64.
20 Vgl. Bachmann 1968b, S. 219.
21 Vgl. Bachmann 1968b, S. 219f.
22 Vgl. Bachmann 1968b, S. 220.
23 Eine Landschaft, die sich 1635 bei P. de Boer in Amsterdam befand, weise eine vergleichbare Gruppierung von einem Baum mit einem Haus auf, und die „Landschaft mit dem Ausritt zur Falkenjagd" aus der Universitätssammlung Groningen zeige gleichfalls einen großen Baum in der Bildmitte; vgl. Bachmann 1968b, S. 220.
24 Vgl. Bachmann 1968a, S. 705.

In seiner 1982 erschienenen Monographie zu Van der Neer nennt Bachmann explizit die Werke von Alexander Keirincx als Vorbild für die Bäume.[25] Zudem hebt er den Einfluß von Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael hervor, der sich einerseits in Motiven wie der Häusergruppe unter Bäumen und andererseits im diagonalen Bildaufbau niederschlage.[26] Dies zeige der schräg in die Bildtiefe gerichtete Flußlauf, der sich von Haarlemer Vorbildern ableite.[27] Auch die Reihung der Bäume betone die Tiefenerstreckung, die zu einem Hauptanliegen des Künstlers geworden sei. Parallelen zu Ruysdael bestünden im Motiv der sich im Wasser spiegelnden Bäume. Die helle Wasserfläche trägt Bachmann zufolge dazu bei, eine Einheit zwischen Erdoberfläche und Himmel zu schaffen. Die Gestaltung des Mittelgrundes verrate die Auseinandersetzung mit den von Jan van de Velde gestochenen Landschaften.

Wolfgang Schulz teilt in einem Brief vom 14. Februar 2000 unter Bezugnahme auf den Datierungsvorschlag von Van de Watering in das Jahr 1637 mit, daß dies zwar in die künstlerische Entwicklung passe, er aber eine Anknüpfung des Frankfurter Gemäldes an eine Gruppe aus den frühen 1640er Jahren bevorzuge.[28] Eine Entstehung 1652 sei „ganz und gar ausgeschlossen".

In seiner 2002 erschienenen Monographie bezeichnet Wolfgang Schulz das Gemälde als „Flußlandschaft".[29] Die Datierung, die er als „16.2" wiedergibt, sei authentisch und könne aus stilistischen Gründen nur als „1642" gelesen werden. Die von Bredius (1645), Bode (späte 1630er Jahre), Willem van de Watering (1637) und Weizsäcker sowie Hofstede de Groot (1652) vorgeschlagenen Datierungen weist er als „inadequate" zurück. Mit diesem Bild, das die leuchtenden Farben auszeichneten, wende sich Van der Neer von der tonalen Phase der Landschaftsmalerei ab.[30] In einem Schreiben vom 22. August 2003[31] bezeichnet Schulz die Datierung in die Frühzeit aufgrund der „Qualität des Gemäldes und der stilistischen Verfeinerung als unmöglich". Ebenso hält er „1652" für „stilistisch nicht begründbar". „1645" hingegen könne noch zutreffen.

DISKUSSION

Das Frankfurter Gemälde zählt als datiertes Frühwerk zu den besonders häufig diskutierten Gemälden von Aert van der Neer. Umstritten war insbesondere die Lesart der Datierung, von der die dritte Ziffer nur schwer zu erkennen ist. Die Vorschläge zu der zeitlichen Einordnung reichen von den 1630er Jahren bis zur Jahrhundertmitte.[32] In jüngerer Zeit und zuletzt noch in der Monographie von Wolfgang Schulz wurde eine Entstehung im Jahr 1642 als stilistisch plausibel favorisiert.[33]

Zweifel an der Echtheit der Datierung traten bereits bei der eingehenden Untersuchung von Monogramm und Datum mit dem Mikroskop zutage. Dabei fiel insbesondere der stark verputzte Zustand der Ziffern auf, die sich nur in der Infrarot-Reflektographie eindeutig als „1642" lesen lassen (Abb. 247). Hingegen befindet sich die Farbschicht direkt darunter in einem weitgehend intakten Zustand. Die Ziffern stehen unverbunden auf dem Untergrund, zudem fehlt ihnen ein entstehungszeitliches Craquelé. Die Zweifel an der Authentizität von Signatur und Datierung wird durch das dendrochronologische Gutachten von Peter Klein bestätigt, das von einer frühestmöglichen Entstehung des Gemäldes 1645 ausgeht.[34]

Die Datierung um 1645 wird auch durch den Vergleich mit einer weiteren undatierten Landschaft in Privatbesitz (Abb. 248) unterstützt, die Schulz zufolge Mitte der 1640er Jahre entstanden ist.[35] Die „Landschaft mit einem Herrenhaus" zeigt wie das Frankfurter Gemälde die Gegenüberstellung einer herrschaftlichen Architektur mit kleineren, bäuerlichen Anwesen. Auch die hoch aufragenden Bäume, die sich von dem hellen, nur leicht bewölkten Himmel markant abheben, sind sehr gut miteinander vergleichbar. Ebenso stimmen das Verhältnis von Himmel und Landschaft sowie die Entwicklung von Raumtiefe überein. Im Frankfurter Gemälde wird diese durch den gewundenen Verlauf der Wasserfläche und in der „Landschaft mit Herrenhaus" durch die kurvig geführte Straße erzielt. Auch die Figurenstaffage, die zum Teil etwas unproportioniert wirkt, stimmt überein. Die einzelnen Motive und auch der Bildaufbau werden in der 1643 datierten „Abendlichen Flußlandschaft" in Gotha vorbereitet.[36] Wie im Frankfurter Gemälde bestimmt eine breite Wasserfläche den Vordergrund, und zwischen den Baumgruppen ist gleichfalls ein herrschaftliches Anwesen zu sehen.

25 Vgl. BACHMANN 1982, S. 38.
26 Vgl. BACHMANN 1982, S. 27.
27 Vgl. BACHMANN 1982, S. 38.
28 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
29 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215.
30 Vgl. SCHULZ 2002, S. 32.
31 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
32 Folgende Datierungen wurden in der Literatur diskutiert: Mitte der 1630er Jahre (STECHOW 1966, S. 56, S. 197, Anm. 30); 1637 (W. van de Watering auf dem Photo im RKD, Den Haag); 1642 (BACHMANN 1968b, S. 220; SCHULZ 2002, S. 215); 1645 (BODE 1889, S. 83; BREDIUS 1900, S. 79) und 1652 (Verz. 1900, S. 236; PHILIPPI 1901, S. 273; HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 371, Nr. 32).
33 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215.
34 Vgl. Gutachten vom 19. November 2002 und Korrespondenz in der Gemäldeakte.
35 Holz, 47,6 x 63,5 cm. Privatsammlung. Zur Datierung vgl. SCHULZ 2002, S. 264, Nr. 542.

Abb. 248: Aert van der Neer, Landschaft mit einem Herrenhaus, um 1645, Privatsammlung

Eine Jagdszene als Staffage führte Van der Neer bereits 1635 ein. In der „Sommerlandschaft mit alten Bäumen" hat sich im Vordergrund eine Gruppe von Jägern mit Pferden und Hunden versammelt.[37] Ihre prachtvollen Gewänder stehen in einem deutlichen Kontrast zu der idyllischen Weideszene auf dem gegenüberliegenden Ufer: Dort ist eine einfache Bäuerin mit ihrem Kind neben einigen Kühen zu sehen. Diesen Kontrast griff Van der Neer im Frankfurter Gemälde wieder auf, denn auch hier stehen einem vornehm gekleideten Jäger einige Angler in bescheidener Tracht gegenüber. Im Vergleich der beiden Werke wird bereits die künstlerische Weiterentwicklung deutlich: In dem Mitte der 1630er Jahre entstandenen Gemälde sind die mächtigen Bäume noch unmittelbar im Vordergrund plaziert, zudem wird der Horizont durch eine Anhöhe verdeckt. Daher ergibt sich noch nicht der Eindruck überzeugender Raumtiefe, der die etwa zehn Jahre später gemalte Landschaft im Städel charakterisiert. Außerdem sind im früher entstandenen Gemälde Details im Vordergrund sehr viel kleinteiliger und präziser ausgeführt. Der durch leicht verschwommene Konturen entstehende atmosphärische Eindruck, der später zu einem Markenzeichen Van der Neers werden sollte, stellt sich deshalb nicht ein. Dennoch ist auch das Frankfurter Gemälde noch dem Frühwerk zuzurechnen, in dem der Künstler Einflüsse durch Esaias van de Velde rezipierte.[38] Dies wird beispielsweise in dem wolkig geformten Laub der Bäume und in der Figurenstaffage ersichtlich, die in den Gemälden von Van de Velde wie der 1619 entstandenen „Landschaft mit Reitern und Ruinen" (Abb. 249) vorgeprägt sind.[39] In einer Zeichnung nutzte Van de Velde

36 Holz, 74,8 x 105,7 cm. Gotha, Schloß Friedenstein (Inv. Nr. 36). Schulz zufolge handelt es sich bei dem Gemälde, das sowohl den Einfluß von Esaias van de Velde wie auch des frühen Van Goyen widerspiegle, um die erste Abendlandschaft ohne das Motiv der Sonne oder des Mondes; vgl. SCHULZ 2002, S. 218, Nr. 346.

37 Holz, 100 x 186 cm. Verbleib unbekannt. Vgl. SCHULZ 2002, S. 441, Nr. 1283. Die Staffage, die einen Jäger und einen Angler vereint, kommt auf einem zu Beginn der 1640er Jahre entstandenen Gemälde in Leiden, Museum De Lakenhal, vor; vgl. SCHULZ 2002, S. 229, Nr. 393.

38 Vgl. STECHOW 1966, S. 56. Bachmann sieht den Einfluß von Van de Velde vor allem in der Figurenstaffage; vgl. BACHMANN 1968a, S. 705. Für die Landschaft benennt er allgemein „flämische" Einflüsse, die er in seiner 1982 erschienenen Monographie auf „Alexander Keirincx" präzisiert; vgl. BACHMANN 1982, S. 38.

gleichfalls das markante Motiv des großen Hauses mit dem Treppengiebel, um Akzente zu setzen.[40] Im Gegensatz zu seinem Schüler Jan van Goyen, dem Hauptvertreter der tonalen Landschaftsmalerei, behielt Van de Velde jedoch das von Lokalfarben bestimmte Kolorit bei.[41] Dies prägt auch noch Van der Neers „Weiher vor einem Dorf", wenn auch der kühltonige Himmel mit den goldfarbenen Wolkenschleiern bereits Impulse durch die Italianisanten ankündigt. Deren Einfluß auf Van der Neer wird in dem wenig später entstandenen „Flußufer mit Kühen" (Abb. 266) im Städel deutlich.

Die gemäldetechnologische Untersuchung machte den sorgfältigen und in verschiedenen Schritten ablaufenden Malprozeß sichtbar: Die Landschaft wurde zunächst mit einer Unterzeichnung angelegt (Abb. 250), die heute teilweise mit bloßem Auge erkennbar ist (Abb. 251). Im Vergleich mit dem letztlich ausgeführten Gemälde werden einige Planänderungen sichtbar. So ist etwa in der Mittelachse ein Ruderboot zu erkennen, das ursprünglich am Ufer liegen sollte. Weiterhin war links neben dem großen Gebäude ein weiterer Giebel geplant, der heute nur noch in der Infrarot-Reflektographie zu erkennen ist. Gleichfalls verworfen wurde ein großer Baum am linken Bildrand, der bis zum oberen Bildrand aufragen sollte. Wäre dieser ausgeführt worden, bestünde zwischen dem Frankfurter Gemälde und der zeitgleich entstandenen „Landschaft mit Herrenhaus" (Abb. 248) eine weitere Gemeinsamkeit im Bildaufbau. In der Unterzeichnung nicht

Abb. 249: Esaias van de Velde, Landschaft mit Reitern und Ruinen, 1619, New York, Privatsammlung

39 Holz, 28,5 x 36 cm. New York, Privatsammlung. Vgl. KEYES 1984, S. 155, Kat. 131.

40 Schwarze Kreide, 137 x 180 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Die Zeichnung stammt aus dem 1618/20 entstandenen Skizzenbuch. Das Gebäude mit den Treppengiebeln wird mit den Sebastiaensdoelen, dem Versammlungshaus der Sebastians-Schützen in Rotterdam identifiziert; vgl. KEYES 1984, S. 252, Kat. D 119.

41 Vgl. SCHULZ 2002, S. 32. Besonders im Vergleich mit dem 1643 entstandenen Gemälde „Der Halt vor dem Wirtshaus" (Abb. 90) von Jan van Goyen wird der Unterschied zwischen beiden Werken anschaulich.

Abb. 250: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

vorgesehen waren die Staffagefiguren, die erst später in die fertiggestellte Landschaft eingefügt wurden. In der relativen Unverbundenheit der einzelnen Motive, die auch für andere Figurenstaffagen von Van der Neer typisch ist, äußert sich ihre primär dekorative Funktion.

Die differenzierte Verwendung unterschiedlicher Maltechniken, die Van der Neer vor allem in den späteren Nachtstücken virtuos handhabte, zeigt sich bereits in diesem frühen Werk. Der Maler verzichtete auf eine Unterlegung und trug die Malfarbe weitgehend dünn und flüssig auf den Kreidegrund auf. In den dichtbelaubten Bäumen am rechten Bildrand, deren Blätter das Sonnenlicht reflektieren, wird die Malweise besonders ersichtlich. Die beleuchteten Blätter werden durch aufgestupfte helle Farbflecken suggeriert, deren weiche Konturen auf eine bindemittelreiche und deshalb leicht verfließende Farbe hindeuten (Abb. 252). Im Kontrast dazu wendete der Maler insbesondere im Mittelgrund die präzisere Kratztechnik an, mit der er einzelne Linien aus dem farbigen Grund hervorholte (Abb. 253). In dem nur wenig später entstandenen „Flußufer mit Kühen" (Abb. 266) setzte Van der Neer diese Techniken noch differenzierter ein und bereitete somit seine Nachtstücke vor, die mit ihren virtuos gesetzten Lichteffekten seine künstlerische Meisterschaft bezeugen.

Der Klebezettel auf der Rückseite mit der Aufschrift „N° 28. / Eine Landschafft von Cuip" (Abb. 245) geht vermutlich auf eine Versteigerung am 29. Oktober 1770 in Frankfurt zurück. Da die erhaltenen Auktionskataloge weder Angaben zu den Einlieferern noch zu den Käufern machen, lassen sich bislang keine weiteren Vorbesitzer ermitteln.[42]

Abb. 251: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterzeichnung im Heuschober, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 440; 1879, S. 138, Nr. 255; 1883, S. 142, Nr. 255; 1888, S. 151, Nr. 255; 1892, S. 60, Nr. 255; 1897/1900, S. 58, Nr. 255; 1900, S. 236, Nr. 255; 1905/07, S. 48, Nr. 255; 1907, S. 45, Nr. 255; 1910, S. 57, Nr. 255; 1914, S. 59, Nr. 255; 1915, S. 113, Nr. 255; 1919, S. 83, Nr. 1090; 1922, S. 86; 1924, S. 144, Nr. 1090; 1966, S. 90; 1971, S. 45; 1986, S. 26, Nr. 2; 1987, S. 80; 1995, S. 43, Tafel 97

PIGEON 1888, S. 257, Nr. 42
BODE 1889, S. 83f.
BREDIUS 1900, S. 79
PHILIPPI 1901, S. 273
EBE 1901, S. 487
VETH 1905, S. 94f.
BODE 1907, S. 154

42 Die beiden Exemplare (Lugt 1866) befinden sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. Zu den Umständen der Versteigerung, die vermutlich von der Stadt und nicht von einem Kunsthändler organisiert wurde, vgl. die Angaben im Getty Provenance Index, Sale Catalogue D-67.

Abb. 252: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Mikroskopaufnahme: Flüssig gemaltes Laub, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 253: Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf, Mikroskopaufnahme: Gekratzte Bäume, Frankfurt a. M., Städel

BODE 1917, S. 195
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 371, Nr. 32
GROSSE 1925, S. 32
BACHMANN 1966, S. 10f., S. 63f.
STECHOW 1966, S. 56, S. 92, S. 177, S. 197, Anm. 30
BACHMANN 1968a, S. 705
BACHMANN 1968b, S. 219f.
BACHMANN 1982, S. 27, S. 29, S. 38
SCHULZ 2002, S. 32, S. 215, Nr. 335

AERT VAN DER NEER

NÄCHTLICHE KANALLANDSCHAFT MIT FISCHERBOOTEN

INV. NR. 1092

Um 1645–1650

Eichenholz, 41,8 x 52,2 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern (Brett I: 20,0 x 52,2 x 0,5–0,9 cm; Brett II: 21,8 x 52,2 x 0,5–0,9 cm) bestehende Eichenholztafel wurde auf der Rückseite allseitig abgefast. Über der elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine rotbraune Unterlegung.
1819 wurde das damals noch im Besitz von H. Mack befindliche Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert: „Mondschein von v. d. Neer, gez. u. die Luft repariert" (Morgenstern-Protokoll; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Heute zeigt sich das Werk in einem insgesamt recht guten Zustand. Die unregelmäßigen Bildkanten gehen auf eine allseitige sekundäre Beschneidung zurück, die oben sogar recht deutlich ausfiel. Obere linke Ecke etwas angestoßen. Fehlstellen am oberen Bildrand. Retuschierte Ausbrüche rechts neben dem vorderen Boot. Links unterhalb der Brettfuge bogenförmiger Kratzer, rechts davon gekitteter Ausbruch mit älteren Retuschen. Schwundrißcraquelé in der Unterlegung rechts neben dem vorderen Boot, in den Baumstämmen in Höhe der Häuserzeile sowie links neben der Brücke im Uferbereich. Im beleuchteten Laub der rechten Baumgruppe Krepierungen.
Brettfuge links leicht geöffnet. Dort unter UV-Licht erkennbare jüngere Retuschen, außerdem lasurartige Übermalungen im linken oberen Bildviertel im Bereich des Himmels. Diese decken wohl Verputzungen ab, die auch im Bereich der Wasserfläche auftreten. Weitere Übermalung am oberen Bildrand. Jüngere Retuschen im Vordergrund rechts, vereinzelt auch links sowie über der rechten Baumgruppe.
Der dicke, sehr glänzende Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und gleichmäßig. Durch den Zierrahmen an den seitlichen Bildrändern abgerieben.
Das Monogramm „AV" und „DN" (beides ligiert, Abb. 254) wurde in einem lasurartig aufgetragenen Ockerton am vorderen Rand des Nachens rechts im Vordergrund angebracht und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite sind die obere und die untere Abfasung nur noch in Resten vorhanden. Vereinzelt auftretende Anobienlöcher. Mittig Klebezettel „G.1092.". In weißer Kreide „2563" und „12" (nur noch schwach erkennbar). In roter Kreide „3325/4". Mit schwarzem Stift oben rechts: „Van der Neer".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1630 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1641 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1647.

PROVENIENZ

Slg. H. Mack, Frankfurt a. M.
Slg. Johann Georg Seufferheld (1813–1874), Handelsmann und Stadtverordneter, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. April 1874 als Vermächtnis J. G. Seufferheld als „Aart van der Neer"

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 198 x 251 mm. In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Bd. 2, Bl. 30

Abb. 254: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Ein von Wolkenschleiern überzogener Vollmond breitet sein Licht über eine flache holländische Landschaft aus. Er spiegelt sich in der großen Wasserfläche eines breiten Kanals, der auf den Horizont zuläuft. Dort wird er von einer Brücke überspannt, über der sich gerade die Mondscheibe befindet. Im Vordergrund bereiten Fischer ihr Boot vor. Ein weiteres, mit Handelsgütern beladenes Schiff wird von zwei Männern durch den Kanal gestakt. Am rechten Ufer reitet ein Mann auf seinem Schimmel vorbei. Hinter ihm ragen große Bäume in den nächtlichen Himmel. Nur einzelne Blätter reflektieren das Mondlicht und treten so aus der dunklen Masse des Laubes hervor. Dahinter erstreckt sich eine Häuserzeile im diffusen Halbdunkel. Am gegenüberliegenden Ufer erleichtert ein Kind seine Blase: kleine Reflexe lassen den Urinstrahl erkennen. Links neben ihm tritt eine Frau aus dem Eingang eines Gebäudes heraus. In dem Dorf, das sich am linken Ufer entlangzieht, leuchten nur noch hinter wenigen Fenstern Lichter. Der Mondschein läßt vereinzelt Details wie die getreppten Giebel, Zäune, Baumstämme oder Heuschober hervortreten. Zwei Nachtvögel zeichnen sich deutlich vor dem Himmel ab, der durch große, vorüberziehende Wolken eine dramatische Wirkung erhält.

FORSCHUNGSSTAND

Das am 11. April 1874 aus dem Vermächtnis von Johann Georg Seufferheld als „Aart van der Neer" erworbene Gemälde wurde im 1877 verfaßten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1873 unter dem Titel „Mondscheinlandschaft" aufgenommen und dabei das Monogramm erwähnt.[1] In seiner im gleichen Jahr erschienenen Beschreibung von Meisterwerken in der Städel-Sammlung geht Veit Valentin auch auf die Lichtinszenierung in dem Gemälde ein, die ihren besonderen Reiz durch die von Wolkenschleiern verursachte indirekte Beleuchtung erhalte.[2] Im Verzeichnis von 1892 wird der Titel zu „Kanallandschaft im Mondschein" verändert.[3] Um Aert van der Neer von den Italianisanten abzusetzen, bezeichnet ihn Heinrich Weizsäcker 1899 gemeinsam mit Cuyp, Ruisdael und Hobbema als Maler einheimischer Landschaften, die den Romfahrern aufgrund ihrer „grösseren Originalität" sogar überlegen seien.[4] Die „Kanallandschaft" im Städel stelle unter den Mondscheinbildern von Van der Neer ein Beispiel „von seltener Feinheit" dar. Diese zeichne aus, daß „das Bild des Tages durch einen blossen Tonwechsel in die tiefere Stimmung der Nacht" übertragen werde. Im Verzeichnis von 1900 transkribiert Weizsäcker das Monogramm des von ihm als „Mondscheinlandschaft" bezeichneten Gemäldes.[5] Cornelis Hofstede de Groot gibt den Namen des Stifters fälschlich als „Seufferfeld" wieder und deutet den Schimmel rechts im Vordergrund als Treidelpferd.[6]

Fredo Bachmann nennt die Zentralperspektive als charakteristisches Stilmerkmal der Landschaften von Van der Neer.[7] Diese werde häufig durch einen zum Vordergrund breiter werdenden Kanal akzentuiert, der sich im Frankfurter Gemälde sogar in zwei Arme teile und damit den Effekt der Verkürzung unterstreiche. Bachmann zufolge kommen die Mondscheinlandschaften bei Van der Neer in den späten 1640er Jahren auf.[8] Mittels der Zentralperspektive würde wie im Frankfurter Bild eine räumliche Wirkung erzielt. Dabei käme den gestaffelten Häusern die Funktion von Repoussoirmotiven zu.

In seiner 1982 erschienenen Monographie bezeichnet Bachmann die Frankfurter „Kanallandschaft" als frühes Nachtstück mit einer besonderen entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung.[9] Es sei später entstanden als die 1643 datierte „Abendlandschaft" in Schloß Friedenstein, Gotha.[10] Dort sei der in die Tiefe fluchtende Kanal schon vorgeprägt.[11] Das Frankfurter Gemälde beinhalte wichtige Züge der späteren Nachtstücke wie den Mond in der Bildmitte, auf den die Tiefenlinien zulaufen. Die so erzeugte Perspektive wertet Bachmann bei dem Frankfurter Beispiel als „technisch und hart". Der einfache Bildaufbau finde sich auf einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett wieder.[12] Der Mond erzeuge ausgeprägte Gegenlichteffekte, die aber durch die helle Wasserfläche ausgeglichen würden. Anhand der „drastischen Perspektive" und dem „schwärzlichen Gesamteindruck" seien die Nachtstücke der 1640er Jahre zu erkennen. Bereits bei Rafael Camphuysen finde sich der Effekt, daß die vorherrschende Dunkelheit Lichtreflexe besonders kontrastreich hervortreten lasse. Die Reduktion der Farbpalette – Ocker und Schwarzblau im Frankfurter Bild – verweise hingegen auf das Vorbild von Joachim Camphuysen.

Wolfgang Schulz wertet in seiner 2002 erschienenen Monographie das Monogramm als authentisch und

1 Vgl. Verz. 1873 (Nachtrag 1977, o. S., Nr. 441).
2 Vgl. Eissenhardt-Valentin 1877, S. 19.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 60, Nr. 256.
4 Vgl. Weizsäcker 1899, S. 29.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 236, Nr. 256. Im Verzeichnis von 1995 wird das Gemälde unter dem Titel „Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten" aufgeführt; vgl. Verz. 1995, S. 43.
6 Vgl. Hofstede de Groot 7, 1918, S. 407, Nr. 187. Das Tau, das seiner Meinung nach das Pferd mit dem Boot verbindet, läßt sich im Original nicht nachweisen.
7 Vgl. Bachmann 1966, S. 19f.
8 Vgl. Bachmann 1968a, S. 705.
9 Vgl. Bachmann 1982, S. 29. Seiner Ansicht nach ist dies „der erste große Versuch mit der Darstellung der Dunkelheit"; vgl. Bachmann 1982, S. 47.
10 Vgl. Bachmann 1982, S. 45.
11 Vgl. Bachmann 1982, S. 47.
12 Dazu auch Bachmann 1972, S. 14f.

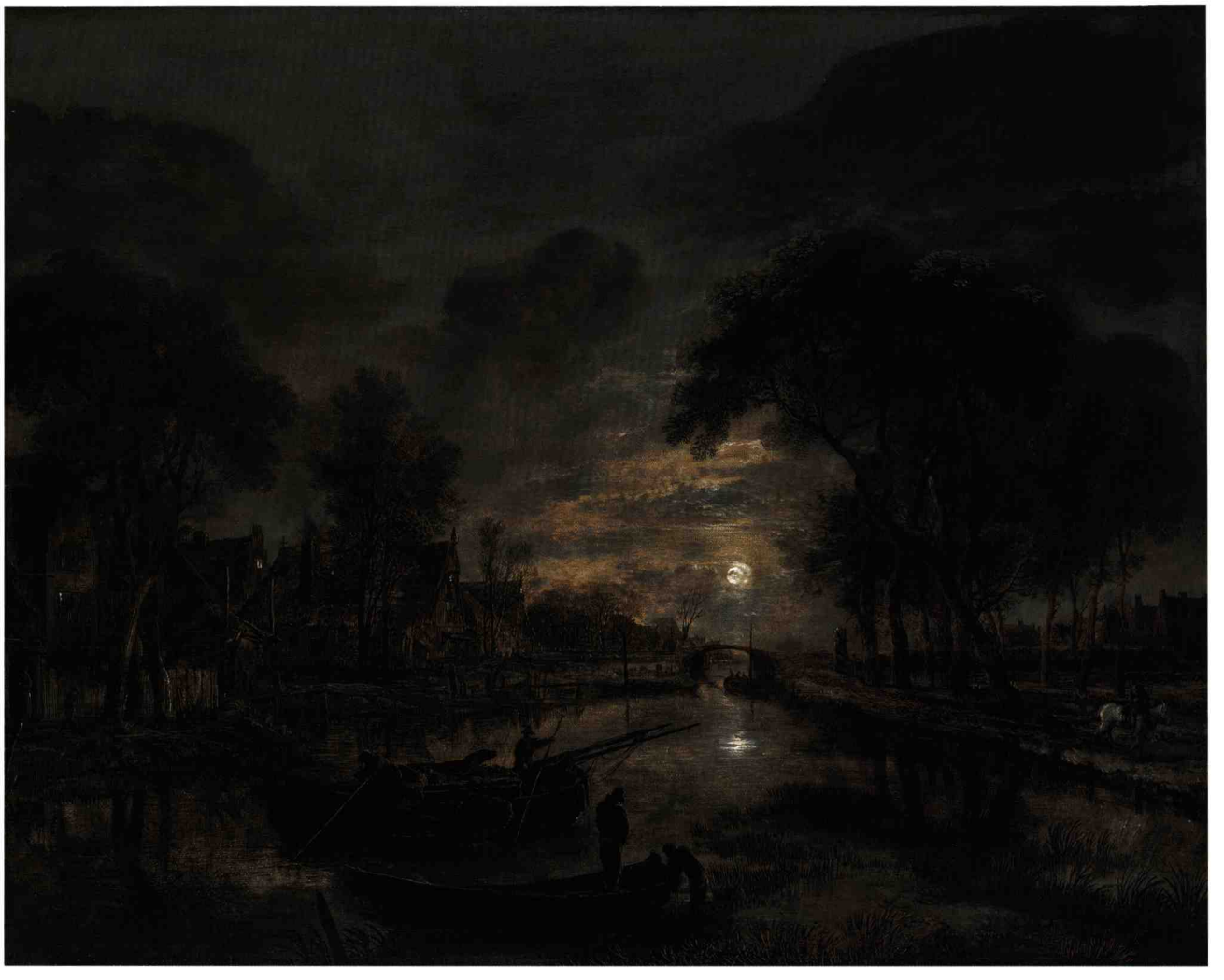

Abb. 255: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

verweist auf die ähnlich komponierte Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett.[13] Die Überlegung von Bachmann, daß es sich um die „erste zweifarbige Nachtlandschaft im Gegenlicht"[14] handle, wird von Schulz relativiert.[15] Er gibt für das von ihm als „authentic and impressive" bezeichnete Gemälde die Jahre 1648 bis 1653 als Entstehungszeitraum an. Gerade im Vergleich mit der 1647 datierten „Nächtlichen Flußlandschaft" im J. Paul Getty Museum, Malibu, trete die Qualität des Frankfurter Gemäldes hervor, das einen Höhepunkt in den von Van der Neer gemalten Mondscheinlandschaften darstelle.[16] In einem Schreiben vom 22. August 2003 datiert Schulz das Gemälde in die zweite Hälfte der 1640er Jahre und stuft die Berliner Zeichnung als „Anregung" ein.[17] In ihrer Untersuchung zu den niederländischen Nachtstücken stellt Mirjam Neumeister das Gemälde von Aert van der Neer in die von Adam Elsheimer erneut belebte Tradition des Nachtstücks mit mehrfacher Beleuchtung.[18]

DISKUSSION

In den 1640er Jahren wandte sich Aert van der Neer dem Bildtypus der Landschaft im Mondschein zu.[19] Angeregt wurde dieses möglicherweise durch das Vorbild der Italianisanten, die mehrfach Viehhirten oder Fischer bei Fakkellicht im Mondschein darstellten.[20] Ein durch Dancker Danckertsz. auch in der Druckgraphik verbreitetes Beispiel stellt die „Nächtliche Landschaft mit Krabbenfischern" (Abb. 256) dar, die Nicolaes Berchem 1645 malte.[21] Die Nachtszene ist von mehreren Lichtquellen bestimmt:

Abb. 256: Nicolaes Berchem, Krabbenfischer bei Nacht, 1645, London, Trafalgar Art Galleries

13 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215f.
14 Vgl. BACHMANN 1982, S. 47.
15 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216.
16 Vgl. SCHULZ 2002, S. 45.
17 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
18 Vgl. NEUMEISTER 2003, S. 297.
19 Vgl. SCHULZ 2002, S. 40.
20 Schulz hingegen sieht keinen direkten Einfluß, sondern verweist eher auf einen allgemeinen Zeitgeschmack; vgl. SCHULZ 2002, S. 40.
21 Leinwand, 60,3 x 80 cm. London, Trafalgar Art Galleries. Berchem wandte sich wie Pieter van Laer zu Beginn der 1640er Jahre in Haarlem den Nachtstücken zu; vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 132. Zur Radierung (377 x 468 mm; HOLLSTEIN V, 25) vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 344–347.

Abb. 258: Jan van de Velde, Die Nacht (aus der Tageszeiten-Folge), Kupferstich und Radierung, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 257: Hendrick Goudt (nach Adam Elsheimer), Die Flucht nach Ägypten, Kupferstich und Radierung, 1613, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Dem kühlen Licht von Mond und Sternen steht der rötlichgelbe Schein von Fackeln gegenüber, bei dem die Krabbenfischer ihrer Tätigkeit nachgehen. Dieser Bildtypus der mehrfachen Beleuchtung geht letztlich auf die „Nächtlichen Brandlandschaften" von Hieronymus Bosch zurück, die aber zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine zeitentsprechendere Formulierung durch Adam Elsheimer erhalten hatten.[22] Dieser schuf mit seiner 1609 entstandenen „Flucht nach Ägypten" den Prototyp der nächtlichen Landschaft im 17. Jahrhundert, indem er verschiedene Lichtquellen von unterschiedlicher Intensität zu einer stimmungsvollen nächtlichen Komposition vereinte.[23] Durch den 1613 entstandenen Nachstich von Hendrick Goudt (Abb. 257) fand Elsheimers Inven-

22 Zum Nachtstück bei Elsheimer und seiner Abhängigkeit von der niederländischen Bildtradition vgl. NEUMEISTER 2003, S. 275–314.

23 Kupfer, 31 x 41 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 216); vgl. Keith ANDREWS, Adam Elsheimer, München 1985, S. 190. Elsheimer setzte geschickt die unterschiedlichen Lichtwirkungen voneinander ab: Einem auflodernden Lagerfeuer, um das sich einige Hirten gesellt haben, steht das begrenzte Licht der von Joseph gehaltenen Fackel gegenüber, die nur die Heilige Familie illuminiert. Über dieser Szene wölbt sich ein vom schimmernden Band der Milchstraße durchzogener Sternenhimmel mit einem tiefstehenden Mond, der seinen silbernen Schein über die nächtliche Landschaft breitet.

tion rasche Verbreitung.[24] Insbesondere das Motiv des tiefstehenden Mondes, der, von Wolken überzogen, als silberne Scheibe über dem Horizont steht, wurde in der Folgezeit vielfach aufgegriffen.

Die Gegenüberstellung von Gestirnen und Fackellicht prägte auch die Arbeiten der Nachfolger Elsheimers, zu denen in der Druckgraphik Jan van de Velde zählte.[25] Dieser verband den Nachthimmel mit der naturalistischen Wiedergabe einer holländischen Stadt: Das erste Blatt einer Folge zu den „Vier Tageszeiten" (Abb. 258) zeigt eine modisch gekleidete Gesellschaft bei Fackelschein vor der Kulisse des Buijtenhofes in Den Haag unter dem Sternenhimmel.[26] Der tiefstehende Mond spiegelt sich in der glatten Wasseroberfläche des Vijver. Die Verbindung der nächtlichen Stimmung mit der Wiedergabe einer holländischen Umgebung, die Aert van der Neers Mondscheinlandschaften auszeichnet, könnte von diesem Vorbild abgeleitet sein. Die giebelständigen Häuser, die im Frankfurter Gemälde den breiten Kanal flankieren, entsprechen einem niederländischen Bautypus. Damit nimmt Aert van der Neer eine Gegenposition zu den Nachtstücken der Italianisanten ein, die topographisch nicht festgelegt sind, aber durch die teilweise burleske Staffage eher an südliche Landschaften erinnern.

Die Frankfurter Kanallandschaft weist verschiedene Elemente auf, die für Van der Neers Nachtstücke charakteristisch sind. Im Vergleich zu dem „Flußufer mit Kühen" (Abb. 266), das mit dem bildbestimmenden großen Baum und der Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund noch in die Frühzeit des Künstlers weist, sind hier bereits wichtige Elemente der späteren Nachtstücke vorbereitet. Die bereits in den Mittelgrund gerückten Bäume wirken weniger dominant und geben nun dem Himmel mehr Raum. Dieser trägt durch die Mondscheibe und die von unten beleuchteten Wolken maßgeblich zum stimmungsvollen Gesamteindruck des Gemäldes bei. Kennzeichnend ist auch der zentralperspektivische Bildaufbau, der einen größeren Tiefensog entwickelt als die Staffelung diagonaler Ebenen.[27] Der vor allem zu Beginn des 17. Jahrhunderts beliebte Kompositionstypus ist zwar konservativ, wird aber von Van

Abb. 259: Aert van der Neer, Nächtliche Flußlandschaft mit Schloß Kostverloren im Hintergrund, 1647, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

24 Kupferstich, Radierung, 339 x 398 mm (HOLLSTEIN VIII, 3). Zum Einfluß von Elsheimer auf Aert van der Neer vgl. BACHMANN 1966, S. 27.

25 Schulz weist auf die Nachtstücke von Jan van de Velde hin und bezeichnet sie als mögliche Vorbilder für Aert van der Neer; vgl. SCHULZ 2002, S. 40.

26 Kupferstich, Radierung, 94 x 160 mm (HOLLSTEIN XXXIII, 75).

27 Bachmann datiert das Aufkommen dieses Kompositionstypus im Werk von Van der Neer, vermutlich ausgehend von der 1643 datierten Flußlandschaft im Schloß Friedenstein in Gotha, in die Mitte der 1640er Jahre und führt ihn auf flämisch-spätmanieristische Vorbilder zurück; vgl. BACHMANN 1982, S. 28.

der Neer neu belebt: Er entwickelt eine Lichtperspektive, indem er die Lichtquelle mit der größten Intensität nahe des Fluchtpunktes plazierte. Die von dort ausgehende Beleuchtung schwächt sich zu den Bildrändern hin ab. Auf diese Weise erzielte Van de Neer den Eindruck großer Bildtiefe.[28]

Die von Schulz angegebene Datierung in die zweite Hälfte der 1640er Jahre[29] wird durch den dendrochronologischen Befund[30] und den Vergleich mit weiteren Werken gestützt.[31] Die 1647 datierte „Nächtliche Flußlandschaft mit dem Schloß Kostverloren im Hintergrund" (Abb. 259)[32] zeigt mit dem diagonalen Flußlauf noch Anklänge an das Frühwerk, steht aber in dem Verhältnis zwischen Landschaft und Himmel bereits dem Frankfurter Gemälde sehr nahe.[33] Deutlich verrät sich hier der Einfluß Adam Elsheimers in der Wiedergabe des Sternenhimmels. Eingegrenzt wird der Entstehungszeitraum auch durch den etwa zeitgleich entstandenen „Kanal mit Holzsteg im Mondschein" in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein.[34] Deutliche Übereinstimmungen bestehen in dem ähnlichen Bildaufbau, dem Baumtypus mit den schräggewachsenen Stämmen und der Brückensilhouette, die sich von dem hellen Hintergrund abhebt. Beide Gemälde zeigen das Bemühen von Aert van der Neer, mit den vom Mondlicht erzeugten Lichtern eine stimmungsvolle Atmosphäre zu erzielen.

Um die unterschiedlichen nächtlichen Beleuchtungseffekte darzustellen, entwickelte der Maler ein breites Repertoire verschiedener Darstellungsweisen. Diese zeigen sich bereits in der von Schulz in das Jahr 1646 datierten „Flußlandschaft bei Mondschein" im Amsterdamer Rijksmuseum.[35] Wie Manja Zeldenrust aufzeigte, wandte Van der Neer in diesem Gemälde eine differenzierte Kratztechnik an, um die vom Mond erzeugten Lichtreflexe anschaulich zu machen: Das Gemälde wurde über einer ockerfarbenen Grundierung ausgeführt, die durch die Kratztechnik partiell freigelegt wird.[36] In Zäunen oder Schilfgräsern stehen gemalte neben gekratzten Linien, um so verschattete und beleuchtete Flächen anschaulich zu machen.[37] Details des Gemäldes verraten

Abb. 260: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Gekratzte Linien im Schiff im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 261: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Mit dem Abdruck der Fingerkuppe gestaltete Baumkronen, Frankfurt a. M., Städel

zudem, daß Van der Neer auch seine Finger einsetzte:[38] So ist die Spiegelung der Baumkronen im Wasser durch Abdrücke mit der Daumenkuppe bezeichnet, und die Rauchfahne aus einem der Schornsteine erhält durch eine Drehbewegung des Fingers ihre Form.

Ähnliche künstlerische Mittel setzte Aert van der Neer auch bei der Gestaltung der Frankfurter Kanallandschaft ein. Mit gekratzten Linien wurde die elfenbein-

28 Vgl. Ausst. Kat. BASEL 1987, S. 176. Den zentralperspektivischen Bildaufbau führt Petra Ten-Doesschate Chu auf die Winterbilder des Hendrick Avercamp zurück.

29 Vgl. seinen Brief vom 22. August 2003 in der Gemäldeakte.

30 Peter Klein, Universität Hamburg, hält eine Entstehung ab 1647 für wahrscheinlich; vgl. Gutachten vom 19. November 2002.

31 Schulz bezeichnet es als „almost impossible", die in diesem Zeitraum entstandenen Nachtstücke näher zu datieren; vgl. SCHULZ 2002, S. 45.

32 Holz, 57,5 x 89,0 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 2000.27). Vgl. SCHULZ 2002, S. 237, Nr. 426. Zur Identifikation des Gebäudes als Schloß Kostverloren vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 382f.

33 Schulz hält es für möglich, daß das Gemälde in Los Angeles etwa anderthalb Jahre vor dem Frankfurter Gemälde entstanden sein könnte; vgl. SCHULZ 2002, S. 45.

34 Holz, 25,5 x 22,0 cm. Sammlung des Fürsten von Liechtenstein (Inv. Nr. 479). Zur Datierung vgl. SCHULZ 2002, S. 258f., Nr. 516. Das Gemälde muß vor 1656 entstanden sein, denn einem rückwärtigen Siegel zufolge kam es damals in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich; vgl. Ausst. Kat. BASEL 1987, S. 176.

35 Holz, 55,0 x 103,0 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 3245). Vgl. SCHULZ 2002, S. 195, Nr. 250.

36 Vgl. ZELDENRUST 1983, S. 100f. Sie leitet die Kratztechnik von Rembrandt ab. Zur Kratztechnik bei Van der Neer auch BACHMANN 1966, S. 64.

37 Vgl. ZELDENRUST 1983, S. 102.

Abb. 262: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Mit der Fingerspitze gestupfte Uferböschung, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 263: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Staffagefiguren, Frankfurt a. M., Städel

farbene Kreidegrundierung freigelegt, um Lichtreflexe anzudeuten. So sind die beleuchteten Schilfhalme im Vordergrund und die Umrisse der Ladung in dem linken Boot mit diesen Linien ebenso markiert wie die lange Stange, mit welcher der Schiffer sein Gefährt durch den Kanal stakt (Abb. 260). Auch die beleuchteten Baumstämme, die das Mondlicht reflektieren, heben sich auf diese Weise von dem dunklen Grund ab. In den vom Mondschein beleuchteten Partien, wie beispielsweise in der glatten Wasseroberfläche, wurde die Malfarbe nur dünn und lasurartig aufgetragen, so daß die helle Grundierung durchschimmert. Den dünnflüssigen Farbauftrag nutzte Van der Neer auch für seine Fingertechnik: Mit den Fingerkuppen bearbeitete er die Baumkronen im Mittelgrund. Die so entstandenen feinen Rillen suggerieren Blattwerk, das sich filigran von dem hellen Nachthimmel abhebt (Abb. 261). Auch die runden Formen an der Uferböschung rechts, die Pflanzenbewuchs andeuten, gehen auf die Fingerspitzen des Malers zurück, die hier in die dünnflüssige Farbe getupft wur-

Abb. 264: Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft bei Mondlicht, Kohlezeichnung, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

den (Abb. 262). Hellbraune Unterlegungen, die durch die dunkle, aber lasurartig aufgetragene Malfarbe nur partiell überdeckt werden, erzeugen den Effekt der beleuchteten Baumkronen am linken Ufer. Pastos auf der Oberfläche sitzende Farben sind nur sparsam eingesetzt: Sie bezeichnen Glanzlichter und besonders lichtintensive Bereiche wie die Mondscheibe.

Die flotte Malweise des Bildes schließt dennoch nicht die präzise Wiedergabe von Details aus. Aert van der Neer erweist sich hier nicht nur als Maler stimmungsvoller Nachtstücke, deren artifizieller Charakter durch eine differenzierte und gezielt eingesetzte Maltechnik unterstrichen wird, sondern auch als begabter Erzähler. Nur mit wenigen Strichen sind am linken Bildrand zwei Figuren bezeichnet, die zu später Stunde noch einmal vor die Tür getreten sind (Abb. 263).[39] Der Betrachter erkennt eine Frau, die in einem Gartentor steht. Offenbar hat sie wegen der Nachtkühle ihre Arme verschränkt, um ihren Körper zu wärmen. Aufgrund der geringeren Größe handelt es sich bei der Figur rechts wohl um einen Knaben mit einem Hut auf dem Kopf. Er schlägt gerade sein Wasser ab, das sich in einem aus kleinen Reflexen zusammengesetzten, bogenförmigen Strahl zur Erde ergießt.

Für die Frankfurter Kanallandschaft ließ sich keine Unterzeichnung nachweisen. Möglicherweise verzichtete Van der Neer zunehmend auf dieses Hilfsmittel, da er inzwischen über ein breites Motivrepertoire verfügte. Ebenso könnte er auch Vorzeichnungen angefertigt haben, in denen wichtige Züge der Komposition bereits festgelegt wurden. Die im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte Kohlezeichnung (Abb. 264) könnte eine solche Funktion erfüllt haben.[40] Sie steht dem Frankfurter Gemälde in der zentralperspektivischen Komposition, in der Position des Mondes und der Darstellung von Häusern unter Baumgruppen sehr nahe, ohne daß die Details näher übereinstimmen würden.

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 441; 1879, S. 139, Nr. 256; 1883, S. 139, Nr. 256; 1888, S. 151, Nr. 256; 1892, S. 60, Nr. 256; 1897/1900, S. 58, Nr. 256; 1900, S. 236, Nr. 256; 1905/07, S. 48, Nr. 256; 1907, S. 45, Nr. 256; 1910, S. 57, Nr. 256; 1914, S. 59, Nr. 256; 1915, S. 113, Nr. 256; 1919, S. 84, Nr. 1092; 1924, S. 144, Nr. 1092; 1966, S. 90; 1971, S. 45; 1986, S. 35, Nr. 4; 1987, S. 80; 1995, S. 43, Tafel 98

Eissenhardt-Valentin 1877, S. 19
Weizsäcker 1899, S. 29
Ebe 1901, S. 487
Hofstede de Groot 7, 1918, S. 407, Nr. 187
Bachmann 1966, S. 19f.
Bachmann 1968a, S. 705
Bachmann 1972, S. 14f.
Bachmann 1980, S. 54
Bachmann 1982, S. 29, S. 45–47, S. 79
Schulz 2002, S. 45, S. 215f., Nr. 336
Neumeister 2003, S. 297f.

38 Vgl. Zeldenrust 1983, S. 102.

39 Schulz bezeichnet die Möglichkeiten Van der Neers, Figuren zu malen, als begrenzt. Sie seien als Staffage in die Landschaft integriert, ohne im Detail zu überzeugen; vgl. Schulz 2002, S. 23.

40 Schwarze Kohle, Pinsel, grau laviert, 188 x 302 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 8506). Vgl. Schulz 2002, S. 483, Nr. D 2. Dazu auch Bachmann 1972, S. 14f.

AERT VAN DER NEER

FLUSSUFER MIT KÜHEN

INV. NR. 1238

Um 1645–1650
Eichenholz, 33,0 x 25,5 cm
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem leicht verwölbten Brett bestehende Eichenholztafel (33,0 x 25,5 x 0,5–0,7 cm) weist rückseitig eine unregelmäßige, teilweise sehr knappe Abfasung auf, die nur am oberen und unteren Rand etwas ausgeprägter ist. Auf der elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine Unterzeichnung, die im Uferbereich stellenweise mit bloßem Auge erkennbar ist. Die Infrarot-Reflektographie zeigt eine grobe Skizzierung von Wasserlauf und Ufer mit einer angedeuteten Horizontlinie. Detaillierter sind die Kühe und das Haus gezeichnet, neben dem ursprünglich ein weiteres geplant war, das aber nicht ausgeführt wurde.
Während einer Restaurierung im Frühjahr 1966 durch Helmut Tomaschek wurde der Firnis abgenommen und dabei Farbabrieb an den Ästen oben rechts beobachtet (Restaurierungsprotokoll, Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6).
Das Gemälde befindet sich in einem guten Zustand. Retuschierte Ausbrüche am oberen Bildrand, kleine Delle in der linken oberen Ecke. Beschädigung durch den Zierrahmen in der rechten unteren Ecke. In der linken unteren Ecke etwas abgerieben. Verputzt in den Baumkronen links, in den Baumstämmen rechts sowie um den kahlen Ast und im Blattwerk über dem Segelschiff. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen entlang des oberen Bildrandes, vereinzelt im Himmel und im Laubwerk in der linken Baumhälfte sichtbar. Der Firnis zeigt ein ungleichmäßiges Erscheinungsbild. Im Himmel ist er weitgehend abgenommen, im Wasser links unterhalb des Schornsteins, im Baum rechts neben dem Haus und über der Weide gedünnt. Großflächig blieb der Firnis in den braunen, empfindlichen Partien, insbesondere im Laubwerk, über dem Haus, den Kühen und über dem Erdreich stehen.
Das aus zwei Teilen bestehende Monogramm „AV“ und „DN“ (beide ligiert, Abb. 265) wurde in schwarzer Farbe in der rechten unteren Bildecke angebracht und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite finden sich vereinzelt Anobienausfluglöcher. Über der seitlichen und oberen Abfasung ist eine Papierabklebung nur noch in Resten vorhanden. Abgekratzter Klebezettel. In weißer Kreide, etwas verwischt: „258^{B}“. In roter Kreide: „3438“, darunter „Städel“ und „1238“. Darunter „508“, mit Bleistift durchgestrichen.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1624 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1635 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1641.

Abb. 265: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Jean Etienne Fiseau (1707–1780), Bankier, Amsterdam
Verst. Slg. Veuve J. E. Fiseau, Amsterdam (Van de Schley) 30. August 1797, Nr. 152 (*f* 92 an Labouchère, zusammen mit Gegenstück)[1]
Slg. Neufville-Gontard, Frankfurt a. M.[2]

1 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 372, Nr. 34.

2 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215, Nr. 334 („[...] family property probably since the end of the 18th century“).

Abb. 266: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard als „Aert van der Neer"

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, Anton Burger 1824–1905, 2004, Nr. 97

BESCHREIBUNG

Neben einer abgestorbenen Weide im Vordergrund links ruhen drei Kühe und drei weiße Schafe auf einem Weg. Dieser endet abrupt an einem Fluß, der sich im Hintergrund rechts zu einer breiten Wasserfläche erweitert. Der Mast eines am linken Ufer ankernden Schiffes und ein Segelboot setzen vertikale Akzente, die durch die am rechten Bildrand emporragenden Bäume aufgenommen werden. Auf dem gegenüberliegenden Ufer erhebt sich ein großes Bauernhaus, dessen Giebel von der tiefstehenden Sonne beschienen wird. Die Fenster reflektieren das Licht. Hohe Bäume, die teilweise über den Dachfirst ragen, umgeben das Anwesen; Rauch steigt aus einem Kamin empor. Einzelne Wölkchen überziehen den klaren Himmel. Vor diesem hellen Hintergrund heben sich die Bäume als dunkle Silhouetten ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das früheste Zeugnis für das „Flußufer mit Kühen" von Aert van der Neer bietet der Auktionskatalog einer Versteigerung in Amsterdam am 30. August 1797.[3] Zum Aufruf kommt der Nachlaß des Bankiers Jean Etienne Fiseau. Für *f* 92 gelangt das Gemälde unter der Zuschreibung an Aert van der Neer und zusammen mit dem Pendant (heute Barnsley, Cannon Hall Museum) an einen Käufer namens „Labouchère".[4] Der Katalogtext bezeichnet das Thema des Frankfurter Gemäldes als „een opkomende Dageraad", dem eine Landschaft bei „helder Maanlicht" gegenüberstehe. Das Städel-Gemälde sei „zeer naturlyk" und wie sein Pendant „meesterlyck behandeld". In der Folgezeit wurden die Gegenstücke getrennt: Die Mondscheinlandschaft gelangte in den Besitz von William Harvey und nach dessen Tod 1867 über seine Erben an den National Trust.[5] Das Frankfurter Gemälde kam über die Familie De Neufville-Gontard an den Städel-Administrator Moritz Gontard und wurde am 11. September 1892 aus seinem Vermächtnis als „Aert van der Neer" erworben. Im Nachtrag zum Verzeichnis von 1892 wird es unter dem Titel „Flussufer, an welchem Kühe lagern" aufgeführt und das Monogramm erwähnt.[6] Heinrich Weizsäcker transkribiert das Monogramm und charakterisiert die Beleuchtung als morgendliches Sonnenlicht.[7] Er datiert das Gemälde in die Frühzeit des Künstlers. Dem folgen Philippi[8] und Hofstede de Groot, der die Angaben zur Provenienz ergänzt.[9] Hofstede de Groot, dem der Verbleib des Pendants nicht bekannt war,[10] gibt den Verkaufspreis mit „fl. 93" an. Die von Horst Gerson auf dem Photo im RKD versuchte Zuweisung an „J. Camphuizen (?)" wurde abgelehnt und die Angabe mit Bleistift durchgestrichen.
Bachmann ordnet das Frankfurter Gemälde zusammen mit dem damals im National Loan Collecting Trust, London, befindlichen Pendant einer Gruppe von 1642/43 entstandenen Landschaften zu.[11] Diese stünden noch im Zusammenhang mit Rafael Camphuysen, der schon vor 1627 Nachtlandschaften gemalt habe.[12] Obgleich Van der Neer hier „zum ersten Male" das nächtliche Dunkel und das Gegenlicht aufgreife, komme er noch nicht zu wegweisenden Lösungen.
In einem Schreiben vom 14. Februar 2000 datiert Schulz das von ihm als „Flußlandschaft im Morgenlicht" bezeichnete Gemälde um 1642/1644. Allerdings lasse sich das Pendant im Cannon Hall Museum in Barnsley, das zuletzt in der Versteigerung von 1797 gemeinsam mit dem Städel-Gemälde aufgetreten sei, nicht überzeugend in diese Zeit einordnen, da es eher in die 1660er Jahre zu weisen scheine.[13] Die von Christopher Wright vorgeschlagene Datierung für die in Barnsley befindliche Tafel in die sechziger Jahre sei daher durchaus nachvollziehbar, andererseits ließen sich beide Gemälde, wenn auch „nicht so ganz befriedigend", in die für das Frankfurter Gegenstück angenommene Entstehung in den Jahren 1642/44 aufgrund der „vorzüglichen Lichtstimmung" einordnen.
Entgegen einer Überlegung von Hofstede de Groot, das Gemälde Rafael Camphuysen zuzuschreiben, wertet Schulz in seiner 2002 erschienenen Monographie das Stä-

3 Vgl. Verst. Slg. Vve J. E. Fiseau, Amsterdam (Van de Schley) 30. August 1797, Nr. 152 (Lugt-Nr. 5646). Auf diese Provenienz hatte erstmalig Hofstede de Groot verwiesen; vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 372, Nr. 34.
4 Diese Angabe im annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag. Dazu auch SCHULZ 2002, S. 215, Nr. 334.
5 Vgl. SCHULZ 2002, S. 199, Nr. 270; seit 1969 befindet sich das Gemälde im Cannon Hall Museum in Barnsley.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 119, Nr. 258a (Nachtrag).
7 Vgl. Verz. 1900, S. 237, Nr. 258a.
8 Vgl. PHILIPPI 1901, S. 273.
9 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 372, Nr. 34.
10 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 439, Nr. 335.
11 Vgl. BACHMANN 1982, S. 40f.
12 Bachmann argumentiert vorwiegend mit den Motiven, die er von Camphuysen herleitet; vgl. BACHMANN 1980, S. 23.
13 Korrespondenz in der Gemäldeakte.

del-Gemälde als „unquestionably" authentisch.[14] Zwar sei das Monogramm nicht eigenhändig, aber das Gemälde weise Pentimenti und eine vom Künstler übermalte Vorzeichnung eines Astes oben links auf.[15] Die Datierung der Frankfurter Tafel und ihres Gegenstücks in Barnsley sei kontrovers, denn die Spanne reiche vom „Ende der 1630er Jahre" (Fredo Bachmann) bis in die „Sechziger Jahre" (Christopher Wright).[16] Schulz zufolge deutet das Gemälde in Barnsley auf die spätere Entwicklung von Van der Neer voraus, dennoch könnten beide Werke in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre entstanden sein.[17] Die Kühe im Vordergrund des Frankfurter Gemäldes, das insgesamt den Einfluß durch Jan Both verrate, seien denen auf 1640/41 entstandenen Werken ähnlich.[18] Die Datierung der Pendants in die zweite Hälfte der 1640er Jahre bestätigt Schulz noch einmal in einem Schreiben vom 22. August 2003 und stellt einen „retardierenden" Stil fest.[19]

In ihren Ausführungen zum Verhältnis des Frankfurter Malers Anton Burger zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sieht Birgit Sander das Gemälde von Van der Neer als direktes Vorbild für die von Burger 1869 gemalte „Landschaft mit Wassermühle" (Privatbesitz). In dem freien Pinselduktus und dem naturalistischen Bildlicht zeige sich das Werk von Burger jedoch der *plein air*-Malerei des 19. Jahrhunderts verpflichtet.[20]

DISKUSSION

Die Datierung des Frankfurter Gemäldes und seines Pendants in Barnsley wird in der Forschung kontrovers diskutiert, da die beiden Pendants Merkmale unterschiedlicher Schaffensphasen aufweisen. Demnach zeige die im Cannon Hall Museum in Barnsley bewahrte Fassung (Abb. 267) eher einige in die Zukunft weisende Elemente auf, die für eine spätere Entstehung sprächen, während das Frankfurter Gemälde noch der Frühzeit Van der Neers verpflichtet sei.[21] Allerdings ist in der Forschung die Datierung des Pendants in Barnsley in die Spätzeit des Künstlers, wie sie zunächst von Christopher Wright vorgeschlagen worden war,[22] keineswegs einheitlich: Bachmann ordnete das Gemälde den frühen 1640er Jahren zu.[23] Diese Auffassung teilte Christopher Wright übrigens 1982, als er es gleichfalls „early work" bezeichnete.[24] Die dendrochronologische Untersuchung der Frankfurter Tafel führte zu keiner Lösung dieser Frage, denn die wahrscheinliche Entstehungszeit ab 1641 macht die von Schulz in einem Brief vom Februar 2000 mitgeteilte Datierung in die frühen vierziger Jahre durchaus plausibel, widerspricht aber – bei der Annahme einer längeren Lagerung der Holztafel – auch nicht einem späteren Entstehungsdatum. Zur Klärung des Datierungsproblems könnte möglicherweise eine dendrochronologische Untersuchung des Gegenstücks in Barnsley beitragen.

Die beiden Pendants weisen annähernd identische Maße auf und sind auch durch die Komposition aufeinander bezogen.[25] Bildbestimmend sind auf beiden Tafeln die hohen, bis an den oberen Bildrand ragenden Bäume. Auf der Tafel in Barnsley steht ein großer Baum am linken Bildrand und überragt ein Wirtshaus, neben dem sich rechts der Blick in die Landschaft öffnet. Auf dem Frankfurter Pendant schweift der Blick von einem Bauernhaus im Mittelgrund links über die sich in die Ferne öffnende Bucht zum großen Baum am rechten Bildrand. Bei der Gegenüberstellung der Tafeln bewirken die an den äußeren Bildrändern aufragenden Bäume einen rahmenden Effekt. Zugleich wird die Erstreckung in die Tiefe durch den Kontrast mit den hohen Bäumen verstärkt. Dennoch weisen beide Gemälde auch Unterschiede auf: So ist der Vordergrund der englischen Tafel nahsichtiger gegeben. Deshalb erscheint das dort stehende Menschenpaar im Verhältnis zu den Kühen des Frankfurter Pendants unverhältnismäßig groß. Ebensowenig stimmt die Höhe des Dachfirstes auf dem Bauernhaus am linken Bildrand der Frankfurter Tafel mit dem des Hauses am rechten Bildrand des Gegenstücks überein. Dieser Unterschied dürfte jedoch durch die Bilderrahmen und die Hängung auf Distanz relativiert worden sein.

Die von Schulz vorgeschlagene Datierung des Frankfurter Gemäldes in die 1640er Jahre wird durch den Vergleich mit datierten Werken aus dieser Schaffensphase bestätigt. Charakteristisch ist die fehlende Bildtiefe.[26] Zwar bemüht sich Van der Neer durch die dominierenden Bäume im Vordergrund, die häufig den Fernblick in die Landschaft flankieren, um die Sug-

14 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215, Nr. 334.
15 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215, Nr. 334.
16 Vgl. SCHULZ 2002, S. 199, Nr. 270.
17 Vgl. SCHULZ 2002, S. 215.
18 Vgl. SCHULZ 2002, S. 37.
19 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
20 Vgl. SANDER 2004a, S. 184.
21 Vgl. SCHULZ 2002, S. 37.
22 THE CABINET PICTURE. DUTCH AND FLEMISH MASTERS OF THE SEVENTEENTH CENTURY, Ausst. Kat., hrsg. v. Richard Green, London, London 1999, S. 62. In seinem Schreiben vom 14. Februar 2000 bezeichnete Schulz die Datierung als „nicht völlig von der Hand [zu] weisen".
23 Vgl. BACHMANN 1982, S. 40f.
24 Vgl. DUTCH SEVENTEENTH CENTURY PAINTING FROM YORKSHIRE PUBLIC COLLECTIONS, Ausst. Kat., hrsg. v. Alexander Robertson und Christopher Wright, Leeds, City Art Gallery 1982/83, Leeds 1982, S. 60.
25 Schulz gibt die Maße der englischen Tafel mit 32,3 x 25,8 cm an; vgl. SCHULZ 2002, S. 199, Nr. 270.
26 Erst Mitte der 1640er Jahre kam Bachmann zufolge im Werk Van der Neers die zentralperspektivische Gestaltung auf, die sich von flämisch-spätmanieristischen Vorbildern ableite; vgl. BACHMANN 1982, S. 28.

Abb. 267: Aert van der Neer, Flußlandschaft im Morgenlicht, Barnsley, Cannon Hall Museum

gestion einer Tiefenerstreckung. Dennoch liegt der Schwerpunkt des Gemäldes im Vorder- und Mittelgrund, der durch Figuren- und Tierstaffage noch bereichert wird. Dies macht der Vergleich mit der 1640 datierten „Flußlandschaft mit Bäumen und zwei Männern im Gespräch" (Abb. 268) in einer Privatsammlung deutlich.[27] Hinsichtlich der am Bildrand aufragenden Bäume und des diagonal in die Tiefe führenden Flußlaufs ist sie mit dem Frankfurter Gemälde vergleichbar. Auch die Staffelung verschiedener Bildebenen ist ähnlich, allerdings in der Frankfurter Landschaft durch die Betonung des Vordergrundes souveräner gelöst.

Der Zeitraum der Entstehung läßt sich, wie Schulz in einem Schreiben von 2003 vorschlägt,[28] auf die zweite Hälfte der 1640er Jahre eingrenzen. Das Hochformat, das im Werk von Van der Neer eher selten ist, verwendete er bei der um 1646/1648 datierten „Abendlichen Dorflandschaft bei Mondlicht" wieder, die auch hinsichtlich des bilddominierenden großen Baumes und der dünnflüssig gemalten, mit wenigen Pflanzenmotiven überdeckten Böschung im Vordergrund vergleichbar ist.[29] Eine Kuhstaffage und das von einem bilddominierenden Baum überragte giebelständige Haus findet sich auch in der 1646 datierten „Weidelandschaft" aus einer

27 Holz, 21,5 x 25,2 cm. Privatsammlung. Vgl. SCHULZ 2002, S. 443, Nr. 1290.

28 Schriftliche Mitteilung von Wolfgang Schulz vom 22. August 2003 (Korrespondenz in der Gemäldeakte). Dazu auch SCHULZ 2002, S. 215

Abb. 266: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

Privatsammlung wieder.[30] Ähnlich ist auch die detaillierte Wiedergabe der schrundigen Baumrinde und des kleinteiligen, zu runden Ballen verdichteten Laubes.
Die im Licht der tiefstehenden Sonne fast mediterran wirkende Küstenlandschaft wird zu dieser Zeit zu einem eigenen Bildthema: 1646 malte Aert van der Neer eine „Küstenlandschaft am Abend", die mit den von unten beleuchteten Wolken und den über die ruhige Wasseroberfläche treibenden Schiffen Verwandtschaften zu dem Frankfurter Gemälde aufweist.[31] Diese Werke stehen deutlich unter dem Einfluß von Jan Both, der 1642 aus Italien nach Utrecht zurückgekehrt war.[32] Mit seinen italianisierenden Landschaften prägte dieser auch die Maler, die niemals in den Süden aufgebrochen waren.[33] Charakteristisch ist die Gegenüberstellung eines nahsichtig gegebenen Vordergrundes, dessen Baumbewuchs den seitlichen Bildrand dominiert, mit dem Fernblick in eine Landschaft. Ein Beispiel hierfür ist die um 1650 entstandene „Landschaft mit Zeichner" (Abb. 269) aus dem Amsterdamer Rijksmuseum.[34] Das goldene Licht

29 Holz, 74,5 x 55,8 cm. Verbleib unbekannt. Zur Datierung vgl. SCHULZ 2002, S. 444, Nr. 1297.

30 Holz, 56,0 x 70,5 cm. Privatsammlung. Vgl. SCHULZ 2002, S. 271, Nr. 581.

31 Holz, 46,8 x 37,5 cm. USA, Privatsammlung. Vgl. SCHULZ 2002, S. 278f., Nr. 617.

32 Vgl. SCHULZ 2002, S. 37.

33 Vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 109.

34 Leinwand, 187 x 240 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 109). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 279–281.

verleiht der Landschaft eine mediterrane Stimmung, die durch den burlesken Charakter der Vordergrundstaffage unterstrichen wird. Die knorrigen Bäume mit ihren flechtenbewachsenen Stämmen und blattlosen, bizarr gewundenen Ästen unterstreichen die fremdländische Atmosphäre. Aert van der Neer, der zwar durch die giebelständigen Bauernhäuser aus Ziegelsteinen, die hölzernen Gatter und die Kopfweiden den prinzipiell holländischen Charakter seiner Landschaften unterstrich, erkannte doch das stimmungsvoll-poetische Potential, das in den italianisierenden Bildschöpfungen seines Kollegen steckte. Im Frankfurter Gemälde weist nicht nur der klare hohe Himmel mit den von unten beleuchteten Wolkenstreifen, sondern auch das goldene Licht auf den Einfluß von Both hin.[35] Auch das bildbestimmende Motiv des am seitlichen Bildrand aufragenden Baumes und das Hochformat könnten vom Vorbild des Jan Both abgeleitet sein: Von seiner Hand stammt eine vierteilige Serie mit Radierungen, von denen das Blatt mit dem „Ochsenkarren" Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde aufweist.[36] Das um 1643 einsetzende Interesse von Van der Neer an unterschiedlichen Lichteffekten[37] manifestiert sich auch in dem „Flußufer mit Kühen" im Städel und seinem Gegenstück. Beide Werke zeigen mit dem im Gegenlicht wiedergegebenen Baum eine stimmungsvolle Übergangssituation zwischen Tag und Nacht, die im Frankfurter Gemälde aufgrund des eher kühltonigen, klaren Lichtes als Morgenstimmung und im Pendant in Barnsley aufgrund des aufsteigenden Dunstes als abendlich-nächtliche Stimmung interpretiert werden kann.[38] Letzteres

Abb. 268: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Bäumen und zwei Männern im Gespräch, 1640, Privatsammlung

35 Wright weist für das Gemälde in Barnsley allgemein auf den Einfluß durch Both und Cornelis van Poelenburch hin; vgl. WRIGHT 1989, S. 141.

36 Radierung, 258 x 263 mm (HOLLSTEIN III, 2). Die Radierungen entstanden kurz nach der Rückkehr Boths nach Utrecht; vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 112.

37 Vgl. SCHULZ 2002, S. 37.

38 Auf die unbestimmte Beleuchtungssituation deute auch der noch aus viktorianischer Zeit stammende Bildtitel „Twilight" hin (vgl. WRIGHT 1989, S. 141), den Schulz jüngst zu „Village landscape at dusk by moonlight" präzisierte; vgl. SCHULZ 2002, S. 199.

Abb. 269: Jan Both, Landschaft mit Zeichner, um 1650, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 270: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel

deutet bereits auf die Nachtstücke voraus, die zum Inbegriff des späteren Schaffens von Van der Neer werden sollten.

In der Malweise des Frankfurter Gemäldes klingt schon die spätere Entwicklung von Van der Neer an. Die Unterzeichnung (Abb. 270), die im Uferbereich mit bloßem Auge zu erkennen ist, ist in den Frühwerken des Künstlers häufiger anzutreffen.[39] Mit groben, skizzenhaften Linien werden der Uferverlauf des Flusses sowie die Horizontlinie angegeben. Aber auch Details wie die Kühe und das Bauernhaus wurden so festgelegt. Es erstaunt allerdings, daß der große Baum rechts nicht unterzeichnet ist. Offenbar wurde dieser erst während des Malprozesses eingefügt, als die Komposition weitgehend feststand, um eine ausgewogene Bildwirkung zu erhalten.[40] Das duftige, im Sonnenlicht leicht verschwommen wirkende Laub des Baumes im Vordergrund verdankt sich einem differenzierten, mehrstufigen Farbauftrag. Über die Riefen einer grob aufgetragenen Grundierung wurde das Blattwerk mit brauner Farbe aufgestupft, die, noch feucht, zum Teil wieder abgenommen wurde (Abb. 271). In einem weiteren Durchgang wurde schwarztonige Farbe aufgestupft, um zum einen eine Kontrastwirkung zum hellen Hintergrund zu erzielen und zum anderen, um in der Absetzung von den bräunlichen Farbflächen, die von der Sonne durchdrungenes Laub suggerieren, den Gegenlichteffekt glaubhaft zu machen. Typisch ist die Verwendung einer Kratztechnik (Abb. 260), mit der Van der Neer in seinen Nachtstücken Lichtreflexe andeutete. Im vorliegenden Gemälde wird sie verwendet, um im Schatten liegende Gegenstände wie den auf dem Weg liegenden Baumstamm in der rechten unteren Bildecke und die von der Sonne beschienenen Baumstämme am anderen Ufer (Abb. 272) anzugeben. Außerdem werden Gräser, das Geäst des vor dem Hausgiebel wachsenden Baumes und Lichtreflexe auf dem abgestorbenen Baum am linken Bildrand durch die Kratztechnik wiedergegeben.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 119, Nr. 258a (Nachtrag); 1897/1900, S. 115, Nr. 258a; 1900, S. 237, Nr. 258a; 1905/07, S. 48, Nr. 258a; 1907, S. 46, Nr. 258a; 1910, S. 57, Nr. 258a; 1914, S. 59, Nr. 258a; 1915, S. 113, Nr. 258a; 1919, S. 84, Nr. 1238; 1924, S. 144, Nr. 1238; 1966, S. 90; 1971, S. 45; 1986, S. 26, Nr. 4; 1987, S. 80; 1995, S. 44, Tafel 99

PHILIPPI 1901, S. 273
EBE 1901, S. 487
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 371f., Nr. 34
BACHMANN 1980, S. 23
BACHMANN 1982, S. 40f.
WRIGHT 1989, S. 141
SCHULZ 2002, S. 37, S. 215, Nr. 334
SANDER 2004a, S. 184

Abb. 271: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, Mikroskopaufnahme: Gestupftes Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 272: Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen, Mikroskopaufnahme: Kratztechnik in den Baumstämmen, Frankfurt a. M., Städel

39 Das Mitte der 1640er Jahre entstandene Gemälde von Van der Neer im Städel, der „Weiher vor einem Dorf" (Abb. 246), zeigt auch eine Unterzeichnung, die auf den späteren Werken (Abb. 274, 281) nicht mehr vorkommt.

40 Ein vergleichbares Vorgehen ließ sich auch bei dem Jan van Goyen zugeschriebenen Gemälde (Abb. 106) nachweisen.

AERT VAN DER NEER

FLUSSLANDSCHAFT MIT SCHIFFEN BEI AUFGEHENDEM MOND

INV. NR. 507

Um 1660–1670

Eichenholz, 35,2 x 49,6 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der einteiligen Eichenholztafel (35,2 x 49,6 x 0,6–1,1 cm) handelt es sich um ein radial gespaltenes und rückseitig unregelmäßig abgefastes Brett, auf dem eine elfenbeinfarbene Kreidegrundierung aufgetragen wurde. Die über der 1,1 cm breiten sekundären Anstückung am unteren Bildrand sitzende Übermalung markiert sich deutlich in der Infrarot-Reflektographie.

Am 12. August 1817 erfolgte eine Restaurierung durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern (Morgenstern-Protokoll, Nr. 9; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Weitere Maßnahmen erfolgten zwischen dem 20. und 25. Oktober 1877 durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 35).

Heute zeigt sich das Gemälde in einem insgesamt schlechten Zustand. Parallel zum oberen Bildrand verläuft ein feiner Kratzer. Retuschierte Delle rechts oberhalb des großen Segelschiffes und mittig am oberen Bildrand. Krepierungen in der Malschicht in der Häuserzeile rechts. Verputzungen im Bereich der Häuser am linken Bildrand. In den Lasuren teilweise Lösemittelschäden. Verputzungen über den Höhungen in der Holzmaserung im Bereich des Himmels, mit zahlreichen lasierenden und heute verfärbten Retuschen abgedeckt. Vereinzelte jüngere Retuschen entlang der Bildränder und links unterhalb des großen Segelbootes. Ausbrüche auf der Anstückung und entlang des rechten Bildrandes gehen teilweise auf den Abrieb durch den Zierrahmen zurück. Der streifig aufgetragene, vor allem in der linken unteren Bildecke stark krepierte Firnis zeigt unter UV-Licht eine starke Fluoreszenz.

Von dem in schwarzbrauner Farbe in der linken unteren Ecke aufgetragenen Monogramm „AV DN" (jeweils ligiert, Abb. 273) sind noch Reste mit entstehungszeitlichem Craquelé vorhanden, die mit einer dünnen Lasur nachgezogen wurden. Das trüb-opake Erscheinungsbild geht auf Krepierungen zurück.

Die seitlichen Abfasungen auf der Rückseite verbreitern sich nach unten. Am oberen Bildrand fehlt die Abfasung, unten ist sie nur noch in Resten vorhanden. Über der sekundären Anstückung unten sekundär abgefast. Entlang der unteren Abfasung vereinzelte Anobienausfluglöcher. Die rechte untere Ecke der Anstückung ist ausgebrochen. Rechts der Mitte oben in roter Kreide „No. 10". Mittig Klebezettel „G. 507."

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1633 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1649 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1650.

PROVENIENZ

Slg. Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M.

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.

Erworben am 15. April 1817 mit der Slg. S. F. de Neufville-Gontard als „A. v. d. Neer"

BESCHREIBUNG

Ein Kanal, der in einem weiten Bogen von rechts kommend auf den Horizont zuläuft, wird links und rechts von Häuserzeilen flankiert. Am rechten Bildrand ist eine Kirche mit einem massiven, gedrungenen Turm zu erkennen, welche die dichtgedrängten Dächer einer kleinen Stadt überragt. Wie ein Repoussoirmo-

Abb. 273: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

tiv wirken die niedrigen Büsche und Gräser am unteren Bildrand. Sie leiten den Blick des Betrachters von dem Kahn links, der von zwei Männern gestakt wird, über verschiedene Boote hin zum Horizont. Baumreihen, welche die Ufer säumen, verstärken diesen Tiefensog zusätzlich. Dicke Wolken, die zum Teil auch zu schmalen Streifen zerrissen sind, überziehen den Nachthimmel. Der kühle Widerschein an den Wolkenrändern und seine Spiegelung auf der glatten Wasseroberfläche eines breiten Kanals deuten auf den tiefstehenden Mond hin, der jedoch von dem aufgezogenen Segel eines Bootes verdeckt wird.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus dem Nachlaß von Johann Matthäus de Neufville-Gontard stammende Gemälde gelangte am 15. April 1817 mit der Sammlung der Sophia Franziska de Neufville-Gontard in das Städel. In der Taxation von 1817 wird es als „A. v. d. Neer, Der aufgehende Mond hinter einem Segel versteckt" verzeichnet und der Wert mit *f* 1.100 festgesetzt.[1] Offenbar war der Künstler nicht näher bekannt, denn sein Vorname wird im Städel-Verzeichnis von 1819 als „Arthus" und der Bildtitel als „Der aufgehende Mond in einer wasserreichen Landschaft" wiedergegeben.[2] Dieser wechselt in den folgenden Verzeichnissen von „Mondscheinlandschaft"[3] zu „Ein Fluss mit mehreren Schiffen bei Mondbeleuchtung".[4] Johann David Passavant verweist auf die Spezialisierung Van der Neers auf Mondscheinlandschaften und bezeichnet dieses Gemälde als schönes Beispiel.[5] Das Monogramm wird erstmals im Verzeichnis von 1858 erwähnt.[6] Theodor Levin bezeichnet es in einem 1888 von Amédée Pigeon veröffentlichten Beitrag als gefälscht.[7] Im Verzeichnis von 1892 wird der Name des Künstlers nun als „Aert van der Neer" wiedergegeben und das Gemälde als „Kanallandschaft mit Fischerbooten unter Segel" bezeichnet.[8] Heinrich Weizsäcker transkribiert das Monogramm des von ihm als „Mondnacht" bezeichneten Gemäldes.[9] Das Verzeichnis von 1995 präzisiert den Titel zu „Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond".[10]

Bachmann nennt als Kennzeichen der in den 1640er Jahren entstandenen Werke den zentralperspektivischen Bildaufbau, der auch später noch wie bei dem Frankfurter Gemälde verwendet wurde.[11] Den Eindruck einer friedvollen Abendstimmung bewirke die ausgewogene Komposition.[12] Damit stehe das Frankfurter Gemälde, das Bachmann unter den Beispielen für die 1650er Jahre aufführt, zwei Winterbildern in Privatbesitz und in der Gemäldegalerie Berlin nahe sowie zwei Nachtstücken in der Göttinger Universitätssammlung und im Rijksmuseum Twenthe, Enschede.[13] In einem Gespräch mit Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag im Februar 2002 bezeichnete sie das Gemälde als vermutliches Original in einem schlechten Zustand.
In seinem 2002 erschienenen Werkverzeichnis vermerkt Schulz „some discolorations" im Zustand.[14] Er geht von einer Datierung in die 1660er Jahre aus, sofern das Gemälde authentisch sei. In einem Schreiben vom 22. August 2003 bezeichnet er das Gemälde als „wohl eigenhändig" und als Beispiel dafür, daß Van der Neer in den späteren Jahren noch einmal an die Erfolge der Frühzeit anknüpfe.[15]

DISKUSSION

Vom Spätwerk des Aert van der Neer gibt es nur ein unklares Bild: Nach 1653 fehlen datierte Werke,[16] und die Qualität der mutmaßlich nach Mitte der 1660er Jahre entstandenen Gemälde nimmt teilweise deutlich ab.[17] Aus diesem Grund ist eine zeitliche Einordnung der Frankfurter „Flußlandschaft" schwierig. Das dendrochronologische Gutachten läßt auf eine Entstehung nach 1650 schließen,[18] die sich jedoch nicht durch eine Datierung näher eingrenzen läßt.
Schulz vermutet, daß das Gemälde in den 1660er Jahren entstanden sein könnte.[19] Seine Überlegung wird durch den Vergleich mit anderen Werken unterstützt, die in diese Zeit datiert werden. Im Landesmuseum Mainz befindet sich ein „Hafen bei Mondschein" (Abb. 275), der vermutlich nach 1665 gemalt wurde.[20] Wie das Frankfurter Gemälde zeigt auch dieses Nachtstück eine große Wasserfläche im Vordergrund, auf der verschiedene

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 10.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 42, Nr. 112.
3 Vgl. Verz. 1833, Taf. 4.
4 Vgl. Verz. 1835, S. 48, Nr. 63.
5 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 185: „Grossen Ruf erhielt Arthus van der Neer durch seine Landschaften in Mondbeleuchtung, von denen wir eine sehr schöne in warmer Färbung unter Nr. 185 bewahren."
6 Vgl. Verz. 1858, S. 86, Nr. 157.
7 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 43.
8 Vgl. Verz. 1892, S. 60, Nr. 258.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 237, Nr. 258.
10 Vgl. Verz. 1995, S. 43, Tafel 96.
11 Vgl. BACHMANN 1982, S. 79.
12 Vgl. BACHMANN 1982, S. 113.
13 Vgl. BACHMANN 1982, S. 114.
14 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216.
15 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
16 Vgl. SCHULZ 2002, S. 53, der auf die 1662 datierte Winterlandschaft in einer Privatsammlung als einzige Ausnahme verweist.
17 Vgl. SCHULZ 2002, S. 59. Er begründet die nachlassende Qualität mit einem Geschmackswandel des Amsterdamer Publikums und mit biographischen Umständen.
18 Vgl. das Gutachten vom 18. November 2002 von Peter Klein, Universität Hamburg.
19 Dies allerdings unter der Voraussetzung, daß das Gemälde, das er als „probably authentic" bezeichnet, überhaupt eigenhändig sei; vgl. SCHULZ 2002, S. 216.

Abb. 274: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel

Boote der Ferne zuzustreben scheinen. Auch die Wolken, die den Himmel durchziehen, folgen diesem Sog in die Tiefe. Im Frankfurter Gemälde wird er durch die Lichtquelle unterstrichen, die sich genau im Fluchtpunkt des Bildes befindet. Im Mainzer Gemälde wird hingegen durch die flachen Ufer, die fast in die Horizontlinie übergehen, eine waagerechte Linie als Gegenpol zum Tiefensog aufgebaut. Im Vergleich zu früheren Werken wie der „Nächtlichen Kanallandschaft" (Abb. 255) aus der zweiten Hälfte der 1640er Jahre wird die Uferkulisse in Van der Neers Spätwerken im Maßstab deutlich reduziert. Sie erscheint nur noch als schmaler Streifen, der die großen Flächen von Himmel und Wasseroberfläche begleitet. Durch das Spiel der vom Mond beleuchteten Wolken und deren Spiegelung auf dem Wasser wird die stimmungsvolle Atmosphäre unterstrichen. In der Frankfurter „Flußlandschaft" fehlt die Staffage im Vordergrund, die sowohl das Mainzer Gemälde als auch die wohl um 1665/70 entstandene „Flußlandschaft" im Kunsthistorischen Museum in Wien[21] aufweisen und die Schulz zufolge Werke aus dieser Zeit charakterisiert.[22] Übereinstimmungen zwischen dem Frankfurter und dem Wiener Bild bestehen jedoch in dem hohen, von Wolken durchzogenen Himmel und in dem schmalen Uferstreifen.

Die von Schulz in seiner Monographie geäußerten Zweifel an der Authentizität des Frankfurter Gemäldes werden von ihm nicht weiter begründet.[23] Die Ergebnisse der maltechnischen Untersuchungen sprechen allerdings für die Autorschaft von Van der Neer. In dem beleuchteten Teil des Mastes am linken Bildrand läßt sich seine charakteristische Kratztechnik nachweisen (Abb. 276). Außerdem wendete Van der Neer wie bei dem „Flußufer mit Kühen" (Abb. 266) die Wischtechnik an, um vom Mond beschienenes Laubwerk glaubhaft zu machen: So wurden die Baumkronen hinter der Häusergruppe am linken Bildrand hell angelegt (Abb. 277). Die darüber aufgetragene dunkle Lasur wurde dann

Abb. 275: Aert van der Neer, Hafen bei Mondschein, nach 1665, Mainz, Landesmuseum

20 Leinwand, 95 x 132,5 cm. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 110). Vgl. SCHULZ 2002, S. 239, Nr. 432. Zur Datierung vgl. BACHMANN 1982, S. 141.

21 Leinwand, 66,5 x 86,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6487). Vgl. SCHULZ 2002, S. 260f., Nr. 524. Die Datierung erfolgt unter Berufung auf DIE GEMÄLDEGALERIE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS IN WIEN. VERZEICHNIS DER GEMÄLDE, Kat., Wien 1991, S. 86.

22 Vgl. SCHULZ 2002, S. 52.

23 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216. In einem Schreiben vom 22. August 2003 bezeichnet er das Gemälde als „wohl eigenhändig" (vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte).

von ihm partiell wieder bis auf einige Reste abgenommen. Anders als in den zuvor entstandenen Werken (Abb. 266, 275) ist in diesem Gemälde allerdings keine Unterlegung nachweisbar, die sonst immer in den Malprozeß einbezogen wurde. Sowohl der dendrochronologische Befund als auch das Monogramm (Abb. 273) mit entstehungszeitlichem Craquelé deuten auf eine Entstehung des Gemäldes zu Van der Neers Lebzeiten hin.[24] Da eine genaue Untersuchung der Kopien und Nachahmungen, die teilweise noch zu Lebzeiten Van der Neers angefertig wurden,[25] noch aussteht,[26] ist es letztlich schwierig, über die Authentizität des Frankfurter Gemäldes zu entscheiden.

Die im Spätwerk von Van der Neer häufig anzutreffende Reduktion des Landschaftsanteils zugunsten eines hohen Himmels, der sich in einer größeren Wasserfläche spiegelt, ermöglichte die Darstellung unterschiedlichster Licht- und Schatteneffekte. Dieses für den Künstler charakteristische Streben[27] läßt sich auch in der Frankfurter „Flußlandschaft" nachweisen: Der tiefstehende Mond beleuchtet die Wolken teilweise von unten, so daß sie sich als goldfarbene Schleier vom dunklen Untergrund abheben. Andere Wolken heben sich vom hellen Glanz der Mondscheibe als dunkle Silhouetten ab. Der silbrige Mondschein breitet sich auf der glatten Wasserfläche des Kanals als Reflex aus, von dem sich die dunkleren Umrisse der Segelboote markant abheben. Ihren besonderen Reiz erhält die Komposition dadurch, daß die eigentliche Lichtquelle nicht zu sehen ist, denn der tief über dem Horizont stehende Mond wird von dem großen Segel eines Bootes verdeckt. Ein ähnliches Stilmittel hatte der Künstler bereits in dem Ende der 1640er Jahre entstandenen „Kanal mit Holzsteg im Mondschein" in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein angewendet.[28] Dort schiebt sich die filigrane Konstruktion eines Holzsteges vor den Mond und hebt sich, wie der darüber geneigte Baum, als Silhouette von dem hellen Himmel ab. Im Frankfurter Gemälde wird die Lichtquelle indirekt und damit sehr raffiniert in Szene gesetzt: Vom Mond beschienene Partien werden durch Reflexe angedeutet, die mit weißer Farbe pastos aufgetragen wurden. Diese kontrastiert mit dem Schwarz der Dächer sowie den Silhouetten der Segel und der Menschen auf dem Boot (Abb. 278). In der kunstvollen Inszenierung der Lichtquelle und der aus ihr resultierenden Lichtwirkungen knüpft

Abb. 276: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond, Mikroskopaufnahme: Kratztechnik im Schiffsmast am linken Bildrand, Frankfurt a. M., Städel

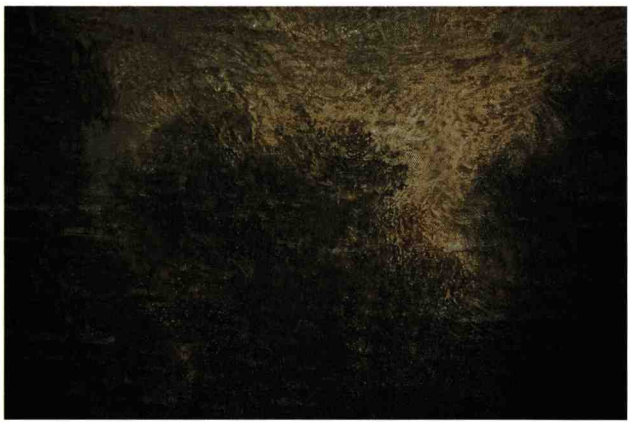

Abb. 277: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond, Mikroskopaufnahme: Abgenommene Lasuren in den hell beleuchteten Baumkronen am linken Bildrand, Frankfurt a. M., Städel

24 Die von Levin geäußerten Zweifel an der Echtheit des Monogramms; vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 43, bestätigte die Untersuchung mit dem Mikroskop nicht.

25 Als Beispiel für einen Nachahmer Aert van der Neers nennt Schulz Anthonie van Borssom; vgl. SCHULZ 2002, S. 42–44. Dazu auch Bachmann 1982, S. 125 unter Berufung auf BREDIUS 1915–22, Bd. 1, 1915, S. 91.

26 Schulz geht auf das Werkstattproblem (S. 51) und auf verschiedene Nachahmer ein; vgl. SCHULZ 2002, S. 56–58.

27 Vgl. SCHULZ 2002, S. 49.

28 Holz, 25,5 x 22,0 cm. Sammlung Liechtenstein (Inv. Nr. 479). Zur Datierung vgl. SCHULZ 2002, S. 258f, Nr. 516. Das Gemälde muß vor 1656 entstanden sein, denn einem rückwärtigen Siegel zufolge kam es damals in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich; vgl. Ausst. Kat. BASEL 1987, S. 176.

Abb. 278: Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond, Mikroskopaufnahme: Segelschiff vor dem Mond, Frankfurt a. M., Städel

Aert van der Neer hier an Tendenzen an, die bereits an früher entstandenen Werken zu beobachten sind.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 42, Nr. 112; 1823, S. 23, Nr. 112; 1830, S. 5, Nr. 31; 1833, Taf. 4; 1835, S. 48, Nr. 63; 1844, S. 94, Nr. 185; 1855, S. 25, Nr. 185; 1858, S. 86, Nr. 157; 1866, S. 88, Nr. 157; 1870, S. 115, Nr. 183; 1873, S. 117, Nr. 183; 1879, S. 139, Nr. 258; 1883, S. 142, Nr. 258; 1888, S. 152, Nr. 258; 1892, S. 60, Nr. 258; 1897/1900, S. 58, Nr. 258; 1900, S. 237, Nr. 258; 1905/07, S. 48, Nr. 258; 1907, S. 46, Nr. 258; 1910, S. 57, Nr. 258; 1914, S. 59, Nr. 258; 1915, S. 113, Nr. 258; 1919, S. 83, Nr. 507; 1924, S. 143, Nr. 507; 1966, S. 89; 1971, S. 45; 1986, S. 32, Nr. 1; 1987, S. 80; 1995, S. 43, Tafel 96

PIGEON 1888, S. 257, Nr. 43
EBE 1901, S. 487
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 407, Nr. 188
BACHMANN 1982, S. 79, S. 113f.
SCHULZ 2002, S. 216, Nr. 338

AERT VAN DER NEER

LANDSCHAFT MIT KANAL IN DER ABENDDÄMMERUNG

INV. NR. 508

Um 1660–1670
Eichenholz, 19,9 x 34,0 cm
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der Eichenholztafel handelt es sich um ein radial gespaltenes und rückseitig teilweise abgefastes Brett (19,9 x 34,0 x 0,5–0,9 cm), das am unteren Bildrand nachträglich um ca. 0,6 cm angestückt wurde. Die Tafel wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Die Infrarot-Reflektographie macht eine rings um das Bild verlaufende, gezeichnete Linie sichtbar, welche die Darstellung wie ein Binnenrahmen umreißt und am rechten Rand im Bereich des Himmels mit bloßem Auge zu erkennen ist.
Um 1819 erfolgte die Restaurierung durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern: „A. v. d. Neer, von retouchen befreit und beinahe vollig übergangen." (Morgenstern-Protokoll, Nr. 48; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Eine zweite, von Göbel und Janss durchgeführte Restaurierung schloß sich zwischen dem 9. und 16. November 1877 an (Archiv. 1877/78, S. 42).
Ausbruch am Ufer oberhalb des aufgespannten Netzes. Das Schwundrißcraquelé in den schwarzen Partien im Vordergrund geht auf einen Lösemittelschaden zurück, der bei einer Firnisabnahme geschehen sein könnte. Möglicherweise bezieht sich darauf die Bemerkung „übergangen" im Morgenstern-Protokoll. Von Morgenstern stammen vermutlich auch die qualitätvollen Retuschen am Zaun unten rechts sowie im Himmel. Unter UV-Licht zeigt sich, daß diese unter der jüngsten Firnisschicht liegen und offenbar – wie die Übermalung am unteren Bildrand – älter sind. Jüngere Retuschen am linken Bildrand, in der linken unteren Bildecke sowie links neben dem Mann im Vordergrund. Die Übermalung auf der unteren Anstückung weist ein deutlich gröberes Craquelé auf. Der dicke gelbe Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig und wurde oberhalb des Horizonts in der Mitte gedünnt.
Das ockerfarbene, unterhalb des Fischernetzes rechts vom Baumstumpf aufgetragene Monogramm „AV" und „DN" (ligiert, Abb. 279) zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé. Etwas angegriffen durch den Lösemittelschaden, wurde das „A" oben, das „D" fast vollständig und das „N" im rechten Aufstrich nachgezogen.
Auf der Rückseite (Abb. 280) weist die Tafel oben eine originale und unten eine nachträglich angefügte Abfasung auf. Dort ist die ursprüngliche Abfasung nur noch in Resten vorhanden. Seitlich nach unten verjüngend original abgefast. Mit schwarzem Stift, jeweils unterstrichen: Oben links „CC: N: CCXLIV:" (CC gespiegelt und ligiert mit fünfzackigem Krönchen), mittig „E: van der Néer:" Diverse Klebezettel: Oben rechts mit blauer, verblichener Tinte „Aert van der Neer / geb. 1603 gest. 9.11.1677 / in Amsterdam". Mittig Klebezettel mit ausgekratzter Beschriftung, darunter Klebezettel „508",

Abb. 279: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

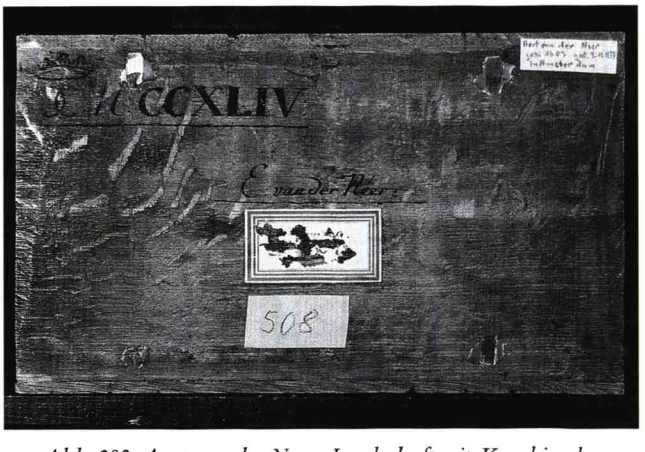

Abb. 280: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

der teilweise die rote Kreidebeschriftung „[...] 25/36" überklebt.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1644.

PROVENIENZ

(?) Slg. Bernhardt Coesvelt (nachweisbar 1690–1706), Jurist und Richter der heerlijkheid Keppel[1]
Slg. Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M.
Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Slg. S. F. de Neufville-Gontard als „A. v. d. Neer"

KOPIE / VARIANTE

Anonym, Federzeichnung mit Tuschelavierung, 190 x 300 mm. Ehemals London, W. E. Duits.[2]

BESCHREIBUNG

Abendliche Dämmerung legt sich über eine holländische Flachlandschaft. Soeben ist die Sonne hinter den Häusern am linken Bildrand untergegangen. Ihr Widerschein zeichnet sich als heller Streifen an den Rändern der Schleierwolken ab. Hinter einem schmalen Uferstreifen im Vordergrund breitet sich die glatte Wasserfläche eines Kanals aus, auf dem zwei Schiffe dem Horizont entgegensegeln. Offenbar kommt mit der Dämmerung eine gewisse Kühle auf, denn der Fischer im Vordergrund, der wohl gerade die aufgespannten Netze im Wasser kontrolliert hat, hüllt sich in seine dicke Jacke. Vor dem großen Anwesen am rechten Ufer des Kanals ist Wäsche zum Bleichen auf dem Boden ausgebreitet, die von einer Frau noch vor Einbruch der Dunkelheit eingesammelt wird. Dahinter schließt sich eine kleine Stadt an, die von einem wuchtigen Kirchturm überragt wird. Hohe Bäume säumen die Ufer. Ihre teilweise schon entlaubten Kronen deuten auf die Herbststimmung ebenso hin wie der etwas bleiern gestimmte Abendhimmel, der über der Landschaft hängt.

FORSCHUNGSSTAND

Offenbar wurde das Gemälde einmal dem Sohn des Aert van der Neer, Eglon Hendrick van der Neer, zugeschrieben. Darauf deutet die Inschrift „E: van der Néer" auf der Rückseite der Tafel hin. Sie wurde mit dem gleichen schwarzen Stift aufgetragen wie das persönliche Wappen von Bernhardt Coesvelt.[3] Dies könnte auf eine Datierung dieser Zuschreibung um 1700 hindeuten.
Wie die „Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond" (Abb. 274) stammt auch dieses Gemälde aus dem Nachlaß von Johann Matthäus de Neufville-Gontard und gelangte mit der Sammlung von Sophia Franziska de Neufville-Gontard am 15. April 1817 in das Städel. Bei der im gleichen Jahr erfolgten Taxation wurde das Bild als „A. v. d. Neer, Landschaft in Abendbeleuchtung" bezeichnet und der Wert auf *f* 165 geschätzt.[4] Die Angabe „Kleiner" bezieht sich auf das geringere Format gegenüber der aus derselben Sammlung stammenden „Flußlandschaft mit Schiffen". Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde als „Landschaft in der Abenddämmerung" bezeichnet und der Künstlername als „Arthus van der Neer" wiedergegeben.[5] Johann David Passavant erwähnt 1855 die einer Abenddämmerung entsprechende Beleuchtung des Bildes, das einen breiten Fluß zeige, und charakterisiert es als „Von sehr feinem Ton [...]".[6] Im drei Jahre später erschienenen Verzeichnis wird das Monogramm erwähnt.[7] 1892 wird die Darstellung als „Holländischer Kanal" bezeichnet.[8] Unter dem leicht veränderten Titel „Canalufer" nimmt Weizsäcker das Gemälde auf und transkribiert das Monogramm.[9]
In seiner 1982 erschienenen Untersuchung zu den Gemälden Van der Neers ordnet Bachmann das Frankfurter Gemälde in die Zeit nach 1660 ein.[10] Kennzeichnend sei die lockere, offene Pinselführung, die sich im breiten Farbauftrag des Frankfurter Gemäldes manifestiere und auf die fortgeschrittene Erfahrung des Künstlers zurückgehe. Dennoch verliehen die breiten, unvertriebenen Pinselzüge dem Gemälde „einen Zug ins Großartige".[11]

1 Über Bernhardt Coesvelt gibt es nur wenige Hinweise in den Archiven, die sich vor allem auf seine Tätigkeit als Richter (zivile und freiwillige Gerichtsbarkeit) in Gelderland beziehen. Für die Hinweise danke ich Irene Blasczyk vom Gelders Archief, Arnheim, vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
2 Vgl. Walther BERNT, Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1958, Nr. 430.
3 Identifikation des Wappens durch Yvonne Prins, Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag; vgl. Korrespondenz vom 22. April 2003 in der Gemäldeakte.
4 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 11.
5 Vgl. Verz. 1819, S. 42, Nr. 113.
6 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 166.
7 Vgl. Verz. 1858, S. 86, Nr. 156.
8 Vgl. Verz. 1892, S. 60, Nr. 257.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 237, Nr. 257.
10 Vgl. BACHMANN 1982, S. 124.
11 Vgl. BACHMANN 1982, S. 138.

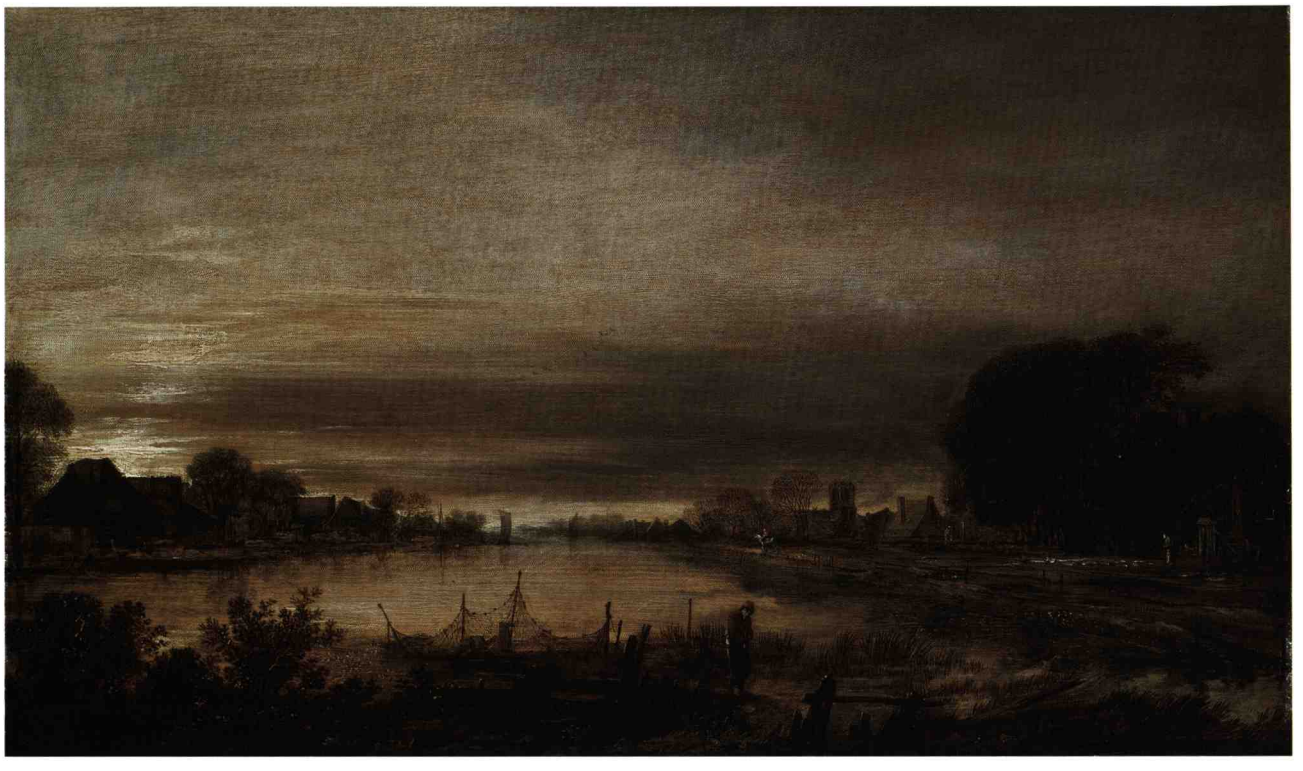

Abb. 281: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel

Die runden Umrisse der Baumkronen begründet Bachmann mit dem Einfluß von Elsheimer.[12] Die gebeugte Haltung des Fischers im Vordergrund gehe auf ein Netz zurück, das später übermalt worden sei. Eine ältere Federzeichnung (Abb. 284), die nach dem Frankfurter Gemälde entstand,[13] überliefere den Vorzustand.[14] Bachmann sieht Parallelen zu einem in Privatbesitz befindlichen Gemälde, das gleichfalls einen breit in die Tiefe fluchtenden Kanal zeige.[15]

Wolfgang Schulz stellt Übermalungen im Himmel und im Vordergrund fest.[16] Das von ihm als „artistically not very convincing" gewertete Gemälde sei möglicherweise authentisch und würde dann in den 1660er Jahren entstanden sein. Er verweist wie schon Bachmann auf die gezeichnete Kopie.[17] In einem Gespräch im Februar 2002 bezeichnet Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag das Gemälde als eigenhändig. Dieser Meinung schließt sich Schulz in einem Schreiben vom 22. August 2003 mit einem gewissen Vorbehalt an: Seiner Ansicht nach sei das Gemälde „wohl eigenhändig", im Gegensatz zu der Zeichnung, die von einer anderen Hand stamme.[18]

Schriftlich teilt Yvonne Prins vom Centraal Bureau voor Genealogie in einem Brief vom 22. April 2003 mit, daß das auf der Rückseite befindliche Brandzeichen „CC" (ligiert und gespiegelt; mit einer fünfzackigen Krone) auf Bernhardt Coesvelt, am 12. November 1690 eingetragener „richter der heerlijkheid Keppel", zurückgehen könnte.[19] In einem Schreiben vom 19. September 2003 präzisiert Irene Blasczyk vom Gelders Archief in Arn-

Abb. 282: Aert van der Neer, Flußlandschaft bei Sonnenaufgang, um 1650, Den Haag, Mauritshuis

12 Vgl. BACHMANN 1982, S. 138.

13 Vgl. Walther BERNT, Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1958, Nr. 430. Bernt spricht das Problem der Nachzeichnungen an, die sich durch ihren bildartigen Charakter und die den Gemälden entsprechende Komposition auszeichnen, legt sich jedoch im Hinblick auf die Autorschaft der von ihm unter dem Namen Van der Neers publizierten Zeichnung nicht fest.

14 Vgl. BACHMANN 1982, S. 138. Die Zeichnung befand sich 1950 im Kunsthandel und wurde von Bachmann Van der Neer aufgrund der unsystematisch verteilten Schattenlagen abgeschrieben; vgl. BACHMANN 1972, S. 33.

15 Vgl. BACHMANN 1982, S. 131. Der Verbleib des Gemäldes (Leinwand, 51,5 x 71,0 cm) ist unbekannt; vgl. SCHULZ 2002, S. 423, Nr. 1195.

16 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216.

17 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216.

18 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

19 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

20 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

heim diese Angaben.[20] Demnach findet sich das Siegel Coesvelts, dessen Formen der Inschrift auf der Rückseite des Städel-Gemäldes entsprechen, auf einem vom 12. November 1690 datierten Urteil des Richters wieder. In den Archiven hat sich nur eine weitere biographische Angabe zu Coesvelt erhalten, der am 18. Januar 1706 von den „raden" (Räten) im Namen der „staten" (Generalstaaten) zum Richter von Doesburg im heutigen Gelderland bestimmt wurde. Seine Funktion erstreckte sich auf Fälle der zivilen und freiwilligen Gerichtsbarkeit, zudem bereitete er manchmal als Ermittler Strafprozesse vor, die dann vom „Hof van Gelre" mit Sitz in Arnheim entschieden wurden.[21]

Abb. 283: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, Mikroskopaufnahme: Reiter im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Gemeinsam mit der „Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond" (Abb. 274) gelangte das Gemälde 1817 aus dem Besitz der Sophia Franziska de Neufville-Gontard in die Sammlung des Städel.[22] Der deutliche und nicht allein durch das geringere Format begründbare Unterschied in der Taxation der beiden Tafeln anläßlich ihres Erwerbs macht die geringere Wertschätzung des vorliegenden Werkes anschaulich.[23] In dem unscheinbaren Charakter der Darstellung und im breiten, nachlässigen Pinselstrich, mit dem der bleiern lastende Himmel ausgeführt wurde, begründen sich die Datierung in das Spätwerk des Künstlers, aber auch die von Schulz geäußerten Zweifel an der Authentizität des Bildes, die er jüngst jedoch relativierte.[24] Tatsächlich macht sich ab der zweiten Hälfte der 1660er Jahre ein deutlicher Qualitätsverlust im Werk von Van der Neer bemerkbar, der auch auf biographische Umstände zurückgeführt wird.[25] Die Frankfurter Tafel weist ein Monogramm auf (Abb. 279), das neben nachgezogenen Partien ein entstehungszeitliches Craquelé sichtbar werden läßt. Dies spricht für die Eigenhändigkeit der Tafel, deren Qualität durch Lösemittelschäden im Vordergrund und den alten Firnis verunklärt wird.

Auf eine Datierung des Gemäldes in die 1660er Jahre deuten die flachen Uferzonen hin, die den in die Bildtiefe fluchtenden Kanal flankieren, und die Staffagemotive im Vordergrund.[26] Diese erhalten jedoch nicht eine vergleichbare Dominanz wie in den etwa zeitgleich entstandenen Werken im Mainzer Landesmuseum (Abb. 275)[27] und im Kunsthistorischen Museum in Wien.[28] Ähnliche Motive wie im Frankfurter Gemälde finden sich bereits in den früher entstandenen Werken wie der „Flußlandschaft im Sonnenaufgang" (Abb. 282) im Mauritshuis in Den Haag, die von Schulz um 1650 datiert wird.[29] Auch der Bildaufbau ist in diesem Beispiel schon vorgeprägt: Die Landschaft, die von der großen Wasserfläche dominiert wird, nimmt etwa ein Drittel des Gemäldes ein. Die Ufer werden von Häusern, Kirchtürmen und Bäumen gesäumt. Motive wie die teilweise entlaubten Kronen und die dichte Gruppierung der hohen Bäume am rechten Bildrand sind ebenso vergleichbar wie der etwa im Mittelgrund befindliche wuchtige Turm. Auf dem rechten Ufer stehend, sind ihm im Haager Bild eine Mühle und in der Frankfurter Landschaft ein aufgespanntes Segel gegenübergestellt. Beiden Werken sind auch die im Hintergrund in der dunstigen Ferne verschwimmenden Schiffe gemeinsam. Die Staffage im Vordergrund scheint gleichfalls im Den Haager Gemälde schon vorgebildet. Gatter, Büsche und Schilfrohre

21 Für diese Hinweise danke ich Irene Blasczyk vom Gelders Archief, Arnheim.

22 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 11.

23 Der Wert des vorliegenden Gemäldes wurde mit *f* 165 festgesetzt; vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 11. Dem steht die Summe von *f* 1.100 für die „Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond" (Abb. 274) gegenüber; vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 10.

24 Vgl. SCHULZ 2002, S. 216, Nr. 338. In seinem Schreiben vom 22. August 2003 stuft er das Gemälde als „wohl eigenhändig" ein (vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte). Auch Bachmann weist auf die breiten Pinselzüge als Charakteristikum des Spätwerkes hin und deutet diese auch als Ausdruck der zunehmenden Erfahrung des Künstlers; vgl. BACHMANN 1982, S. 124.

25 Vgl. SCHULZ 2002, S. 59.

26 Zur Bedeutung der Staffage vgl. SCHULZ 2002, S. 52 und BACHMANN 1982, S. 123. Einen ähnlichen Bildaufbau weist auch die in die 1660er Jahre datierte „Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond" (Abb. 274) von Van der Neer auf. Der dendrochronologische Befund legt für die „Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung" ein Entstehung nach 1644 nahe.

27 Leinwand, 95 x 132,5 cm. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 110). Vgl. SCHULZ 2002, S. 239, Nr. 432.

28 Leinwand, 66,5 x 86,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6487). Vgl. SCHULZ 2002, S. 260f, Nr. 524. Zur Datierung vgl. DIE GEMÄLDEGALERIE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS IN WIEN. VERZEICHNIS DER GEMÄLDE, Kat., Wien 1991, S. 86.

29 Holz, 44,8 x 63 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 913). Vgl. SCHULZ 2002, S. 220, Nr. 357.

finden sich auch in der Frankfurter Tafel wieder, nur wird die Gruppe der Kühe durch den Fischer und aufgespannte Netze ersetzt. Dieses Motiv tritt bereits in der „Flußlandschaft bei Mondlicht" in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen auf, die Schulz in die späten 1640er Jahre datiert.[30] Etwas variiert wurde das Motiv im Vordergrund einer „Flußlandschaft" aus der Berliner Gemäldegalerie: Dort spannen die Fischer ihre Netze vom Boot aus auf.[31] Wie in der Frankfurter „Flußlandschaft" sind die Uferzonen zu schmalen Streifen reduziert, die das Gewässer in einem flachen Winkel flankieren und fast in die Horizontlinie übergehen. Der so entstehende Tiefensog wird durch die sich in den Hintergrund staffelnden Schiffe verstärkt. Dem stehen die nahsichtig gegebenen Staffagemotive im Vordergrund gegenüber, die ein Gegengewicht zur räumlichen Tiefenentwicklung bieten.

Bemerkenswert ist auch bei der Frankfurter Flußlandschaft die Begabung von Aert van der Neer, mit winzigen Staffagefiguren narrative Akzente zu setzen. Obgleich diese nur aus wenigen Strichen und Pünktchen bestehen, ist dennoch eine Frau zu erkennen, die neben ihrer zum Bleichen ausgebreiteten Wäsche steht. Der Reiter im Mittelgrund (Abb. 283) fällt allerdings im Verhältnis zu der Architekturkulisse im Maßstab etwas groß aus.

In der Forschung wurde die Figur im Vordergrund häufiger diskutiert. In der als Kopie eingestuften Zeichnung (Abb. 284), die sich ehemals im Londoner Kunsthandel befand,[32] trägt der hier dargestellte Fischer ein Netz über der Schulter. Dies führte Bachmann zu der Annahme, daß der Fischer im Frankfurter Gemälde teilweise übermalt sein könnte.[33] Übermalungen ließen sich aber bei der eingehenden maltechnischen Untersuchung nicht nachweisen. Bei genauerer Betrachtung der Zeichnung ist jedoch festzustellen, daß es sich bei der Figur nur um eine Variante handelt, denn anders als im Frankfurter Gemälde schreitet sie nicht auf den Betrachter zu, sondern nach rechts in die Tiefe des Bildes.

Im Vergleich mit übrigen Werken von Van der Neer in der Städel-Sammlung ist bei dem vorliegenden Gemälde eine veränderte Maltechnik festzustellen. Der Himmel ist nicht mehr mit flüssiger, sondern mit fast trockener Farbsubstanz gemalt, die mit kurzen Abrissen über die Malfläche gezogen wurde. Auch die sonst üb-

Abb. 284: Aert van der Neer (Kopie), Flußlandschaft bei Abenddämmerung, Federzeichnung, ehemals London, Kunsthandel W. E. Duits

30 Leinwand, 62,5 x 76,0 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 9536). Vgl. SCHULZ 2002, S. 240, Nr. 438.

31 Holz, 33,6 x 46,9 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 842). Vgl. SCHULZ 2002, S. 200f., Nr. 273. Für dieses Gemälde gibt Schulz keine Datierung an.

32 Feder mit Tuschelavierung, 190 x 300 mm. Ehemals London, Kunsthandel W. E. Duits. Vgl. Walther BERNT, Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1958, Nr. 430.

33 Vgl. BACHMANN 1982, S. 138.

liche Kratztechnik findet keine Anwendung, und die Unterlegung ist nicht in die Bildwirkung einbezogen. Schattenpartien wie in dem Häusergiebel unterhalb des Turmes am rechten Ufer (Abb. 285) entstehen hier durch die Abdeckung eines Grundtones mit einer dunkleren Lasur. Lichtreflexe wie der Widerschein der untergehenden Sonne am linken Bildrand werden nur partiell durch pastos aufgetragene helle Malfarbe markiert. Zumeist entsteht der Eindruck beleuchteter Flächen durch tieferliegende Farbschichten in einem helleren Ton, die beispielsweise in der kahlen Baumkrone links neben dem Kirchturm am rechten Ufer durchschimmern.

Die im Vordergrund nachweisbaren Retuschen gehen auf die um 1819 erfolgte Restaurierung durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern zurück.[34] Dieser versuchte, die Malweise Van der Neers nachzuahmen: Feine Ritzlinien neben den lasierenden Retuschen imitieren den Strich von Pinselborsten, und die große lasierende Retusche am Zaun im Vordergrund unterstreicht die sorgfältige Wiedergabe der beleuchteten Oberflächen, die ein Charakteristikum von Van der Neer ist. Ungeklärt ist die Funktion einer in der Infrarot-Reflektographie nachweisbaren gezeichneten Linie, welche die gesamte Darstellung umgibt und den Effekt eines Binnenrahmens hat. Am rechten Rand im Bereich des Himmels ist diese Linie mit bloßem Auge zu erkennen.

Die Inschrift auf der Rückseite (Abb. 286) enthält ein Monogramm, das sich dem um 1700 im heutigen Gelderland nachweisbaren Richter Bernhardt Coesvelt zuordnen läßt.[35] Da eine weitere Inschrift den Hinweis auf Eglon Hendrick van der Neer als Maler des Bildes enthält, kann man auf eine mündliche Weitergabe des Künstlernamens schließen. Offenbar hatte das Gemälde schon einige Besitzer gehabt, denn die Verwechslung mit dem eigentlich auf Genrebilder spezialisierten Eglon Hendrick, dessen wenige Landschaften kaum Übereinstimmungen mit denen von der Hand seines Vaters Aert aufweisen,[36] deutet darauf hin, daß der eigentliche Urheber trotz der Signatur schon länger nicht mehr bekannt war.

Abb. 285: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, Mikroskopaufnahme: Verschatteter Hausgiebel durch eine dunkle Lasur, die über dem hellen Grund aufgetragen wurde, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 286: Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung, Inschrift auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1819, S. 42, Nr. 113; 1823, S. 23, Nr. 113; 1830, S. 8, Nr. 53; 1833, Taf. 16; 1835, S. 80, Nr. 246; 1844, S. 91, Nr. 166; 1855, S. 25, Nr. 166; 1858, S. 86, Nr. 156; 1866, S. 88, Nr. 156; 1870, S. 114, Nr. 182; 1873, S. 117, Nr. 182; 1879, S. 139, Nr. 257; 1883, S. 142, Nr. 257; 1888, S. 152, Nr. 257; 1892, S. 60, Nr. 257; 1897/1900, S. 58, Nr. 257; 1900, S. 237, Nr. 257; 1905/07, S. 48, Nr. 257; 1907, S. 45, Nr. 257; 1910, S. 57, Nr. 257; 1914, S. 59, Nr. 257; 1915, S. 113, Nr. 257; 1919, S. 83, Nr. 508; 1924, S. 144, Nr. 508; 1966, S. 90; 1971, S. 45; 1986, S. 26, Nr. 3; 1987, S. 80; 1995, S. 43, Abb. 69

EBE 1901, S. 487
PHILIPPI 1901, S. 273
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 371, Nr. 33
BACHMANN 1968a, S. 705
BACHMANN 1972, S. 33
BACHMANN 1982, S. 124, S. 131, S. 138
SCHULZ 2002, S. 216, Nr. 337

34 Vgl. Morgenstern-Protokoll, Nr. 48, Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6. Zu Morgenstern als Restaurator und seiner Aneignung der Originale vgl. DIE FRANKFURTER MALERFAMILIE MORGENSTERN, Ausst. Kat., bearb. v. Inge Eichler, Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1999/2000, Frankfurt 1999, S. 22.

35 Vgl. Korrespondenz vom 19. September 2003 in der Gemäldeakte. Die biographischen Angaben unter „Forschungsstand".

36 Vgl. SCHULZ 2002, S. 51.

AERT VAN DER NEER
(Kopie)

NÄCHTLICHE FEUERSBRUNST IN EINER HOLLÄNDISCHEN STADT

INV. NR. 338

Um 1800
Eichenholz, 38,2 cm x 54,2 cm
Falsch monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende und rückseitig allseits nachträglich abgefaste Eichenholztafel (Brett I: 24,3 x 54,2 x 0,5–0,7 cm; Brett II: 13,9 x 54,2 x 0,5–0,7 cm) wurde mit einer weißen Grundierung versehen. Die Infrarot-Reflektographie zeigt im Bereich der heute sichtbaren Feuersbrunst ein sitzendes Eichhörnchen. In der Röntgenaufnahme erweist sich dieses als Teil eines heute übermalten Männerportraits. Die Tafel wurde vor ihrer Wiederverwendung zersägt, so daß heute nur noch die rechte Gesichtshälfte, ein Teil der Halskrause und das Wappen zu erkennen sind.
Das bei der Taxation 1817 als „gut erhalten" eingestufte Gemälde (Archiv. 1817, S. 16) wurde zwischen dem 23. November und 3. Dezember 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 46). Aufgrund der vielen Übermalungen läßt sich der heutige Zustand des Gemäldes nur schwer beurteilen. In den dunklen Farbpartien, insbesondere am oberen Bildrand, entlang des Horizonts in der Bildmitte und zum Teil noch am unteren Bildrand läßt sich ein Schwundrißcraquelé nachweisen, über dem alte Übermalungen liegen, um das Craquelé und größere Fehlstellen abzudecken. Diese werden auch in der Infrarot-Reflektographie im Bereich des Steges sichtbar, ebenso Kittungen unterhalb der Leiter. Oberes Brett verwölbt; Bildränder unregelmäßig und mit teilweise retuschierten Ausbrüchen. Unter UV-Licht treten jüngere Retuschen an der Zugbrücke, rechts davon in der Uferzone sowie in der Figurenstaffage links im Vordergrund hervor. Im Bereich der Feuersbrunst und im Vordergrund blieb der alte Firnis großflächig stehen, in der Himmelszone wurde er hingegen ungleichmäßig gedünnt.
Das gefälschte Monogramm „AV. DN." (jeweils ligiert, Abb. 287) wurde in einem Ockerton am rechten Bildrand in Höhe der Figurenstaffage aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite zeigt sich, daß das ursprünglich etwas dickere, untere Brett stärker gedünnt und damit dem oberen Brett angeglichen wurde. In der Fuge quellen teilweise Leimreste hervor. Im unteren Brett zahlreiche Ausfluglöcher von Anobien. Mit Bleistift in der oberen rechten Ecke „A 1235/338", daneben mit blauem Stift „/338". Mit weißer Kreide „49". Mittig Klebezettel „No. 338."
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1577 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1588 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1594.

Abb. 287: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Wouters"

BESCHREIBUNG

Am linken Bildrand ist eine holländische Stadt zu sehen, deren Bewohner durch eine nächtliche Feuersbrunst aus dem Schlaf geschreckt werden. Aus den Dächern

Abb. 288: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, um 1800, Frankfurt a. M., Städel

schlagen Flammen empor, die auf den aufwirbelnden Rauchwolken einen rötlichen Widerschein hervorrufen. Das Mauerwerk eines hohen Turmes reflektiert den hellen, warmen Schein des Feuers, der mit dem kühlen Licht des Mondes kontrastiert. Dieser geht soeben rechts am Horizont unter und wirft dabei einen silbrigen Widerschein auf den von einigen Wolken überzogenen Nachthimmel. Ein breites Gewässer, dessen rechtes Ufer Segelschiffe und kleinere Häuser säumen, nimmt den Mittelgrund des Gemäldes ein. Über einen Steg eilen Helfer auf die brennende Stadt zu, vor deren Kulisse sich eine Hängebrücke als markante Silhouette abhebt. Eine lange Leiter wird von rechts herbeigetragen, und einige Fischer staken ihre Boote heran. Links im Vordergrund stehen weitere Personen, bei denen es sich um innehaltende Flüchtende oder um Neugierige handeln könnte, die das unheimliche und zugleich faszinierende Spektakel angezogen hat.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel stammende Gemälde wird 1816 unter der Zuschreibung an „Wouters" erworben.[1] Der Wert des als „Clair de lune avec un incendie" bezeichneten Gemäldes wird bei der Taxation auf *f* 22 festgelegt.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wurde die Zuschreibung zu „Franz Wouters" präzisiert.[3] Johann David Passavant bezeichnet Wouters als „Nacheiferer" Aert van der Neers.[4] Seiner Ansicht nach zähle das Gemälde im Städel zu den qualitativ besten Werken dieses Meisters. In einer handschriftlichen Annotation zum Städel-Verzeichnis von 1873 wird das Monogramm erwähnt und als „AV DN [ligiert]" gelesen.[5] Es wird Aert van der Neer zugewiesen, aber als Fälschung bezeichnet. An der Zuschreibung an „Franz Wouters" wird auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen festgehalten und das gefälschte Monogramm erwähnt.[6] Nur im Städel-Verzeichnis von 1888 findet sich die mit Bleistift festgehaltene Annotation „nicht Wouters, sondern ein Nachahmer Aert van der Neers".[7] Erst Heinrich Weizsäcker rückt 1900 von der traditionellen Zuschreibung ab und gibt das Gemälde einem „Nachahmer des Aert van der Neer".[8] Den im Städel-Verzeichnis genannten „Wouters" identifiziert er nicht mit dem Rubens-Schüler Franciscus Wouters, sondern mit Jan Wouters, einem Nachahmer von Van der Neer. Von diesem befänden sich zwei weitere Beispiele in der Gemäldegalerie Kassel, die aber der Frankfurter „Brandlandschaft" an Qualität deutlich unterlegen seien.

In einem Schreiben vom 12. November 1964 weist Fredo Bachmann auf eine weitere Version in der Gemäldegalerie zu Aschaffenburg hin, welche „die selben technischen Merkmale" wie das Frankfurter Bild aufweise.[9] Möglicherweise seien beide Fassungen deshalb dem gleichen Kopisten zuzuschreiben. In seiner Antwort vom 16. November 1964 bestätigt Hans-Joachim Ziemke die These, daß es sich um eine Kopie handeln könnte, da beide Werke im Verlauf des 18. Jahrhunderts in die räumlich dicht beieinander liegenden Sammlungen in Aschaffenburg und in Frankfurt aufgenommen worden seien.[10] Die am 24. November 1933 bei Helbing in München angebotene Fassung, auf die der Aschaffenburger Bestandskatalog verweise, sei mit dem Städel-Gemälde identisch, das damals allerdings nicht versteigert worden sei. Im zuletzt erschienenen Städel-Verzeichnis von 1995 wird das Gemälde unter der Bezeichnung „Art des Aert van der Neer" aufgeführt.[11]

In der 2002 erschienenen Monographie zu Aert van der Neer ordnet Wolfgang Schulz die Frankfurter „Brandlandschaft" als Kopie nach einem verschollenen Gemälde ein.[12] Dieses sei seiner Ansicht nach in seiner Zuschreibung an Aert van der Neer zwar zweifelhaft, in der Qualität dem Städelbild jedoch überlegen.[13] Aufgrund der zahlreichen Versionen, von denen die in der Gemäldegalerie Aschaffenburg möglicherweise von der gleichen Hand stamme wie die Frankfurter Fassung, könne man auch von einem gemeinsamen Prototyp ausgehen.[14] Schulz lehnt die alte Zuschreibung an Franciscus Wouters ab, zieht allerdings die beiden Kasseler Gemälde des Jan Wouters als möglichen Vergleich heran. In einem Gespräch im Februar 2002 führt Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag die Bildidee auf Van der Neer zurück, von dem sich das Frankfurter Gemälde in der Ausführung jedoch deutlich unterscheide.

In einem Schreiben vom 22. August 2003 geht Schulz noch einmal auf die Frankfurter „Brandlandschaft" ein, die er als „nicht eigenhändig" bezeichnet.[15] Es sei nicht zu entscheiden, ob die verschollene Version die eigenhändige Vorlage gewesen sei, obgleich diese über eine alte Provenienz verfüge. Die übrigen in seiner Monographie aufgeführten Kopien stammten alle nicht aus dem 17. Jahrhundert. In einem weiteren Schreiben vom 23.

1 Verz. 1816, Nr. 338: „Un clair de lune avec une incendie et beaucoup de figures, m. p. en l., par Wouters."
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 16, Nr. 338.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 40, Nr. 96.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 236.
5 Vgl. Verz. 1873, S. 109, Nr. 141.
6 Zuletzt Verz. 1897/1900, S. 40, Nr. 162.
7 Vgl. Verz. 1888, S. 127, Nr. 162.
8 Vgl. Verz. 1900, S. 238, Nr. 162.
9 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
10 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
11 Vgl. Verz. 1995, S. 44, Abb. 70.
12 Vgl. SCHULZ 2002, S. 458, Kat. 1367.
13 Vgl. SCHULZ 2002, S. 471, Kat. 1414.
14 Schulz zählt noch eine Version in Aachen und zwei weitere in Privatsammlungen auf; vgl. SCHULZ 2002, S. 458, Kat. 1367.
15 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

Februar 2004 datiert Schulz die Entstehung der Frankfurter Brandlandschaft nach 1800, so daß diese – in Anbetracht der gesicherten Provenienz aus der Sammlung des Stifters – nur innerhalb der sechzehn Jahre bis zum Erwerb durch das Städel entstanden sein könnte.

DISKUSSION

Bereits die sekundären Abfasungen wie auch das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung, nach der das Gemälde schon ab 1594 entstanden sein könnte,[16] weisen auf eine Zweitverwendung der Tafel hin. Da die meisten Brandlandschaften erst ab den 1640er Jahren im Œuvre von Van der Neer auftreten, hätte dies für die Holztafel eine ungewöhnlich lange Lagerzeit bedeutet. Der Befund wird durch die Röntgenaufnahme (Abb. 289) bestätigt, denn diese macht unter der heutigen Malschicht die Überreste einer älteren Komposition sichtbar. Demnach handelt es sich bei der „Brandlandschaft" im Städel um das Fragment eines hochformatigen männlichen Portraits, das noch etwa zur Hälfte zu erkennen ist. Dieses wurde zersägt, um neunzig Grad nach links gedreht und die Darstellung der Feuersbrunst darüber gemalt. Dabei wurden auch Teile der ursprünglichen Komposition verwertet, denn rechts neben dem Kopf des Portraitierten befindet sich im Bereich der Feuersbrunst ein übermaltes Wappen, das auf dem Röntgenbild (Abb. 290) deutlich zu sehen ist. Im zweigeteilten Schild befindet sich oben ein sechszackiger Stern, der möglicherweise von zwei weiteren Sternen flankiert wird. Im unteren Feld läßt sich noch ein Eichhörnchen ausmachen. Die Helmzier zeigt rechts einen Helm und in der Mitte ein weiteres Eichhörnchen, das auch in der Infrarot-Reflektographie deutlich zu erkennen ist (Abb. 291).[17] Offenbar war das Wappen weitgehend in einem roten Ton gehalten, denn dieser wurde später von den darüberliegenden Malschichten nur teilweise überdeckt und deshalb in die farbige Wirkung der heute sichtbaren Komposition einbezogen: Das rötliche Eichhörnchen ist heute Teil des roten Widerscheins in den Wolken und läßt sich, wenn auch von späteren Farbschichten teilweise übermalt, mit bloßem Auge noch erkennen (Abb. 292). Sollte das Schild des Wappens tatsächlich die Kombination von drei Sternen im oberen und einem Eichhörnchen im unteren Feld zeigen, läßt es sich mit dem Wappen der im Veneto ansässigen Familie der Conigliano indentifizieren.[18] Wie das Portrait in den Norden gelangt ist, läßt sich heute nicht mehr klären. Eine

Abb. 289: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, Röntgenaufnahme (um 90° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

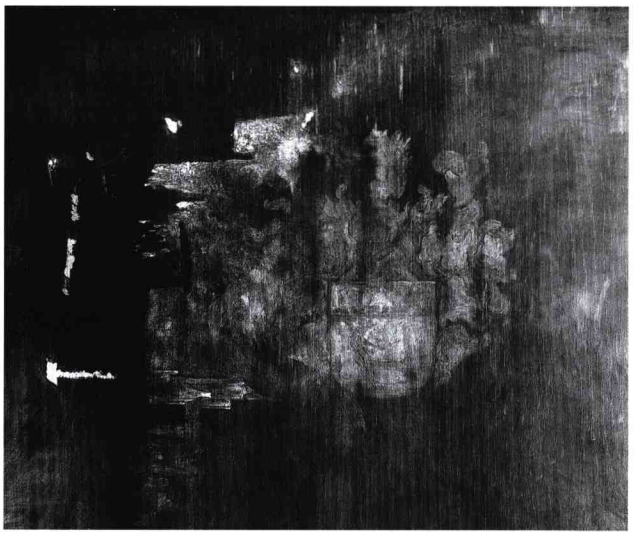

Abb. 290: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, Röntgenaufnahme: Detail mit dem Wappen (um 90° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

16 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Universität Hamburg, vom 19. November 2002 in der Gemäldeakte.

17 Das Wappen ist im Röntgenbild nicht zu erkennen, denn es befindet sich unter der gemalten Feuersbrunst, deren starke Bleiweißanteile das Röntgenlicht reflektieren und ein Durchdringen in tiefere Malschichten verhindern.

18 Für diesen Hinweis danke ich Yvonne Prins vom Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag. In ihrem Schreiben vom 16. Januar 2004 weist sie das Wappen in den „Planches de l'Armorial Général de J. B. Rietstap", Pl. CXVIII, nach; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte. Die Indentifikation wurde von Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv Marburg, bestätigt (vgl. Schreiben vom 16. Februar 2004 in der Gemäldeakte).

Vermutung könnte sein, daß es sich um das Bildnis eines Kaufmanns handelte, der nördlich der Alpen tätig war. Dort ist das Gemälde vermutlich auch entstanden, denn im Veneto wurde in der Regel kein baltisches Holz für den Bildträger verwendet. Darstellungen von brennenden Städten lassen sich im Werk von Aert van der Neer verstärkt seit den 1640er Jahren nachweisen. Die erste datierte Brandlandschaft stammt aus dem Jahr 1637.[19] In der Folgezeit tritt das Thema in vielfältigen Varianten auf. Die „Feuersbrunst in einer Stadt" (Abb. 293) in Privatbesitz ist ein charakteristisches Beispiel für diese Nachtbilder, in denen eine gewaltige Feuersbrunst die zentrale Lichtquelle darstellt.[20] Von der leuchtenden Kulisse der brennenden Stadt heben sich die Staffagefiguren als dunkle Silhouetten ab. Silbriges, kühltoniges Mondlicht kontrastiert mit der rötlichen Glut der Feuersbrunst. Mit der Gegenüberstellung verschiedener Lichtquellen griff Aert van der Neer auf die im 16. Jahrhundert ausgeprägte „Nächtliche Brandlandschaft" zurück, die in den Höllenlandschaften von Hieronymus Bosch geprägt und von Adam Elsheimer um 1600 neu belebt wurde.[21] Insbesondere Elsheimers „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" fand durch den Nachstich von Hendrick Goudt (Abb. 257) weite Verbreitung.[22] Dort steht der warme Feuerschein im markanten Kontrast zu dem kühlen Licht der Sterne und der großen Mondscheibe, die sich, von Wolken überzogen, in einer breiten Wasserfläche spiegelt. Diese Lichtinszenierung griffen Aert van der Neer und andere Maler in ihren nächtlichen Landschaften auf.

Auch die Frankfurter „Brandlandschaft" stellt mit der Feuersbrunst und dem untergehenden Mond verschiedene Lichtintensitäten einander gegenüber. Dabei erhält das helle Licht der gerade untergehenden Mondscheibe durch den Reflex auf dem Wasser und den Widerschein im Himmel eine große Intensität. Die Parallelen des Frankfurter Gemäldes zu der bereits erwähnten Darstellung einer brennenden Stadt von Aert van der Neer in Privatbesitz sind offenkundig: Der Treppengiebel am linken Bildrand, die Silhouette eines Ziehbrunnens, der im Frankfurter Gemälde zu einer Ziehbrücke wird, und die durch kleine Lichtreflexe kenntlich gemachten Figuren im Vordergrund stimmen in beiden Werken überein. Das Motiv der Brücke, über die einige Menschen zur Hilfe eilen, findet sich auch in einer „Brennenden Stadt" im Moskauer Puschkin Museum (Abb. 294) wieder.[23] Das Motiv der Masten, die sich schemenhaft von dem dunklen Nachthimmel abheben, kommt in einer

Abb. 291: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, Infrarot-Reflektographie: Wappen (um 90° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

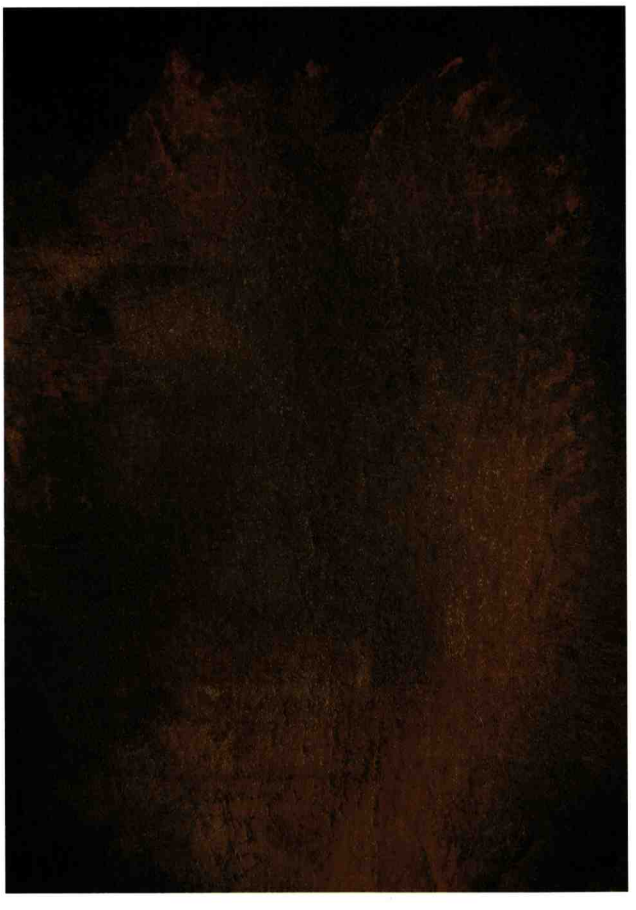

Abb. 292: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, Mikroskopaufnahme: Übermaltes Eichhörnchen (um 90° gedreht), Frankfurt a. M., Städel

19 Vgl. SCHULZ 2002, S. 18.
20 Leinwand, 68,2 x 95,0 cm. Privatsammlung. Schulz gibt keine Datierung an; vgl. SCHULZ 2002, S. 462, Kat. 1380.
21 Dazu ausführlich NEUMEISTER 2003.
22 Vgl. NEUMEISTER 2003, S. 288–301.
23 Leinwand, 58 x 72 cm. Moskau, Puschkin Museum (Inv. Nr. 312). Schulz gibt keine Datierung an; vgl. SCHULZ 2002, S. 460, Kat. 1373.

Abb. 293: Aert van der Neer, Feuersbrunst in einer Stadt, Privatbesitz

„Brandlandschaft" in der Salzburger Residenzgalerie vor.[24] Dort wird die Leiter allerdings nicht herbeigetragen, sondern dient, bereits an eine Hausfassade gelehnt, zur Evakuierung von Menschen.

Trotz der motivischen Übereinstimmungen zu den Nachtstücken von Aert van der Neer ist das Frankfurter Gemälde einem Nachfolger oder Kopisten zuzuschreiben.[25] Insbesondere die Gestaltung der beleuchteten Flächen wie die mit bleiweißhaltigen Farben ausgeführte Feuersbrunst und die Reflexe des Mondlichts zeigen eine andere Herangehensweise: Im Vergleich zu den eigenhändigen Werken von Aert van der Neer sind diese Bereiche ungewöhnlich pastos aufgetragen. Auch die kleineren Glanzlichter wurden eher grob auf die Bildoberfläche gesetzt und entwickeln sich nicht aus der Malschicht. Der unbekannte Maler ahmte jedoch nicht nur den Stil von Van der Neer nach, sondern schuf eine Fälschung. Dafür spricht nicht nur die Verwendung einer alten Holztafel, deren nachträgliche Abfasung ein altes Brett suggerierte, sondern auch das gefälschte Monogramm (Abb. 287). Mit den ligierten Buchstaben „AV . DN ." imitiert es die charakteristische Schreibweise von Aert van der Neer. Da es ein entstehungszeitliches Craquelé aufweist, wurde es von dem unbekannten Maler noch während des Malprozesses aufgetragen.

Wolfgang Schulz geht von einer Entstehung des Frankfurter Gemäldes um 1800 aus,[26] nur wenige Jahre, bevor es mit der Sammlung des Stifters in das Städel gelangte. Offenbar waren die Werke von Van der Neer als Sammlerstücke sehr beliebt, denn bereits zu seinen Lebzeiten entstanden Kopien, die mit dem gefälschten Monogramm versehen wurden.[27]

Von der Komposition, die das Frankfurter Gemälde überliefert, sind noch insgesamt fünf weitere Fassungen bekannt.[28] Stilistisch steht der Brandlandschaft im Städel insbesondere die in der Staatsgalerie zu Aschaffenburg (Abb. 295) nahe.[29] Daher ist anzunehmen, daß diese Varianten auf einen bekannten Prototyp zurückgehen, der vermutlich von der Hand Aert van der Neers stammt.[30] Der in der Forschung genannte Van der Neer-Nachfol-

24 Holz, 46 x 66 cm. Salzburg, Residenzgalerie (Inv. Nr. 544). Vgl. SCHULZ 2002, S. 460, Kat. 1375.

25 Dazu auch SCHULZ 2002, S. 458, Kat. 1367.

26 Für diesen Hinweis danke ich Wolfgang Schulz, der in seinem Schreiben vom 23. Februar 2004 die Einschätzung des Gemäldes als Fälschung bestätigt (vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte).

27 Vgl. SCHULZ 2002, S. 19.

Abb. 294: Aert van der Neer, Brennende Stadt, Moskau, Puschkin Museum

Abb. 295: Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer Stadt, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloß Johannisburg Aschaffenburg

ger Jan Wouters scheidet als möglicher Maler des Frankfurter Gemäldes gleichfalls aus.[31] Die in Kassel bewahrte Brandlandschaft dokumentiert, daß Wouters seine Werke signierte.[32] Die Frankfurter Tafel ist jedoch aufgrund des schon zur Entstehungszeit aufgetragenen, falschen Monogramms eine Nachschöpfung, die den potentiellen Käufer mit dem prominenten Namen täuschen sollte.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 338; 1819, S. 40, Nr. 96; 1823, S. 21, Nr. 96; 1830, S. 9, Nr. 61; 1833, Taf. 1; 1835, S. 52, Nr. 88; 1844, S. 103, Nr. 236; 1855, S. 25, Nr. 236; 1858, S. 83, Nr. 142; 1866, S. 85, Nr. 142; 1870, S. 106, Nr. 141; 1873, S. 109, Nr. 141; 1879, S. 117, Nr. 162; 1883, S. 119, Nr. 162; 1888, S. 127, Nr. 162; 1892, S. 42, Nr. 162; 1897/1900, S. 40, Nr. 162; 1900, S. 238, Nr.162; 1905/07, S. 32, Nr. 162; 1907, S. 31, Nr. 162; 1910, S. 38, Nr. 162; 1914, S. 40, Nr. 162; 1915, S. 114, Nr. 162; 1919, S. 84, Nr. 338; 1924, S. 144, Nr. 338; 1991, S. 73, Nr. 46; 1995, S. 44, Abb. 70

EBE 1901, S. 325
SCHULZ 2002, S. 458, Nr. 1367

28 Vgl. SCHULZ 2002, Kat. 1354, 1355, 1383 und 1385. Nicht bei Schulz aufgeführt ist die durch eine Photographie im RKD, Den Haag, überlieferte Version, die sich ehemals in der Sammlung Gosschalk in Wassenaar befand. Das am 24. November 1933 in München bei Helbing angebotene Gemälde ist dem Brief vom 16. November 1964 von Hans-Joachim Ziemke zufolge wohl mit dem Städel-Gemälde identisch, das damals aber nicht verkauft wurde.

29 Holz, 39,8 x 61,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Aschaffenburg, Staatsgalerie (Inv. Nr. 6294). Schulz gibt keine Datierung an, vermutet aber die gleiche Hand wie bei der Frankfurter Fassung; vgl. SCHULZ 2002, S. 455, Kat. 1355. Auf „die selben technischen Merkmale" wie bei der Frankfurter Version weist schon Fredo Bachmann in einem Schreiben vom 12. November 1964 hin; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

30 Dazu SCHULZ 2002, S. 471, Kat. 1414 und sein Schreiben vom 22. August 2003 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

31 Vgl. Verz. 1900, S. 238, Nr. 162. In der Gemäldegalerie in Kassel befinden sich die einzigen Gemälde, die sich dem Künstler sicher zuordnen lassen. Nur die Signatur auf der „Flußlandschaft im Mondlicht" (GK 946) ist heute noch lesbar; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 328. Schulz verweist auf diese Werke, ohne aber das Frankfurter Gemälde dieser Hand zuzuschreiben; vgl. SCHULZ 2002, S. 458, Kat. 1367.

32 Beide Gemälde, die jeweils eine Flußlandschaft bei Mondschein zeigen, waren signiert; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 328.

ADRIAEN VAN OSTADE

Haarlem 1610 – 1685 Haarlem

Als drittes Kind des Leinwebers Jan Hendricx. van Eyndhoven und der Janneke Hendriksdr. wurde Adriaen van Ostade am 10. Dezember 1610 in Haarlem getauft. Den Beinamen „Ostade", den er wie sein elf Jahre jüngerer Bruder Isaac später führte, geht wahrscheinlich auf das bei Eindhoven gelegene Dorf „Ostade" zurück, aus dem sein Vater gebürtig war. Über seine Ausbildung gibt nur Houbraken Auskunft, der ihn, gemeinsam mit Adriaen Brouwer, als Schüler von Frans Hals bezeichnet. Im Gegensatz zu Brouwer, der Van Ostade hinsichtlich der bäuerlichen Themen nachhaltig inspiriert hat, blieb Hals in seinem Einfluß auf ihn marginal. Vom 8. Juni 1632 datiert der früheste urkundliche Beleg, der Van Ostade als Maler dokumentiert. 1634 wurde ein Gemälde von Van Ostade in eine Lotterie aufgenommen. Offenbar war er zu diesem Zeitpunkt bereits in die St. Lukasgilde eingeschrieben, da auf dieser Versteigerung vor allem Werke von Mitgliedern der Malergilde vertreten waren. Zwei Jahre später trat Van Ostade in die Oude Schuts-Compagnie ein. Am 26. Juli 1638 heiratete er Machteltje Pietersdr. aus Haarlem, die bereits vier Jahre später starb. Die Kosten für ihr Begräbnis in der St. Bavokerk in Höhe von 10 Gulden sind ungewöhnlich hoch und lassen deshalb auf einen gewissen Wohlstand Van Ostades schließen, zumal er einen Teil seines Erbes an die Familie seiner Frau abtrat. 1647 und 1661 übernahm er das Amt eines *hoofdmans* bei der St. Lukasgilde und wurde im folgenden Jahr Dekan. Fünfzehn Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Van Ostade die aus Amsterdam stammende Anna Ingels, die ihm eine Tochter gebar. Kurz nachdem das Ehepaar im November 1666 das Testament aufgesetzt hatte, starb Anna Ingels. Ihr Mann starb fast zwanzig Jahre später: Fünf Tage nach seinem Tod am 27. April 1685 wurde Adriaen van Ostade im Familiengrab in der St. Bavokerk in Haarlem beigesetzt. In seinem Nachlaß befand sich eine umfangreiche Sammlung von Gemälden, darunter über 200 von seiner Hand. Hinzu kamen Graphiken und fünfzig Kupferplatten mit seinen Radierungen.

Adriaen van Ostade war nicht nur als Maler tätig, sondern hinterließ auch ein umfangreiches zeichnerisches und druckgraphisches Werk. Zu seinen Schülern zählen, neben seinem Bruder Isaac, Cornelis Bega und Cornelis Dusart. Andere Maler wie Pieter Saenredam übertrugen ihm die Ausführung der Staffagefiguren in ihren Bildern.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 258 ; Houbraken 1, 1718, S. 347–349; Schnackenburg 1981, S. 13–16

DAS INNERE EINER SCHEUNE

INV. NR. 1081

1636

Eichenholz, 27,6 x 22,6 cm

Signiert und 1636 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende und rückseitig allseits abgefaste Eichenholztafel (27,6 x 22,6 x 0,5–0,7 cm) wurde ringsum mit einer 0,7 cm breiten sekundären Anstückung versehen. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung, in der sich zum Teil tiefe Riefen befinden, liegt eine dünne hellgraue, pigmentierte Schicht, vermutlich eine Ölgrundierung. Eine orangebraune Imprimitur überzieht die gesamte Malfläche und wurde, wie die Infrarot-Reflektographie deutlich macht, mit breiten Pinselstrichen aufgetragen.

Göbel und Janss restaurierten das Gemälde zwischen dem 11. und 19. März 1878 (Archiv. 1877/78, S. 55). Eine weitere Restaurierung nahm Peter Waldeis zwischen dem 9. Mai und 1. Juni 1988 vor (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).

Linke untere und rechte obere Bildecke angestoßen. Lösemittelschäden mit zum Teil deutlich verbreitertem Craquelé. Breite Schwundrisse auch in den stark reduzierten schwarzbraunen Akzenten, welche die Konturen der Gegenstände umreißen. Unter UV-Licht werden entlang der Bildränder kleinere, jüngere Retuschen sichtbar. Etwas größere Retusche in der Mitte des linken Bildrandes. Kleinere Retuschen an den Hühnern und der Rückwand. Im Bereich des Lichteinfalls wurde der Firnis reduziert. Reste des älteren Firnisses blieben entlang der Mittelachse in größeren Inseln stehen.

In der rechten unteren Bildecke wurde mit dunkelbrauner Farbe die Signatur „AV · Ostade 1636 ·“ (AV ligiert, Abb. 296) aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und wurde zum Teil mit dem Pinsel in die Untergrundfarbe eingedrückt.

Auf der Rückseite ungewöhnlich breit abgefast. Über der rechten Abfasung Reste einer Papierabklebung sowie zwei Klebezettel: oben rechts „316“, mittig „G. 1081.“. Zwei Siegel, davon eines mittig (in Resten, links an der Abbruchkante sind noch Papierreste zu erkennen): „ . [A?] R“(ursprünglich zwei ligierte Buchstaben, Abb. 297), ringsum Rautenstruktur. Das andere Siegel unten rechts: Wappen mit Helmzier, aus der oben rechts ein Zweig mit Kleeblättern ragt (Abb. 298). Details sind aber nicht zu erkennen, da der Druck undeutlich und verschmiert, zudem links abgebröckelt ist.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1610 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1628 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1629.

PROVENIENZ

(?) England, Privatsammlung[1]

Erworben am 11. April 1872 vom Frankfurter Kunstverein als „Adrian van Ostade“

BESCHREIBUNG

In der dämmerigen Ecke einer Scheune sind vor einem Stützbalken verschiedene Gegenstände um einen Brunnen herum abgestellt. Im Schein eines von links oben einfallenden Lichtstrahls erkennt man Tongefäße, einen Backtrog, einen umgestürzten Weidenkorb, auf dem ein weißes Tuch abgelegt ist, sowie eine am Boden liegende Messingkanne. Dazwischen laufen Hühner umher. Rechts daneben bindet ein Bauer Kleinholz zu einem Bündel. Ein weiteres Huhn pickt auf einem Brett, das vom unteren Bildrand ausgehend in den Vordergrund ragt. Ein Reisigbündel und weitere Balken links dane-

Abb. 296: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1865, Nr. 600 und Verz. 1883, S. 129, Nr. 205.

ben heben sich als Silhouetten von dem Lichtreflex ab, den der von oben einfallende Lichtstrahl auf dem Boden erzeugt. Im Mittelgrund, unmittelbar vor der Rückwand des Scheunenraumes, beugt sich eine Frau über eine Wanne oder eine Schneidebank. Rechts neben ihr trägt ein weiterer Bauer einen Gegenstand zu einem großen Trog. In der Gabelung des Stützbalkens, der in das hohe Scheunendach überleitet, sowie auf den Balken liegen einige Strohbündel, und eine große Schale hängt von einem der Balken herab.

FORSCHUNGSSTAND

Am 11. April 1872 wurde das Gemälde vom Frankfurter Kunstverein als „Adrian van Ostade" erworben. In dem im gleichen Jahr verfaßten Nachtrag zum Städelverzeichnis von 1870 wird die Signatur und Datierung als „A. v. Ostade 1656" wiedergegeben.[2] In dem elf Jahre nach dem Erwerb publizierten Städelverzeichnis von 1883 wird auf die Provenienz aus einer englischen Privatsammlung verwiesen.[3] An der Datierung „1656" wird weiterhin festgehalten. Heinrich Weizsäcker transkribiert die Signatur und die Datierung, ohne zu der Lesart Stellung zu beziehen.[4]

Cornelis Hofstede de Groot, der das Gemälde unter dem Titel „Bauernfamilie zu Hause" aufführt, gibt die Datierung mit „1636" wieder und weist darauf hin, daß die dritte Ziffer undeutlich sei.[5] Die bei Smith angegebenen Maße „25 x 37,5 cm" stimmten nicht.[6] Die Datierung durch Hofstede de Groot wird durch ein Photo im RKD in Den Haag bekräftigt, das die Signatur als „AV. Ostade.1656." wiedergibt, allerdings mit durchgestrichener „5", die durch eine „3" ersetzt und mit dem Zusatz „(light vroeger)" versehen ist.

In seiner 1981 erschienenen Monographie zu den Zeichnungen der Brüder Ostade erwähnt Bernhard Schnackenburg das Frankfurter Gemälde und gibt unter Berufung auf Hofstede de Groot die Datierung als „1636" wieder.[7] Er bezeichnet diesen Bildtypus als „Sonderform des Bauerninterieurs", die bei Van Ostade um die Mitte der

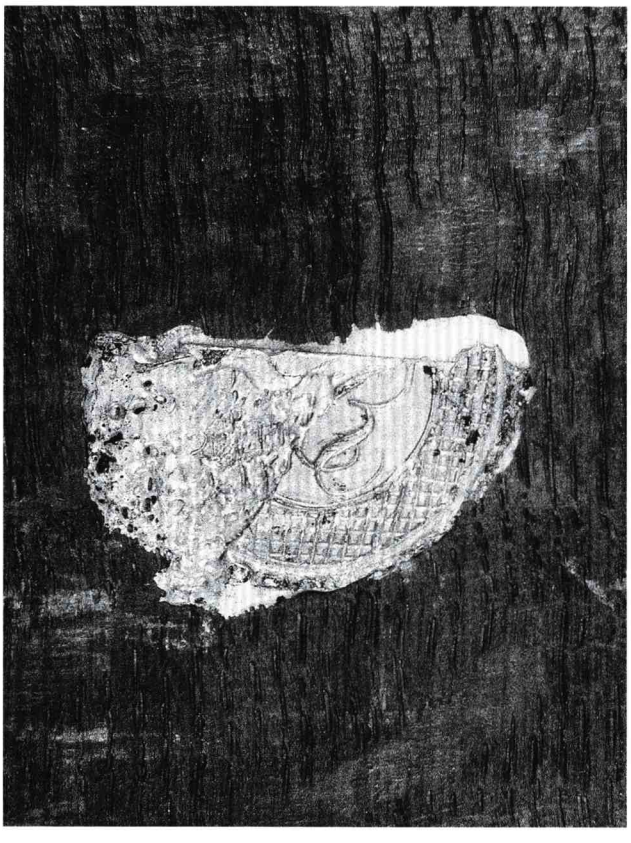

Abb. 297: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 298: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

2 Vgl. Verz. 1870, o. S., Nr. 437 (Nachtrag 1872).
3 Vgl. Verz. 1883, S. 129, Nr. 205.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 250, Nr. 205. Seine Transkription der Datierung läßt sich sowohl als „1656" als auch, wenn man von einem partiellen Verlust ausgeht, als „1636" lesen.
5 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 285f., Nr. 455.
6 Hofstede de Groot identifiziert das Frankfurter „Scheunen-interieur" mit einem Gemälde, das sich nach den Angaben von Smith in seinem 1842 und damit lange vor dem Erwerb durch das Städel erschienenen Supplement im „Public Museum" in Frankfurt befand; vgl. SMITH 9, 1842, 18. Smith gibt dort die Maße als „10 in. by 15-P" an.
7 Vgl. SCHNACKENBURG 1981, S. 31 und S. 70, Anm. 58.

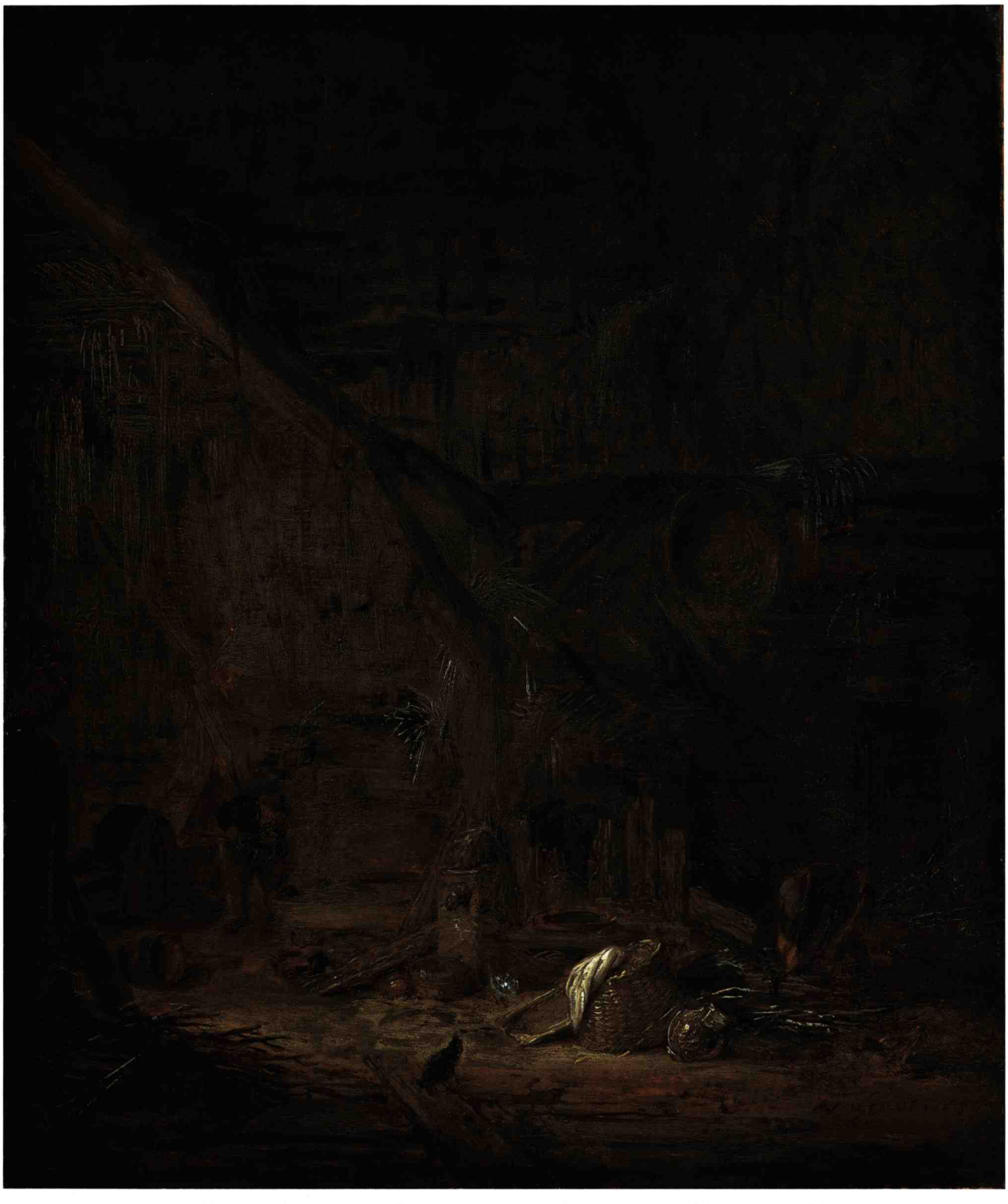

Abb. 299: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, 1636, Frankfurt a. M., Städel

1630er Jahre aufkomme. Charakteristisch seien die monochrome Farbgebung in einem annähernd grünbraunen Ton, die Vergrößerung des Raumausschnitts und die Einbindung der Figuren in die Raumatmosphäre. Im zuletzt erschienenen Gemäldeverzeichnis von 1995 gehen Jochen Sander und Bodo Brinkmann nicht auf die von Hofstede de Groot und Schnackenburg diskutierte Datierung ein und geben die Signatur und das Datum als „AV.Ostade.1656" wieder.[8] Sie erwähnen zwei Siegel auf der Rückseite, von denen eines ein teilweise lesbares Monogramm mit dem Buchstaben „R" und das andere ein unlesbares Wappen zeigte.
Hiltraud Doll gibt die Datierung als „16(3)6" wieder und hält die beiden letzten Ziffern für nicht ursprünglich, da das Gemälde stilistisch vor dem Jahr 1656 entstanden sein müsse.[9] Zudem sei das Gemälde wahrscheinlich nicht gut erhalten. Die Angabe bei Smith, daß sich das Gemälde schon 1842 im Frankfurter Museum befand, beruhe ihrer Ansicht nach vermutlich auf einer Verwechslung, worauf auch die abweichenden Maße hindeuten würden.

DISKUSSION

Das Thema des Scheuneninneren mit Tieren und verstreuten Gegenständen des ländlichen Bedarfs kommt bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf.[10] Der um 1615 entstandene Tondo mit einer Stallszene von Roelant Savery (Abb. 300) zeigt den dämmerigen Innenraum einer Scheune, in dem neben Wagen und Futterkrippen einige Schafe, Ziegen und Kühe zu sehen sind.[11] Die im Vorder-

Abb. 300: Roelant Savery, Tondo mit einer Stallszene, um 1615, Amsterdam, Rijksmuseum

8 Vgl. Verz. 1995, S. 44f.
9 Vgl. DOLL 2006, Kat. 49. Die Autorin stellte freundlicherweise ihr noch nicht publiziertes Manuskript zur Verfügung.
10 James führt dieses Bildthema auf die Vorratsstilleben von Pieter Aertsen zurück; vgl. JAMES 1994/95, S. 137. Allerdings sind die Stilleben von Aertsen und Beuckelaer nicht dem Kontext des bäuerlichen Haushalts zuzuordnen, wie es ab dem 17. Jahrhundert üblich wird.
11 Holz, 30,5 x 30,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2211). In den Zwickeln ist der Tondo von Hexenszenen umgeben. Müllenmeister leitet die Scheuneninterieurs aus der christlichen Ikonographie ab und benennt Themen wie die „Geburt Christi" oder die „Anbetung der Hirten" als Ursprung solcher Darstellungen; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1985/86, S. 90, Kat. 15. Zu weiteren „Stallszenen" im Œuvre von Savery vgl. Kurt J. Müllenmeister, Das Stallinterieur als eigenständiges Genre. Roelant Saverys Amsterdamer Stallbild und seine Variante, in: Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1985/86, S. 46–50.

Abb. 301: Cornelis Saftleven, Stallinterieur, um 1635, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

grund melkende Magd verleiht der Szene einen genrehaften Charakter. Hingegen steht bei dem 1631 von Jan Davidsz. de Heem gemalten „Scheuneninneren" durch die prominent dargebotenen Gegenstände und den Verzicht auf eine Tierstaffage das Stilleben im Vordergrund.[12]

Eine breite Rezeption des Themas setzte erst in der Mitte der 1630er Jahre ein: In Holland etablierte sich der Bildtypus des Scheuneninterieurs, der häufig mit einer Genreszene verknüpft wird, vor allem in der Rotterdamer Malerei.[13] Zu den Hauptvertretern zählen die Brüder Cornelis und Herman Saftleven, die in ihren tonigen Interieurs Impulse der auch von Jan Davidsz. de Heem gemalten tonalen Stilleben verarbeiten. Beispielhaft zeigt sich dies in einem Mitte der 1630er Jahre entstandenen „Stallinterieur" von Cornelis Saftleven (Abb. 301), das im Vordergrund ein Stilleben aus Nahrungsmitteln, Fässern sowie Gefäßen aus Ton und Metall zeigt.[14] Das vorherrschende diffuse Halbdunkel wird durch einen Lichtschein partiell aufgehellt, der insbesondere auf den Metalloberflächen scharfe Reflexe erzeugt. Hingegen sind die Tiere im Halbdunkel des Mittelgrundes nur schwer zu erkennen.

12 Holz, 38 x 49 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. 957). Segal geht von einer Entstehung des Werkes noch in Holland vor De Heems Umzug nach Antwerpen aus und bezeichnet De Heem als „Erfinder" des Bildtypus des „Scheuneninneren", der möglicherweise unter dem Einfluß der Bauerninterieurs von Van Ostade entstanden sei; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 129. Hingegen bezeichnet Klinge-Gross die von Saftleven ausgegangenen Impulse als entscheidend, die von den Leidener Stillebenmalern aufgegriffen und im Sinne der von ihnen vertretenen Vanitas-Stilleben umgewandelt wurde; vgl. KLINGE-GROSS 1976, S. 74.

13 Dazu ausführlich KLINGE-GROSS 1976. Wiederholt wird Herman Saftleven als Begründer des Bauerninterieurs bezeichnet; vgl. JAMES 1994/95, S. 134f. Übereinstimmungen mit dem vor allem von Teniers und seinem Umkreis vertretenen flämischen Bauerninterieurs (dazu KLESSMANN 1960, S. 109) führt Klinge auf den Einfluß der südholländischen Maler zurück, der möglicherweise 1634 bei einer Begegnung von Teniers und Cornelis Saftleven direkt vermittelt worden sein könnte; vgl. DAVID TENIERS DE JONGE. SCHILDERIJEN, TEKENINGEN, Ausst. Kat., bearb. v. Margret Klinge, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1991, S. 19. Dazu auch JAMES 1994/95, S. 133–135.

14 Holz, 32 x 53 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1800). Das Gemälde trägt eine Signatur von Cornelis, ist aber wahrscheinlich in der Zusammenarbeit der beiden Brüder entstanden; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 222. Die zerbrochenen Gegenstände werden dort als Vergänglichkeitsmotive aufgefaßt.

Abb. 303: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Infrarot-Reflektographie: Durchschimmernde Imprimitur im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 304: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde Imprimitur im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 302: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Pastos aufgetragene Lichtreflexe auf den Gegenständen, Frankfurt a. M., Städel

Wie die Brüder Saftleven wandte sich auch Adriaen van Ostade zu dieser Zeit dem populär gewordenen Thema zu.[15] In der Reduktion des Kolorits auf graue und braune Farbtöne, zwischen denen nur einzelne helle Akzente mit Bleiweiß gesetzt werden, weist das Frankfurter Gemälde Parallelen zu den Werken der Saftleven-Brüder auf. Im Gegensatz zu Cornelis Saftleven, der in Anlehnung an die flämische Tradition bisweilen eine eher lokalfarbige Figurenstaffage im Vordergrund einführte,[16] bindet Van Ostade seine Figuren in das vorherrschende Dämmerlicht ein. Die Wiedergabe des stimmungsvollen Raumes wird nun zum zentralen Thema, denn Stilleben und Figuren werden im Maßstab reduziert.

Die atmosphärische Dichte erreichte Van Ostade durch die gezielte Lichtführung, die nur wenige Gegenstände aus dem Dunkel heraushebt, den Raum insgesamt jedoch nicht näher definiert. Dazu setzte er zwei gegensätzliche Maltechniken ein: Die vorherrschende diffuse Atmosphäre erzeugte er durch flüssig gemalte Bildpartien mit nur wenigen, skizzenhaft angedeuteten Details. Von dieser unscharfen, leicht verschwimmenden Hintergrundfolie heben sich die vom Licht getroffenen Gegenstände in einem scharfen Kontrast ab. Sie sind mit feinem Pinsel und bleiweißhaltigen Farben bezeichnet (Abb. 302), die plastisch auf der Bildoberfläche sitzen.[17] Das auftreffende Licht bricht sich an den pastosen Farbgraten und erzeugt zusätzliche Reflexe.[18] Die Analyse der Infrarot-Reflektographie (Abb. 303) macht den Bildaufbau sichtbar und zeigt, daß die Unterlegung ohne Aussparungen auf die gesamte Maloberfläche aufgetragen wurde und deshalb die Funktion einer Imprimitur übernimmt. Der orangebraune Farbton der Imprimitur wurde später nur teilweise von den grauen Lasuren des Hintergrundes überdeckt und schimmert daher an einigen Stellen durch (Abb. 304). Dadurch wird die diffuse Lichthaltigkeit der dunklen Bildpartien erzeugt und der atmosphärische Effekt verstärkt.[19] In der betonten Reduktion der Mittel, die zugleich aber sehr kalkuliert eingesetzt werden, verrät sich das Bestreben Van Ostades, ein alltägliches Geschehen äußerst suggestiv und zugleich künstlerisch überzeugend in Szene zu setzen. Dabei steht die Einfachheit der dargestellten bäuerlichen Motive einerseits im Einklang mit der Reduktion auf vorherr-

15 Klinge-Gross stellt eine von den Brüdern Saftleven unabhängige Entwicklung des Themas bei Van Ostade fest, der in der Betonung des Figurenarrangements Einflüsse durch Rembrandt zeige; vgl. KLINGE-GROSS 1976, S. 90.

16 So beispielsweise im „Stallinterieur mit Bauerngesellschaft" (Prag, Národní Galerie, Inv. Nr. NG 0-8706) von 1635; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 221.

17 Unter dem Mikroskop wird deutlich, daß einzelne Gegenstände von einer schwarzbraunen Kontur umrissen waren, die heute starke Schwundrisse aufzeigt. Diese gehen wohl auf einen Lösemittelschaden zurück, der die ursprünglich intendierte kontrastreiche Wirkung heute verunklärt.

18 Eine ähnliche Praxis stellt Ernst van de Wetering bei Rembrandt fest und führt diese auf den Einfluß der Utrechter Caravaggisten zurück; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 175f.

Abb. 305: Adriaen van Ostade, Scheuneninneres mit Bauern, 1636, Verbleib unbekannt

schende Brauntöne, andererseits im Gegensatz zu der differenzierten Malweise mit ihren brillanten Glanzeffekten. Obgleich Van Ostade durch die Lichtführung das Stillleben betonte, bleibt durch die Figurenstaffage der Bezug zu den genrehaften Darstellungen des bäuerlichen Lebens gewahrt. Dies belegt das im selben Jahr wie das Frankfurter Gemälde entstandene „Scheuneninnere mit Bauern" (Abb. 305) im Kunsthandel.[20] Im dunklen, hohen Innenraum ist ein Bauernpaar zu erkennen, das Flachs haspelt und buttert. Wie im Frankfurter Gemälde ist am Boden verstreutes Gerät detailliert wiedergegeben. Durch die Figurenstaffage tritt neben die Gegenstandsschilderung die narrative Ausgestaltung, die für die erzählfreudigen und zugleich scharf beobachteten Genreszenen von Van Ostade kennzeichnend ist. Dies zeigt sich in der im folgenden Jahr gemalten Szene mit dem „Nächtlichen Schweineschlachten" im Städel (Abb. 307), in der die differenzierte Lichtführung zu einem Nachtstück weiterentwickelt wird.

Die gelegentlich vorgeschlagene Interpretation der beschädigten Gegenstände als Symbole der Vergänglichkeit alles Irdischen[21] erscheint im Zusammenhang mit den Scheuneninterieurs von Van Ostade wenig überzeugend.[22] Die wiederholt auftretenden Motive sprechen eher von der Faszination, die für den Maler von den unterschiedlichen Oberflächen ausging. Die überzeugende Wiedergabe der schadhaften und daher bizarren Formen dürfte dabei auf Van Ostade einen besonderen Reiz ausgeübt haben.

Die in den Städelverzeichnissen angegebene späte Datierung[23] des Frankfurter Scheuneninterieurs in das Jahr 1656 ist aufgrund der maltechnischen und stilistischen Übereinstimmungen mit den um 1636 datierten Werken von Van Ostade auszuschließen. Dies bestätigt auch

19 Einige Farbnuancen wurden mit dem Pinsel in feinen Linien übereinander aufgetragen, so daß der darunterliegende Farbton oder auch die Grundierung durchschimmert.

20 Holz, 38,5 x 47 cm. Zuletzt Stockholm, Galleri Tamm (1938); vgl. KLESSMANN 1960, S. 103.

21 Vgl. JAMES 1994/95, S. 139f.

der dendrochronologische Befund, der eine Entstehung der Tafel in den 1630er Jahren nahelegt.[24]

Einer Protokollnotiz in den Ankaufsunterlagen im Städel-Archiv vom 11. April 1872 zufolge gehörte das „Scheuneninnere" zu einer Gruppe von Gemälden, die der Frankfurter Kunstverein auf den Versteigerungen der Sammlungen Péreire in Paris und Gsell in Wien erworben hatte und die zusammen in das Städel gelangten.[25] Allerdings läßt sich das Gemälde weder in einem der beiden Versteigerungskataloge nachweisen, noch wird es in der Beschreibung der Sammlung Gsell von Bode erwähnt.[26] Das Städel-Inventar gibt nur eine Herkunft aus England an.[27] Darüber hinaus gibt es derzeit keine weiteren Hinweise, wie das „Innere einer Scheune" an den Kunstverein gelangt sein könnte.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 437; 1873, S. 127, Nr. 226a; 1879, S. 126, Nr. 205; 1883, S. 129, Nr. 205; 1888, S. 138, Nr. 205; 1892, S. 51, Nr. 205; 1897/1900, S. 49, Nr. 205; 1900, S. 250, Nr. 205; 1905/07, S. 39, Nr. 205; 1907, S. 37, Nr. 205; 1910, S. 46, Nr. 205; 1914, S. 48, Nr. 205; 1915, S. 122, Nr. 205; 1919, S. 87, Nr. 1081; 1924, S. 150, Nr. 1081; 1966, S. 92; 1971, S. 46; 1986, S. 35, Nr. 3; 1987, S. 82; 1995, S. 44f., Abb. 68

SMITH 9, 1842, 18
EBE 1901, S. 427
WURZBACH 2, 1910, S. 277
HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 285f., Nr. 455
SCHNACKENBURG 1981, S. 31, S. 70, Anm. 58
DOLL 2006, Kat. 49

22 Dazu auch Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 210.

23 Zuletzt Verz. 1995, S. 44f.

24 In seinem Gutachten geht Peter Klein von einer frühestmöglichen Entstehung ab 1629 aus; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

25 Das Dokument ist abgedruckt in SANDER 2004b, S. XXVf. Das dort unter der Nr. 8 aufgeführte Gemälde von Van Ostade wird mit dem vorliegenden Bild identifiziert.

26 Vgl. Verst. Slg. Emile und Isaac Péreire, Paris (Pillet) 6. März 1872 (Lugt 32968); Verst. Slg. F. J. Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872 (Lugt 32996) und BODE 1872, S. 184.

27 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1081.

ADRIAEN VAN OSTADE

SCHWEINESCHLACHTEN BEI FACKELLICHT

INV. NR. 1231

1637

Eichenholz, 17,1 x 14,1 cm

Signiert und 16[.]7 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der rückseitig allseits abgefasten Eichenholztafel (17,1 x 14,1 x 0,5–0,8 cm) handelt es sich um ein radial gespaltenes Brett. Es weist eine elfenbeinfarbene Grundierung mit darüberliegender hellgrauer Ölgrundierung auf. In der Infrarot-Reflektographie wird eine großflächig aufgetragene Unterlegung sichtbar.

Unregelmäßige Bildkanten, angestoßene Ecke unten rechts. Zahlreiche Krepierungen in der Malschicht: Im Gesicht der dritten Figur von links, im Gewand des links Stehenden, im Himmel, entlang der Dachkante, in der Tür- und Fensteröffnung und im Laub darüber. Dort geht das graublaue Erscheinungsbild nicht nur auf Krepierungen, sondern auch auf ein Ausbleichen der gelben Farbanteile der Malschicht zurück. Zwei kleine Fehlstellen in der linken oberen Bildecke. An der Figurengruppe links Proben für Firnisabnahme, darunter Retuschen. Linke obere Ecke retuschiert. Großflächige jüngere Retusche an der linken Bildecke. Über das gesamte Bildfeld (mit Ausnahme des Himmels) verstreute kleinere Retuschen.

Der relativ dicke Firnis weist unter UV-Licht ein unregelmäßiges Erscheinungsbild auf: In der rechten Bildhälfte bis zum Dachgeschoß des Hauses blieb der alte Firnis großflächig stehen, entlang des oberen und linken Bildrandes wurde er hingegen stark gedünnt.

In der linken unteren Bildecke wurde in schwarzbrauner Farbe die Signatur „Av Ostade" (Av ligiert, Abb. 306), darunter „16[.]7" (die dritte Ziffer nur in Resten vorhanden) aufgetragen. Die stark verputzte Signatur wirkt original. Vermutlich wurde dieser Bereich einmal angelöst, denn ein entstehungszeitliches Craquelé läßt sich nicht nachweisen.

Auf der Rückseite befinden sich über den Abfasungen Reste einer Papierabklebung. Mittig verlaufend eine Kerbe. Oben Mitte Klebezettel „G 1231".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein führte bislang zu keinem Ergebnis.

PROVENIENZ

(?) Slg. Simon Stinstra, Arzt, Haarlem[1]

(?) Verst. nachgelassene Slg. S. Stinstra, Amsterdam (Van der Schley) 26. März 1783, Nr. 98 (*f* 5,5 an Yver)

Slg. Friedrich Moritz Freiherr von Brabeck (1742–1814), Schloß Söder/Holle[2]

Slg. Graf Andreas Otto Henning Graf zu Stolberg (1786–1863), Schloß Söder/Holle

Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 189 als „Adrian Ostade" (*f* 195 an Moritz Gontard)[3]

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

Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis M. Gontard als „Adriaen van Ostade"

BESCHREIBUNG

Vor einer Bauernkate hat sich eine Menschengruppe versammelt. Beim Schein einer Lichtquelle, die von einer am Boden hockenden Frau verdeckt wird, laufen die Vorbereitungen zur Schlachtung eines Schweins ab: Mit seinem ganzen Gewicht stützt sich ein Mann auf dem

Abb. 306: Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. Hinweis bei HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 269, Nr. 408.

2 Vor 1792 in die Galerie gekommen, da schon im Katalog von Von Ramdohr erwähnt; vgl. VON RAMDOHR 1792, S. 79, Nr. 207.

3 Handschriftliche Annotation „gut" in dem Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel (Lugt-Nr. 25060).

Schädel des am Boden liegenden Tieres ab. Das Schlachtmesser zwischen den Zähnen, hält er mit seiner rechten Hand die rechte Vorderpfote fest. Auf der Kehle des Schweins, wo der tödliche Stich treffen wird, konzentriert sich der Lichtschein. Dessen Intensität läßt auf eine Fackel schließen, die von dem leicht vorgebeugt stehenden Bauern gehalten wird. Im Lichtschein tritt sein vor Anspannung offenstehender Mund deutlich hervor. Hinter diesen beiden Männern steht eine weitere Figur, die ebenso wie die drei Figuren links im Vordergrund weitgehend in den Schatten eingebunden ist. Rechts von der hockenden Bäuerin, neben der ein großer Bottich zum Auffangen des Blutes steht, führt ein Junge ein kleines Mädchen weg. Ängstlich blickt es auf das hilflose Tier. Ihre weiße Haube und das Schürzchen reflektieren das warme Licht, das seinen Widerschein auf die Hausfassade aus Ziegelsteinen wirft. Deutlich sind über der oben offenstehenden Doppeltür ein gemauerter Bogen und links eine Fensteröffnung zu erkennen. Auf den Blättern des Laubes, das an der Mauer emporrankt, tanzen kleine Lichtreflexe. Nur als Silhouette hebt sich links ein Kamin vom dämmerigen Abendhimmel ab. Ein großes Faß und ein Strohbündel am rechten Bildrand vervollständigen das bäuerliche Ambiente.

FORSCHUNGSSTAND

Einen frühen Beleg für das Gemälde stellt die 1792 veröffentlichte Beschreibung der Sammlung des Freiherrn von Brabek in Söder durch Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr dar.[4] Dort wird es unter Nr. 207 verzeichnet: „Schweineschlachten, von Adrian Ostade". Hinzugefügt ist die Bemerkung „Voller geist". Im Versteigerungskatalog der Sammlung der Grafen von Brabeck und von Stolberg im Oktober 1859 im Besitz des Städel wird in einer Annotation die Qualität des Gemäldes als „gut" bezeichnet und Moritz Gontard als Käufer genannt.[5]

Am 11. September 1892 wird das Werk als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard als „Adriaen van Ostade" erworben und im Verzeichnis von 1892 unter dem Titel „Schweineschlachten bei Kerzenlicht" aufgenommen.[6] Die Signatur und die Datierung wird mit „A. V. Ostade 1657" wiedergegeben. Hingegen transkribiert Weizsäcker die Jahreszahl als „1637", zudem nennt er die Herkunft von den Freiherren von Brabek zu Söder.[7]

Hofstede de Groot ergänzt die Provenienz mit dem Hinweis auf die Versteigerung Stinstra in Amsterdam am 26. März 1783 und gibt gleichfalls die Jahreszahl als „1637" wieder.[8] Die Datierung wird von Trautschold wieder aufgegriffen und als „gesichert" bezeichnet.[9] Stechow führt das Frankfurter Gemälde als Beispiel für ein „Nocturne" auf.[10] Die dunkeltonige Farbgebung vergleicht Schnackenburg 1981 mit den zeitgleich entstandenen Innenraumszenen und stellt fest, daß die Landschaft in diesen frühen Beispielen noch deutlich zurücktrete.[11] Im Verzeichnis von 1995 wird die Datierung gleichfalls als „1637" wiedergegeben.[12]

Hiltraud Doll nimmt das Gemälde als Original in ihre Monographie zu Van Ostade auf, bezeichnet es jedoch als „sehr mittelmäßig" und verweist auf das verputzte Erscheinungsbild.[13]

DISKUSSION

Die in der Forschung umstrittene Datierung „1637" oder „1657" leitet sich aus dem stark verputzten Zustand ab, der nur drei Ziffern der Jahreszahl klar erkennbar läßt. Weizsäcker transkribierte noch die vollständige Datierung, allerdings schon mit einer nur noch schwach sichtbaren „3".[14] Diese Lesart hat sich inzwischen durchgesetzt.[15] Sie wird durch den Vergleich mit anderen datierten Werken aus dieser Zeit gestützt. Im Kunsthandel befand sich 1921 ein voll signiertes und 1637 datiertes Gemälde mit einem „Drehleierspieler" (Abb. 308) von Van Ostade.[16] Es zeigt gleichfalls eine Szene vor einem Bauernhaus, das mit der bewachsenen Giebelwand und dem gemauerten Bogen über der Tür Parallelen zum Frankfurter Gemälde aufweist. Eng verwandt ist zudem die Lichtführung mit einem begrenzten Lichtfokus, der sich auf den kleinen, untersetzten Figuren mit den runden Gesichtern konzentriert.[17] Beide Werke zeigen eine vergleichbare narrative Grundstruktur, denn jeweils umstehen neugierige Menschen, darunter viele Kinder, ein zentrales Ereignis. In dem Gemälde im Kunsthandel ist es ein Drehleierspieler, der wie die Rommelpotspieler

4 Vgl. Von Ramdohr 1792, S. 79, Nr. 207.
5 Vgl. Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 189 (Lugt-Nr. 25060).
6 Vgl. Verz. 1892, S. 117, Nr. 205b (Nachtrag).
7 Vgl. Verz. 1900, S. 251, Nr. 205b.
8 Vgl. Hofstede de Groot 3, 1910, S. 269, Nr. 408.
9 Vgl. Trautscholdt 1959, S. 281, Anm. 2.
10 Vgl. Stechow 1966, S. 221, Anm. 43.
11 Vgl. Schnackenburg 1981, S. 32.
12 Vgl. Verz. 1995, S. 45.
13 Vgl. Doll 2006, Kat. 186. Die Autorin stellte freundlicherweise ihr noch nicht publiziertes Manuskript zur Verfügung.
14 Vgl. Verz. 1900, S. 251, Nr. 205b.
15 Vgl. Verz. 1995, S. 45 und Doll 2006, Kat. 186.
16 Holz, 31 x 26 cm. Zuletzt Amsterdam, Kunsthandel D. Komter (1921).
17 Eine ähnliche Figurensprache zeigt eine weitere, 1637 datierte Bauernszene mit sechs kleinen, rundlichen Figuren in einem Interieur; vgl. Verst. Paris (Charpentier) 21. März 1958, Nr. 185 (Photo RKD, Den Haag).

Abb. 307: Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht, 1637, Frankfurt a. M., Städel

um die Häuser zog und sich mit seinem Spiel ein Almosen verdiente.[18] Das geringe Ansehen dieser fahrenden Leute läßt sich an den belustigten Kindergesichtern ablesen, welche die seltsamen, von dem Instrument erzeugten Klänge mit fröhlichem Lachen kommentieren.[19] Mit ähnlicher Einfühlung gibt Van Ostade im Frankfurter Gemälde die Spannung wieder, die der Schlachtung unmittelbar vorausgeht. Er setzte sich mit diesem Thema noch ein weiteres Mal in einem Gemälde in Düsseldorf auseinander, dessen Datierung heute gleichfalls nicht mehr lesbar ist.[20] Es zeigt den Moment nach der Schlachtung, in dem das Tier zum Säubern und Ausbluten auf ein Joch gespannt wird. Wieder umstehen zahlreiche Figuren, deren Gesichter von unterschiedlichen Reaktionen auf das Ereignis sprechen, das Geschehen.

Die Darstellung der Schlachtungen als Nachtszene verdankt sich der ikonographischen Tradition. In den Niederlanden zählte die Tötung der Schweine nach der sommerlichen Mast zu den charakteristischen Tätigkeiten der Herbstmonate.[21] Dies zeigt die Darstellung des „Herbstes" von Jacob Savery (Abb. 423), die neben dem Viehabtrieb auch die Schlachtung eines Schweins als jah-

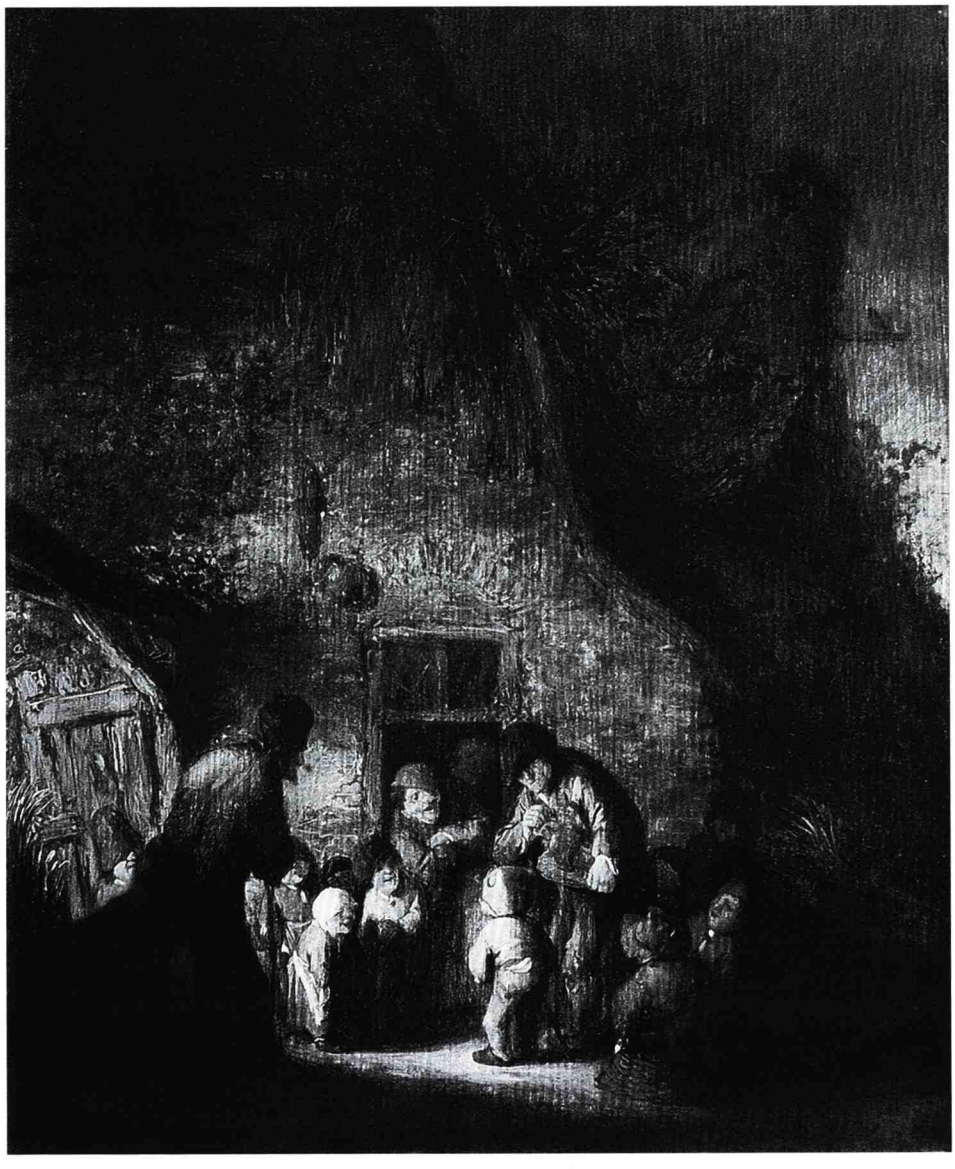

Abb. 308: Adriaen van Ostade, Der Drehleierspieler, 1637, ehemals Amsterdam, Kunsthandel D. Komter (1921)

18 Das Thema wurde von David Vinckboons eingeführt, der den Drehleierspieler in einer von Pieter Bruegel geprägten Dorflandschaft zeigt, wie das Beispiel im Städel (Inv. Nr. 1102) belegt. Zur Ikonographie vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 151 sowie Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 230.

19 Zugleich läßt sich die Darstellung als Sinnbild kindlicher Torheit lesen, die sich an den Klängen des simplen Instrumentes erfreut; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 151.

20 Holz, 33,5 x 25 cm. Düsseldorf, museum kunst palast (Inv. Nr. 207). Vgl. Kat. KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF. EINE AUSWAHL, Düsseldorf 1962, S. 31, Kat. 111.

21 Vgl. Ausst. Kat. BOSTON-ST. LOUIS 1981, S. 162.

Abb. 309: Jan Saenredam (nach Vorlagen von Hendrick Goltzius), Der Winter (aus der Jahreszeiten-Folge) um 1597, Kupferstich, Wien, Albertina

reszeitliche Arbeit präsentiert. Volkstümlich wird der November im Holländischen als der „slachtmaand" bezeichnet.[22] Die abendliche Dunkelheit in dem Frankfurter Gemälde kündigt die kürzer werdenden Tage und damit den bevorstehenden Winter an, in dem sich die Menschen ins Haus zurückziehen und von den im Sommer angelegten Vorräten leben. In druckgraphischen Serien werden die Wintermonate deshalb häufig mit dem Verzehr der Vorräte gleichgesetzt, wie in der von Jan Saenredam nach Vorlagen von Hendrick Goltzius

22 Vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92b, S. 215. Diese Bedeutung schlägt sich auch in der zwölfteiligen Monatsfolge von Crispijn van de Passe nach Vorlagen von Marten de Vos nieder, in der die Schlachtung von Schweinen den November repräsentiert (HOLLSTEIN XLIV, 1452).

23 Kupferstich, 191 x 144 mm. (THE ILLUSTRATED BARTSCH, Bd. 4, hrsg. v. Walter Strauss, New York 1980, 122). Vgl. dazu auch Ilja M. VELDMAN, Goltzius' zintuigen, seizonen, elementen, planeten en vier tijden van de dag: van allegorie naar genrevoorstelling, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43, 1991/92, S. 307–335; zu der um 1597 datierten „Jahreszeiten"-Folge vgl. S. 315–317. Häufig wird das Verspeisen der Vorräte mit dem Bohnenkönig-Fest gleichgesetzt und vertritt deshalb in Monatsdarstellungen den Januar, wie in der von Crispijn van de Passe nach Vorlagen von Marten de Vos gestochenen Monats-Folge (HOLLSTEIN XLIV, 1442).

gestochenen „Jahreszeiten"-Folge (Abb. 309).[23] Van Ostade löste sich jedoch von der allegorischen Tradition, indem er die Schlachtung als Einzelszene und nicht als Teil einer Monats- oder Jahreszeitenfolge präsentierte.[24]

Einige Jahre später setzte sich Van Ostade mit dem Thema auch in der Druckgraphik auseinander: In einem Rundbild (Abb. 310), das gleichfalls nicht einer Serie zugehört, präsentiert er die Schlachtung wiederum als Nachtstück.[25] Vor einem Bauernhaus, dessen Umrisse im nächtlichen Dunkel nur unklar auszumachen sind, erkennt man im Licht einer Kerze zahlreiche Menschen, die das Geschehen mit Spannung verfolgen. Wie im Frankfurter Gemälde ist der Moment unmittelbar vor der Tötung festgehalten, denn der Metzger setzt gerade das Messer an.[26] Die Spannung wird in beiden Werken durch den begrenzten Lichtfokus erhöht, der nur wenige Details aus dem Dunkel hervorhebt und damit der Phantasie des Betrachters größere Spielräume eröffnet. Den Effekt äußerster Konzentration erzielte Van Ostade beide Male durch eine Figur, die sich als Silhouette vor die entscheidende Lichtquelle schiebt und damit eine Ausbreitung des Lichts in den Vordergrund weitgehend verhindert. Wie im Frankfurter Gemälde betont Van Ostade die verschiedenen Affekte: Den Ernst der Erwachsenen, deren Überleben von dem Fleisch des Tieres abhängt, und die kindliche Neugier, mit der das ungewöhnliche und etwas schaurige Ereignis erwartet wird (Abb. 311). In der anschaulichen Wiedergabe von menschlichen Regungen bestehen enge Übereinstimmungen zwischen Van Ostade und Rembrandt, der sich in einer 1643 datierten Radierung (Abb. 312) gleichfalls mit dem Thema auseinandergesetzt hat.[27] Bei ihm liegt die zur Schlachtung bereite Sau dominant im Vordergrund. Die nur mit wenigen Strichen angedeutete Figurenstaffage hinter ihr reagiert sehr unterschiedlich auf

Abb. 310: Adriaen van Ostade, Die Schlachtung des Schweins, um 1647–1653, Radierung, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

24 Dies weist Bevers auch für die wenig später entstandene Radierung von Van Ostade (Abb. 310) nach; vgl. Ausst. Kat. Berlin-Amsterdam-London 1991/92b, S. 215.

25 Radierung, Kaltnadel, Kupferstich, Durchmesser 113 mm (Hollstein XV, B. 41). Der Stich wird um 1647/48 und 1652/53 datiert; vgl. Ausst. Kat. Boston-St. Louis 1981, S. 162.

26 Es war in Holland im 17. Jahrhundert üblich, ein Schwein zu Hause zu mästen und dann die Schlachtung von einem der umherziehenden Metzger vornehmen zu lassen; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-London 2000, S. 205.

27 Radierung und Kaltnadel, 145 x 184 mm. (White-Boon 1969, B. 157). Dazu Ausst. Kat. Amsterdam-London 2000, S. 203–207.

Abb. 312: Rembrandt, Die Sau, 1643, Radierung, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

das bevorstehende Ereignis:[28] Fröhlich spricht eine Frau auf ein kleines Kind ein, das etwas ängstlich auf das Tier blickt, während ein Junge daneben schon mit einer aufgeblasenen Schweinsblase hantiert und dieser unterschiedliche Töne entlockt.[29]

In der skizzierenden Führung der Radiernadel, die mit eher unsystematischen Schraffuren und welligen Linien die Gegenstände bezeichnet, beschritten Van Ostade und Rembrandt neue Wege.[30] Van Ostade übersetzte diese zeichnerisch-spontane und locker skizzierende Strichführung auch in seine Gemälde: Hier sind die Figuren mit sparsamen, aber gezielt eingesetzten Linien und Strichen festgehalten (Abb. 313). Auch das Mauerwerk und der Pflanzenbewuchs sind auf wenige Linien reduziert, die aber dennoch so präzise gesetzt sind, daß der bezeichnete Gegenstand deutlich zu erkennen ist. Damit bestehen auch in der souverän-zeichnerischen Pinselführung Übereinstimmungen mit Rembrandt.[31] Ebenso wie dieser arbeitete Van Ostade mit differenzierten Farbwirkungen, denn auf der hellgrauen Ölgrundierung, die als zweite Schicht über der Kreidegrundierung liegt,[32] verschwimmen die Farben. Die durchschimmernde Grundierung wird in die Farbwirkung einbezogen und unterstreicht die atmosphärischen Effekte. Zudem wen-

28 Diese wurde vermutlich später und wohl auf der Basis von Vorzeichnungen eingeführt; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-LONDON 2000, S. 47.

29 Zur möglichen Vanitasbedeutung dieses Motivs vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92b, S. 216.

30 Als Beispiele für Vertreter einer regelmäßig strukturierenden Arbeitsweise nennt Ackley Hendrick Goudt und Jan van de Velde; vgl. Ausst. Kat. BOSTON-ST. LOUIS 1981, S. 162. Letzterer hatte sich gleichfalls mit radierten nächtlichen Genreszenen profiliert.

31 Bereits 1969 stellte Gerson die Auseinandersetzung Van Ostades mit Werken von Rembrandt in den 1630er Jahren fest, die sich in der Lichtführung und im Kolorit niederschlage; vgl. Horst GERSON, Rembrandt en de schilderkunst in Haarlem, in: Miscellanea I. Q. van Regteren Altena, Amsterdam 1969, S. 138–142, zu Van Ostade S. 140f.

Abb. 311: Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel

dete Van Ostade in den hellen Partien eine Wischtechnik an: So wurde über das mit bleiweißhaltigen Farben gestaltete Gesicht des Metzgers, der zwischen den Zähnen ein Messer hält, eine dunkle Lasur gelegt, die der Maler in einem zweiten Schritt wieder entfernte, um ein nur leicht verschattetes Gesicht zu erzeugen. Auch die für Nachtstücke charakteristischen Glanzlichter bezeugen die zeichnerisch-präzise Pinselführung Van Ostades: Hier sitzen sie als pastos aufgetragene Farbgrate auf der Bildoberfläche und bewirken durch die Brechung des

Abb. 313: Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht, Infrarot-Reflektographie, Detail: Mit sparsam gesetzten Strichen angedeutete Motive, Frankfurt a. M., Städel

Lichts zusätzliche Reflexe.[33] Die maltechnischen Übereinstimmungen zu dem 1636 datierten „Scheuneninneren" (Abb. 307) von Van Ostade bekräftigen die frühe Datierung des vorliegenden Gemäldes.[34]

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 117, Nr. 205b; 1897/1900, S. 113, Nr. 205b; 1900, S. 251, Nr. 205b; 1905/07, S. 39, Nr. 205b; 1907, S. 37, Nr. 205b; 1910, S. 47, Nr. 205b; 1912, S. 39, Nr. 205b; 1914, S. 48, Nr. 205b; 1915, S. 122, Nr. 205b; 1919, S. 88, Nr. 1231; 1924, S. 151, Nr. 1231; 1966, S. 92; 1971, S. 46; 1986, S. 34, Nr. 5; 1987, S. 82; 1995, S. 45, Tafel 105

VON RAMDOHR 1792, S. 79, Nr. 207
PARTHEY 1863/64, Bd. 2, S. 209, Nr. 96
EBE 1901, S. 427
WURZBACH 2, 1910, S. 277
HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 269, Nr. 408
TRAUTSCHOLDT 1959, S. 281, Anm. 2
STECHOW 1966, S. 221, Anm. 43
SCHNACKENBURG 1981, S. 32, S. 71, Anm. 69
DOLL 2006, Kat. 186

32 Einen vergleichbaren maltechnischen Aufbau zeigt das ein Jahr zuvor entstandene „Scheuneninnere" von Van Ostade im Städel (Abb. 299).

33 Ein ähnliches, von Gerard van Honthorst abgeleitetes Verfahren weist Ernst van de Wetering für Rembrandt nach; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 175f.

34 In diesem Zusammenhang verweist Schnackenburg auch auf das eher dunkeltonige Kolorit, das für die zeitgleich entstandenen Innenraumszenen charakteristisch sei; vgl. SCHNACKENBURG 1981, S. 32.

ADRIAEN VAN OSTADE

GESCHLACHTETES SCHWEIN IN EINER SCHEUNE

INV. NR. 1153

1643

Eichenholz, 61,0 x 49,2 cm

Signiert und 1643 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 61,0 x 25,1 x 0,8 cm; Brett II: 61,0 x 24,1 x 0,8 cm) wurde rückseitig oben und unten abgefast, seitlich wohl nachträglich bearbeitet. Über einer elfenbeinfarbenen Grundierung liegt eine rotbraune Unterlegung. Die Infrarot-Reflektographie belegt, daß diese das Schwein, die Weinranke und den hellen Lichtreflex auf dem Boden ausspart.

Das Gemälde wurde vom 22. März bis 5. Oktober 1976 von Helmut Tomaschek und noch einmal im Dezember 1982 von Peter Waldeis restauriert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Größere, wohl von Tomaschek erneuerte Kittung mit Retusche am hinteren Dachbalken. Verputzungen im Bereich des Lichtreflexes auf dem Boden im Übergang zum Schatten. Großflächige Krepierungen in der Malschicht, insbesondere in der Architektur, im Gesicht des Jungen und vereinzelt im Vordergrund, gehen auf einen Lösemittelschaden zurück. Frühschwundrisse in den dunklen Partien in der oberen Bildhälfte. Verfärbte Retuschen oberhalb des Durchgangs. Vereinzelte kleine Dellen, eine etwas größere Delle im Balken links neben dem Schwein. Kleinere Ausbrüche am oberen und unteren Bildrand. Abrieb durch den Zierrahmen entlang der Bildkanten. Der Firnis zeigt ein unregelmäßiges Erscheinungsbild: Neben stark reduzierten Bereichen blieb der alte Firnis teilweise stehen.

Die Signatur „AV Ostade · 1643" (AV ligiert, Abb. 314), wurde in olivbrauner Farbe unten links auf einer Planke angebracht und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Auf der Rückseite befinden sich entlang der Ränder Reste einer breiten Papierabklebung. In der Mitte über der Brettfuge vertikal verlaufende abgearbeitete Partie, über der vermutlich eine Leiste saß. Klebezettel mittig oben: „G. 1153.". In schwarzer Farbe „ [.] 40.69." (erste Zahl von Klebezettel überklebt), darunter „W. F. 34.", unten rechts „ 2" (evtl. eine auf den Kopf gestellte 2). In weißer Kreide „205 v[.]" (zweiter Buchstabe als französisches „r" oder „t" zu lesen), in der rechten oberen Ecke „x". Mit Bleistift auf der Abklebung oben rechts „81024". Rotes Siegel rechts der Mitte (unleserlich). Vier Anobienlöcher auf dem rechten Brett.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1622 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1633 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1639.

PROVENIENZ

(?) Slg. Piérard, Valenciennes[1]

(?) Slg. Friedrich Jakob Gsell (1812–1871), Handelsmann, Wien

(?) Verst. F. J. Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872, Nr. 76 als „Ostade, Adr." (*f* 1830 an „Engländer")[2]

Erworben am 15. Dezember 1885 vom Frankfurter Kunstverein als „Adrian van Ostade"

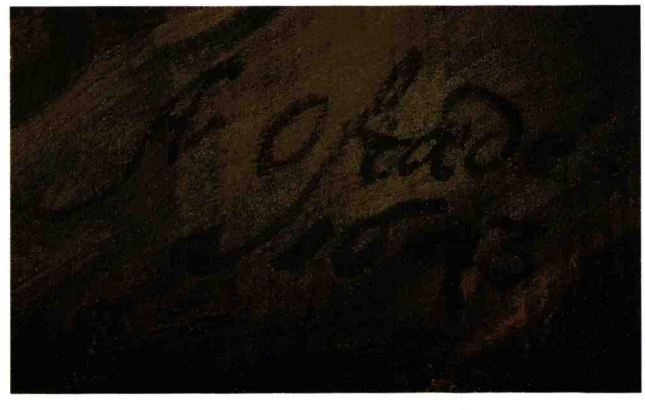

Abb. 314: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

1 Diese Angabe (als „Gallerie Piera") im Katalog Verst. Friedrich Jakob Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872, S. 18, Nr. 76 (Lugt 32996) sowie bei FRIMMEL 2, 1914, S. 88, Nr. 76, dort als „Pierard".

2 Das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges (Lugt-Nr. 32996) im RKD, Den Haag, nennt in einer handschriftlichen Annotation „Engländer" als Bezeichnung des Käufers.

AUSSTELLUNGEN

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw/ Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, 2004/05, Nr. 30

BESCHREIBUNG

In einer dämmerigen Scheune hängt ein geschlachtetes Schwein kopfüber an einem Querbalken. Ein Lichtstrahl aus nicht erkennbarer Quelle erfaßt den toten Tierkörper und läßt dessen helle Haut sowie im aufgeschlitzten Inneren Knochen, Fett und blutiges Fleisch aufleuchten. An dem Balken, der ein eingesunkenes Strohdach stützt, sind verschiedene Gegenstände wie ein großer Korb, eine schwarze Kappe und ein Henkelkrug aufgehängt. Links davon sind auf einem weiteren Korb neben einem umgestürzten irdenen Krug ein vertieftes Holzbrett und eine hölzerne Schütte abgelegt. Dekorativ rankt sich eine Weinlaub über die heruntergekommenen Gerätschaften. Zwei im Lichtkegel pickende Hühner leiten den Blick auf weiteres Gerümpel am rechten Bildrand: Vor einer Hundehütte mit blanken Dachsparren liegen die Überreste eines Tonkruges und ein Strohbündel. Im Mittelgrund machen sich drei Personen zu schaffen. Neben einem Knaben mit einem langen Stock rührt eine Bäuerin in einem Bottich. Links hinter ihr steht ein Bauer, der eine rote Kappe trägt. Hinter den Figuren öffnet sich eine Holztür, über der rautenförmige, in Blei gefaßte Scheiben eingelassen sind, ins Freie. Dort sind einige Büsche und eine Ziegelwand zu erkennen. Der Lichtschein, der durch die geöffnete Tür fällt, erhellt die dunkle Tiefe des Raumes nur wenig: Schemenhaft sind über einem pickenden Huhn weitere Geräte und die Rückwand der Scheune zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an Adriaen van Ostade wird das Gemälde am 15. Dezember 1885 vom Frankfurter Kunstverein erworben.[3] Das Verzeichnis von 1888 nennt die Signatur und die Datierung „1643".[4] Theodor Levin bezeichnet in einer von Pigeon veröffentlichten Liste in der Gazette des Beaux-Arts die Signatur als Fälschung.[5] Im vier Jahre später erschienenen Städel-Verzeichnis wird die Authentizität der Signatur durch den Zusatz „(echt?)" in Frage gestellt.[6] Unter dem Titel „Das geschlachtete Schwein" führt Heinrich Weizsäcker das Gemälde auf und transkribiert die Signatur, ohne jedoch deren Eigenhändigkeit zu bezweifeln.[7]

Hofstede de Groot identifiziert 1910 das Städel-Gemälde mit der 1872 versteigerten Fassung in der Sammlung F. Gsell.[8] Er ist sich jedoch nicht sicher, deshalb erwägt er aufgrund der Übereinstimmung von Format und Maßen auch die Möglichkeit, daß es sich zumindest um eine Kopie handeln könne.[9] Auch Frimmel teilt in seiner Abschrift des Versteigerungskataloges von 1872 diese Vermutung.[10]

Im zuletzt erschienenen Städel-Verzeichnis von 1995 werden die von Hofstede de Groot geäußerten Überlegungen zur Provenienz des Gemäldes nicht aufgegriffen.[11] Erika Gemar-Koeltzsch führt es als Beispiel für die Gattung Stilleben im Œuvre von Van Ostade auf.[12]

In ihrer Monographie zu Van Ostade verweist Hiltraud Doll auf die ausgeprägte Lokalfarbigkeit, die für den Maler unüblich sei.[13] Die Figuren erscheinen ihr im Vergleich zu den pastos gemalten Bildpartien als „flach und vernachlässigt", dennoch hält sie das Frankfurter Gemälde für ein „schönes und echtes Bild". Doll gibt keine über den Frankfurter Kunstverein herausgehende Provenienz an und erwähnt auch nicht die Sammlung Gsell in diesem Zusammenhang.

DISKUSSION

Das Thema des getöteten und ausgeweideten Tieres, das nach der Schlachtung den Blicken des Betrachters dargeboten wird, geht auf das 16. Jahrhundert zurück. Es kommt bereits in einem 1551 datierten Vorratsstilleben (Abb. 316) von Pieter Aertsen vor,[14] das als eines der ersten Stilleben in der niederländischen Malerei gilt.[15] Dort öffnet sich im Hintergrund, neben der für diese Zeit charakteristischen religiösen Szene,[16] der Blick in ei-

3 Das Städel-Inventar 1880, Nr. 1153 gibt keine über den Kunstverein hinausgehende Provenienz an.
4 Vgl. Verz. 1888, S. 138, Nr. 205a.
5 Vgl. Pigeon 1888, S. 255, Nr. 3.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 51, Nr. 205a. Dazu auch Ebe 1901, S. 427.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 251, Nr. 205a.
8 Vgl. Hofstede de Groot 3, 1910, S. 269, Nr. 407. Es handelt sich um die Verst. Friedrich Jakob Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872, S. 18, Nr. 76 (Lugt Nr. 32996).
9 Vgl. Hofstede de Groot 3, 1910, S. 273, Nr. 416c.
10 Vgl. Frimmel 2, 1914, S. 88, Nr. 76.
11 Vgl. Verz. 1995, S. 45.
12 Vgl. Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 3, S. 764, Nr. 300/1.
13 Vgl. Doll 2006, Kat. 96. Die Autorin stellte freundlicherweise ihr noch nicht publiziertes Manuskript zur Verfügung.
14 Holz, 115,5 x 169 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art (Inv. Nr. 93.2).
15 Vgl. Ausst. Kat. Wien-Essen 2002, S. 34.
16 Eine ikonologische Deutung des Zusammenhangs zwischen dem Stilleben im Vordergrund und der Historienszene im Hintergrund wurde von Emmens in einem grundlegenden Aufsatz von 1973 versucht; vgl. J. A. Emmens, „Eins aber ist nötig" – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 93–101. Eine Zusammenfassung unterschiedlicher Deutungsansätze zu dem Gemälde von Aertsen im Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 104 und Ausst. Kat. Wien-Essen 2002, S. 34.

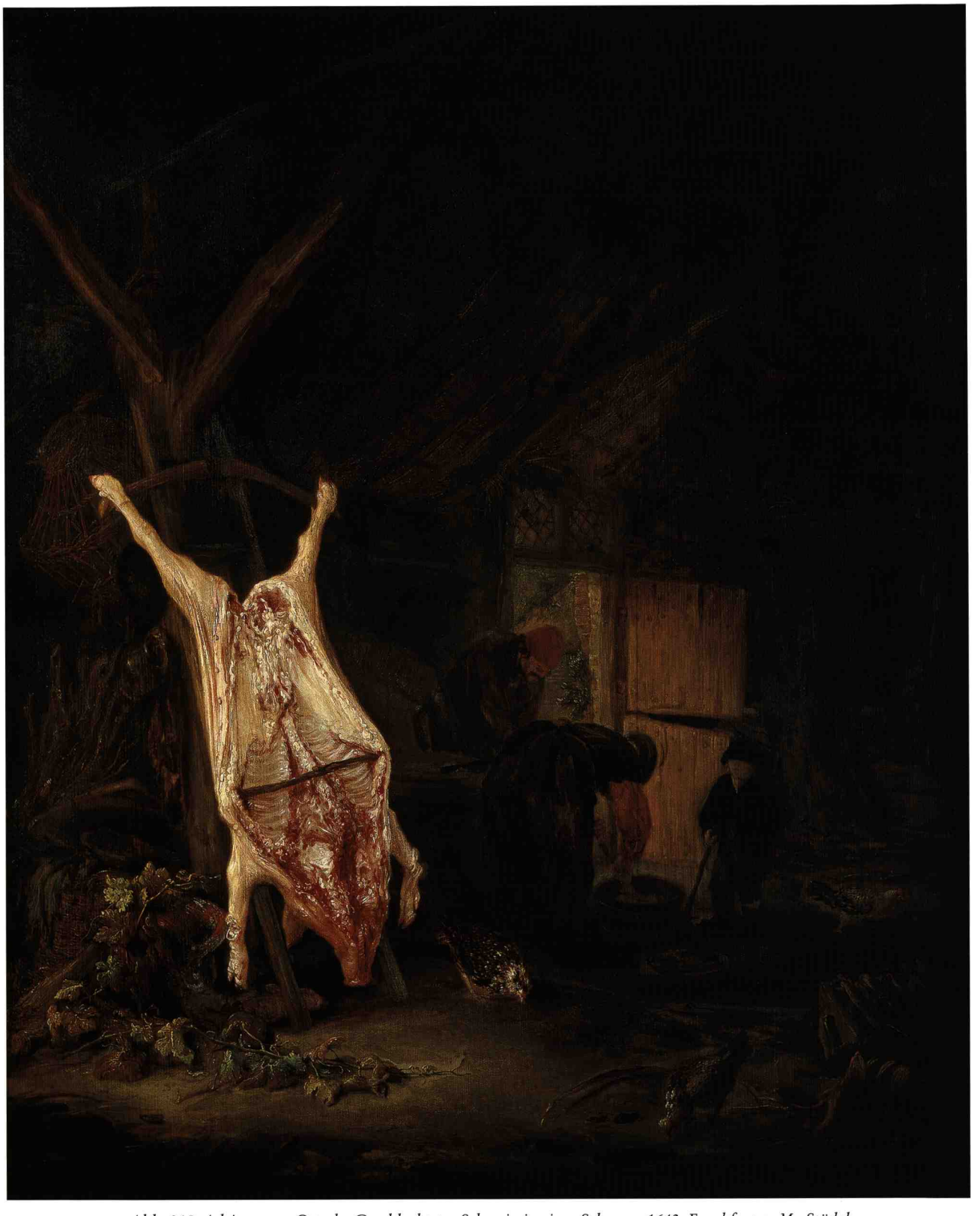

Abb. 315: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, 1643, Frankfurt a. M., Städel

nen Innenraum, wo Männer und Frauen neben einem geschlachteten Tier sitzen. Eine drastische Darstellung des getöteten Tieres bietet ein 1563 datiertes Gemälde von Joachim Beuckelaer.[17] Der tote, an einem Holzbalken befestigte Körper wird unmittelbar im Bildvordergrund gezeigt, den er fast vollständig ausfüllt.[18] Nur rechts geht der Blick in den Mittel- und Hintergrund, wo eine Magd und ein Knecht zu erkennen sind. In engem Bezug zu dem Gemälde von Beuckelaer steht der 1566 von Marten van Cleve gemalte „Ausgeweidete Ochse" (Abb. 317).[19] Er stellte das tote Tier im Mittelgrund dar mitsamt den Tätigkeiten, die nach einer Schlachtung anfallen: In einer Schale wird das Blut des Ochsen aufgefangen, in einem Korb werden die Gedärme sortiert, und Kinder spielen mit der Harnblase.[20] Der Metzger gönnt sich einen kräftigen Schluck aus dem Deckelkrug.

Das Frankfurter Gemälde steht deutlich in dieser flämisch geprägten Tradition, die Van Ostade über den in Rotterdam tätigen Herman Saftleven vermittelt worden sein könnte.[21] Mit der Darstellung der in dem Bottich rührenden Bauern betonte er – darin Marten van Cleve vergleichbar – die eher genreartige Auffassung des Themas. Flämische Impulse könnte Van Ostade auch schon während seiner Lehrzeit erhalten haben, denn der Kunstschriftsteller Arnold Houbraken berichtet, daß er gemeinsam mit Adriaen Brouwer bei Frans Hals in der Lehre war.[22] Obgleich kaum engere thematische Übereinstimmungen zwischen Van Ostade und seinem Lehrer Frans Hals festzustellen sind,[23] so könnte doch seine Auseinandersetzung mit der südniederländischen Maltradition durch Hals und vor allem durch Brouwer angeregt sein, die beide aus Flandern stammten. Von flämischen Vorbildern inspiriert wirkt die lebendige Malweise mit

Abb. 316: Pieter Aertsen, Speisekammer mit Maria, Almosen verteilend, 1551, Raleigh, North Carolina Museum of Art

17 Holz, 114 x 83 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud (Inv. Nr. 2324).

18 Zum innovativen Gehalt dieser Komposition und den verschiedenen Deutungsansätzen vgl. Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93, S. 280f.

19 Holz, 68 x 53,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1970). Zu der Abhängigkeit von Beuckelaers Gemälde vgl. Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 178.

20 Zu der Interpretation der Motive als Hinweis auf die Vanitas vgl. Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93, S. 285. Die traditionelle Deutung der mit der Seifenblase gleichgesetzten Harnblase eines Tieres als Symbol der Vergänglichkeit stellt Wied in Frage; vgl. Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 178.

21 Saftleven griff wiederholt flämische Einflüsse auf und belebte damit die gemeinsame Tradition des 16. Jahrhunderts; vgl. RENGER 1986, S. 65.

22 Vgl. HOUBRAKEN 1, 1718, S. 347.

23 Vgl. SCHNACKENBURG 1981, S. 30 und RENGER 1986, S. 65.

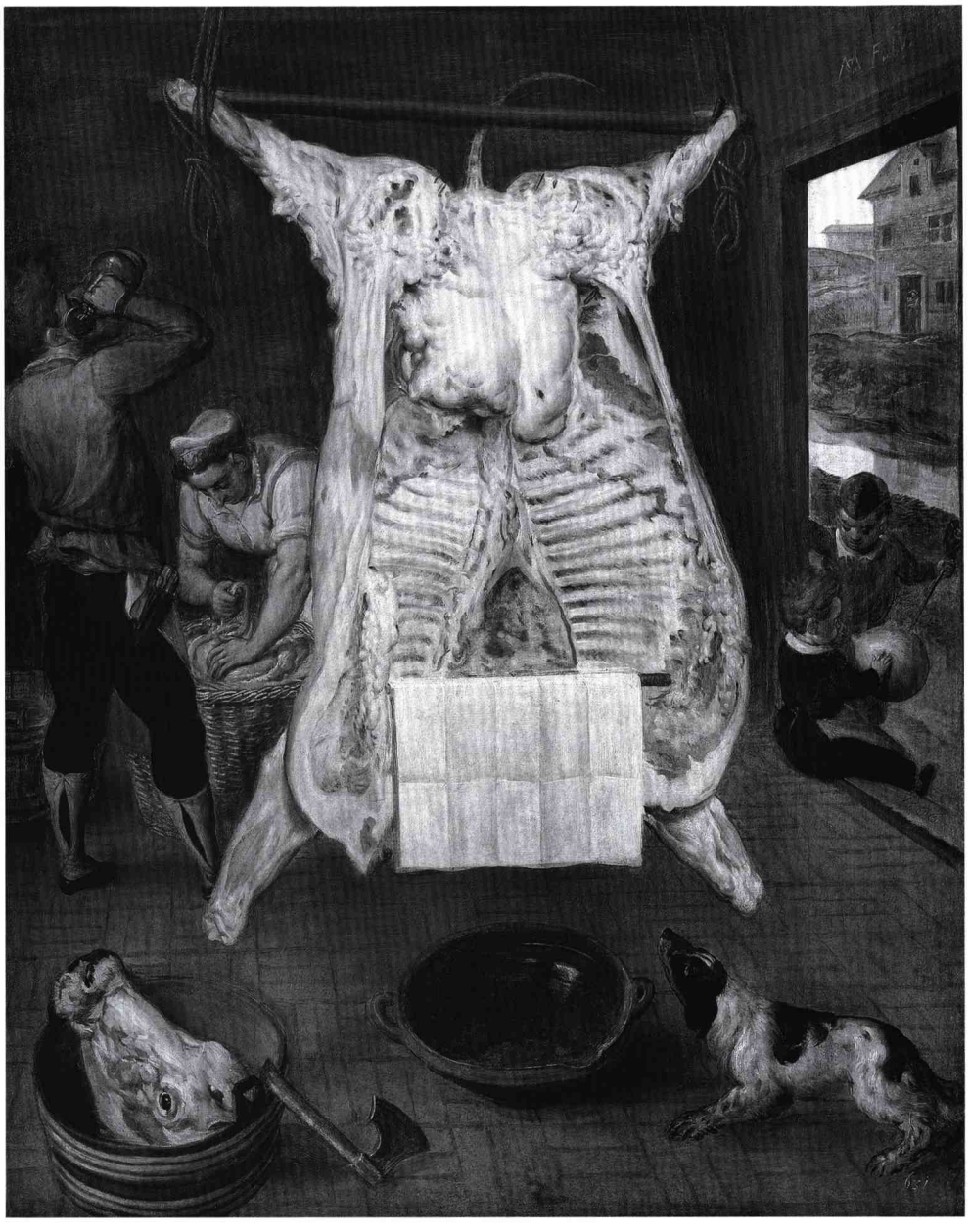

Abb. 317: Marten van Cleve, Der ausgeweidete Ochse, 1566, Wien, Kunsthistorisches Museum

locker gesetzten Strichgefügen, die insbesondere in den sehr flüssig gemalten Partien des Hintergrundes hervortritt.

Unter dem Mikroskop wird jedoch der bei aller demonstrativen Spontaneität der Malweise äußerst kalkulierte maltechnische Aufbau des Gemäldes ersichtlich. Gezielt arbeitete Van Ostade mit Kontrasten, um den hell beleuchteten Vordergrund in seiner scharfen Plastizität von dem diffusen Halbdunkel des Interieurs abzusetzen. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß einzelne Motive wie die Hühner (Abb. 318), die Weinblätter oder auch der großflächige Lichtreflex auf dem Boden von der rötlichbraunen Unterlegung ausgespart wurden. Diese Aussparungen wurden später nicht gänzlich mit Farbe ausgefüllt, wie an den Weinblättern sichtbar wird (Abb. 319). Dadurch ergibt sich ein Lichthof, durch den sich die Motive markant von der dunklen

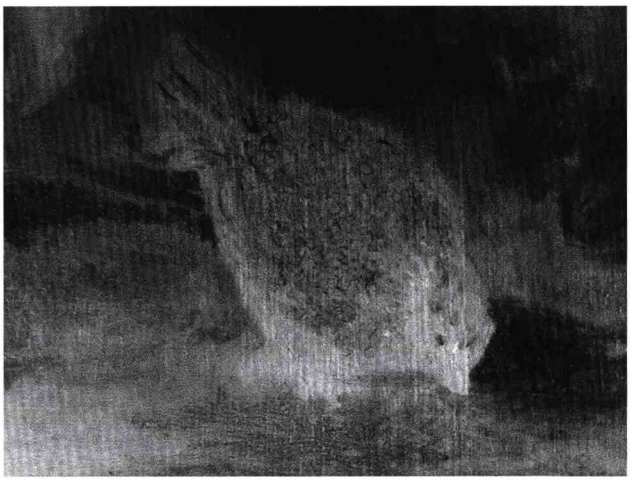

Abb. 318: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Infrarot-Reflektographie: Von der Unterlegung ausgespartes Huhn, Frankfurt a. M., Städel

Umgebung abheben. Die größte Leuchtkraft entwickelt jedoch der Kadaver des Schweins, der in dem von links oben hereinfallenden Lichtstrahl grellweiß und hell rot aufleuchtet. Van Ostade mischte die Farben in diesem Bereich mit Bleiweiß aus, das neben einer intensiven Leuchtkraft auch einen pastosen Farbauftrag bewirkt (Abb. 320). Dadurch werden Fettklumpen, Hautfalten und Sehnen geradezu haptisch erfahrbar, und der Körper des toten Schweins erhält eine große Präsenz. Dem steht die diffuse Stimmung des Hintergrundes gegenüber, die Van Ostade durch eine flüssige, Details nur andeutende Malweise erzeugte. Dies setzt sich bis in die Verwendung der Aussparung fort: In diesem Bereich dient sie nicht dazu, Kontraste zu erzeugen, sondern wird zur Unterstreichung der nachlässigen Gegenstandswiedergabe eingesetzt: Die Beine des im Hintergrund herumlaufenden Huhnes sind beispielsweise nicht gemalt, sondern entstehen allein aus der Heranmalung der dunklen Lasur, die den Boden abtönt. Mittels des dünnen Farbauftrages, der die bräunliche Unterlegung durchschimmern läßt (Abb. 321), und der bräunlichen Abtönung der Lokalfarbe Rot scheinen die Figuren in das vorherrschende Dämmerlicht des Interieurs eingebunden zu sein.[24]

In der Wiedergabe der pickenden Hühner wird die zeichnerische Begabung Van Ostades unmittelbar ersichtlich, denn die Kralle des neben dem Schwein pickenden Huhnes wurde mit einem zarten Strich skizziert und der Kopf mit den runden Augen, dem Schnabel und dem Kamm nur angedeutet (Abb. 322). Dennoch ergibt das lockere Gefüge von Punkten und Strichen für den Betrachter ein Gebilde, das überzeugend ein Huhn suggeriert.

Der große malerische Aufwand, mit dem ein aus der Sicht der Kunsttheoretiker eher mediokres Thema umgesetzt wird, geht möglicherweise auf das Selbstverständnis des Malers zurück. Als Genremaler konzentrierte sich Van

Abb. 319: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Weinblätter, die nicht vollständig die Aussparung ausfüllen, Frankfurt a. M., Städel

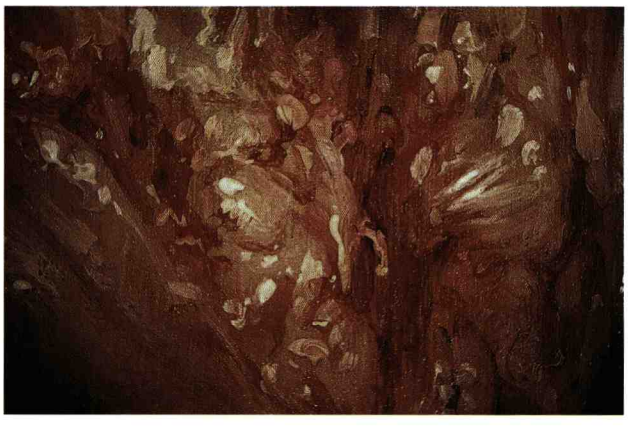

Abb. 320: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Pastoser Farbauftrag im Körper des Schweins, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 321: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Infrarot-Reflektographie: Dünn über die Unterlegung gemalte Figur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 322: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Pickendes Huhn, Frankfurt a. M., Städel

24 Ursprünglich hatte das Gemälde eine wärmere Braunwirkung. Der möglicherweise im Zusammenhang mit einer Firnisabnahme aufgetretene Lösemittelschaden griff vor allem die empfindlichen bindemittelreichen Farbsysteme an. Offenbar hat ein bestimmter Ton heftiger reagiert, denn der Schaden tritt vor allem in den dunkeltonigen Bereichen auf.

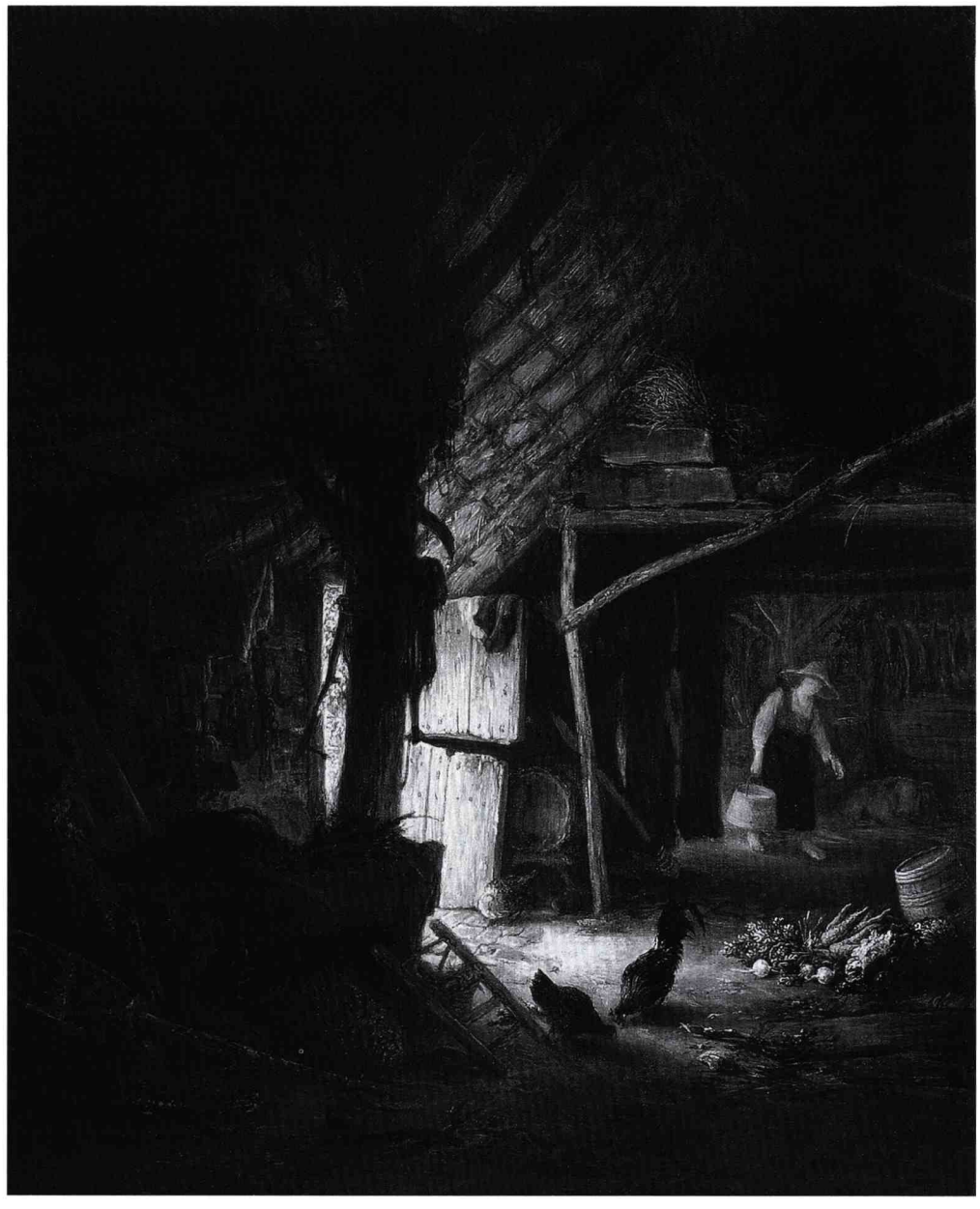

Abb. 323: Adriaen van Ostade, Inneres einer Scheune, 1645, zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Salomon Lilian (1993)

Ostade auf eine Gattung, die in der Kunsttheorie der Zeit weit niedriger eingestuft wurde als beispielsweise die Historienmalerei. In der virtuosen Malweise, mit der die bäuerlichen Genrethemen umgesetzt werden, stellt Van Ostade seine Befähigung zu einer überzeugenden malerischen Suggestion unter Beweis.

Diese hat sicherlich auch Rembrandt fasziniert, der sich etwa zehn Jahre später mit dem Thema auseinandersetzte.[25] Sein 1655 datierter „Geschlachteter Ochse" im Louvre zeigt einen pastigen Farbauftrag und rückt vor allem den Akt des Malens in den Vordergrund.[26]

Die im ausgehenden 19. Jahrhundert geäußerten Zweifel an der Signatur bestätigten sich nicht, denn diese weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.[27] Das Städel-Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel für die frühen 1640er Jahre, in denen sich Van Ostade wiederholt mit Scheuneninterieurs auseinandersetzte.[28] Eng verwandt ist ein zuletzt im Kunsthandel nachweisbares Gemälde (Abb. 323), das allerdings keine Schlachtung zeigt.[29] Dennoch ist der Bildaufbau des Scheuneninneren mit der Verteilung von Licht und Schatten und dem Kontrast zwischen präzise wiedergegebenen Details

25 Die Parallelen zu Rembrandt erkannte auch Bode; vgl. BODE 1872, S. 184, dazu auch HOFSTEDE DE GROOT 3, 1910, S. 269, Nr. 407 und SCHNACKENBURG 1981, S. 30.

26 Holz, 94 x 68 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. M.I. 169).

27 Die Zweifel wurden erstmals 1888 von Theodor Levin ohne weitere Begründung geäußert und im kurz danach veröffentlichten Städel-Verzeichnis von 1892 unter Vorbehalt aufgegriffen; vgl. Verz. 1892, S. 51, Nr. 205a.

28 Vgl. SCHNACKENBURG 1981, S. 31.

29 Holz, 45 x 36,5 cm. Zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Salomon Lilian (1993). Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag.

und eher flüchtig geschilderten Motiven auf diesem 1645 datierten Gemälde vergleichbar. In der Verwendung von Bleiweiß, mit dem gezielt Akzente wie beispielsweise kleine Lichtreflexe gesetzt werden, äußern sich noch Einflüsse des Frühwerks, das im Städel durch das „Innere einer Scheune" (Abb. 299) repräsentiert wird.

Mit dem Motiv des Schweineschlachtens setzte sich Van Ostade noch mehrfach auseinander: Im gleichen Jahr, in dem auch die Fassung im Städel entstand, kombinierte er das tote Tier mit einer bäuerlichen Genreszene,[30] außerdem ist eine weitere Fassung des Themas von 1658 bekannt.[31] Die um 1665 entstandene Version kommt in der drastischen Präsentation des toten Tieres im Vordergrund dem Gemälde von Beuckelaer wiederum sehr nahe.[32]

Ob das Gemälde im Städel mit der Fassung aus der Sammlung Gsell identisch ist, läßt sich bislang nicht klären. Die verschiedenen Inschriften auf der Rückseite[33] sind nicht mit der Versteigerung der Sammlung im Jahr 1872 in Verbindung zu bringen.[34] Aus der Beschreibung der Sammlung, die Wilhelm Bode im Jahr der Auktion veröffentlichte, geht hervor, daß das Gemälde von Ostade eine subtile Lichtbehandlung und eine breite, kräftige Malweise zeigt.[35] Der Einfluß von Rembrandt werde bei diesem 1643 entstandenen Werk „in schlagender Weise" deutlich. Die von Bode wiedergegebene Datierung könnte ein Hinweis darauf sein, daß es sich bei der Fassung aus der Sammlung Gsell tatsächlich um das später ins Städel gelangte Gemälde handelt. Dies vermutet auch Hofstede de Groot, hält es aber auch für möglich, daß das Wiener Bild eine Kopie sein könnte.[36]

LITERATUR

Verz. 1888, S. 138, Nr. 205a; 1892, S. 51, Nr. 205a; 1897/1900, S. 49, Nr. 205a; 1900, S. 250f., Nr. 205a; 1905/07, S. 38, Nr. 205a; 1907, S. 37, Nr. 205a; 1910, S. 47, Nr. 205a; 1914, S. 48, Nr. 205a; 1915, S. 122, Nr. 205a; 1919, S. 88, Nr. 1153; 1922, S. 60; 1924, S. 150, Nr. 1153; 1966, S. 92; 1971, S. 46; 1986, S. 32, Nr. 2; 1987, S. 82; 1995, S. 45, Tafel 104

Bode 1872, S. 184
Pigeon 1888, S. 255, Nr. 3
Ebe 1901, S. 427
Hofstede de Groot 3, 1910, S. 269, Nr. 407
Wurzbach 2, 1910, S. 277
Frimmel 2, 1914, S. 88, Nr. 76
Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 3, S. 764, Nr. 300/1
Ausst. Kat. Rotterdam-Frankfurt 2004/05, S. 132f.
Doll 2006, Kat. 96

30 Keine technischen Angaben, 49 x 43 cm. Zuletzt London, Kunsthandel Dr. W. Katz (1954), Photo im RKD, Den Haag.

31 Kupfer, 32,5 x 38,7 cm. Ehemals Verst. Den Haag (Van Marle und Bignell) 19. April 1943, Nr. 62, Photo im RKD, Den Haag.

32 Holz, 41,7 x 27,8 cm. Otterlo, Museum Kröller-Müller (Inv. Nr. 604). Datierung nach Angaben auf dem Photo im RKD.

33 Siehe die Angaben unter „Technischer Befund".

34 Vgl. Verst. Friedrich Jakob Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872, Nr. 76 (Lugt 32996). Auch im Versteigerungskatalog wird das Gemälde als Beispiel der „Blütezeit" des Künstlers genannt und hinsichtlich der lebendigen Malweise auf das thematisch verwandte „Geschlachtete Schwein" von Rembrandt im Louvre verwiesen.

35 Vgl. Bode 1872, S. 184. In der Sammlung, deren Schwerpunkt die niederländischen Gemälde bildeten, befanden sich insgesamt vier Werke von Adriaen van Ostade.

36 Vgl. Hofstede de Groot 3, 1910, S. 269, Nr. 407 und S. 273, Nr. 416c.

ANTHONIE PALAMEDESZ.

Delft 1601 – 1673 Amsterdam

1601 wurde Anthonie Stevaerts Palamedesz. als Sohn eines Gemmenschneiders in Delft geboren. Bereits kurz nach seiner Geburt lebte die Familie in London, da der Vater in Diensten des Königs Jacob I. von England stand. Nach der Rückkehr der Familie nach Delft erhielt Anthonie seine Ausbildung möglicherweise bei dem am Hofe in Den Haag tätigen Portraitmaler Michiel Jansz. van Mierevelt. Der Haarlemer Hendrik Pot, der sich 1620 in Delft aufhielt, könnte Palamedesz. in der Genremalerei unterwiesen haben. Am 6. Dezember 1621 schrieb er sich in die St. Lukasgilde seiner Heimatstadt ein, in der er 1635, 1658, 1663 und ein letztes Mal 1672 als *hoofdman* fungierte. Am 30. März 1630 heiratete Palamedesz. Anna Joosten van Horendijck. Von den sechs Kindern folgte ihm nur sein ältester Sohn Palamedes in den Malerberuf. Aus dem Jahr 1632 stammt sein erstes datiertes Gemälde, eine „Fröhliche Gesellschaft" (Den Haag, Mauritshuis). Offenbar lebte die Familie in einem gewissen Wohlstand, denn 1638 erwarb Palamedesz. für die beträchtliche Summe von 3.400 Gulden ein Haus. Nach dem Tod seiner ersten Frau am 17. Oktober 1651 heiratete er sieben Jahre später ein zweites Mal. Mit Aagje Woedewart hatte er einen gemeinsamen Sohn, der am 29. Dezember 1658 geboren wurde. Die finanziellen Geschicke des Malers hatten sich inzwischen gewandelt, denn 1668 erhielt er durch die Stadt Delft eine Zuwendung. Kurz vor seinem Tod lebte Palamedesz. wohl bei seinem ältesten Sohn in Amsterdam, wo er am 27. November 1673 starb und vier Tage später begraben wurde.

Neben Landschaften, Stilleben und Portraits schuf Palamedesz. vorwiegend kleinfigurige Genreszenen in Interieurs, die Werken von Dirck Hals, Pieter Codde und Willem Duyster nahe stehen. Für die Figurenstaffage arbeitete er wiederholt mit Anthonie de Lorme und Dirck van Delen zusammen. Vermutlich unterhielt Palamedesz. eine Zeichenschule. Zu seinen Schülern zählten sein Bruder, der Schlachtenmaler Palamedes Palamedesz. I., sein ältester Sohn Palamedes Palamedesz. II. und Ludolph de Jongh.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 304, 2, 1719, S. 33; Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 292; Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 318

FRÖHLICHE GESELLSCHAFT

INV. NR. 603

Um 1630–1635

Eichenholz, 44,6 x 63,1 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 7,0 x 63,1 x 0,4–0,9 cm; Brett II: 37,6 x 63,1 x 0,4–0,9 cm) wurde rückseitig allseits abgefast. Die Farbe der Grundierung ist nur schwer bestimmbar, vermutlich handelt es sich um eine hellgraue Grundierung. Aufgrund des sehr dünnen Farbauftrags schimmert das Holz durch, wie die Infrarot-Reflektographie bestätigt. Zwischen dem 8. Februar und dem 31. Mai 1878 wurde das Gemälde von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 52). Unter UV-Licht hebt sich ein schmaler, ca. 0,5 cm breiter Rand deutlich ab, der sich unter dem Mikroskop als spätere Übermalung erweist. Zwei horizontale Kratzer im Rock und im Gesicht der rechts von der Gruppe sitzenden Frau. Weitere Kratzer in der rechten oberen, leicht verputzt wirkenden Bildecke und am rechten Rand der Wandkarte, darüber verfärbte Retuschen. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen am Rücken des Bediensteten, am Dreiecksgiebel und rechts im Hintergrund sichtbar. Jüngere Retuschen jeweils rechts von den bis auf die Malschicht gehenden Fehlstellen am Kragen der Frau, am Römer im Hintergrund sowie an den seitlichen Rändern. In der rechten unteren Bildecke gekittete und retuschierte Fehlstelle. Der gleichmäßig und dick aufgetragene, ältere Firnis ist verbräunt und wurde in der Bildmitte oben gedünnt.

Die in dunkelbrauner Farbe aufgetragene Signatur „A. Palamedes." (Abb. 324) in der linken Bildecke weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Sie ist leicht verputzt, hebt sich aber in der Infrarot-Reflektographie deutlich ab.

Die Rückseite weist rechts an der Brettfuge einen Ausbruch auf. Im Vergleich zu der breiten unteren Abfasung fällt die obere sehr schmal aus. Zusammen mit der unregelmäßigen oberen Bildkante könnte dies auf eine Beschneidung hindeuten. Ein weiteres Indiz ist ein Läufer von rotem Siegellack in der Mitte des oberen Bildrandes, der auf ein mit der Beschneidung verloren gegangenes Siegel verweisen könnte. Vereinzelte Anobienausfluglöcher im oberen Brett und im Splintholz im unteren Brett. Auf den Resten der allseitig angebrachten Papierabklebung sind nur rechts noch Buchstaben erkennbar, die auf einen lateinischen Text hindeuten. In der Mitte oben Klebezettel mit gedruckter Aufschrift, vermutlich aus einem Versteigerungskatalog stammend (Abb. 325). Darunter Klebezettel „G. 603.". Mit roter Kreide „3837", weiße Kreideschrift nicht mehr lesbar.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1602 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1613 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1620.

PROVENIENZ

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

Abb. 324: Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

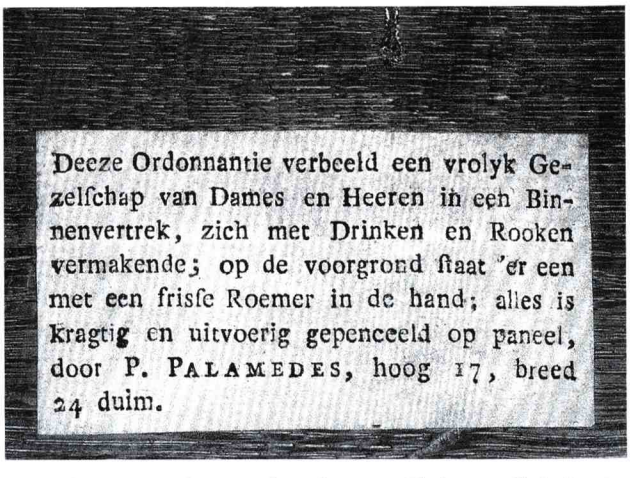

Abb. 325: Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 326: Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft, um 1630–1635, Frankfurt a. M., Städel

Erworben 1817 als Vermächtnis Johann Georg Grambs als „P. Stevens/Palamedes"

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern, Holz, 15,4 x 11,8 cm, 1825. Im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank III, Mitte. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11).[1]

BESCHREIBUNG

Links steht mit dem Rücken zum Betrachter ein Mann mit einem weingefüllten Berkemeyer. Schwungvoll prostet er einer fröhlichen Gesellschaft zu, welche die linke Hälfte eines Innenraumes einnimmt. Wie die übrigen Figuren ist er äußerst modisch gekleidet: Über Stiefeln mit breiten Stulpen trägt er graue Beinkleider, deren Seitennähte mit Knöpfen besetzt sind. Um sein gelbes Wams, das ein großer Spitzenkragen ziert, hat er eine leuchtendrote Schärpe zu einem großen Knoten gebunden. Sein mauvefarbener Mantel liegt links neben ihm auf dem mit goldgeprägtem Leder bezogenen Stuhl. Vor dem mit geschnitzten Aufsätzen geschmückten Schrank am linken Bildrand steht ein Mann mit modisch breitkrempigem Hut, dem sich zwei Frauen zuwenden. Vor einem in eine Unterhaltung vertieften Paar rechts daneben sitzt ein beleibter Mann in legerer Haltung, der dem Prostenden zulacht. Seinen Hut hat er auf dem vor ihm stehenden Stuhl abgelegt. Auf dessen Lehne stützt sich rechts ein Kavalier, der eine lange Tonpfeife zum Mund führt. Er blickt auf eine elegant gekleidete Dame, die über einem goldbestickten weißen Rock ein blaues Gewand und einen üppigen Spitzenkragen trägt. Lachend hat sie die rechte Hand erhoben; es bleibt aber offen, ob sie mit diesem Gestus den Pfeifenrauch oder die Annäherungsversuche des Mannes abwehrt. An der Rückwand hängt rechts neben einem Bogen, den ein Dreiecksgiebel schmückt, eine große Landkarte. Darunter stehen ein Tisch und ein dreibeiniger Hocker, auf dem ein Mantel abgelegt ist. Auf dem Tisch sind außer einer silbernen Tazza einige Berkemeyer abgestellt, von denen einer in einen goldenen Pokalhalter eingeschraubt ist. Von rechts trägt ein Bediensteter ein weiteres Glas und einen Krug herbei.

FORSCHUNGSSTAND

Die Zuschreibung des Gemäldes an „P. Palamedes" hat sich aus dem 18. Jahrhundert überliefert, wie der Text auf dem rückseitigen Klebezettel belegt.[2] In niederländischer Sprache gehalten, verweist er auf eine Versteigerung, bei der diese „Vrolyk Gezelschap" zum Aufruf kam.[3] Aus der Sammlung von Johann Georg Grambs gelangt das Gemälde 1817 unter der Zuschreibung an „P. Stevens/Palamedes" an das Städel. In der Taxation von 1817 wird der Wert des als „Eine fröhliche Gesellschaft von Palamedes" bezeichneten Werks mit *f* 1.100 angegeben.[4] In den Städel-Verzeichnissen wird das Gemälde unter dem Titel „Eine muntere Gesellschaft, worin ein Cavalier einen Toast ausbringt" geführt und „Peter Stevens (Palamedes)" zugeschrieben.[5] Der Künstlername wird im Städel-Verzeichnis von 1835 zu Stevens, Anton, gen. Palamedes, verändert und erstmalig die Signatur „A. Palamedes" genannt.[6] Johann David Passavant ergänzt im Verzeichnis von 1844 den Beinamen zu „Palamedes Palamedissen".[7] Im Verzeichnis von 1855 ordnet er dessen Werke der Gattung der Genremalerei zu.[8] 1871 stuft Wilhelm Bode das Gemälde als eines der qualitativ guten „Conversationsstücke" von Palamedesz. ein.[9] In seinen 1883 erschienenen „Studien zur Holländischen Malerei" geht Bode auf die Identität des Malers ein. Aufgrund seiner auf Darstellungen von Schlachten und Reitergefechten konzentrierten Bildthemen unterscheidet Bode das Werk des Palamedes Palamedesz. Stevaerts von denen seines Bruders Antonie Palamedesz. Stevaerts.[10] Dieser konzentriere sich in der Nachfolge von Dirck Hals auf Gesellschaftsszenen mit Figuren, die eher gesetzt und zurückhaltend ihren Beschäftigungen nachgingen.[11] Das Frankfurter Gemälde stelle ein Beispiel für ein solches „Gesellschaftsstück" dar.[12] Theodor Levin bezweifelt in einer von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste die Authentizität der Signatur, ohne dies näher zu begründen.[13]

Bodes Erkenntnisse in der Identifikation des Künstlers greift das Städel-Verzeichnis von 1892 auf, das nun den Künstler als „Anthonij Palamedesz., gen. Stevaerts" bezeichnet.[14] Unter dem Titel „Der Trinkspruch" führt Heinrich Weizsäcker das Gemälde im Städel-Verzeichnis von 1900 auf und transkribiert die Signatur „A. Palamedes".[15] Im Verzeichnis von 1995 wird das Gemälde unter dem Titel „Muntere Gesellschaft" aufgeführt.[16]

1 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 137.
2 Siehe „Technischer Befund".
3 Bislang ließ sich dieser Text keiner Versteigerung zuordnen. Eine entsprechende Recherche im Getty Provenance Index führte zu keinem Ergebnis.
4 Vgl. Archiv. 1817, S. 23.
5 Vgl. Verz. 1819, S. 36, Nr. 55.
6 Vgl. Verz. 1835, S. 77, Nr. 224.
7 Vgl. Verz. 1844, S. 102, Nr. 231.
8 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 231.
9 Vgl. BODE 1871, S. 40.
10 Vgl. BODE 1883, S. 127.
11 Vgl. BODE 1883, S. 128.
12 Vgl. BODE 1883, S. 131.
13 Vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 29.
14 Vgl. Verz. 1892, S. 52, Nr. 212.

Abb. 327: Anthonie Palamedesz., Eine fröhliche Gesellschaft beim Musizieren, 1632, Den Haag, Mauritshuis

DISKUSSION

Das erste nachweisbare Gemälde mit einer Datierung von Anthonie Palamedesz. stammt aus dem Jahr 1632 und befindet sich im Mauritshuis in Den Haag (Abb. 327).[17] Es zeigt ein Interieur mit einer eleganten Gesellschaft junger Leute, die sich mit Essen und gemeinsamem Musizieren die Zeit vertreiben. Nicht nur die bunten Farben ihrer Kleider, die in dem mit wenigen Farbnuancen gestalteten Interieur Akzente setzen, sondern auch der Bildaufbau stimmen mit dem undatierten Gemälde im Städel überein.[18] Charakteristisch für die Genrebilder von Palamedesz. ist der betont unausgewogene Bildaufbau, denn die Figurengruppe nimmt nur etwa die Hälfte des Innenraums ein.[19] Im spannungsvollen Kontrast dazu steht die Leere, welche die andere Bildhälfte bestimmt. Sowohl das Gemälde in Den Haag wie auch das in Frankfurt zeigen hier die Figur eines jungen Mannes, der die Funktion eines Mundschenks erfüllt. Beiden Werken ist zudem die auffallende Lichtführung gemeinsam, denn der sich auf der Rückwand wie auch auf dem Boden im Vordergrund ausbreitende Widerschein läßt auf zwei Lichtquellen schließen.[20] Die Intensität des Lichts bedingt die leuchtenden Farben, die mit den auf wenige Nuancen reduzierten Farbtönen des Innenraums kontrastieren.[21]

In einem weiteren, 1632 datierten Gemälde in Raleigh bildet nicht ein Bediensteter, sondern ein großer Kamin das Gegengewicht zu der Figurengruppe.[22] Wie im Städel-Gemälde wird auch hier der Blick des Betrachters durch ein elegant gekleidetes Paar im Vordergrund angezogen. Die Frau trägt wie in der Frankfurter Version ein golddurchwirktes Gewand mit blauem Überkleid. Die stilistischen und motivischen Übereinstimmungen

15 Vgl. Verz. 1900, S. 252, Nr. 212.

16 Vgl. Verz. 1995, S. 45, Abb. 66.

17 Holz, 47,4 x 72,6 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 615). Vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 319f.

18 Unter Berufung auf Walter Liedtke führt Rüger die „strikingly blond tonality" auf die südholländische Tradition zurück; vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 319. Dazu auch LIEDTKE 2001a, S. 74.

19 Vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 319.

20 Vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 319.

21 In der durchdachten Lichtführung bereiten die von Palamedesz. gemalten Interieurs diejenigen der Delfter Maler Pieter de Hooch und Johannes Vermeer vor. Zu dem Einfluß des vorherrschenden „Geschmacks" auf Bildthemen und Darstellungsmodi vgl. LIEDTKE 2001a, S. 74f.

22 Holz, 46,1 x 70,8 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art (Inv. Nr. 62.26.1). Vgl. Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 320.

zu den Gemälden in Den Haag und in Raleigh lassen eine Entstehung der Frankfurter Genreszene in der ersten Hälfte der 1630er Jahre vermuten.[23]

Der Bildtypus einer elegant gekleideten Gesellschaft im Innenraum, die ihre Zeit mit Müßiggang verbringt, geht auf Willem Buytewech zurück.[24] Im Rückgriff auf die im 16. Jahrhundert ausgeprägte Ikonographie der „Lockeren Gesellschaft"[25] zeigte er übertrieben elegant gekleidete Figuren bei lasterhaftem Zeitvertreib. Ein um 1620 entstandenes Gemälde im Budapester Szépmüvészeti Múzeum (Abb. 328) nimmt wichtige Züge des Frankfurter Bildes vorweg:[26] Vor einer großen Wandkarte, die als Symbol der Welt und damit als Kommentar zu dem müßigen Verhalten der Figuren gedeutet werden könnte,[27] sitzen einige stutzerhaft gekleidete Männer in Gesellschaft einer Frau. Auf dem Tisch sind Rauchutensilien ausgebreitet, Gläser und eine Zinnkanne am Boden deuten auf den Genuß alkoholischer Getränke hin. Die wie zufällig am Boden liegenden Waffen spielen auf Ira, die Todsünde des Zorns an, die aus dem übermäßigen Weingenuß resultiert.[28] Anders als in den „Lockeren Gesellschaften" des 16. Jahrhunderts, in denen im Hintergrund sichtbare Alkoven oder Kupplerinnen auf den Kontext des Bordells verweisen, finden sich bei Buytewech keine Anspielungen auf die käufliche Liebe. Vielmehr scheint eine verschwenderische Jeunesse dorée das Personal dieser Szenen darzustellen. Dirck Hals führte diesen Bildtypus weiter, indem

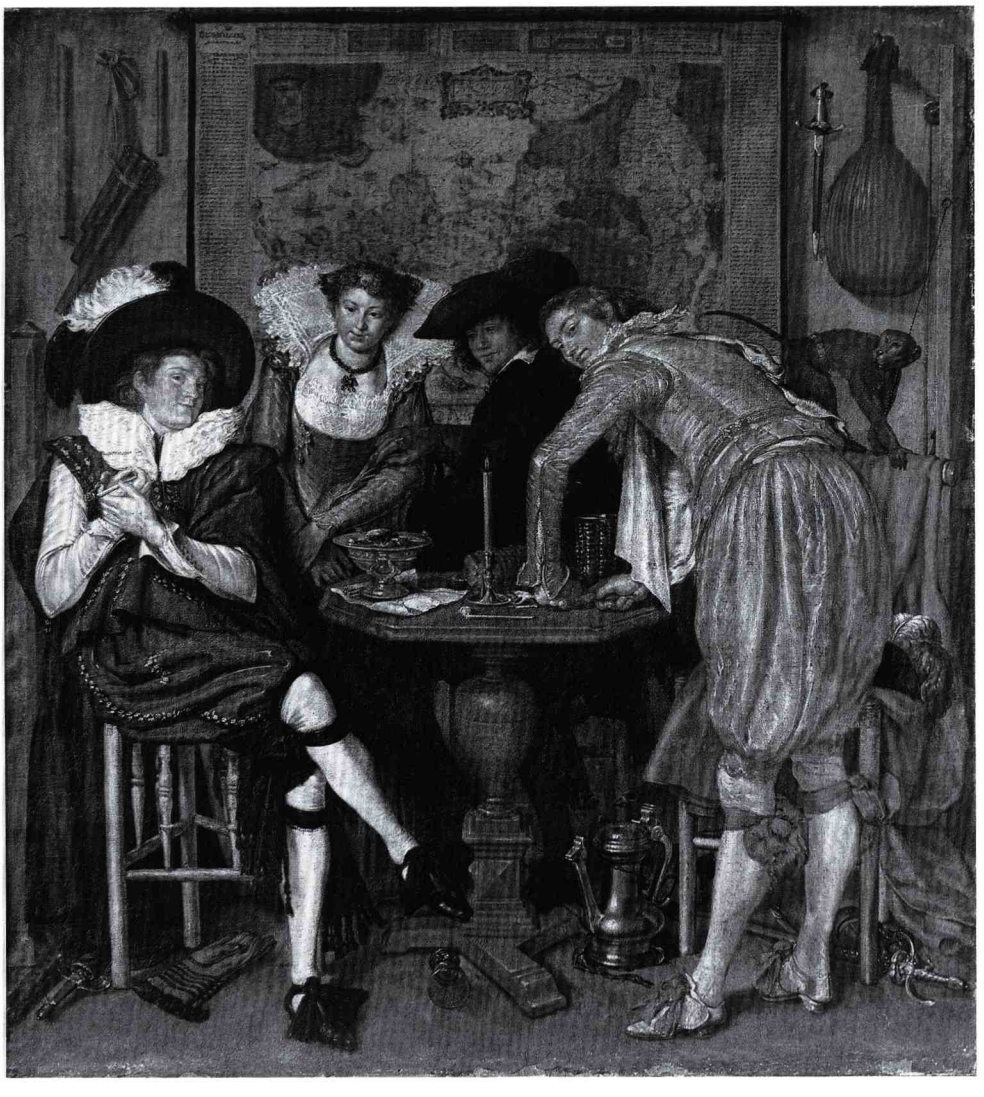

Abb. 328: Willem Buytewech, Fröhliche Gesellschaft, ca. 1620–1622, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

23 Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel legt eine Entstehung ab 1620 nahe und steht damit nicht im Widerspruch zu der Datierung. Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 17. Juli 2003 in der Gemäldeakte.

24 Vgl. Egbert HAVERKAMP BEGEMAN, Willem Buytewech, Amsterdam 1959, S. 28f.

25 Dazu ausführlich RENGER 1970.

26 Leinwand, 72,6 x 65,4 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 3831). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1987, S. 58 und Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 173.

27 Vgl. Eddy DE JONGH, Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 198–206. S. 202f. und Anm. 39, in der die Gemälde von Buytewech als Beispiel genannt werden.

28 Vgl. RENGER 1970, S. 77f. und S. 82f.

Abb. 329: Abraham Evertsz. van Westerveldt, Musizierende und trinkende Gesellschaft, Verbleib unbekannt

er den Maßstab der Figuren reduzierte und diese nicht nur vor eine Architekturfolie stellte, sondern in einen Innenraum integrierte. Diese Invention fand weite Verbreitung in der Genremalerei und wurde auch außerhalb von Haarlem aufgegriffen. Pieter Codde wurde zu einem wichtigen Vertreter dieses Bildtyps in Amsterdam, wofür das etwa zeitgleich entstandene Gemälde im Städel (Abb. 35) ein charakteristisches Beispiel darstellt. In der tonigen Auffassung des nur sparsam möblierten Innenraumes stehen seine Werke denen von Palamedesz. nahe, der vor allem in Delft tätig war, den Bildtypus aber wahrscheinlich während seiner Ausbildung in Haarlem kennengelernt hatte.[29]

Die motivischen Parallelen zu dem Bildtypus der „Lockeren Gesellschaft" führten zu einer moralisierenden Auslegung der von Palamedesz. gemalten Genreszenen.[30] Motive wie das erhobene Glas und die Pfeife scheinen auf die verhängnisvolle Verknüpfung von Tabak- und Alkoholkonsum aufmerksam zu machen.[31] Durch den auffälligen Gestus, mit dem die Frau im Vordergrund vermutlich den Rauch abwehrt, wird der Blick des Betrachters auf dieses Motiv gelenkt. Eine ähnliche Geste findet sich auf einem Gemälde im Kunsthandel wieder (Abb. 329), das dem für seine Kopien nach Palamedesz. bekannten Abraham Evertsz. van Westerveldt zugeschrieben wird.[32] Hier steht die Geste allerdings für das Taktschlagen, wie der Kontext des gemeinsamen Musizierens nahelegt.[33] Aus dieser Funktion, das rechte Maß anzuzeigen, leitet sich auch die Deutung des Gestus als Anspielung auf die Temperantia ab.[34] Sollte diese Deu-

29 Sutton hält eine Lehre von Palamedesz. bei dem Haarlemer Genremaler Hendrik Pot für möglich, der sich 1620 in Delft aufgehalten hatte; vgl. DICTIONARY OF ART 23, 1996, S. 831. Liedtke hingegen geht von einer großen Verbreitung solcher Genreszenen in Holland aus, so daß Palamedesz. sie an jedem Ort hätte kennenlernen können; vgl. LIEDTKE 2001a, S. 72.

30 In diesem Sinne deutet Sutton eine Gesellschaftsszene in London, Richard Green Galleries; vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 293.

31 In der moralisierenden Literatur dieser Zeit wurde immer wieder auf die austrocknende Wirkung des Rauchens hingewiesen, die zu übermäßiger Trunksucht führe. Vgl. dazu die Ausführungen zu dem Gemälde „Der Raucher" von Jan Miense Molenaer (Abb. 237) im Städel.

tung auf das Van Westerveldt zugeschriebene Gemälde zutreffen, würde sie durch die Laute als Attribut der Mäßigkeit verstärkt.[35] Zugleich kontrastierte sie mit dem links sitzenden Mann, der sich als Sinnbild ausschweifender Genußsucht gerade sein Glas vollschenken läßt. In dem Frankfurter Gemälde ist die Geste indes nicht mit der Musik verknüpft und kann deshalb nicht eindeutig als Hinweis auf die Mäßigkeit interpretiert werden. Als Geste der Abwehr lenkt sie zwar den Blick auf das prostend erhobene Trinkglas und die Pfeife, die Reminiszenzen an die durch Buytewech in die holländische Genremalerei eingeführte Ikonographie der „Lockeren Gesellschaft" darstellen. Die moralisierenden Bedeutungen sind bei Palamedesz. jedoch nur noch unterschwellig präsent, denn eindeutig auf die Todsündenthematik anspielende Motive wie das Bett als Sinnbild der Luxuria oder Waffen als Hinweis auf die Ira fehlen. Zudem konterkariert der lächelnde Gesichtsausdruck der Frau den mahnenden Gehalt und verleiht der Gebärde einen eher scherzhaften Charakter (Abb. 330).
Die Leichtigkeit, mit der Palamedesz. das Bildgeschehen inszeniert, zeigt sich auch in der Malweise. In der Infrarot-Reflektographie wird die differenzierte Malweise des Hintergrundes deutlich, der aus unterschiedlichen, wie eine Unterlegung aufgetragenen Schichten besteht. Durch die mit grobem Pinsel dünn aufgetragene, transparente Farbe schimmert die Maserung durch. Darüber wurden wolkig-opake, grautonige Schichten unregelmäßig verteilt, um ein atmosphärisches Moment zu erzielen. Vor diesem stimmungshaft-tonigen Hintergrund heben sich die fein abgestimmten Farben der Figurengruppe wirkungsvoll ab.[36] Die sorgfältig wiedergegebenen Details der Kleidung (Abb. 331) steigern den Eindruck kostbarer Eleganz, der die potentiellen Käufer anzog und der vermutlich als Spiegelbild des eigenen Wohlstandes gesehen wurde.[37]
Der Klebezettel (Abb. 325) auf der Rückseite mit der Aufschrift in niederländischer Sprache deutet darauf hin, daß sich das Gemälde einmal auf einer Auktion be-

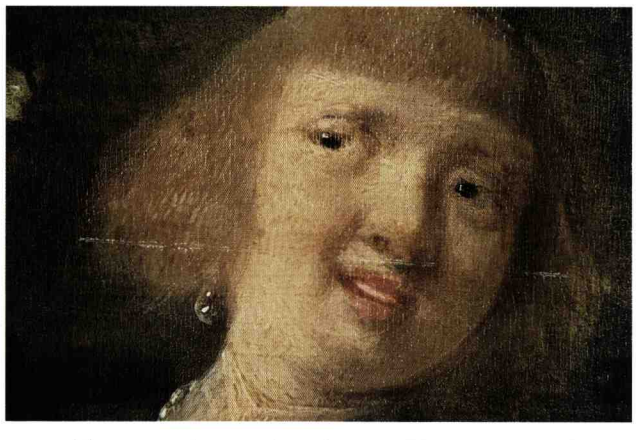

Abb. 330: Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Gesicht der Frau im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel

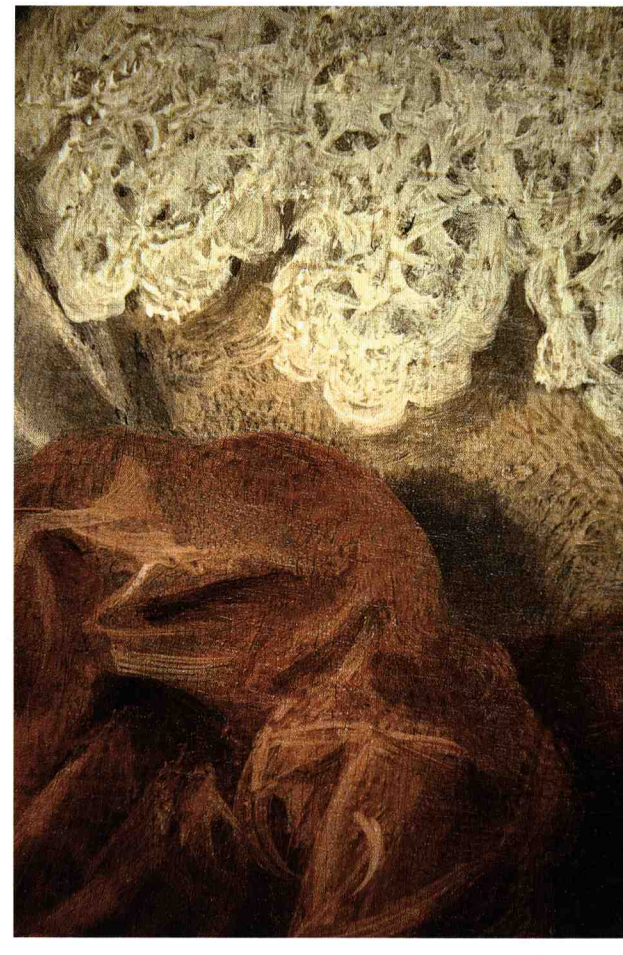

Abb. 331: Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Detail der Kleidung, Frankfurt a. M., Städel

32 Holz, 42,5 x 52,5 cm. London, Kunsthandel Langton Douglas. Zuschreibung von C. Wansinck auf dem Photo im RKD, Den Haag.

33 Der Gestus tritt wiederholt auf den Musikszenen der Utrechter Caravaggisten und bei Frans Hals auf; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 172 und Anm. 2. Stevens führt den Gestus auf die „Guidonische Hand" zurück, bei der es sich allerdings immer um die linke Hand handelt, nennt aber dennoch auch Musikszenen mit der erhobenen rechten Hand als Beispiele für ihre These; vgl. Jane STEVENS, Hands, music and meaning in some seventeenth-century Dutch paintings, in: Imago Musicae 1, 1984, S. 75–102.

34 Vgl. VAN THIEL, 1967/68, S. 91, weitere Angaben in Anm. 2.

35 Vgl. VAN THIEL 1967/68, S. 91.

36 Liedtke verweist auf die sorgfältige tiefenräumliche Gestaltung, die Interieurs von Palamedesz. von denen der Haarlemer Maler unterscheide; vgl. LIEDTKE 2001a, S. 74.

37 Liedtke weist darauf hin, daß offenbar auch ein Bezug zum Wohlstand des Künstlers bestand, denn viele Maler eleganter Gesellschaften seien wie Palamedesz. vermögend gewesen; vgl. LIEDTKE 2001a, S. 73.

38 Eine Recherche im Getty Provenance Index führte bislang zu keinem Ergebnis.

funden hat. Um welche Versteigerung es sich handeln könnte, und ob der vormalige Besitzer Johann Georg Grambs das Werk bei diesem Anlaß erworben hat, ließ sich bislang nicht ermitteln.[38]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 36, Nr. 55; 1823, S. 18, Nr. 55; 1830, S. 10, Nr. 68; 1833, Taf. 15; 1835, S. 77, Nr. 224; 1844, S. 102, Nr. 231; 1855, S. 21, Nr. 231; 1858, S. 98, Nr. 225; 1866, S. 101, Nr. 225; 1870, S. 128, Nr. 249; 1873, S. 132, Nr. 249; 1879, S. 128, Nr. 212; 1883, S. 131, Nr. 212; 1888, S. 140, Nr. 212; 1892, S. 52, Nr. 212; 1897/1900, S. 50, Nr. 212; 1900, S. 252, Nr. 212; 1905/07, S. 40, Nr. 212; 1907, S. 38, Nr. 212; 1910, S. 48, Nr. 212; 1914, S. 50, Nr. 212; 1915, S. 123, Nr. 212; 1919, S. 89, Nr. 603; 1924, S. 152, Nr. 603; 1995, S. 45, Abb. 66

Bode 1871, S. 40
Bode 1883, S. 131
Pigeon 1888, S. 256, Nr. 29
Ebe 1901, S. 403

ANTHONIE PALAMEDESZ.

MUSIZIERENDE GESELLSCHAFT

INV. NR. SG 512

Um 1645–1650
Eichenholz, 38,3 x 55,0 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der aus einem Brett bestehenden Eichenholztafel (38,3 x 55,0 x 0,5–1,0 cm) handelt es sich um ein radial gespaltenes Brett. Am oberen Bildrand fehlt rückseitig die Abfasung. Über der rosafarbenen Grundierung liegt eine dunkelgraue Unterlegung, die partienweise durchscheint und der Malerei ein dichteres Erscheinungsbild gibt. In der Infrarot-Reflektographie wurde keine Unterzeichnung sichtbar.
Das Gemälde wurde zu Beginn des Jahres 1936 von Weber-Scheld restauriert (Inventar der Städtischen Galerie, Bd. 1, Nr. 512) und befindet sich in einem guten Zustand. Unten links ist das Holz etwas ausgebrochen. Diagonaler Kratzer in der rechten oberen Bildecke; Delle oben rechts im Hintergrund. Manche Partien leicht verputzt, insbesondere in den Männerköpfen im Hintergrund. Fleckige Retuschen links im Hintergrund und über der angesetzten Ecke unten rechts. Unter UV-Licht werden eine ältere Retusche entlang des oberen Bildrandes und jüngere Retuschen am Gesäß des sich bückenden Mannes im Hintergrund sowie rechts am Bildrand sichtbar. Der matte, neuere Firnis wurde in der Bildmitte etwas angelöst.
Die leicht verputzte Signatur „A. Palamedes:“ (Abb. 332) wurde in mittelbrauner Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Abb. 332: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Auf der Rückseite fehlt die Ecke unten rechts, die linke untere Ecke wurde angefügt. Oben rechts neben einem Tropfen roten Siegellacks ein großes Siegel mit einem Wappen (Abb. 333): Aus dem Schildesfuß bis zu den beiden Schildesecken aufsteigende, eingebogene Spitze (Inneres durch einen Fleck verunklärt), unten an den Spitzenschnitt ist heraldisch rechts und links ein auswärts sehender halber Adler angeschlossen. Drei gekrönte Helme. Der erste trägt einen Adlerflügel mit nach links gespreizten Federn, der zweite einen gekrönten Doppeladler und der dritte einen auf einer Raute sitzenden Vogel. Schildhalter: heraldisch links ein einwärts sehender, doppeltgeschwänzter Löwe, heraldisch rechts ein einwärts sehender Greif. Darunter Devise auf einem Bande: „SEMPER RECTA VIA“. Unten links mit schwarzem Filzstift „SG 512“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1621 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1635 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1638.

Abb. 333: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 334: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, um 1645–1650, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

(?) Slg. Karl Jacob Freiherr von Cunibert auf Oestrich (1812–1883), k. bayerischer Kammerjunker und Kreisrath zu Aschaffenburg, Oestrich und Aschaffenburg
Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „Anthony Palamedesz"

BESCHREIBUNG

Vor einem großen Schrank am rechten Bildrand haben sich einige modisch gekleidete Personen zu Musik und Konversation versammelt. Der Blick wird angezogen durch eine Viola da Gamba spielende Rückenfigur rechts von der Bildmitte, die auf einem dreibeinigen Stuhl sitzt. Über graublauen Beinkleidern trägt der Mann ein hellgraues Wams mit Spitzenkragen und einen spitzen Hut mit schmaler Krempe. Sein mauvefarbener Mantel mit grünen Aufschlägen ist in üppigen Falten halb zu Boden gerutscht. Rechts von ihm sitzt eine Frau, die mit einem goldfarbenen Untergewand, einem blauen Überkleid mit großem Spitzenkragen und einer schwarzen Haube bekleidet ist. Ihren linken Ellenbogen hat sie auf einem mit rotbesticktem Tuch bedeckten Tisch aufgestützt, auf dem neben einem venezianischen Glas eine Knickhalslaute liegt. Vor dem Tisch steht ein großer Deckelkrug, dessen Glasur das von links einfallende Tageslicht reflektiert. Die Frau singt aus einem Notenblatt, während sich ihr von links ein Mann nähert. Zwei dahinter stehende Männer beobachten das Geschehen. Links von der Rückenfigur steht ein weiteres, in ein Gespräch vertieftes Paar. Die Frau hat ihre Hand mit einem Fächer auf die Stuhllehne gestützt. Auf den hinter ihr stehenden Stuhl legt ein Neuankömmling seine rechte Hand, während er mit seiner Linken einen Hut an sich drückt. Er ist von auffallend kleinem Wuchs, insbesondere im Verhältnis zu dem Bediensteten, der sich links hinter ihm an einem Weinkühler zu schaffen macht und eine Zinnkanne in seinen Händen hält. Im Vordergrund liegt ein Hund, der an einem Knochen nagt. Auf der Rückwand zeichnet sich links von einer Landkarte das einfallende Tageslicht als Reflex ab. Am rechten Bildrand steht neben dem Schrank eine Kredenz, auf der eine goldene Wasserkanne in einer großen Schüssel abgestellt ist.

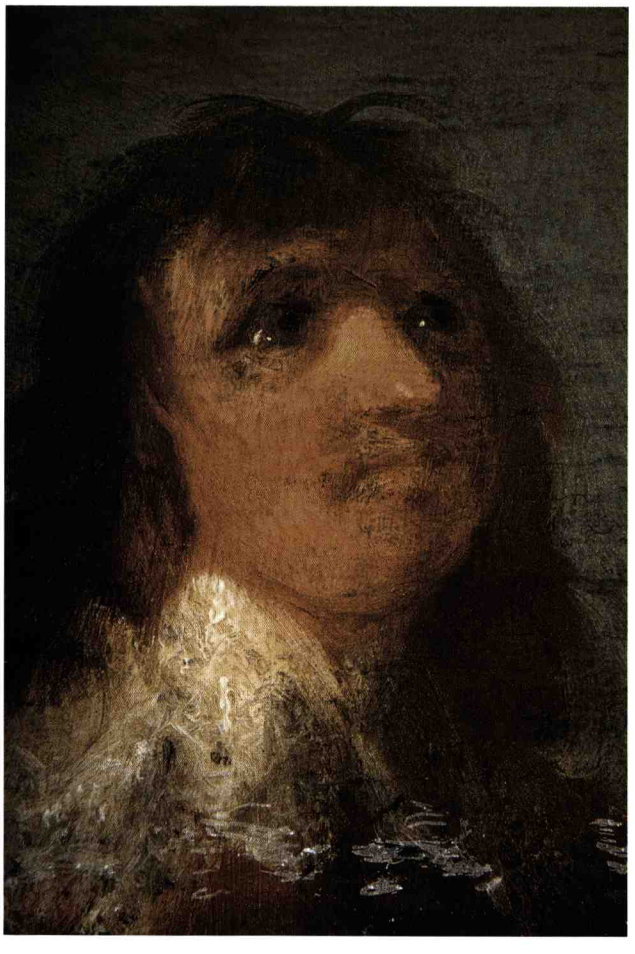

Abb. 335: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Kopf des Mannes, Frankfurt a. M., Städel

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1934 mit dem Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler als „Anthony Palamedesz" erworben. Diese Zuschreibung wird auch in dem Städel-Verzeichnis von 1995, dem einzigen, in dem das Gemälde verzeichnet ist, beibehalten und mit dem Titel „Musizierende Gesellschaft" versehen.[1]

DISKUSSION

Der dendrochronologische Befund, der von einer frühestmöglichen Entstehung des Gemäldes ab 1638 ausgeht,[2] deutet darauf hin, daß dieses Werk von Anthonie Palamedesz. später entstand als die gleichfalls im Städel befindliche Genreszene (Abb. 326) aus den frühen 1630er Jahren. Dies machen auch stilistische Unterschiede deutlich: Im Verhältnis zu den Proportionen des Innenraumes werden die Figuren zunehmend größer, außerdem wird die feine, präzise strichelnde Malweise aufgegeben. Dies läßt sich beispielhaft an den sehr viel gröber gemalten Gesichtern ablesen (Abb. 335). Der maltechnische Aufbau hingegen bleibt unverändert, denn in der Infrarot-Reflektographie zeigt sich mit Ausnahme des Hintergrundes[3] ein vergleichbares Bild.
Ein Vergleich mit der 1648 datierten „Lockeren Gesellschaft mit einem Geigenspieler" (Abb. 336) im

1 Vgl. Verz. 1995, S. 45.

2 Vgl. Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 18. November 2002 in der Gemäldeakte.

Abb. 336: Anthonie Palamedesz., Lockere Gesellschaft mit einem Geigenspieler, 1648, Mainz, Landesmuseum

Mainzer Landesmuseum macht deutlich, daß das Städel-Gemälde vermutlich zur gleichen Zeit entstand.[4] Dafür sprechen nicht nur das verwandte Kolorit und eine ähnliche Malweise, sondern auch motivische Übereinstimmungen: Beide Gemälde weisen den über einen Weinkühler gebeugten Bediensteten im Hintergrund auf. Auch das dicht in den Vordergrund geschobene, prominent inszenierte Motiv am rechten Bildrand ist beiden Werken gemeinsam, auch wenn es sich bei der Mainzer Version um eine Viola da Gamba und im Frankfurter Gemälde um einen bauchigen Tonkrug handelt. Die für Werke der 1630er Jahre typische Aufteilung in eine von Figuren dominierte Bildhälfte, die mit einer fast leeren Bildhälfte kontrastiert, wird in den später entstandenen Werken etwas verschliffen. Zwar wirkt der Bedienstete in der linken Bildhälfte immer noch isoliert, aber die dichte Figurengruppe breitet sich nun bis über die Bildmitte hinaus.

Die Datierung des Frankfurter Gemäldes in die zweite Hälfte der 1640er Jahre macht auch der Vergleich mit einer „Musizierenden Gesellschaft" aus dem Jahr 1649 von Palamedesz. plausibel.[5] Das Gemälde, das auch in einer Kopie von Abraham Evertsz. van Westerveldt überliefert ist (Abb. 337),[6] zeigt eine ähnliche Bildaufteilung. Die Mode hat sich in der Zwischenzeit leicht verändert: Die weichen, breitkrempigen Hüte der 1630er Jahre sind durch kegelförmige Kopfbedeckungen mit einer kurzen Krempe ersetzt. Die Damen tragen das seitlich aus dem Dutt hervortretende Haar nun schulterlang, und der breite Kragen wird zu einem Schultertuch, welches das Dekolleté frei läßt.[7] Paral-

3 In dem später entstandenen Gemälde sind die Holzpartien weniger stark sichtbar, da die Farbschichten dichter aufgetragen wurden. Außerdem zeigt der Farbauftrag im Hintergrund ein insgesamt weniger wolkiges Erscheinungsbild.

4 Holz, 41,2 x 55,2 cm. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 730). Vgl. Kat. MAINZ 1997, S. 388–390.

5 Holz (oval), 45 x 61 cm. Verst. München (Helbing) 1. Dezember 1932, Nr. 274.

6 Holz, 41 x 56 cm. Privatsammlung (1979).

7 Diese Weiterentwicklung wird auch durch den Vergleich mit einer „Musizierenden Gesellschaft" ersichtlich, deren Datierung „163(8?)" gelesen wird. Von dem Gemälde, das sich in der Kunsthandlung J. Gans in Den Haag befand, existiert nur ein Photo im RKD, Den Haag.

lelen bestehen auch zu der von Palamedesz. gemalten Figurenstaffage, die den Vordergrund des von Anthonie de Lorme gemalten Kircheninterieurs (Abb. 207) von 1646 in der Städel-Sammlung einnimmt. Dies macht der Vergleich der Männerköpfe (Abb. 214, 338) anschaulich.

Motivische Übereinstimmungen verdeutlichen, daß Palamedesz. auch in den später entstandenen Werken mit Versatzstücken arbeitete: So taucht der Hund, der einen Knochen benagt, an identischer Stelle in einer „Eleganten Gesellschaft" im Kunsthandel auf.[8] Die in ein Gespräch mit einem Mann vertiefte Frau, die einen schwarzen Schleier über ihren Haaren trägt, findet sich auch auf einem Gemälde wieder, das 1961 in Wien versteigert wurde.[9] Allerdings hat sie hier mit ihrem Begleiter Platz genommen und ein Duett angestimmt. Die Gegenüberstellung eines elegant gekleideten Paares, das als „Blickfänger" im Vordergrund eingesetzt wird, kam schon in den frühen Werken vor, wird aber auch später noch beibehalten. Dies belegt eine etwa zeitgleiche Musikszene in Glasgow (Abb. 339), die zudem am rechten Bildrand eine vergleichbare Kredenz wie im Frankfurter Gemälde zeigt.[10]

Bereits bei der frühen Gesellschaftsszene von Palamedesz. im Städel (Abb. 326) erwies sich eine ikonologische Deutung als schwierig. In dem später entstandenen Werk gibt es noch weniger Motive, die auf einen moralisierenden Kontext hindeuten könnten. Zwar tritt der Bedienstete wieder auf, der aus einem Weinkühler eine Zinnkanne auffüllt. Prostende oder ausgelassen lachende Figuren gibt es jedoch nicht. Nur ein Weinglas steht unbeachtet neben der singenden Frau. Dem gemeinsamen Musizieren, das in dieser Genreszene im Vordergrund steht, unterliegen zwar vielfache erotische Bedeutungen, die im vorliegenden Werk jedoch nicht unmittelbar thematisiert werden. Neben den positiven Konnotationen der *Concordia*[11] birgt das gemeinsame Spiel auf den Saiteninstrumenten auch ein Liebesver-

Abb. 337: Abraham Evertsz. van Westerveldt (nach Anthonie Palamedesz.), Musizierende Gesellschaft, um 1649, Privatsammlung

8 Holz, 49 x 91 cm. Verst. London (Sotheby's) 15. Dezember 1982, Nr. 143.

9 Holz, 49 x 59 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 6. Dezember 1961, Nr. 80.

10 Holz, 37,1 x 55,2 cm. Glasgow Art Gallery and Museum.

11 Bei den Portraits galt das gemeinsame Musizieren als Inbegriff familiärer Harmonie und, sofern nur ein Ehepaar dargestellt wurde, als Sinnbild der Unterordnung der Frau unter die führende Rolle des Mannes; vgl. Eddy de Jongh, Inleiding, in: Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 14–64, S. 40–45, mit zahlreichen Beispielen und Herleitung des Motivs aus der Graphik.

Abb. 339: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, um 1645–1650, Glasgow, Art Gallery and Museum

sprechen. Diese Bedeutung zeigen beispielsweise bei dem um 1665 entstandenen Gemälde „Frau am Virginal" (Abb. 340) von Gerrit Dou ein bereitstehender Stuhl und eine Viola da Gamba an, die ebenso wie der Wein von dem eintretenden Liebhaber nur noch in die Hand genommen werden müssen.[12] Die Harmonie, die vom einträchtigen Musizieren ausgeht, könnte auch dem Frankfurter Gemälde von Palamedesz. zugrunde liegen, denn die Zuhörer, die das Paar umgeben, scheinen interessiert zu lauschen. Aufkeimendes erotisches Interesse aber läßt sich weder an dem musizierenden Paar noch den umstehenden Zuhörern ablesen. Allenfalls der Mann, der sich über die Schulter der Singenden beugt, scheint die betörende Kraft der Musik anzudeuten. Wie bei dem zuvor entstandenen Werk im Städel (Abb. 326) steht anscheinend auch in dem vorliegenden Gemälde die atmosphärisch dichte und sinnlich ansprechende Inszenierung eines Zusammentreffens elegant gekleideter Menschen im Vordergrund des künstlerischen Interesses.

Über die Provenienz des Gemäldes ist nur wenig bekannt. Allerdings läßt sich ein vormaliger Besitzer durch das Siegel (Abb. 333) auf der Rückseite erschließen. Wenn auch ein Fleck den Schild verunklärt, so sind

Abb. 338: Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Männlicher Kopf, Frankfurt a. M., Städel

12 Holz, 37,7 x 29,8 cm. London, Dulwich Picture Gallery (Inv. Nr. 56). Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 124.

doch die entscheidenden Motive zu erkennen.[13] Sie lassen sich als das Wappen der vor allem in Bayern ansässigen Familie Cunibert identifizieren, die 1761 geadelt und am 26. Juli 1820 gefreit wurde.[14] Ein Zweig der Familie besaß in Oestrich im Rheingau und in Aschaffenburg Güter.[15] Möglicherweise hat sich das Gemälde einmal bei dieser in der Nähe von Frankfurt lebenden Familie befunden, die mit Karl Jacob Freiherr von Cunibert auf Oestrich (1812–1883) in der männlichen Linie erlosch.[16]

LITERATUR

Verz. 1995, S. 45

Abb. 340: Gerrit Dou, Frau am Virginal, um 1665, London, Dulwich Picture Gallery

13 Siehe „Technischer Befund".

14 Vgl. Johann SIEBMACHER, Grosses und allgemeines Wappenbuch in Verbindung mit mehreren neu herausgegeben und mit historischen, genealogischen und heraldischen Notizen begleitet von Otto Titan von Hefner, 2. Bd., 1. Abteilung, Nürnberg 1856, S. 30. Dazu auch: Gothaisches genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser 1859, S. 129. Für diesen Hinweis danke ich Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv.

15 Vgl. Johann SIEBMACHER, Grosses und allgemeines Wappenbuch in Verbindung mit mehreren neu herausgegeben und mit historischen, genealogischen und heraldischen Notizen begleitet von Otto Titan von Hefner, 2. Bd., 7. Abteilung, Nürnberg 1858, S. 5.

16 Für diesen Hinweis danke ich Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv.

CORNELIS VAN POELENBURCH

Utrecht 1594/95 – 1667 Utrecht

Cornelis van Poelenburch wurde um den Jahreswechsel 1594/95 als Sohn von Simon van Poelenburch, Kanoniker am Domkapitel, in Utrecht geboren. Etwa um 1611 nahm Van Poelenburch seine Lehre bei Abraham Bloemaert auf. 1617 ist seine Anwesenheit in Italien dokumentiert. In Rom zählte er zu den Gründungsmitgliedern der *bentvueghels* und erhielt den Beinamen „Satyr". Zu Beginn der 1620er Jahre stand Van Poelenburch in den Diensten des Großherzogs Cosimo II. von Medici in Florenz, wo er Jacques Callot kennenlernte. Dennoch bezeugen seine datierten Zeichnungen mit römischen Motiven, daß er während dieser Zeit seinen Aufenthaltsort in Italien häufiger wechselte. Um 1625 kehrte er in seine Heimatstadt zurück und erhielt dort bald prominente Aufträge: Im Frühling 1627 erwarb Utrecht als einer der sieben *staaten* ein „Götterbankett" als Geschenk für Amalia von Solms, Ehefrau des Statthalters Frederik Hendrik. Am 30. Mai 1629 heiratete Van Poelenburch Jacomina van Steenre und erwarb im folgenden Jahr das Bürgerrecht. 1631 besuchte er Paris. In den folgenden Jahren war Van Poelenburch nicht nur für den Statthalter der Niederlande in Den Haag tätig, sondern wurde 1637 zum Hofmaler des englischen Königs Karl I. benannt. Bis 1641 lebte er mit Unterbrechungen in London. 1642 erwarb er vom Erbe seines Schwiegervaters in Utrecht zwei große Häuser, die Platz zum Einrichten einer Werkstatt boten. In der Utrechter St. Lukasgilde übernahm Van Poelenburch wiederholt das Amt des *hoofdmans* und des Dekans. Im Juli 1667 starb er in seiner Heimatstadt und wurde in der Kapelle des Klosters Maria Magdalena begraben.

Zu seinen Schülern zählt der 1642 wohl in Utrecht geborene Jan van Haensbergen. Aus einem anläßlich seiner zweiten Heirat 1679 erstellten Inventar geht hervor, daß er verschiedene Gemälde von Van Poelenburch – sowohl Originale als auch Kopien – besaß.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 128–130; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 402f.; BOK 1997/98, S. 387f.; Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 75

CORNELIS VAN POELENBURCH
(Werkstatt)

LANDSCHAFT MIT DER ENTDECKUNG DER SCHWANGERSCHAFT DER CALLISTO

INV. NR. 625

Um 1630–1640
Eichenholz, 16,8 x 22,7 cm
Falsch monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende, rückseitig allseits regelmäßig abgefaste Eichenholztafel (16,8 x 22,7 x 0,5–1,0 cm) wurde mit einer hellgrauen, warmtonigen Grundierung versehen, in der einige tiefe Riefen liegen. In der Infrarot-Reflektographie zeigt sich eine mit locker-groben Pinselstrichen aufgetragene Unterlegung, welche die Figuren großzügig ausspart. Das Gemälde, dessen Maserung in der Oberflächenstruktur sichtbar ist, wurde von Göbel und Janss zwischen dem 29. September und 8. Oktober 1877 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 32).
Das Gemälde befindet sich in einem guten Zustand. Delle in der rechten Schulter der Frau im Hintergrund. Kleine Ausbrüche entlang der Bildränder. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen am unteren Bildrand wie auch an den seitlichen Rändern sichtbar. Weitere Retuschen links neben dem Turm, rechts vom Hund und vereinzelt in der rechten unteren Bildhälfte. Der dicke, vergilbte und krepierte Firnis zeigt unter UV-Licht ein relativ gleichmäßiges Erscheinungsbild. Er wurde im Himmel, über den Figuren links sowie mittig im Vordergrund gedünnt.

Abb. 341: Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Das Monogramm „CP" (Abb. 341) wurde in einem hellen Ockerton in der Mitte zwischen den Pflanzen am unteren Bildrand aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite befinden sich in der Mitte ein Klebezettel „G. 625" sowie eine rautenförmige Ritzung in der Mitte des unteren Bildrandes.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1613 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1622 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1632.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. Johann Georg Grambs als „C. Poelemburg"

BESCHREIBUNG

Ein von Ovid in den Metamorphosen (II, V. 409–465) geschildertes Geschehen bildet die Vorlage für die Szene, die sich in einer arkadischen, von warmem Licht durchfluteten Landschaft abspielt. Am linken Bildrand steht eine nackte Frau, die ihre Scham mit einem blauen Tuch verhüllt. Neben ihr sitzt die an der Mondsichel in ihrem Haar erkennbare Diana auf einem Hügel im Vordergrund und wendet dem Betrachter ihren nackten Rücken zu. Zwei Hunde und ein am Boden liegender Pfeilköcher weisen sie als Jagdgöttin aus. Mit ausgestrecktem Arm deutet sie auf eine blonde Frau, die mit einem weißen Tuch ihre Blöße zu verdecken sucht. Es ist Callisto, die von Jupiter verführt und von ihm schwanger wurde. Ihre gebeugte Haltung drückt Scham und auch Demut aus, mit der sie den Urteilsspruch ihrer Herrin entgegennimmt, denn sie wird aus dem Gefolge Dianas verstoßen. Hinter zwei weiteren Frauen, die von dem Hügel im Vordergrund halb verdeckt werden, ragt ein Felsen mit zahlreichen Abbrüchen auf. Dort steht eine Turmruine, die den arkadischen Charak-

Abb. 342: Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, um 1630–1640, Frankfurt a. M., Städel

ter der Landschaft unterstreicht. Rechts davon öffnet sich der Blick über Wiesen und Wälder in die Ferne, wo im Dunst einige Berge verschwimmen.

FORSCHUNGSSTAND

1817 gelangt das „Cornelius Poelemburg" zugeschriebene Gemälde als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs in den Besitz des Museums. Der Wert des als „Bad der Diana" bezeichneten Werks wird auf *f* 330 taxiert.[1] Im Verzeichnis von 1819 wird der Titel zu „Badende Nymphen" verändert.[2] Als „Diana und Calisto" werden im Verzeichnis von 1835 die Figuren im Vordergrund identifiziert.[3] Mit dem Gemälde von Van Poelenburch illustriert Johann David Passavant seine Kritik, daß die holländischen Maler zur Wiedergabe „idealer Schönheit", wie sie religiöse oder mythologische Sujets erforderten, nicht geeignet seien. Bei Van Poelenburch seien die Figuren aus der antiken Mythologie „nur ganz gewöhnliche Weiber".[4] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird das Thema erstmalig als die Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto identifiziert.[5] Diese Überlegung greift Heinrich Weizsäcker im Verzeichnis von 1900 nicht auf. Das von ihm als „Diana mit badenden Nymphen" bezeichnete Gemälde zeige ein von Poelenburch häufig gemaltes Sujet und stamme aus seiner reifen Schaffensphase.[6] In den folgenden Städel-Verzeichnissen wird an dem Titel „Diana entdeckt das Geheimnis der Callisto" festgehalten.[7] Theodor Frimmel bezeichnet 1914 das Monogramm als „falsch" und weist das Gemälde im Städel dem Poelenburch-Schüler Jan van Haensbergen zu.[8]
Dieser Einschätzung folgt Nicolette Sluijter-Seijffert in ihrer Monographie zu Cornelis van Poelenburch von 1984.[9] Die Werke von Van Haensbergen seien allerdings nur schwer von denen seines Lehrers zu unterscheiden, zumal er auch dessen Monogramm „CP" verwendet habe.[10] Das Frankfurter Gemälde sei mit einer

Abb. 343: Cornelis van Poelenburch, Landschaft mit Frauen im Bade, Amsterdam, Rijksmuseum

1 „Das Bad der Diana von Cornelius Poelemburg"; vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 43.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 34, Nr. 32.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 51, Nr. 83.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 209.
5 Vgl. Verz. 1892, S. 57, Nr. 240. Dazu auch EBE 1901, S. 384.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 266, Nr. 240.
7 Vgl. Verz. 1907, S. 45, Nr. 240 bis zum Verz. 1987, S. 84.
8 Vgl. FRIMMEL 1913–1915, S. 139.
9 Vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 138, Anm. 79.

Abb. 344: Anonym (Art des Cornelis van Poelenburch), Diana und Callisto, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie in Schloß Johannisburg Aschaffenburg

anderen Version des Themas in der Filialgalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Aschaffenburg vergleichbar.[11]

Die Zuschreibung an Van Haensbergen durch Sluijter-Seijffert wird von Jochen Sander und Bodo Brinkmann nicht aufgegriffen.[12] Sie schreiben das Gemälde der Werkstatt Van Poelenburchs zu und weisen es durch die Hinzufügung des Wortes „Landschaft" im Bildtitel einer anderen Gattung zu. In einem Gespräch im Februar 2002 bestätigt Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag die Zuschreibung an Jan van Haensbergen und nennt als weitere Möglichkeit den Maler Toussaint Gelton.

DISKUSSION

Die wechselhafte Zuschreibungsgeschichte des Frankfurter Gemäldes dokumentiert die lebhafte Debatte um die Werke von Van Poelenburch. Auch die 1984 veröffentlichte monographische Untersuchung von Sluijter-Seijffert liefert kein konzises Bild seines Œuvres. Zur unklaren Situation tragen zudem zahlreiche Nachschöpfungen und Kopien bei, die das Monogramm Van Poelenburchs tragen.

Aufgrund der unklaren Forschungslage fällt eine endgültige Beurteilung des Städel-Gemäldes nach dem heutigen Kenntnisstand schwer. Ein direkter Vergleich mit dem für Cornelis van Poelenburch gesicherten und um 1630 entstandenen „Götterfest" im Mauritshuis in Den Haag offenbart vor allem qualitative Unterschiede.[13] Zwar ähneln sich die Figuren in den Proportionen und in den Gesichtszügen, im Haager Bild sind sie aber deutlich feiner und überzeugender modelliert. Auch die Landschaft verfügt über eine ausgeprägtere atmosphärische Qualität. Dieser Vergleich bestätigt die Zwei-

10 Vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 113.
11 Vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 138, Anm. 79.
12 Vgl. Verz. 1995, S. 46.
13 Kupfer, 38 x 49 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 1065). Das Gemälde wird um 1630 datiert; vgl. Ben BROOS, Intimacies and Intrigues. History painting in the Mauritshuis, Den Haag 1993, S. 238.

fel an der Authentizität des Städel-Gemäldes. Dennoch ist die Situation keineswegs eindeutig: Die von Sluijter-Seijffert als eigenhändig gewertete „Landschaft mit Frauen im Bade" (Abb. 343) im Amsterdamer Rijksmuseum zeigt in den plumpen Händen und Füßen der Figuren, in der Vegetation im Vordergrund sowie in den nur schemenhaft dargestellten Figuren im Hintergrund wiederum deutliche Verwandtschaft mit dem Städel-Gemälde.[14] In der unbeholfenen Figurensprache bestehen auch Parallelen zu der Szene mit „Diana und Callisto" (Abb. 344) in der Staatsgalerie Aschaffenburg, die gleichfalls in ihrer Zuschreibung umstritten ist.[15] Frimmel und erneut Sluijter-Seijffert schreiben das Frankfurter Gemälde Jan van Haensbergen zu.[16] Von diesem sind nur wenige Werke durch eine eigene Signatur gesichert wie die „Landschaft mit badenden Nymphen" (Abb. 345) im Utrechter Centraal Museum, die ein Monogramm von Van Haensbergen aufweist.[17] In seiner Besprechung dieses Werkes weist Peter van den Brink auf zahlreiche Merkmale hin, die für den Maler

Abb. 345: Jan van Haensbergen, Landschaft mit badenden Nymphen, um 1660–1670, Utrecht, Centraal Museum

14 Holz, 13,5 x 18 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 311). Vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 236, Nr. 107.

15 Kupfer, 19,0 x 23,8 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloß Johannisburg (Inv. Nr. 2758). Vgl. Kat. BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, GALERIE ASCHAFFENBURG, München 1964, S. 123f. unter der Zuschreibung an „C. Poelenburgh".

16 Vgl. FRIMMEL 1913–1915, S. 139 und SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 205, Anm. 79.

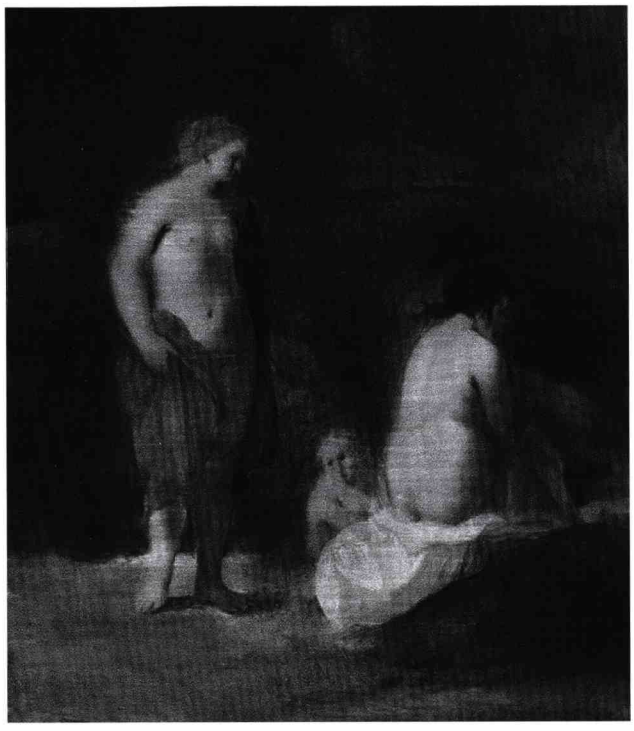

Abb. 346: Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

charakteristisch seien, wie die Bevorzugung der Profil- oder Dreiviertelansicht, die Mißverhältnisse in den Proportionen der Figuren und ihrer Anordnung im Bildraum sowie die relative Unverbundenheit der Figuren untereinander.[18] Diese Beobachtungen treffen auch auf das Gemälde im Städel zu: So erscheint die blonde Nymphe im Mittelgrund im Verhältnis zu den Vordergrundfiguren zu groß, der Rücken der Diana wirkt zu massig, und ihr zeigender Gestus geht ins Leere. Auch wenn das Kolorit des Utrechter Gemäldes mit den leuchtenden Farbakzenten und fein nuancierten tonalen Übergängen Verwandtschaften mit dem Frankfurter Gemälde zeigt,[19] weichen beide Werke im Verhältnis von Figur und Landschaft deutlich voneinander ab: Im Frankfurter Gemälde liegt der Akzent durch die großen Figuren im Vordergrund auf der Historienszene. Im Gegensatz dazu reduziert im Utrechter Gemälde die übermächtige Landschaft die Nymphen zur reinen Staffage.[20]

Abb. 347: Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Die gemäldetechnologische Untersuchung des Frankfurter und des für Van Haensbergen gesicherten Utrechter Gemäldes mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie belegt zudem eindeutig, daß beide Gemälde nicht von der gleichen Hand stammen können.[21] Die Werke unterscheiden sich bereits im maltechnischen Aufbau: Die Infrarot-Reflektographie des Frankfurter Bildes zeigt, daß die Figuren aus der Unterlegung ausgespart wurden (Abb. 346). Diese Aussparungen umgeben die Figuren wie eine Aureole. Im Utrechter Gemälde weist die Figurenstaffage keine Aussparungen, dafür eine ausgeprägte Modellierung der Körperformen und Stoffdraperien aus. Gegenüber dieser weich modellierten Formensprache zeigt das Frankfurter Gemälde in den Details eine eher zeichnerische Vorgehensweise: Die Vegetation wie auch die Architektur wurden mit feinen Linien vorgezeichnet, die erst in einem zweiten Schritt mit Lasuren überdeckt wurden. Diese markieren sich in der Infrarot-Reflektographie weniger deutlich als bei dem Utrechter Gemälde. Die Bevorzugung der Linie gegenüber der Farbe äußert sich im Frankfurter Werk auch in der Gestaltung der Schattenzonen, die am unteren Bildrand mit rautenförmigen Schraffuren markiert wurden (Abb. 347). Dieser eher zeichnerischen Anlage des Gemäldes steht die spätere Ausführung in einer glatten, vertriebenen Malweise gegenüber.[22]

17 Holz, 37,5 x 30,5 cm. Utrecht, Centraal Museum (Inv. Nr. 6083a). Monogrammiert „JVH", nur schwach lesbar. Das Gemälde entstand in den 1660er Jahren; vgl. Kat. UTRECHT 1999, S. 909.

18 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT 1993, S. 160.

19 Zum Kolorit bei Van Haensbergen vgl. auch Van den Brink im Ausst. Kat. UTRECHT 1993, S. 162.

20 In der Modellierung der Figuren zeigt ein weiteres, monogrammiertes Werk in einer Privatsammlung (Holz, 23 x 29 cm; vgl. EEN VERZAMELING SCHILDERIJEN UIT DE 17DE, 18DE EN 19DE EEUW, Ausst. Kat., Leiden, Lakenhal, 1980, Kat. 21) Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde, ebenso ein seit langer Zeit Van Haensbergen zugeschriebenes Gemälde im Mauritshuis in Den Haag (Holz, 17,5 x 22,5 cm).

21 Das Utrechter Gemälde wurde am 28. April 2004 mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie untersucht. Liesbeth Helmus vom Centraal Museum Utrecht teilte die Ergebnisse in einem Schreiben vom 15. Juni 2004 (Korrespondenz in der Gemäldeakte) mit und bestätigte die Unterschiede zum Frankfurter Gemälde, dessen infrarot-reflektographischer Befund ihr in Form von Bilddateien zur Verfügung stand.

22 In dem Busch vor der Turmruine läßt die dünn aufgetragene braune Lasur die darunter liegende Smalte teilweise durchschimmern und erzielt so den Eindruck eines fein vertriebenen Farbauftrages.

Im Hinblick auf die großen maltechnischen Unterschiede kommt Van Haensbergen als Maler des Städel-Bildes folglich nicht in Betracht, ebenso scheidet es aufgrund seiner geringeren künstlerischen Qualität auch aus dem Werk von Van Poelenburch aus. Deshalb ist es seiner Werkstatt zuzuschreiben, für die die Verwendung von auf Poelenburch zurückgehende Vorlagen charakteristisch ist.[23] Dies trifft auch für das Frankfurter Gemälde zu, denn als Vorbild für die gebeugte Haltung der

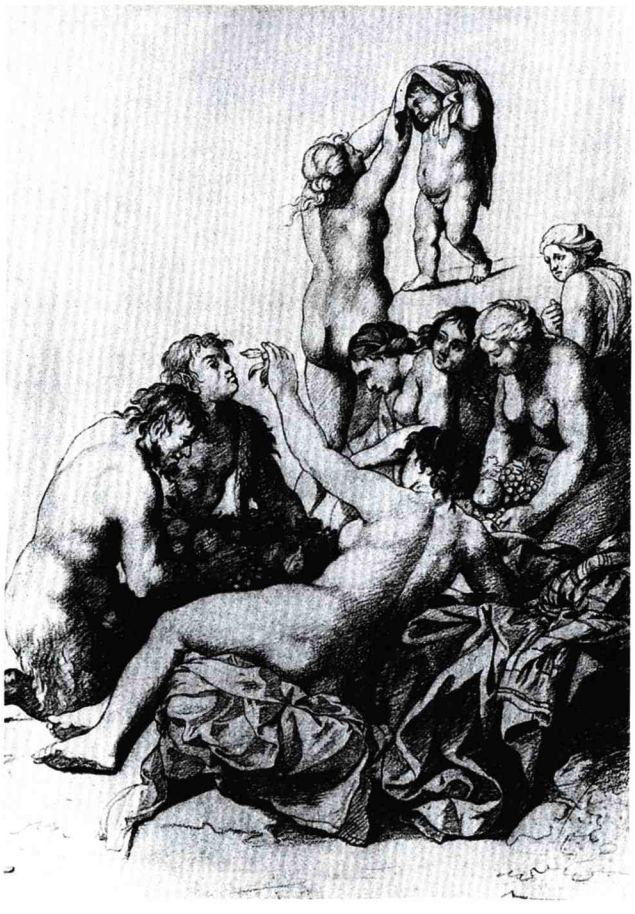

Abb. 348: Cornelis van Poelenburch, Nymphen und Satyrn, ehemals München, Kunsthandel

als Callisto identifizierten Nymphe könnte möglicherweise eine eigenhändige Rötelzeichnung (Abb. 348) gedient haben.[24] Dort beugt sich die Frau in vergleichbarer Weise nach vorn, hält aber nicht ihren rechten Arm vor den Körper, sondern streckt ihn nach unten zu einem Füllhorn aus.

Der dendrochronologische Befund deutet auf eine Entstehung ab 1632 hin,[25] der durch den Vergleich mit Werken von Van Poelenburch aus den 1630er und 1640er Jahren bestätigt wird. Übereinstimmungen in der Landschaftsauffassung, in dem Verhältnis von Figur und Landschaft wie auch in dem Motiv der Böschung, die tiefer stehende Figuren teilweise überdeckt, weist beispielsweise die um 1640 entstandene „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (Abb. 349) in Cambridge auf.[26] Auch die Darstellung von Diana und Callisto spricht für eine Entstehung des Frankfurter Gemäldes in den 1630er Jahren, denn zu dieser Zeit kam das in den „Metamorphosen" des Ovid (II, V. 409–465) überlieferte Thema im Werk Van Poelenburchs auf und wurde in vielfachen Varianten umgesetzt.[27] Die Vorliebe für dieses Sujet geht darauf zurück, daß es die Gelegenheit bot, nackte Frauen beim Baden in einer idyllischen Landschaft darzustellen.[28] Die Schwangerschaft der Callisto, die von Jupiter in der Gestalt Dianas verführt worden war, wird bei einem gemeinsamen Bad entdeckt. Da sie das Keuschheitsgelübde verletzt hatte, wurde sie von Diana aus ihrem Gefolge gewiesen. Dieser Moment ist im Frankfurter Gemälde dargestellt. Der Maler stellte den weiblichen Akt in verschiedenen Varianten dar: So ist die Jagdgöttin in Rückenansicht wiedergegeben im Kontrast zu der stehenden Nymphe, deren Nacktheit durch ein blaues Tuch mehr entblößt als verhüllt wird. Ihr steht die demütig gebeugte Callisto gegenüber, die mit einem vor den Körper gehaltenen Tuch ihre Schwangerschaft immer noch zu verbergen sucht. Ein kräftiger Lichtstrahl aus unbekannter Quelle läßt die glatte, porzellanweiße Haut der Frauen aufleuchten und modelliert die einzelnen Körperformen. Ruinen und das warme Licht verleihen der Landschaft einen stimmungsvollen Charak-

23 Van den Brink führte beispielsweise die wenig überzeugende Interaktion der von Van Haensbergen gemalten Figuren auf die Verwendung von Vorbildern aus der Poelenburch-Werkstatt zurück; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT 1993, S. 160. Zu den Werkstattmethoden von Van Poelenburch und der Funktion seiner Zeichnungen als Vorbild für seine Schüler vgl. CHONG 1987, S. 13. Van Haensbergen bekannte sich zu der Imitation von Van Poelenburchs charakteristischem Stil: In dem 1679 erstellten Inventar seines Besitzes sind „verscheyde modellen" erwähnt, die nach Vorbildern seines Lehrers entstanden waren und die Van Haensbergen als hilfreich beim Malprozeß bezeichnet: „(64) Verscheyde modellen [...] van myn geschildert naer Poelenburch, en dat dependent is aen mijn studi en behoort tot my doen off schilderen."; zitiert nach BREDIUS 1915–22, Bd. 6, S. 2077.

24 Rötel, 295 x 200 mm. Ehemals München, Kunsthandel. Vgl. CHONG 1987, S. 50, Kat. 124.

25 Vgl. das Gutachten von Peter Klein vom 18. November 2002 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

26 Kupfer, 33 x 42 cm. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University Louise Haskell Daly and Alpheus Hyatt Purchasing Funds (Inv. Nr. 1965.523). Die Datierung erfolgte Sluijter-Seijffert zufolge aus stilistischen Gründen und aufgrund des Vergleichs mit Werken, deren Entstehung durch Dokumente gesichert ist; vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 105f. und Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 408f.

27 Ein frühes datiertes Beispiel stellt die Szene mit „Nymphen und Satyrn" aus dem Jahr 1624 in den Sammlungen der Königin von England dar; vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 78.

28 Vgl. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 135.

29 So stand er in Florenz in Diensten von Großherzog Cosimo II. von Medici, und in Utrecht gehörte Baron van Wyttenhorst zu seinen wichtigsten Gönnern; vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 75. Dazu auch SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 135 und S. 139.

Abb. 349: Cornelis van Poelenburch, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1640, Cambridge, Fogg Art Museum

ter, der im Widerspruch zu dem tragischen Geschehen im Vordergrund steht. Solche fein gemalten, atmosphärisch dichten Szenen fanden großen Anklang beim Publikum. Von Van Poelenburch sind verschiedene wichtige Gönner überliefert.[29] Die große Nachfrage bedingte eine rasche Produktionsweise und macht die Beteiligung der Werkstatt, aber auch die hohe Zahl von Nachahmungen und Kopien verständlich.[30] Das Monogramm „CP", das – wie im Frankfurter Gemälde – auch auf Werkstattarbeiten und Kopien aufgetragen wurde, diente dabei als ein Gütesiegel.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 34, Nr. 32; 1823, S. 16, Nr. 32; 1830, S. 11, Nr. 74; 1833, Taf. 1; 1835, S. 51, Nr. 83; 1844, S. 98, Nr. 209; 1855, S. 22, Nr. 209; 1858, S. 94, Nr. 203; 1866, S. 97, Nr. 203; 1870, S. 113, Nr. 173; 1873, S. 115, Nr. 173; 1879, S. 134, Nr. 240; 1883, S. 138, Nr. 240; 1888, S. 147, Nr. 240; 1892, S. 57, Nr. 240; 1897/1900, S. 55, Nr. 240; 1900, S. 266, Nr. 240; 1905/07, S. 45, Nr. 240; 1907, S. 42, Nr. 240; 1910, S. 53, Nr. 240; 1914, S. 55, Nr. 240; 1915, S. 118, Nr. 240; 1919, S. 93, Nr. 625; 1924, S. 158, Nr. 625; 1966, S. 96; 1971, S. 48; 1986, S. 25, Nr. 9; 1987, S. 84; 1995, S. 46, Tafel 108

EBE 1901, S. 384
FRIMMEL 1913–1915, S. 139
SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 137f., S. 205, Anm. 79

30 Van Poelenburch setzte sich noch 1659 in einem Gemälde (Holz, 59 x 83 cm) im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen mit dem Thema „Diana und ihre Nymphen" auseinander.

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Leiden 1606/07 – 1669 Amsterdam

Rembrandt Harmensz. van Rijn wurde als neuntes Kind des Müllers Harmen Gerritsz. van Rijn und seiner Frau Neeltgen Willemsdr. van Zuytbrouck in Leiden geboren. Als Geburtsdatum gibt Jan Jansz. Orlers in seiner 1641 erschienenen Beschreibung der Stadt Leiden den 15. Juli 1606 an, verschiedene andere Quellen deuten aber auch auf das Jahr 1607 hin. Von etwa 1613 bis 1615 besuchte Rembrandt die Lateinschule und schrieb sich am 20. Mai 1620 an der Universität seiner Heimatstadt ein. 1622 begann er eine dreijährige Lehrzeit bei dem Leidener Maler Jacob Isaacsz. van Swanenburch, die er um 1625/26 durch einen etwa sechs Monate dauernden Aufenthalt bei Pieter Lastman in Amsterdam ergänzte. In dieser Zeit entstanden die frühesten, mit „R.f." und „R.H." signierten Historiengemälde, von denen die „Steinigung des Hl. Stephanus" aus dem Jahr 1625 die früheste Datierung trägt. Um 1626 ließ sich Rembrandt als selbständiger Maler in Leiden nieder und nahm am 14. Februar 1628 Gerrit Dou als Schüler in seine Werkstatt auf. Auf die um 1629 geschlossene Bekanntschaft mit dem Sekretär des Statthalters, Constantijn Huygens, der in diesem Jahr Rembrandt und Lievens in ihrem gemeinsamen Atelier besuchte, gingen die Kontakte zum Hof in Den Haag zurück. 1631 verließ Rembrandt Leiden und kam in Amsterdam bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh unter, mit dessen (Groß-)Kusine Saskia er sich zwei Jahre später verlobte. Ab 1633 signierte Rembrandt seine Gemälde mit seinem Vornamen, offenbar in Nachahmung großer italienischer Meister. 1634, im Jahr seiner Heirat mit Saskia van Uylenburgh, wurde der Maler Bürger von Amsterdam und erwarb 1639 ein großes Wohnhaus. Nach Saskias Tod am 14. Juni 1642 wurde für den im September zuvor geborenen Sohn Titus Geertje Dircx als Amme eingestellt. Das Verhältnis zwischen ihr und dem Maler endete tragisch: 1649 forderte Geertje ein Heiratsversprechen ein, das Rembrandt offenbar nie gegeben hatte, und wurde am 4. Juli des folgenden Jahres in das *spinhuis* (Frauenzuchthaus) von Gouda eingewiesen. Als seine neue Lebensgefährtin unterstützte Hendrickje Stoffels, die Rembrandt 1647 als Haushälterin eingestellt hatte, trotz vielfacher Anfechtungen wegen ihres unehelichen Zusammenlebens den in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Maler. Am 14. Juli 1656 verzichtete Rembrandt zugunsten der Gläubiger auf sein Vermögen, 1658 wurde sein Haus versteigert, und ein Jahr später übergab er seinem Sohn die Vollmacht, in seinem Namen bei Bagatellangelegenheiten zu handeln. Nachdem Hendrickje und Titus am 15. Dezember 1660 die „Kompagnie und Handel für Gemälde, Papierkunst, Kupferstiche und Holzschnitte" auf ihren Namen übertragen hatten, war Rembrandt von allen geschäftlichen Verpflichtungen entbunden. Zu dieser Zeit nahm er seinen letzten Schüler, Aert de Gelder, auf und schuf sein Alterswerk, darunter zahlreiche Portraits im Auftrag von bedeutenden Amsterdamer Persönlichkeiten. Am 24. Juli 1663 wurde Hendrickje Stoffels in der Amsterdamer Westerkerk begraben. Fünf Jahre später folgte ihr Titus, der am 7. September 1668 begraben wurde. Seit seiner Volljährigkeit hatte er als gesetzlicher Sachwalter für seinen Vater gehandelt. Am 4. Oktober 1669 starb Rembrandt und wurde vier Tage später gleichfalls in der Westerkerk beigesetzt.

Seit 1626 beschäftigte sich Rembrandt neben der Malerei intensiv mit der Graphik. Zu seinen Schülern zählen auch Isaac de Jouderville, Ferdinand Bol, Gerbrand van den Eeckhout und Govaert Flinck.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 254–275; Ausst. Kat. LONDON-DEN HAAG 1999/2000, S. 75–82; Ausst. Kat. FRANKFURT 2003, S. 24–240

DAVID SPIELT DIE HARFE VOR SAUL

INV. NR. 498

Um 1630/31

Eichenholz, 62,0 x 50,1 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus drei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 62,0 x 11,6 x 0,8–0,9 cm; Brett II: 62,0 x 26,9 x 0,8–0,9 cm; Brett III: 62,0 x 11,6 x 0,8–0,9 cm) ist rückseitig an drei Seiten regelmäßig abgefast, mit Ausnahme des unteren Bildrandes, der fast in der gesamten Breite der Abfasung beschnitten ist. Über der dünn aufgetragenen ockerfarbenen Kreidegrundierung sind in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 350) und mit bloßem Auge im linken Teil von Sauls Mantel unterzeichnete Linien erkennbar. Weitere Linien im Speer des Saul, der anscheinend – deutlich kürzer – etwas weiter links geplant war, sowie in dem über Sauls Schulter gelegten Umhang rechts, die sich aber nicht zu einem schlüssigen Gesamtbild fügen. Die Röntgenaufnahme zeigt eine nur summarische Unterlegung der beleuchteten Bildbereiche mit bleiweißhaltigen Farben. Unter dem Mikroskop wird eine eingekratzte, sehr gerade Linie erkennbar, die der äußeren Kontur von Sauls links herabhängendem Mantel folgt. Eine vergleichbare Linie verläuft parallel zur Kontur von Sauls linker Schulter.

1817, im Jahr des Erwerbs, wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 23; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Insbesondere in den lasierten Partien ist die Malerei ganzflächig verrieben, die bleiweißhaltigeren Farbpartien blieben hingegen weitgehend intakt. Im Bereich des Umhangs ist die Farbe verpreßt, so daß dort die Maserung des Bildträgers hervortritt; zudem sind Malschichtlasuren (Höhungen) abgerieben. In den Verschattungen anscheinend Krepierungen im Bindemittel sowie am unteren Bildrand in den stehengebliebenen Lasuren. Retuschierte Druckstellen über der linken Schulter Sauls, Ausbrüche an den seitlichen Bildrändern. Frühschwundcraquelé unterhalb von Sauls linker Hand. Bei der Restaurierung 2001 durch Stephan Knobloch wurde im Bereich von Sauls Schulter retuschiert; zahlreiche kleinere Retuschen im Hintergrund, am rechten Bildrand sowie unten links bei David.

Auf der Rückseite befinden sich zwei aufgeklebte Holzstücke in der rechten oberen Ecke zur Stabilisierung von Rissen in der Tafel sowie ein kleineres links oben, wo die Fuge aufgegangen ist. Die linke obere Ecke ist ausgebrochen. In der Mitte Klebezettel „G. 498", weiße, nicht entzifferbare Kreideaufschrift, in roter Kreide „399". In schwarzer Farbe „LW".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1615 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1624 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum um 1632. Das linke und das mittlere Brett stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

(?) Verst. nachgelassene Slg. Périer, Paris, ca. 1757/58?, Nr. 18 als „Paul Rimbrandt" (36,2 frcs)

(?) Anon. Verst., Amsterdam (De Winter, Yver) 14. August 1771, Nr. 10 als „Rembrandt" (*f* 241 an Winter)[1]

Abb. 350: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Slg. S. F. de Neufville-Gontard als „P. Rembrandt"

AUSSTELLUNGEN

Kyoto, Nationalmuseum, Rembrandt Rembrandt, 2002/03, Nr. 11
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Rembrandt Rembrandt, 2003, Nr. 8

KOPIEN

a) Anonym, Leinwand, 161,1 x 131,2 cm. Zuletzt Amsterdam (Sotheby's) 2. November 2004, Nr. 33. Teilkopie oder Fragment.[2]
b) Anonym, Holz, 34,8 x 28 cm. Amsterdam, Kunsthandlung Goudstikker (1930/31). Fragment oder Teilkopie.[3]
c) Johann Friedrich Morgenstern, Holz, 13,0 x 10,7 cm, 1825. Im Morgensternschen Miniaturenkabinett, Schrank III, rechter Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11).[4]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Willem van der Leeuw, Radierung und Kupferstich, 426 x 327 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung. Stichinschriften: „Rembrandt van Rijn inv." und „WPLeeuw fecit" (WPL ligiert), darunter: „Felle tument oculi; mala mens et amara Sauli est: / Livida quin putridus viscera rancor edit / Non videt ergo suum, iuvenum fortissime, regnum; / Carpitur et regnum trux videt ille tuum. / Pollet (ïô!) et fidibus domat hostem cernua virtus, / Gloria dum vulnus vel sine Marte facit.".[5]

BESCHREIBUNG

Der Darstellung liegt eine Geschichte aus dem Alten Testament (1. Samuel 18, 10–11) zugrunde: Vor einem baldachinartig herabfallenden Vorhang sitzt König Saul in einem dämmerigen Interieur. Er trägt ein taubenblaues Gewand, darüber einen weiten, in üppigen Falten gebauschten rötlichen Umhang sowie einen Turban, der mit einer kostbaren Federagraffe und einer Krone geschmückt ist. Eine schwere Goldkette, die golddurchwirkte Schärpe und die gestickten Bordüren seiner Kleidung unterstreichen die prunkvolle Erscheinung. Das Licht, das aus unsichtbarer Quelle in den dunklen Raum fällt, konzentriert sich in der geballten Faust, mit der Saul den Speer hält, und den von Zorn und Ingrimm sprechenden Zügen. Sein stechender Blick unter zusammengezogenen Brauen trifft auf David, der links zu seinen Füßen kauert. Vom linken Bildrand partiell überschnitten, sind von ihm nur der mit einem Goldreif geschmückte Kopf mit dem verlorenen Profil und die Hände zu sehen. Diese greifen in die Saiten einer Harfe, die vor einem Tisch abgestellt ist.

FORSCHUNGSSTAND

Ein frühes Zeugnis des Gemäldes findet sich möglicherweise im Katalog der Versteigerung der Sammlung Périer, die um 1757/58 in Paris stattfand.[6] Dort ist unter der Nr. 18 das mit dem Frankfurter Gemälde identifizierte Werk verzeichnet.[7] Auch eine „Bybelsche Ordinantie", die einige Jahre später auf einer Versteigerung in Amsterdam auftaucht, stimmt der Beschreibung nach mit dem Frankfurter Bild überein.[8]
Das Gemälde wird unter der Zuschreibung an „P. Rembrandt" 1817 mit der Sammlung von Sophia Franziska de Neufville-Gontard erworben und auf *f* 1.100 taxiert.[9] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird es unter „Rembrandt van Rhyn (Paul)" aufgeführt und mit dem Titel „Saul, vor welchem David die Harfe spielt" versehen.[10]

1 Diese Angaben zur Provenienz nach CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 264.
2 Vgl. BAUCH 1967, S. 166, dort zugeschrieben an Jan Lievens. Das Gemälde befand sich ehemals bei P. de Boer, Amsterdam (1969).
3 1930 wird das Gemälde noch als eigenhändige Studie für das Frankfurter Gemälde bezeichnet; vgl. CATALOGUE DES NOUVELLES ACQUISITIONS DE LA COLLECTION GOUDSTIKKER, Nr. 39, 1930/31, Nr. 59. Das Rembrandt Research Project hingegen stuft die Tafel als Kopie von unbekannter Hand ein, die jedoch Aufschluß gäbe über die Schattenpartien von Sauls Mantel und dem Vorhang; vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 264. Die Darstellung zeigt nur die Figur des Saul, die bis zu den Knien wiedergegeben ist.
4 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 137.
5 HOLLSTEIN X, 2. Abgebildet in CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 264, Abb. 5 (dort seitenverkehrt, mit englischer Übersetzung). Das Gedicht stammt von Cornelius Gijsbertsz. Plempius.
6 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. Périer, Paris, ca. 1757/58 (Lugt 1025): „Saul & David, de Paul Rimbrandt; 24 pouces de haut sur 18".
7 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 264.
8 Vgl. Anonyme Verst. Amsterdam (De Winter, Yver) 14. August 1771, Nr. 10 (*f* 241 an Winter) (Lugt 1955). Der begleitende Text enthält folgende Beschreibung: „Rembrandt. Een Bybelsche Ordinantie, op Paneel; hoog 25, breed 20 duim. In dit Stuk ziet men verbeeld Koning Saul, zittende, met een Werp-spies in zyn regterhand, en rustende met de linker op zyn Stoel. Voor de Vorst vertoond zich David, welke in een nedergebogen gestalte, op de Harp speeld. Zeer fraay, uitvoerig en kragtig van ligt en donker." Zitiert nach CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 264f.
9 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 1.
10 Vgl. Verz. 1819, S. 37, Nr. 57.

Abb. 351: Rembrandt Harmensz. van Rijn, David spielt die Harfe vor Saul, um 1630/31, Frankfurt a. M., Städel

1844 wird im Städel-Verzeichnis die Zuschreibung bezweifelt: Das Werk gilt nun als „Rembrandt's Schule, wahrscheinlich von Salomon de Koninck", das „als ein Bild Rembrandts" von Willem van der Leeuw gestochen worden sei.[11] Im elf Jahre später erschienenen Städel-Verzeichnis von Johann David Passavant wird Salomon Koninck als Maler genannt und das Gemälde als Beleg dafür gewertet, wie nah manche Nachahmer ihrem Vorbild Rembrandt kämen.[12] Der Eintrag im Städel-Verzeichnis von 1883 wird durch handschriftliche Annotationen ergänzt, die sich auf die Zuschreibung beziehen. Neben dem Hinweis auf das Rembrandt-Werkverzeichnis von John Smith und die dort aufgeführte „No. 32" findet sich der Eintrag „Neuerdings wird das Bild von vielen Kennern (Bode) für einen frühen Rembrandt erklärt".[13] In der 1886 von Alfred von Wurzbach herausgegebenen „Rembrandt-Galerie" wird das Werk zwar aufgeführt, aber unter der Zuschreibung an Salomon Koninck.[14] Von Wurzbach führt die irrtümliche Zuschreibung an Rembrandt auf den Stich von van der Leeuw zurück. Erst 1892 erscheint das Werk wieder unter der Zuweisung an Rembrandt in einem Städel-Verzeichnis.[15] Vorausgegangen war ein Artikel von Wilhelm Bode zu den in Leiden entstandenen Frühwerken, in dem das Frankfurter Gemälde Rembrandt zugeschrieben und mit einer Entstehungszeit um 1632/33 den Amsterdamer Jahren zugewiesen wird.[16] Émile Michel schließt sich Bodes Auffassung an und argumentiert mit der überzeugenden Lichtführung sowie der Wiedergabe der Affekte.[17] Im 1897 erschienenen ersten Band seiner in Zusammenarbeit mit Cornelis Hofstede de Groot verfaßten Rembrandt-Monographie modifiziert Bode die Datierung, die er nun um 1630/31 ansetzt.[18] Er vergleicht das Frankfurter Gemälde mit dem „Reuigen Judas, der die Silberlinge zurückbringt" und stellt Übereinstimmungen im Kostüm, in der „pathetischen und unheimlichen" Bildwirkung sowie im Kolorit fest.[19] Bode zufolge sind die Parallelen so groß, daß Rembrandt für den „Saul" das gleiche Modell wie für den Hohepriester im „Judas"-Gemälde benutzt haben könnte. Dennoch sei aufgrund der „freieren Behandlung und besseren Zeichnung" der Frankfurter „Saul" später entstanden.

Dieser Auffassung schließt sich Heinrich Weizsäcker an und bezeichnet das Gemälde – wie später Hofstede de Groot[20] – als Jugendwerk.[21] Er verweist auf das Brustbild eines Orientalen in der Alten Pinakothek München (Inv. Nr. 325), das auf das gleiche Modell zurückgehe wie der Saul. Weizsäcker benennt weitere Varianten des Themas, das Rembrandt noch in seiner Spätzeit beschäftigt habe, darunter ein Gemälde, das gerade von Abraham Bredius erworben worden sei (heute in Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 621). Die 1836 von Smith genannte Fassung, die sich ehemals in herzoglich- braunschweigischem Besitz befand und dort 1744 in einem Verzeichnis als Kopie bezeichnet wird, gibt er als verschollen an. Die Variante des Frankfurter Gemäldes in der Schweriner Sammlung (Inv. Nr. 575) schreibt Weizsäcker Salomon Koninck zu. Er verweist zudem auf eine Federzeichnung in der Städel-Sammlung (Inv. Nr. 6938), die eine freie Wiederholung des Gemäldes darstelle.[22] In seiner Beschreibung der Sammlung wertet Jan Veth den „Saul" als Jugendwerk ab, das allein deshalb interessant scheine, weil man bereits die späteren Ambitionen erahnen könne.[23]

John van Dyke greift 1923 noch einmal die alte Zuschreibung an Salomon Koninck auf, da die an Rembrandt „without warrant" sei.[24] Sowohl die Licht- und Linienführung wie auch die große Hand, die den Speer hält, seien für Koninck charakteristisch.

Als Vorlage für den König verweist Werner Weisbach auf Rembrandts Zeichnung eines alten Juden, der das Vorbild für den „aufgedonnerten Saul" abgegeben habe.[25] Zudem stellt Weisbach fest: „Er pflegt öfter in diesen Jahren biblischen Personen, die er als unsympathisch kennzeichnen will, ein jüdisch-karikiertes Wesen zu verleihen."[26]

Kurt Bauch hebt 1933 vor allem die Lichtführung her-

11 Vgl. Verz. 1844, S. 97, Nr. 205.
12 Vgl. Verz. 1855, S. 20, Nr. 205.
13 Vgl. Verz. 1883, S. 124, Nr. 183.
14 Vgl. Wurzbach 1886, Textband, S. 49, Nr. 86.
15 Vgl. Verz. 1892, S. 46, Nr. 183.
16 Bode führt die falsche Zuschreibung auf den neuen Stil Rembrandts zurück, der sich von den intimen Figurenszenen der Frühzeit distanziere und unter dem Einfluß von Rubens in Amsterdam zunehmend dynamische und emotional aufgeladene Geschehnisse aufgreife; vgl. Bode 1881, S. 71. Dazu auch Bode 1883, S. 431, der auf eine „falsch pathetische Anschauung" in der Darstellung hinweist, die eine „eigenthümlich fremdartige Wirkung" entfalte. Der Datierung „um 1632" schließt sich Dutuit an; vgl. Dutuit 1885, S. 29, S. 66, Nr. 27.
17 Vgl. Michel 1893, S. 153.
18 Vgl. Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. 1, S. 124, Nr. 46.
19 Vgl. Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. 1, S. 7. Das Gemälde (Abb. 352) befindet sich heute in Privatbesitz.
20 Vgl. Hofstede de Groot 6, 1915, Nr. 35.
21 Vgl. Verz. 1900, S. 271, Nr. 183.
22 In der Zeichnung bewirkt Sauls Wendung annähernd in das Profil eine Zurücknahme des Affekts. Die die Bildmitte dominierende Faust mit dem Speer ist durch ein auf David gerichtetes Schwert ersetzt. Der Hintergrund ist detaillierter ausgearbeitet: Der Tisch wird zu einer Balustrade, über die eine Figur blickt, und den Thron hinterfängt eine Baldachinarchitektur. Nur die hierarchische Gegenüberstellung des erhöht thronenden Saul und des knienden David blieb erhalten, wenn auch durch den weiter gefaßten Bildausschnitt deutlich abgemildert.
23 Vgl. Veth 1905, S. 97.
24 Vgl. Van Dyke 1923, S. 112.
25 Vgl. Weisbach 1926, S. 124. Die Zeichnung befand sich ehemals in der Sammlung Seymour Haden.
26 Vgl. Weisbach 1926, S. 124.

aus, die wie ein Scheinwerfer in den ansonsten nicht weiter gestalteten Raum falle und die geballte Faust von Saul in den Mittelpunkt des Geschehens rücke: Dadurch werde die Handlung zwar angedeutet, aber nicht ausgeführt, denn alles kulminiere in dem inneren Kampf des alten Königs.[27] Aufgrund der stilistischen Parallelen zu dem 1630 entstandenen „Jeremias" (Amsterdam, Rijksmuseum) datiert er das Gemälde in das gleiche Jahr und bezeichnet es als Vorläufer der „Prophetin Hanna" (Amsterdam, Rijksmuseum) von 1631.[28]

Im Vergleich zu dem spät entstandenen Werk „David und Saul" in Den Haag arbeitet Jacob Rosenberg an der Frankfurter Version Charakteristika der in Leiden entstandenen Historien heraus: Er sieht einen engen Zusammenhang zwischen der bühnenartigen Beleuchtung der Hauptfigur und der expressiven Darstellung der Affekte, die im Kontrast zu dem eher verinnerlichten Spätwerk stehe.[29] Richard Hamann hingegen betont den Gegensatz zwischen der sensiblen Lichtführung und der groben Gestalt des Saul, die er mit „Widersprüchen des Manierismus", in die Rembrandt verstrickt sei, begründet.[30] H. E. van Gelder geht in seiner Betrachtung zu dem thematisch ähnlichen Gemälde im Mauritshuis auch auf die Frankfurter Fassung ein.[31] Dabei stellt er in diesem Werk, das er 1630 datiert, deutliche Unterschiede zu der späteren Version fest, denn im Frühwerk betone Rembrandt noch die Wiedergabe dramatischer Affekte. Wolfgang Stechow legt dem Frankfurter Gemälde die Bibelstellen 1. Samuel 18, 10 und 19, 9 zugrunde.[32]

Horst Gerson weist auf das durch verschwundene Blaupigmente verunklärte Erscheinungsbild hin, das dennoch auf eine Entstehungszeit in der Leidener Periode hindeute.[33] Das Rembrandt Research Project hingegen führt die Schäden auf Übermalungen zurück.[34]

Rudi Fuchs hebt den von Rembrandt gesuchten dramatischen Effekt hervor, der bereits in dem Gemälde mit „David vor Saul" deutlich werde und sich vom zeitgenössischen Theater ableite.[35] Das von ihm um 1630 datierte Gemälde sei noch in Leiden entstanden als eines der Werke, die Constantijn Huygens aufgrund ihrer lebendigen Wirkung tief beeindruckten. Im Vergleich zu der um 1657 entstandenen Fassung sei im Frankfurter Gemälde alles auf den Effekt, auf eine dem Theater vergleichbare Wirkung ausgelegt.[36] Herwig Guratzsch arbeitet die Untersicht als bedeutungssteigerndes Gestaltungsmittel in der Frühzeit bis etwa 1631 heraus. Diese weist er auch in dem von ihm „um 1630" datierten Frankfurter Gemälde nach, denn durch den auf Augenhöhe des Betrachters befindlichen David werde die imposante Gestalt Sauls nachhaltig betont.[37] Mit der Divergenz zwischen Kopfhaltung und Blickrichtung, die den Frankfurter Saul und auch andere Figuren in seinem Frühwerk charakterisiere, betone Rembrandt die emotionale Anspannung.[38]

Vom Rembrandt Research Project wurde das als schlecht erhalten bezeichnete und nur in den pastosen Farbpartien zu beurteilende Gemälde 1982 als „undoubtedly authentic" akzeptiert.[39] Vorausgegangen war eine Untersuchung am 9. Juni 1968 durch J. Bruyn und S. H. Levie. Die Datierung „1629/1630 oder etwas später" bestätige der Vergleich mit weiteren, zeitgleich entstandenen Werken:[40] So seien der Amsterdamer „Jeremias" von 1630 und der „Schlafende alte Mann" aus Turin aufgrund der dünnen Malweise mit dickerem Farbauftrag in den beleuchteten Partien sehr vergleichbar. Parallelen im Bildaufbau bestünden zu „Samson und Delilah" in der Berliner Gemäldegalerie. Zudem gäbe es verschiedene Studien aus dem Jahr 1631, die eine sitzende Figur im Lehnstuhl zeigen.[41] Andererseits deute die mit David eng verwandte Figur auf dem 1633 datierten Gemälde „Daniel und Cyrus"[42] auf eine Entstehung des Gemäldes um 1631, nachdem sich Rembrandt in Amsterdam niedergelassen hatte. Gary Schwartz weist auf den engen Zusammenhang der von Willem van der Leeuw angefertigten Radierung mit den übrigen beiden Radierungen nach Werken von Lie-

27 Vgl. BAUCH 1933, S. 104f. Dazu auch BENESCH 1935, S. 5.

28 Vgl. BAUCH 1933, S. 202. An der Datierung hält Bauch auch 33 Jahre später in seiner 1966 erschienenen Zusammenstellung von Rembrandts Gemälden fest; dort gibt er als Entstehungszeit „um 1630" an; vgl. BAUCH 1966, S. 1.

29 Vgl. ROSENBERG 1948, S. 143. Van Rijckevorsel ging soweit, in der grimmigen Mimik karikaturhafte Züge zu sehen; vgl. VAN RIJCKEVORSEL 1932, S. 233.

30 Vgl. HAMANN 1948, S. 418. Seiner Meinung nach habe das Frankfurter Gemälde keinen „großen Stil".

31 Vgl. VAN GELDER 1948, S. 17f.

32 Vgl. STECHOW 1950, S. 254.

33 Vgl. GERSON 1968, S. 489, Nr. 13 und GERSON 1969, S. 597, Nr. 490. Er erwähnt auch die beiden Kopien, die 1929 bei Goudstikker und 1967 bei P. de Boer aufgetreten sind.

34 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 260.

35 Vgl. FUCHS 1968, S. 34f.

36 Fuchs schreibt in bezug auf das spätere Gemälde: „Dit is niet langer het uijterlijke van een gegeven, maar het wezenlijke; nie langer ‚theater', maar Rembrandts ‚ervaring', zijn kennis van werkelijke emoties."; vgl. FUCHS 1968, S. 34. Dazu auch SMIDT-DÖRRENBERG 1969, S. 20.

37 Vgl. GURATZSCH 1975, S. 253.

38 Vgl. GURATZSCH 1975, S. 253. Als Beispiele nennt er den Priester aus „Judas bringt die Silberlinge zurück" (Privatsammlung, Abb. 352).

39 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 260.

40 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 262.

41 Die Autoren verweisen auf die Zeichnungen bei Benesch 20, 40, 41; vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263.

42 Holz, 23,4 x 30,1 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 95.PB.15).

43 Vgl. SCHWARTZ 1984, S. 52. Er geht davon aus, daß die Radierung nicht nach dem heute in Frankfurt befindlichen Original, sondern nach einer von ihm nicht näher bezeichneten Kopie entstand.

vens und Dou hin:[43] Seiner Ansicht nach entstanden die Reproduktionen entweder auf Initiative des für die Stichunterschriften zuständigen Cornelis Gijsbertsz. Plempius oder des Jan Jorisz. van Vliet, um die Werke der drei jungen Künstler auch in den Südlichen Niederlanden bekannt zu machen. Schwartz geht von einer Entstehung des Gemäldes „ca. 1629" aus. Diese Datierung greift Christian Tümpel auf.[44] Er verweist auf die Vorbildfunktion des von Lucas van Leyden angefertigten und von Karel van Mander besonders gewürdigten Stichs[45] und auf Pieter Lastmans „David übergibt Uria den Brief" (Den Haag, Mauritshuis), in dem gleichfalls eine geballte Faust das Zentrum der Komposition darstelle.[46] Otto Pächt betont die Bedeutung des Lichteinfalls, welcher der Darstellung etwas Momenthaftes verleihe und zugleich Spannung erzeuge.[47] Zudem interessiere Rembrandt immer auch das nicht Darstellbare, sei es nun die Macht des Wortes oder – wie im Falle des Frankfurter Gemäldes – der Musik.[48] Helga Gutbrod sieht in der Lanze ein kompositionsbestimmendes Element, da sie die Bildhälften voneinander scheide.[49] Zudem hebt sie Rembrandts Interesse an der Gestaltung von Gegensätzen heraus, denn obgleich David demütig knien würde, bedränge seine Harfe den bildbeherrschenden König.[50]

In seiner Untersuchung zu Rembrandts Malweise geht Benjamin Binstock auch auf Werke von dessen Schüler Willem Drost ein, dem er die bereits erwähnte und sonst als Werk Rembrandts geltende Darstellung „David spielt die Harfe vor Saul" in Den Haag zuschreibt. In der im Louvre bewahrten Zeichnung (Ben. C76) sieht er eine Vorstufe der Komposition, die Drost letztlich in Auseinandersetzung mit Rembrandts Frühwerk „David vor Saul" im Städel entwickelt habe.[51]

Wie zuvor schon Tümpel betont auch Christopher Wright die von Lastman gemalte Szene „David übergibt Uria den Brief" als Ausgangspunkt für das Frankfurter Gemälde, wobei Rembrandt jedoch die Gestaltung des Hintergrundes soweit reduziert habe, daß – wie beim „Klagenden Jeremias" in Amsterdam – der Kern der Handlung im Mittelpunkt stehe.[52] Dabei gehe es weniger um das dramatische Geschehen als um die Wiedergabe extremer Gefühle. Das um 1630 zu datierende Gemälde im Städel geht Wright zufolge dem an Sicherheit und Vollkommenheit überlegenen „Jeremias" und den gewalttätigeren Szenen der folgenden Jahre voraus.

Jeroen Giltaij hält an der vom Rembrandt Research Project vorgeschlagenen Datierung um 1629/30 fest, zieht aber auch die dort gleichfalls vorgeschlagene Datierung in die frühen Amsterdamer Jahre in Erwägung.[53] Ein Argument, das für eine Entstehung in Amsterdam spreche, sei die vermutlich dort angefertigte Kopie, die als Vorlage für die Radierung von van der Leeuw gedient habe. Die graphische Reproduktion spricht Giltaijs Ansicht nach dafür, daß die von Rembrandt gemalte Darstellung sehr schnell eine gewisse Bekanntheit erlangt habe, die durch eine Entstehung in Amsterdam besser zu begründen wäre.

Auch die Kopien nach dem Frankfurter Gemälde werden in der Forschung diskutiert: Die großformatige Kopie, die sich ehemals bei P. de Boer in Amsterdam befand,[54] schreibt Bauch Jan Lievens zu.[55] Dieses lehnen die Mitarbeiter des Rembrandt Research Project jedoch als unbegründet ab. Sie sehen in der Kopie, die ihrer Ansicht nach von einem unbekannten Maler stamme, eine mögliche Vorlage für die Radierung von Willem van der Leeuw, die aufgrund der Lebensdaten von Plempius in die 1630er Jahre zu datieren und vielleicht für den Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh entstanden sei.[56] Smith verweist auf eine weitere Version, die sich um 1836 noch in herzoglich-braunschweigischem Besitz befand.[57] Die Radierung nach dem Frankfurter Gemälde könnte Irmgard Smidt-Dörrenberg zufolge auch als Vorlage für das Gemälde „David vor Saul" von 1655 im Schweriner Museum gedient haben.[58]

DISKUSSION

Mit der im Alten Testament überlieferten Geschichte von David und König Saul hat sich Rembrandt wiederholt auseinandergesetzt: Die dem Frankfurter Gemälde vorausgehende Version von 1627 in der Kunstsammlung Basel[59] zeigt die Begegnung der beiden nach dem Sieg Davids über Goliath. Das vierzig Jahre später entstan-

44 Vgl. Tümpel 1986, S. 54.
45 Bereits 1969 hatte Tümpel auf das Vorbild von Lucas van Leyden hingewiesen und auf den Speer als Motiv mit „ikonographischer Bedeutung", denn dieser deute auf den Fortgang der Geschichte hin; vgl. Tümpel 1969, S. 138.
46 Vgl. Tümpel 1986, S. 54 und S. 388.
47 Vgl. Pächt 1991, S. 16.
48 Vgl. Pächt 1991, S. 177.
49 Vgl. Gutbrod 1996, S. 295.
50 Vgl. Gutbrod 1996, S. 256.
51 Vgl. Binstock 1999, S. 150f.
52 Vgl. Wright 2000, S. 88.
53 Vgl. Ausst. Kat. Kyoto-Frankfurt 2002/03, S. 60.
54 Siehe Kopien, unter a).
55 Vgl. Bauch 1967, S. 166. Bauch beruft sich auf Cornelis Müller Hofstede und begründet seine Zuschreibung mit den „kräftig gerundeten Formen" der nun lebensgroßen Figuren (dazu auch Smidt-Dörrenberg 1969, S.44). Allerdings räumt Bauch ein, daß eine genaue Kopie nach Rembrandt für Lievens eigentlich untypisch sei.
56 Vgl. Corpus Rembrandt 1, 1982, S. 264.
57 Vgl. Smith 7, 1836, S. 12, Nr. 32.
58 Vgl. Smidt-Dörrenberg 1969, S. 44.
59 Holz, 27,2 x 39,6 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Inv. Nr. G 1958.37). Vgl. Corpus Rembrandt 1, 1982, S. 129–136, A 9.

Abb. 352: Rembrandt, Der reuige Judas bringt die 30 Silberlinge zurück, 1629, Privatsammlung

dene Gemälde im Mauritshuis rückt den von Davids Saitenspiel gerührten alten König in den Mittelpunkt.[60] Zeigt das Basler Frühwerk eine vielfigurige, farbenreiche Historie, gibt das Spätwerk eine intime, auf zwei Personen konzentrierte Szene wieder. Im Frankfurter Gemälde hingegen betont Rembrandt den spannungsreichsten Moment in der ambivalenten Beziehung Sauls zu seinem jugendlichen Konkurrenten: Im 1. Buch Samuel 16, 23 wird berichtet, daß David mit seinem Harfenspiel den von Gott gesandten bösen Geist vertrieb, der Saul mit Schwermut plagte. Mit den Erfolgen Davids im Kampf gegen Goliath und der Schlacht gegen die Philister steigerte sich das Mißtrauen und die Eifersucht des alten Königs, bis er eines Tages seinen Speer zweimal nach seinem musizierenden Konkurrenten warf, diesen aber verfehlte (1. Samuel 18,10–11).

Rembrandt arbeitete den Moment höchster emotionaler Anspannung heraus und machte diesen mit der gezielten Beleuchtung unmittelbar anschaulich: Das aus ungeklärter Quelle hereinfallende Licht konzentriert sich im wutverzerrten Gesicht des Saul und in seiner geballten Faust, die den Speer umklammert. Etwas abgeschwächt erfaßt der Lichtstrahl auch den breiten, mit einer schweren Kette geschmückten Oberkörper sowie den prachtvollen Turban des Königs und betont somit majestätischen Prunk und Machtfülle.[61] Im Kontrast dazu steht die demütige Haltung des jungen David: Hart an den linken Bildrand gerückt, kauert er neben seiner Harfe, die – wie seine in die Saiten greifenden Hände – gerade noch vom Lichtfokus erfaßt wird. Hingegen versinken sein Körper und das im verlorenen Profil wiedergegebene Gesicht im Schatten.

60 Leinwand, 130 x 164,3 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 621).

61 De Winkel weist darauf hin, daß die orientalisch anmutenden Kostüme durch prachtvolle Details bereichert werden, die keineswegs den originalen Kleidungen entsprechen; vgl. Marieke de Winkel, „'Eene onbedenkelyke verandering van dragten, en vremde toestellingen omtrent de bekleedingen …' Het kostuum in het werk van Arent de Gelder", in: ARENT DE GELDER. REMBRANDTS LAATSTE LEERLING, Ausst. Kat., Gent 1998, S. 89. In diesem Fall ist es die Krone auf Sauls Turban, die im Orient unbekannt war.

Die durch das Licht besonders akzentuierte Faust mit dem Speer ist als zentrales Motiv fast im Zentrum des Bildes plaziert: Dort kulminiert die emotionale Spannung, die sich jeden Moment im Speerwurf entladen wird. Wie in vielen seiner frühen Historien sucht Rembrandt auch hier die Wiedergabe des affektgeladensten Moments, welcher der eigentlichen Handlung vorausgeht oder ihr folgt. So zeigt er in der frühen Darstellung „Simson und Delila" von 1629/30 einen herbeischleichenden Philister, der bereits sein Schwert gezückt hat, um dem eingeschlafenen Simson sogleich den Haarschopf abzuschneiden.[62] Hingegen hat der „Reuige Judas" (Abb. 352) von 1629 die dreißig Silberlinge bereits auf den Boden geworfen und ringt nun voller Verzweiflung die Hände.[63] In seiner um 1630 verfaßten Autobiographie lobt der Kunstkenner Constantijn Huygens gerade dieses Gemälde von Rembrandt und hebt besonders die Affekte hervor.[64] Diese seien ein Beleg dafür, daß entgegen der Meinung seiner Zeitgenossen immer noch Werke entstünden, die der bewunderten Antike mindestens ebenbürtig seien. Huygens sieht die besondere Leistung Rembrandts noch dadurch gesteigert, daß er diese Werke ganz aus sich heraus geschaffen habe, ohne jemals seine Heimatstadt auf längere Zeit zu verlassen.
Bereits mit diesen frühen Werken stellt Rembrandt demnach unter Beweis, daß er mit einem eigenen Stil – dem Anspruch eines Historienmalers gemäß – die glaubhafte Umsetzung einer literarischen Vorlage in die Malerei leistet und zugleich deren emotionalen Gehalt anschaulich macht.[65] In der Konzentration auf Historien – der angesehensten Kunstgattung – stellt Rembrandt auch seinen Rang als *pictor doctus* unter Beweis.
Die Darstellung von Affekten, die etwa zeitgleich auch in Rembrandts Graphik einsetzt,[66] ist ein zentrales Thema in seinem Schaffen. Er bediente sich verschiedener künstlerischer Mittel, um diese anschaulich zu machen. Mit der gezielten Lichtführung korrespondiert die Negierung des Raumes: Im Frankfurter Gemälde deuten einige Stoffalten im Hintergrund einen Baldachin an, ohne daß eine räumliche Konkretisierung erfolgt. Durch den Kontrast mit den im Bild dominierenden Schatten treten die beleuchteten Partien verstärkt hervor. Zugleich werden Verschattungseffekte gezielt zur Dramatisierung eingesetzt. Im Frankfurter Gemälde unterstreicht die im Schatten liegende linke Wange den stechenden Blick des Königs. Rembrandt wendet hier eine für ihn typische Maltechnik an, denn unter dem Mikroskop wird ein um die Pupille gekratzter Kreis sichtbar (Abb. 353). Dadurch wird nicht nur die rötliche Unterlegung freigelegt, sondern auch die feuchte Malfarbe seitlich aufgeworfen. Die so erzeugten Pastositäten brechen das auf das Bild treffende Licht und unterstreichen das bedrohliche Funkeln des Auges. Bereits in der „Taufe des Kämmerers" von 1626 arbeitete Rembrandt die sandige Struktur des Weges mit spontanen, skizzenhaften Kratzlinien heraus.[67] Im „Reuigen Judas" von 1629 (Abb. 352) setzte der Maler diese Technik bereits gezielt ein: Das erschrocken aufgerissene Auge des stehenden Hohepriesters ist gleichfalls durch einen gekratzten Kreis akzentuiert. Im etwas später entstandenen Frankfurter Gemälde steigert Rembrandt die Ausdruckskraft des Blickes noch dadurch, daß die Pupillen leicht nach links gerichtet sind. Dies erzeugt einen spannungsvollen Kontrast zur frontalen Präsentation von Sauls Kopf und unterstreicht damit die emotionale Spannung.[68]
Mehrfach wurden in der Literatur Vorbilder für die Komposition von Rembrandt genannt. Umstritten ist die Anregung, die von Lucas van Leydens Kupferstich (Abb. 354) mit diesem Thema ausgegangen sein könnte.[69] Im 1604 erschienenen „Schilder-boeck" von Karel

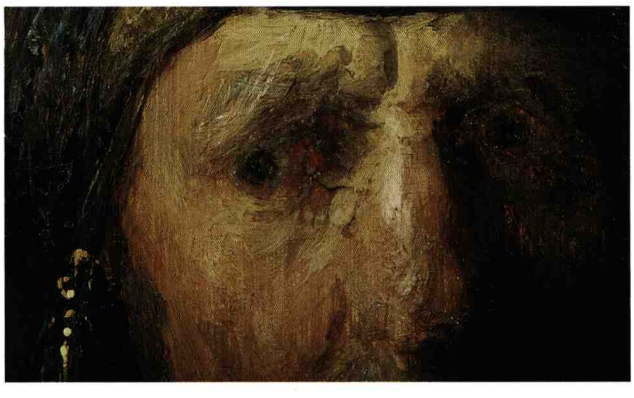

Abb. 353: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Mikroskopaufnahme: Gekratzter Ring um die Pupille in der verschatteten Gesichtshälfte, Frankfurt a. M., Städel

62 Holz, 61,3 x 50,1 cm. Berlin Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 812A). Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 249–257, 24.
63 Holz, 79 x 102,3 cm. Privatsammlung. Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 177–195, A 15.
64 Ein Auszug aus der Autobiographie von Huygens mit den Ausführungen zu Rembrandt und Lievens abgedruckt in Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 396–399.
65 Die Darstellung von Affekten gehörte den damaligen Kunsttheoretikern zufolge zu den vorrangigen Aufgaben des Historienmalers; vgl. Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 229.
66 Vgl. die 1630 datierte Radierung „Selbstbildnis mit aufgerissenen Augen" (WHITE-BOON, 1969 320), die den Ausdruck von plötzlichem Erstaunen oder Erschrecken festhält.
67 Holz, 63,5 x 48 cm. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent (Inv. Nr. Sch. 380). Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 94–103, A 5.
68 Vgl. GURATZSCH 1975, S. 253.
69 Kupferstich, 255 x 185 mm. Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 32142). Der Kupferstich wird um 1508 datiert; vgl. THE NEW HOLLSTEIN [Van Leyden], Nr. 27. Vgl. TÜMPEL 1986, S. 54 und zuletzt Giltaij in Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 58. Hingegen sieht das Rembrandt Research Project „no clear similarities"; vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263.

Abb. 354: Lucas van Leyden, David vor Saul, Kupferstich, um 1508, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

van Mander fand der Stich größtes Lob,[70] außerdem ist belegt, daß Rembrandt Werke dieses Meisters sammelte. Jedoch zeigt der direkte Vergleich, daß der Maler allenfalls im Sinne einer *aemulatio* mit der Vorlage umging. Zwar betonen beide Künstler die Gegenüberstellung der Konkurrenten, doch ist diese mit jeweils einem anderen Inhalt verbunden. Der Stich von Lucas van Leyden erhält seine Brisanz durch die Umkehrung der traditionellen Hierarchie, denn vor dem schwermütigen alten König, der bösartig lauernd in seinem Thronsessel kauert, steht sein aufstrebender Nachfolger in jugendlich-kraftvoller Gestalt. Hingegen betont Rembrandt die Hinfälligkeit der Macht, die der Gestalt von Saul ihre Tragik verleiht: Auch wenn seine machtvolle, durch die fast frontale Darstellung noch gesteigerte Pose im Kontrast zum devoten David seine Überlegenheit deutlich macht, so deuten Sauls wutverzerrte Züge bereits auf das Wissen um die Unausweichlichkeit seines Untergangs hin. Folgerichtig steht der alte König im Zentrum des Geschehens, denn seine Gefühle sind das eigentliche Thema des Gemäldes. Deshalb verzichtet Rembrandt im Gegensatz zu Lucas van Leyden auf die umstehenden Hofleute sowie auf Details wie die prächtige Schnitzerei am Thron und geht sogar so weit, David zu einer Nebenfigur zu reduzieren.[71]

70 Vgl. VAN MANDER, GRONDT, Kap. 6, fol. 28r, V. 62.

71 Der Rembrandt-Schüler Salomon Koninck (1609–1656) greift in seinem 1655 datierten Gemälde zu diesem Thema (Schwerin, Museum, Inv. Nr. 750) dieses Stilmittel auf, um das hierarchische Gefälle zwischen dem alten König und seinem Nachfolger anschaulich zu machen.

Auch die Überlegung, in dem 1619 entstandenen Gemälde „David übergibt Uria den Brief" (Abb. 355) von Pieter Lastman eine mögliche Anregung zu sehen,[72] erscheint letztlich nicht überzeugend. Zwar kommt auch hier der Hand zentrale inhaltliche Bedeutung zu, allerdings mit einer gänzlich anderen Funktion. Bei Lastman hält sie den verhängnisvollen Brief, der sowohl auf die Vorgeschichte – den Ehebruch Bathsebas mit David – als auch auf den Fortgang der Ereignisse – den Tod des betrogenen Uria in der Schlacht – verweist. Damit kommt dem Motiv eine narrative Bedeutung zu, die aber anders als bei Rembrandt nicht psychologisch vertieft wird. Dem entspricht die Ausschmückung der von Lastman gemalten Szene durch eine Vielzahl von Details. Die emotionale Tragweite des Geschehens, die allenfalls in dem nachdenklich abgewandten Blick Davids zum Ausdruck kommt, ist dadurch nur angedeutet. Die in der Literatur häufig geäußerte Charakterisierung von Rembrandts „David vor Saul" als theaterhaft[73] erscheint gerade im Vergleich mit Lastmans sehr handlungsbetontem Gemälde nicht plausibel. Zwar verwendet die Inszenierung bühnenhafte Gestaltungsmittel, doch geschieht dies mit einer anderen künstlerischen Intention: Rembrandt geht es nicht um die plakative Darstellung der Gefühle, sondern um den Nachvollzug der zugrundeliegenden Leidenschaften und Affekte.

Die weitgehend akzeptierte Datierung um 1630 leitet sich aus dem Vergleich mit dem Gemälde „Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems" (Abb. 356) von 1630 ab.[74] Deutliche Parallelen bestehen im Farbklang aus Taubenblau, Grün und Ockergelb in den Gewändern des Jeremias. Das tiefe Rot des Tuches mit der kostbaren Bordüre ist ebenfalls vergleichbar: Möglicherweise ist der heute wie ausgeblichen wirkende Umhang des Saul gleichfalls rot gewesen. Auch die präzise Schilderung kostbarer Details, die im Kontrast zur eher summarischen Gestaltung des Hintergrundes steht, ist beiden Werken gemeinsam; ebenso die Verwendung der Kratztechnik, die beim „Jeremias" Stickereien im Gewand sowie einzelne Pflanzenmotive

Abb. 355: Pieter Lastman, David übergibt Uria den Brief, 1619, Den Haag, Mauritshuis

72 Holz, 42 x 63 cm. Institut Collectie Nederland, als Leihgabe in Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 1074). Dazu TÜMPEL 1986, S. 54; WRIGHT 2000, S. 88 sowie CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263.

73 Vgl. ROSENBERG 1948, S. 143 und FUCHS 1968, S. 34f.

74 Holz, 58,3 x 46,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 3276). Monogrammiert und 1630 datiert. Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 262f., zum Gemälde S. 276–284. Die Datierung „um 1630" nennen auch Weizsäcker (vgl. Verz. 1900, S. 271), außerdem GERSON 1968, S. 489; ders. 1969, S. 597, FUCHS 1968, S. 34f., GURATZSCH 1975, S. 253 und WRIGHT 2000, S. 88).

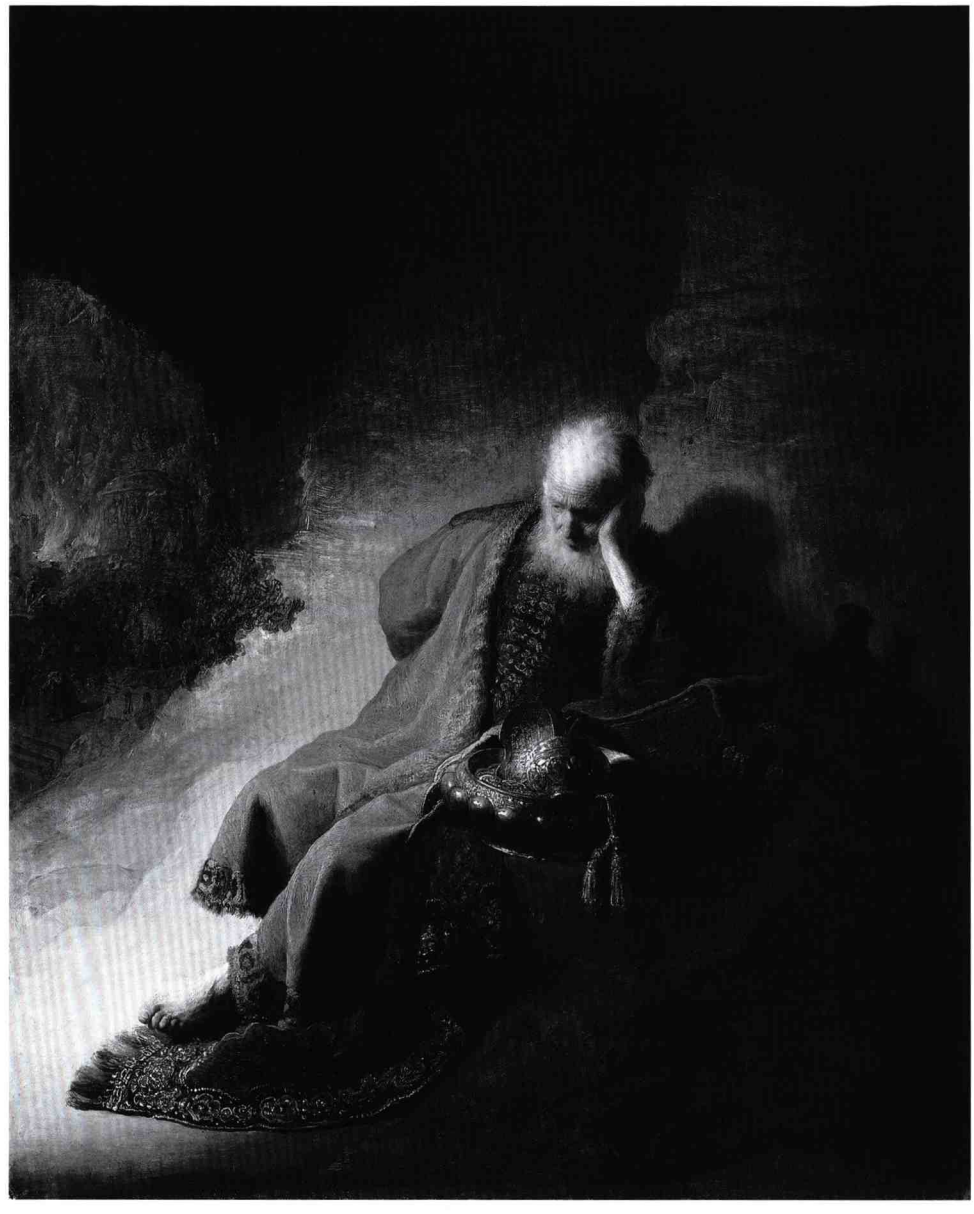

Abb. 356: Rembrandt, Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems, 1630, Amsterdam, Rijksmuseum

andeutet. Inhaltliche Übereinstimmungen bestehen in der Konzentration auf einen affektbestimmten Moment.
Die vom Rembrandt Research Project vorgeschlagene Ausdehnung des Datierungszeitraums auf das Jahr 1629 begründet sich aus dem Vergleich mit dem Berliner Gemälde „Simson und Delilah". Beiden Werken sei zum einen die räumliche Auffassung, zum anderen die insgesamt dünne, braun- und grautonige Malweise gemeinsam, die nur in den beleuchteten Partien einen pastosen Farbauftrag aufweise.[75] Außerdem zeige auch der stehende Hohepriester im „Reuigen Judas" von 1629 (Abb. 352) den seitlich gerichteten Blick.[76] Jedoch käme Sauls Thron mit den gekreuzten Stuhlbeinen auch in einigen 1631 entstandenen Studien von sitzenden Figuren vor.[77] Dieses Motiv rückt ein weiteres Gemälde in den Blickpunkt, das bislang kaum in die Diskussion einbezogen wurde.[78] Die „Lesende alte Frau" (Abb. 357) von 1631 aus dem Amsterdamer Rijksmuseum sitzt, wenn auch

75 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263. Dieser Datierung schlossen sich SCHWARTZ 1984, S. 52 und TÜMPEL 1986, S. 54 an.

76 Die Parallelen veranlaßten Bode sogar, für beide Figuren dasselbe Modell anzunehmen; vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. 1, S. 7.

77 Benesch 20, 40, 41; vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263.

78 Eine Ausnahme stellt Kurt Bauch dar, der das Frankfurter Gemälde als Vorstufe für die Amsterdamer „Lesende" einstuft; vgl. BAUCH 1933, S. 202.

79 Holz, 59,8 x 47,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 3066). Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 351–357, A 37. Zur Deutung als Prophetin Hannah vgl. Christian TÜMPEL, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation einzelner Werke (II), in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16, 1971, S. 20–38, S. 31. Durch die Lichtführung, welche die aufgeschlagenen Buchseiten und die den Zeilen folgende Hand betont, wird die Konzentration auf die Heilige Schrift unterstrichen; vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1993/94, S. 278.

fast ins Profil gewandt, auf einem ähnlichen Stuhl.[79] Sehr vergleichbar ist auch die annähernd in der Bildmitte plazierte und durch den gebündelten Lichtstrahl hervorgehobene Hand. Zudem stimmen der undifferenzierte Hintergrund und Kostümaccessoires wie der golddurchwirkte Schal an der Kopfbedeckung überein. Geht man davon aus, daß Saul ursprünglich einen vergleichbar roten Mantel trug, bestehen auch weitgehende Ähnlichkeiten in der Farbgebung. Dies könnte ein Beleg für eine etwas spätere Entstehung des Frankfurter Gemäldes um 1630/31 sein. Ausgehend von der These von Gary Schwartz, daß die von Willem van der Leeuw angefertigten Radierungen nach Rembrandts „Saul" und Werken seiner Kollegen Jan Lievens und Gerrit Dou mit der Intention entstanden, diese aus Leiden stammenden Maler bekannt zu machen,[80] könnte für das Frankfurter Bild eine Entstehung in den letzten Monaten vor Rembrandts Übersiedlung nach Amsterdam angenommen werden. Das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung widerspricht dem nicht: Das als wahrscheinlich angenommene Entstehungsdatum „um 1632"[81] schließt nicht aus, daß die Holztafel bereits nach kürzerer Lagerungszeit verwendet werden konnte. Aufgrund des geringen Splintholzanteils kann jedoch auch von einem früheren Fälldatum ausgegangen werden. Der vom Rembrandt Research Project vorgenom-

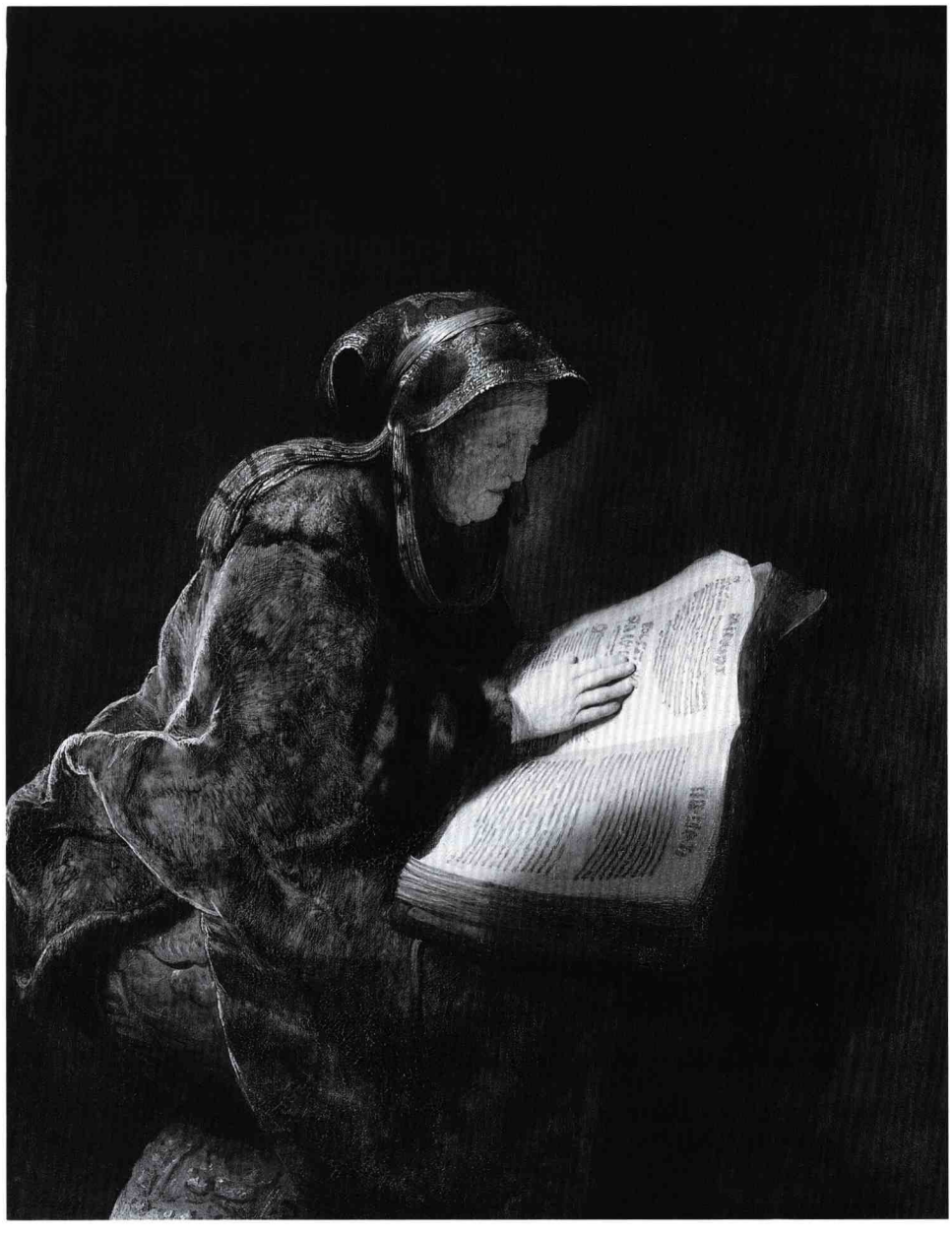

Abb. 357: Rembrandt, Lesende alte Frau, 1631, Amsterdam, Rijksmuseum

80 Vgl. SCHWARTZ 1984, S. 52.

81 Die Untersuchung wurde 2002 von Peter Klein vorgenommen (vgl. Gutachten vom 13. August 1992 in der Gemäldeakte). Die erste dendrochronologische Untersuchung durch J. Bauch hatte noch nicht zu einem Ergebnis geführt; vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 260.

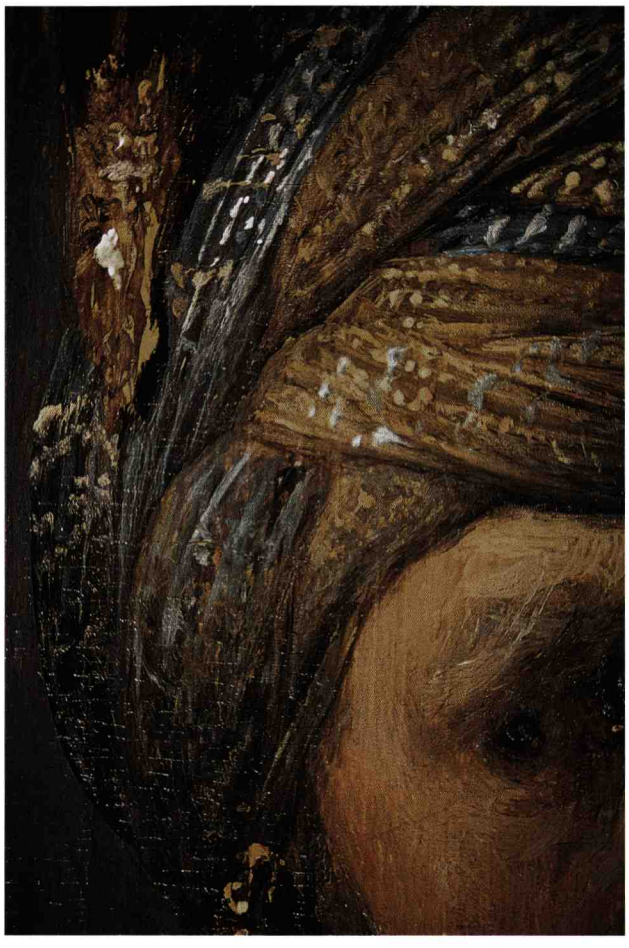

Abb. 358: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Mikroskopaufnahme: Kleine Tupfen zur Suggestion von Goldfäden, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 359: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Mikroskopaufnahme: Mit dem Pinsel horizontal in die noch feuchte Malfarbe gekratzte Linien zur Andeutung eines Faltenwurfs, Frankfurt a. M., Städel

mene Vergleich des Frankfurter Sauls mit dem Gemälde „Daniel und Cyrus" von 1633 erscheint wenig überzeugend,[82] denn beide Gemälde weisen eine sehr unterschiedliche Malweise auf. Das allerdings sehr ähnliche Motiv des knienden jungen Mannes könnte durch ein feststehendes Figurenrepertoire begründet sein.

Die um 1630 entstandenen Historien von Rembrandt stellen nicht nur die Summe seiner frühen Schaffensjahre dar, sondern weisen auch in die Zukunft. Der Frankfurter „Saul" ist dafür ein einprägsames Beispiel. Nicht nur demonstriert Rembrandt in diesem affektbetonten Gemälde seine besondere Befähigung zur malerischen Umsetzung von literarischen Themen, sondern stellt in diesem Werk auch seinen differenzierten Umgang mit der Farbmaterie unter Beweis. Die Betrachtung mit dem Mikroskop macht ersichtlich, wie virtuos er Oberflächentexturen mit Pinsel und Farbe gestaltete.[83] Winzige Farbtupfen suggerieren Goldfäden in dem Schal, der zum Turban geschlungen ist (Abb. 358). Vereinzelte Akzente in Rot verstärken die Leuchtkraft der Farben. In der Schärpe wurden gelbe und blaue Höhungen in vertikal verlaufenden plastischen Graten aufgetragen. In der noch feuchten Farbe setzte Rembrandt den trockenen Pinsel an und bewegte ihn nach links und rechts. Durch die so erzielten horizontalen Linien suggerierte er tiefe Falten im Stoff der Schärpe (Abb. 359).[84] Das schwere Medaillon an der Kette des Saul wurde mit pastosem Farbauftrag gestaltet. Durch das so entstandene Relief wird das auf das Bild treffende Licht gebrochen und erzeugt Reflexe, welche die Illusion eines funkelnden Geschmeides erzeugen.[85] In dem Überwurf auf dem Tisch neben Saul wurden schließlich die Farben naß in naß gemalt (Abb. 360), um den Effekt changierender Farbtöne zu erzielen.

Die Röntgenaufnahme macht den Entstehungsprozeß des Gemäldes deutlich (Abb. 361): Mit sehr summarisch aufgetragener, bleiweißhaltiger Farbe wurden ausschließlich die beleuchteten Bildpartien markiert. Daß die Unterlegung nicht primär gegenstandsbezogen eingesetzt wird, macht einerseits die ähnlich strukturierte Flä-

82 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 263. Das Gemälde (Holz, 23,4 x 30,1 cm) befindet sich im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Inv. Nr. 95.PB.15). Dazu auch Giltaij; vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 60. Wilhelm Bode, der nach längerer Diskussion das Gemälde als eigenhändiges Werk von Rembrandt erkannte, hatte zuerst für eine Entstehung „um 1632/33" in der Amsterdamer Zeit plädiert; vgl. BODE 1881, S. 71.

83 Die Suggestion von Texturen durch den Farbauftrag geht Van de Wetering zufolge auf Jan Lievens zurück. Dieser habe die mimetische Nachbildung unterschiedlicher Oberflächen eingeführt und damit seinen Künstlerkollegen Rembrandt beeinflußt; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 173–178.

84 Ein ähnliches Verfahren weist Van de Wetering in der 1626 entstandenen „Allegorie" (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-4674) nach. Dort werden die Seiten eines auf dem Boden liegenden Buches durch streifig vertriebene weiße Farbe kenntlich gemacht; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 173.

85 Zum Ursprung dieser Effekte in den Nachtstücken des Utrechter Caravaggisten Gerard van Honthorst und ihrer Vermittlung durch Jan Lievens an Rembrandt vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 175f.

che oberhalb des Tisches deutlich, die später mit dunklen Lasuren überdeckt und dem Hintergrund angeglichen wurde, andererseits die beleuchtete Hand Davids.[86] Diese erwächst aus der hellen Unterlegung, die rings um die Handfläche mit dunklen Lasuren überdeckt wurde, um den Kontrast zu erhöhen. Hingegen spart die bleiweißhaltige Unterlegung verschattete Partien wie die Schmalseite des Harfencorpus aus.[87] Bei der mit grauen Lasuren dem Hintergrund angepaßten Unterlegung rechts vom Kopf des Saul handelt es sich nicht um eine spätere Planänderung der Kopfposition,[88] sondern um die Markierung einer beleuchteten Fläche. Dies ist ein von Rembrandt besonders in den „Tronien" eingesetztes Stilmittel, denn häufig verstärkte er die Verschattung des Gesichts durch den Kontrast mit dem hell beleuchteten Grund.[89]

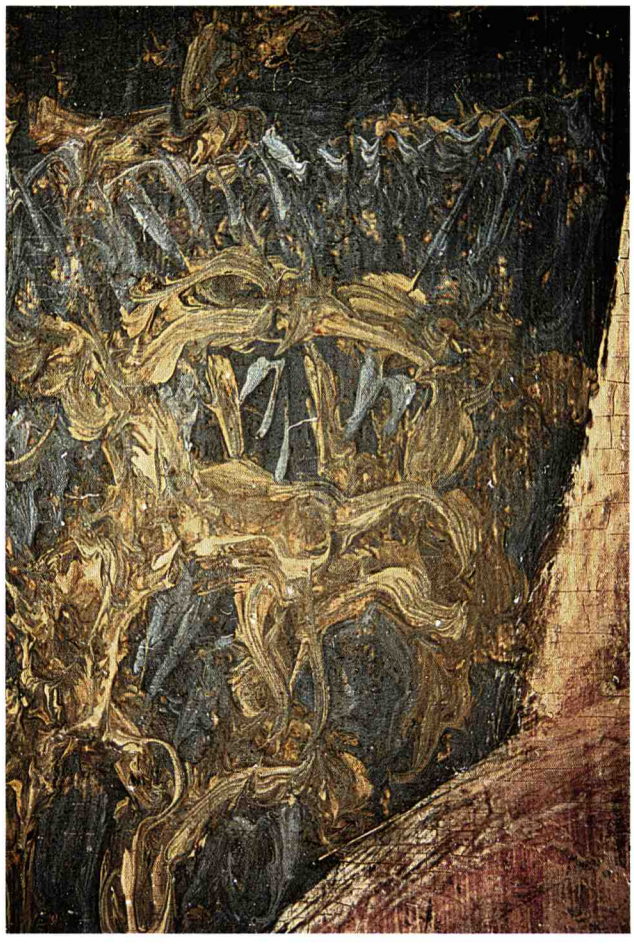

Abb. 360: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Mikroskopaufnahme: Naß in naß gemalte Farben zur Suggestion changierender Farbeffekte im Tischtuch, Frankfurt a. M., Städel

Auch wenn der Erhaltungszustand des Frankfurter Gemäldes teilweise schlecht ist, so machen dennoch einige Bildpartien die hohe Qualität dieses vermutlich kurz vor der Übersiedlung nach Amsterdam entstandenen Gemäldes von Rembrandt deutlich.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 37, Nr. 57; 1823, S. 19, Nr. 57; 1830, S. 7, Nr. 40; 1833, Taf. 1; 1835, S. 40, Nr. 7; 1844, S. 97, Nr. 205; 1855, S. 20, Nr. 205; 1858, S. 85, Nr. 152; 1866, S. 87, Nr. 152; 1870, S. 109, Nr. 154; 1873, S. 111, Nr. 154; 1879, S. 121, Nr. 183; 1883, S. 124, Nr. 183; 1888, S. 133, Nr. 183; 1892, S. 46, Nr. 183; 1897/1900, S. 45, Nr. 183; 1900, S. 271, Nr. 183; 1905/07, S. 36, Nr. 183; 1907, S. 34, Nr. 183; 1910, S. 42, Nr. 183; 1914, S. 43, Nr. 183; 1915, S. 105, Nr. 183; 1919, S. 96, Nr. 498; 1924, S. 163, Nr. 498; 1936, S. 17; 1963, S. 19; 1966, S. 100; 1971, S. 50; 1986, S. 32, Nr. 8; 1987, S. 87, Abb. 47; 1995, S. 47, Tafel 110

Smith 7, 1836, Nr. 32
Bode 1881, S. 71
Bode 1883, S. 431, S. 570, Nr. 92
Dutuit 1885, S. 29, S. 59, Nr. 27, S. 66, Nr. 27
Wurzbach 1886, Textband, S. 49, Nr. 86
Michel 1893, S. 152f., S. 553
Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. 1, S. 7, S. 124, Nr. 46
Weizsäcker 1899, S. 25
Ebe 1901, S. 466
Veth 1905, S. 97
Valentiner ^{3}1908, S. 13
Wurzbach 2, 1910, S. 399
Hofstede de Groot 6, 1915, S. 25, Nr. 35
Wilhelm Fraenger, Der junge Rembrandt, Heidelberg 1920, S. 4
Van Dyke 1923, S. 112
Weisbach 1926, S. 124, S. 518
Van Rijckevorsel 1932, S. 233
Bauch 1933, S. 104f., S. 202, S. 219
Bredius 1935, Nr. 490
Benesch 1935, S. 5
Rosenberg 1948, S. 143
Hamann 1948, S. 417f.
Van Gelder 1948, S. 17f.
Stechow 1950, S. 254
Slive 1953, S. 29
Benesch 1957, S. 38

86 Hier wurde vermutet, daß sich die beleuchtete Hand des David ursprünglich an der Stelle befunden hat, wo heute in der Röntgenaufnahme ein dunkler Fleck zu sehen ist; vgl. Corpus Rembrandt 1, 1982, S. 261.

87 Das Rembrandt Research Project schließt hier auf eine ursprünglich andere Position der Harfe; vgl. Corpus Rembrandt 1, 1982, S. 261.

88 Vgl. Corpus Rembrandt 1, 1982, S. 261.

89 Ein Beispiel dafür ist der „Alte Mann mit Turban" von ca. 1627 (Holz, 26,7 x 20 cm) aus der Fondation Aetas Aurea (abgebildet in: Ausst. Kat. Kyoto-Frankfurt 2002/03, S. 43).

Abb. 361: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Günther BANDMANN, Melancholie und Musik, Köln-Opladen 1960, S. 14
F. DE FREMERY, Rembrandt, Saul en David, in: De Kroniek van de Vriendenkring van het Rembrandthuis 18, 1964, S. 131–137
BAUCH 1966, S. 1, Nr. 7
BAUCH 1967, S. 166 und S. 269
Kurt BAUCH, Ikonographischer Stil. Zur Frage des Inhalts in Rembrandt's Kunst, in: Kurt Bauch, Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 123–151, S. 148
FUCHS 1968, S. 34f.
GERSON 1968, S. 489, Nr. 13
GERSON-BREDIUS 1969, Nr. 490, Abb. S. 403
TÜMPEL 1969, S. 138
SMIDT-DÖRRENBERG 1969
GURATZSCH 1975, S. 253
CORPUS REMBRANDT 1, 1982, A 25, S. 258–265
SCHWARTZ 1984, S. 52f.
TÜMPEL 1986, S. 54, S. 388, Kat. 5
PÄCHT 1991, S.16, S. 177
GUTBROD 1996, S. 224, S. 256, S. 287, S. 295
BINSTOCK 1999, S. 150f.
WRIGHT 2000, S. 88
Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 58–61

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

BILDNIS DER MAERTGEN VAN BILDERBEECQ

INV. NR. 912

1633

Eichenholz (oval), 67,4 x 55,2 cm

Signiert und 1633 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus drei Brettern bestehende, ovale Eichenholztafel (Brett I: 67,4 x 11,4 x 1,0 cm; Brett II: 67,4 x 31,7 x 1,0 cm; Brett III: 67,4 x 12,1 x 1,0 cm) ist rückseitig ringsum abgefast. Über der elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt in den dunklen Partien eine rötlichbraune Unterlegung. Helle Bereiche wie die beleuchtete Gesichtshälfte, der Mühlsteinkragen und das Häubchen sind ausgespart. In den Schattenpartien im Gesicht und in der Iris der Augen ist die rötlichbraune Unterlegung mit lockeren Strichen aufgetragen. Grundierung und Unterlegung sind von der Malschicht teilweise so dünn überdeckt, daß sie durchschimmern. Details wie die Lidfalte oder die Brauen sind mit hellgrauer Farbe locker vorgezeichnet und später mit dünnflüssiger Farbe überdeckt. Die Röntgenaufnahme zeigt eine bleiweißhaltige Unterlegung im Kragen, die durch die gegen die Faltenrichtung verlaufenden Pinselstriche mit bloßem Auge sichtbar wird. Die wie ein Pentiment wirkende Stelle über der Haube geht auf das Überdecken der Aussparung mit der grauschwarzen Farbe des Hintergrundes zurück. Einzelne Pentimenti unterhalb des Mühlsteinkragens zeigen an, daß dieser ursprünglich etwas tiefer plaziert werden sollte.

Nachdem das Gemälde zwischen dem 6. Dezember 1877 und dem 8. Februar 1878 von Göbel und Janss restauriert worden war (Archiv. 1877/78, S. 49), folgte im Januar und Februar 1967 eine Restaurierung durch Helmut Tomaschek (Restaurierungsprotokoll, Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Neben einer Firnisabnahme wurden dabei hochstehende Farbschollen niedergelegt sowie Übermalungen über der Schläfe und in der Stirn reduziert.

Heute ist das Gemälde in einem insgesamt guten Zustand. Die linke Brettfuge wurde im unteren Bereich neu verleimt und retuschiert. Weitere sehr kleine Ausbrüche entlang der Maserung, vor allem im Hintergrund über der Haube und der Signatur sowie im schwarzen Kleid, die im Kragen teilweise retuschiert sind. Delle rechts oberhalb des Kragens und in der rechten Schulter. Retuschierter Kratzer am oberen Bildrand links in Höhe der Haube. Kerbe an der Bildkante über der linken Brettfuge mit darüberliegender jüngerer Retusche. Weitere jüngere Retuschen werden unter UV-Licht in der Stirn, an der rechten Schläfe, teilweise im Kragen und im Gesicht sichtbar. Vereinzelte Retuschen im Hintergrund. Zwei fleckenartige Verputzungen über der Haube rechts. Im Kleid unterhalb des Kragens ca. 2 cm breiter Streifen mit verändertem Craquelé.

Abb. 362: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

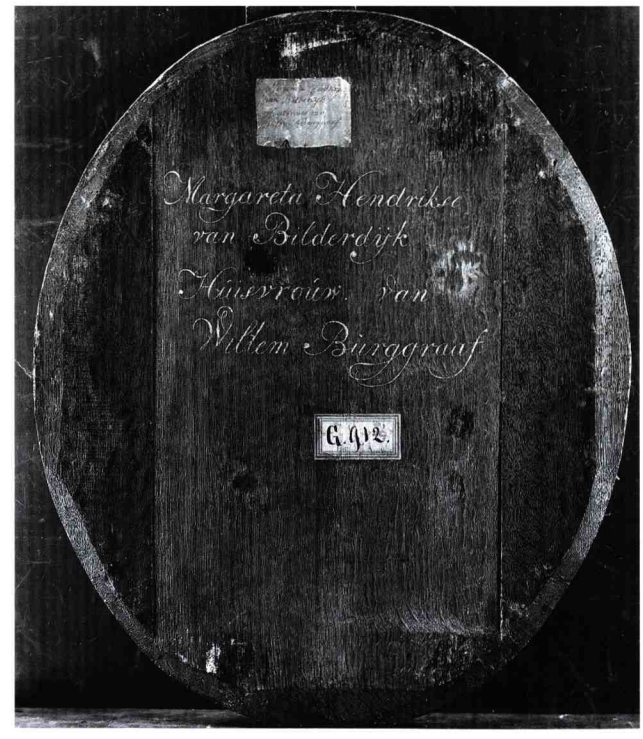

Abb. 363: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 364: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, 1633, Frankfurt a. M., Städel

Unter UV-Licht lassen sich Reste von gedünntem Firnis unterhalb des Mühlsteinkragens nachweisen. Alter Firnis blieb im Scheitel und der Haube darüber, in der Knopfleiste sowie entlang des unteren Bildrandes stehen. Die Signatur „Rembrandt · ft:", darunter „· 1633 ·" (Abb. 362) wurde in einem dunkelgrauen Farbton links in Höhe der Schulter aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite (Abb. 363) wurde in weißer Farbe mit dem Pinsel aufgetragen: „Margareta Hendrikse van Bilderdijk Huisvroúw. van Willem Burggraaf." Zwei Klebezettel, oben: „Margareta Hendriks van Bilderdyk Huysvrouw van Willem Burggraaf", unten „G. 912."
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1613 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1630 entstanden sein.

PROVENIENZ

(?) Slg. Adriana Burchgraeff (1630–1705), Leiden
(?) Slg. Willem Tierens (1649–1726), Leiden, nach 1670 Rotterdam
(?) Slg. Agnita Catharina Tierens (1674–?), Rotterdam
(?) Slg. Regnera le Petit (?), Rotterdam
Slg. Johan Gerbrand van Mierop (1733–1807), Stadtrat und Bürgermeister, Rotterdam[1]
Verst. Slg. G. A. Schmidt u. a., Rotterdam (Lamme) 18. September 1844, Nr. 8X als „Rembrandt van Ryn"[2]
Erworben am 18. September 1844 als „P. Rembrandt van Ryn"

AUSSTELLUNGEN

Kyoto, Nationalmuseum, Rembrandt Rembrandt, 2002/03, Nr. 18
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Rembrandt Rembrandt, 2003, Nr. 16

BESCHREIBUNG

Aus klaren blauen Augen blickt eine Frau mittleren Alters den Betrachter an. Feine Fältchen um die Augen und die leicht herabhängenden Lider unterstreichen ihre reife, gemessene Erscheinung. Der Ansatz ihrer straff zurückgekämmten, bräunlichen Haare tritt etwas zurück und betont die ausgeprägte Wölbung ihrer Stirn. Zwischen den auseinanderstehenden Augen springt eine kräftige Nase hervor, die in sanftem Schwung in einer runden Nasenspitze ausläuft. Die vollen Lippen ihres kleinen Mundes sind leicht geschürzt und deuten ein Lächeln an. Das Doppelkinn und die rötlichen Wangen tragen zum Eindruck einer gutsituierten Bürgersfrau bei. Das Gesicht zeigt einen freundlichen und zugleich würdevollen Ausdruck, der durch die elegante und schlichte Kleidung hervorgehoben wird. Den Rand des steif gestärkten Spitzenhäubchens, dessen Halterung sich leicht in die Wange eindrückt, säumen duftige Spitzen. Ein weit ausladender, doppelreihig gefältelter Mühlsteinkragen rahmt den Kopf und wirft hell schimmernde Reflexe auf ihre Gesichtszüge. Eine Leiste mit kleinen goldenen Knöpfen lockert das strenge Schwarz ihrer Kleidung auf. Hinterfangen wird das Portrait von einem neutralen, olivockerfarbenen Grund.

FORSCHUNGSSTAND

In dem Katalog zur Auktion der Sammlungen Schmidt und Havelaar am 18. September 1844 bei Lamme in Rotterdam wird das Portrait zwar unter dem Namen von Rembrandt aufgeführt, allerdings ohne eine Identifikation der Dargestellten. Im Katalog wird ein Gegenstück als „unbekannt" bezeichnet.[3] Auf der Auktion für das Städel erworben, wird das Frauenbildnis im Städel-Inventar von 1844 eingetragen und dem damals noch als „Paul Rembrandt van Ryn" bezeichneten Meister zugeschrieben.[4] Die Identifikation der Dargestellten als „Margaretha Hendrickse van Bilderdyk, Hausfrau von Willem Burggraaf" erfolgt, der Schreibweise des Namens zufolge, mittels der Beschriftung auf der Rückseite. Unter der Auflistung der Erwerbungskosten, die einschließlich des Anteils für den „Commissionär", den Kunsthändler A. W. Netscher, in Höhe von *f* 199 insgesamt *f* 3.694 betragen, wird auch der Preis für das Portrait des Mannes in Höhe von *f* 76 verzeichnet. Dieses wird unter der Nummer 913 als „Unbekannter Niederländer, Brustbild des Willem Burggraaf, Gegenstück zu obigen" im Inventar aufgenommen.[5] Die Einträge werden durch Annotationen von anderer Hand ergänzt: Bei dem Frauenbildnis findet sich der Zusatz „Ist das Gegenstück zu dem Manne in Dresden", bei dem Männerbildnis „Copie nach dem Ori-

1 Die Angaben zur Provenienz nach CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 411.
2 Es kamen zwei Sammlungen zum Aufruf: Die von G. A. Schmidt aus Dordrecht umfaßte Gemälde, die von L. Havelaar Zeichnungen; vgl. Verst. Slg. G. A. Schmidt u. a., Rotterdam (Lamme) 18. September 1844, Nr. 8X als „Rembrandt van Ryn" (Lugt 17472).
3 „Rembrandt van Ryn, Het portret van eene schoone vrouw en Szamet gekleed met eene groote geplooide kranz en kante muts. Het zelve is gemerkt Rembrandt f 1633. van zijn beste tyd en schoonste werk. Onbekend pendant."; vgl. Verst. Slg. G. A. Schmidt, L. Havelaar, Rotterdam (Lamme) 18. September 1844, Nr. 8X (handschriftlicher Eintrag).
4 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 912.
5 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 913.

ginal in Dresden".[6] Letzteres erhielt noch den Zusatz „zu den Lehrmitteln siehe dort (der Schule übergeben)".[7]

Im Nachtrag von 1846 zum Städel-Verzeichnis von 1844 wird die Kopie nicht mehr aufgeführt. Der dort gegebene Hinweis, daß die Familie aus Rotterdam komme, leitet sich vermutlich aus der Provenienz ab.[8] Die Signatur wird als „Rembrandt fet. 1633" transkribiert. Johann David Passavant stellt im Verzeichnis von 1855 im Kolorit so starke Verwandtschaft zu Werken von Rubens fest, daß nur die Auffassung und die Pinselführung auf die Autorschaft Rembrandts schließen lasse.[9] In der Zwischenzeit wurde die Zuschreibung offenbar angezweifelt, denn das Verzeichnis von 1855 hält in einer handschriftlichen Annotation fest: „Wird öfter bezweifelt. Nach Mündler ächt, aus der frühesten Zeit. Burger hält für aecht".[10]

1868 führt Carel Vosmaer das Portrait in seinem Catalogue raisonné der eigenhändigen Werke Rembrandts auf und erwähnt die Provenienz von den in Rotterdam ansässigen Erben.[11] In der neun Jahre später erschienenen zweiten Auflage verweist er auf das Pendant in der Dresdner Gemäldegalerie und hebt sowohl die feine Malweise als auch die lebendige Wiedergabe von Augen und Mund hervor.[12] Eine handschriftliche Annotation im Verzeichnis von 1873 erwähnt gleichfalls ein männliches Pendant in Dresden.[13] In einem 1880 veröffentlichten Zeitungsartikel geht Gustav Müller, Inspektor der Dresdner Gemäldegalerie, auf eine gemeinsame Provenienz der beiden Werke aus der Sammlung de la Bouexière in Paris ein.[14] Der Hinweis von Müller wird dem Verzeichnis von 1883 hinzugefügt.[15]

In seiner Auflistung angeblich gefälschter Signaturen im Städel bezeichnet Theodor Levin auch die des als „Margarethe van Bilderdijsl" bezeichneten Frauenbildnisses als weitestgehend gefälscht.[16] Wilhelm Bode sieht in der zurückgenommenen Darstellung und Beleuchtung Anklänge an die Portraitmaler Jan van Ravesteyn und Thomas de Keyser.[17] Der Vergleich mit zwei 1632 und 1633 datierten Portraits in Braunschweig führt Émile Michel zu dem Schluß, daß das Frankfurter Bildnis großzügiger in der Ausführung sei und sich durch eine lebendigere Farbigkeit auszeichne.[18] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird die Schreibweise des Nachnamens erstmals als „Bilderbeecq" wiedergegeben.[19] Dies greift auch Michel in seiner Rembrandt-Monographie unter Berufung auf Archivstudien von Abraham Bredius auf, der den Ehemann Willem Burchgraeff als einen aus Leiden stammenden Bäcker und Getreidehändler identifiziert hatte.[20] Im 1897 erschienenen zweiten Band seiner Rembrandt-Monographie führt Bode das Bildnis als Gegenstück zu dem männlichen Portrait in Dresden auf und nennt weiterhin die Provenienz aus der Pariser Sammlung Bouexière.[21] Im Gegensatz zu Bredius und Michel gibt er noch Rotterdam als Wohnort der Familie an.[22] Bode vermutet, daß Willem Burchgraeff ein Bekannter von Rembrandts Vater gewesen sein könnte.[23]

In seiner Beschreibung zu den Meisterwerken im Städel geht Heinrich Weizsäcker 1899 auch auf das Portrait von Rembrandt ein. Obgleich es sich um eine Auftragsarbeit handele, hinter der finanzielle Erwägungen stünden, zeige das Gemälde dennoch das Bemühen Rembrandts um eine auch malerisch überzeugende Wiedergabe.[24] In seinem im folgenden Jahr erschienenen Gemäldeverzeichnis ordnet Weizsäcker die Inschrift auf der Rückseite aufgrund des Schrifttypus dem 18. Jahrhundert zu und rückt sie in zeitliche Nähe zu der Beschriftung des Klebezettels.[25] Unter Berufung auf Cornelis Hofstede de Groot gibt er den Namen des Mannes als Willem Burchgraeff an, wie er auch in Leidener Notariatsprotokollen erscheine. Das männliche Pendant, das auf der gleichen Rotterdamer Auktion zum Verkauf gekommen sei, bezeichnet Weizsäcker als Kopie des seit 1722 in Dresden befindlichen Gemäldes. Die auf Müller zurückgehende

6 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 912 und Nr. 913.
7 Gemeint ist die Städel-Schule.
8 „Erwerbung aus dem Nachlass des Erben der Burggraaf, des Bürgermeisters Mirop in Rotterdam."; vgl. Verz. 1844, S. 143f., Nr. 405 (Nachtrag von 1846).
9 „Rembrandt, Das von ihm mit grosser Sorgfalt behandelte Brustbildnis [...] ist merkwürdigerweise so sehr in der Art des Rubens colorirt, dass nur die sonstige Behandlung und Pinselführung unsern Meister in dem trefflichen Werke erkennen lässt"; vgl. Verz. 1855, S. 20, Nr. 416 (Nachtrag von 1852, S. 143, Nr. 416).
10 Vgl. Verz. 1858, S. 83, Nr. 145, im Verz. 1866, S. 86, Nr. 145 handschriftlich wiederholt „Wird öfters bezweifelt. Mündler & Bürger halten es für ächt aus d. 1ten Periode".
11 Vgl. VOSMAER 1868, S. 434.
12 Vgl. VOSMAER ²1877, S. 500.
13 Vgl. Verz. 1873, S. 110, Nr. 145. Im folgenden Verzeichnis werden diese Angaben präzisiert: „Der Gatte befindet sich genau in gleicher Größe in der Gallerie zu Dresden. N°. 1215"; vgl. Verz. 1879, S. 121, Nr. 182.
14 Vgl. MÜLLER 1880, Nr. 124, S. 671.
15 Vgl. Verz. 1883, S. 123, Nr. 182. Zuvor als handschriftliche Annotation im Verz. 1879, S. 121, Nr. 182.
16 Vgl. PIGEON 1988, S. 256, Nr. 20.
17 Vgl. BODE 1883, S. 401. Durch den Zusatz „von besonders lebensfrischer Färbung und kräftiger Behandlung" deutet er die überlegene Qualität des Frankfurter Gemäldes an.
18 Vgl. MICHEL 1889, S. 22. Die beiden Portraits werden heute Rembrandt abgeschrieben, vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 760–772, C 70 und C 71.
19 Vgl. Verz. 1892, S. 47, Nr. 182.
20 Vgl. MICHEL 1893, S. 139.
21 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. II, S. 76, Nr. 97.
22 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. II, S. 74, Nr. 96.
23 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. II, S. 9. Bode gibt dort fälschlich das „Städtische Museum" in Frankfurt als Provenienz an.
24 Vgl. WEIZSÄCKER 1899, S. 25.
25 Vgl. Verz. 1900, S. 271.

Angabe einer gemeinsamen Provenienz aus der Sammlung de la Bouexière gehe auf eine fälschliche Auslegung von Akten des gräflich Brühl'schen Archivs in Dresden zurück.[26] Unter Berufung auf die Angaben von Vosmaer äußert sich Weizsäcker zur Herkunft des Gemäldes: Demnach habe es vor seiner Versteigerung 1844 die Niederlande nicht verlassen, da der letzte Besitzer, der Rotterdamer Bürgermeister Mierop, zu den Erben der Familie Burchgraeff gehörte.[27]

Carl Neumann geht in seiner Studie von 1902 auf Rembrandts besondere Befähigung zur Charakterisierung ein, die vor allem seine weiblichen Bildnisse spiegeln würden. Diese Gabe manifestiere sich in dem durchdringenden Blick, der durch eine gewisse Behäbigkeit abgemildert würde. Das Frankfurter Portrait sei dafür ein einprägsames Beispiel.[28] Jan Veth hingegen bezeichnet es als ein „etwas ausdruckloses Bildnis", in dem Rembrandt die „schwungvolle Manier" von Rubens nachzuahmen suche.[29]

Obgleich Weizsäcker bereits in seinem 1900 verfaßten Städel-Bestandskatalog die von Müller geäußerte These, daß das Frankfurter Gemälde aus der Sammlung de la Bouexière in Paris stamme, widerlegt hatte, behält Hofstede de Groot 1915 diese Provenienz bei und verweist auf das mit der Signatur und der Datierung 1633 versehene Dresdner Männerportrait als Gegenstück.[30] Weisbach sieht in dem Frankfurter Portrait und seinem Pendant „Typen eines ‚deftigen' Bürgertums" und in der feinmalerisch-präzisen Wiedergabe eine Spiegelung der gesellschaftlichen Werte.[31]

Den von Passavant 1855 geäußerten Vergleich mit Werken von Peter Paul Rubens greift Van Rijckevorsel 1932 wieder auf und vermutet, daß Rembrandt zur Entstehungszeit des Bilderbeecq-Portraits wiederholt Parallelen in der Lebensführung wie in der Malweise zu dem flämischen Maler suchte.[32] Richard Hamann hingegen hebt den holländischen Charakter des Portraits hervor, den Rembrandt nicht zu beschönigen versuche. Vielmehr fordere der direkte, unmittelbare Blick der Dargestellten den Betrachter auf, die Details des Erscheinungsbildes näher zu betrachten. Das Portrait der Bilderbeecq sei ein gutes Beispiel dafür, daß dadurch die Persönlichkeit sichtbar werde.[33]

Kurt Bauch führt das Bildnis gemeinsam mit dem Dresdner Portrait als männlichem Pendant auf. Er hält an der biographischen Angabe fest, daß Willem Burchgraeff aus Rotterdam stamme.[34] Horst Gerson hält das Dresdner Gemälde für besser in der Qualität und bezeichnet den Pinselduktus als typisch für die frühen 1630er Jahre.[35] Einen neuen Vorschlag in die Diskussion um das männliche Gegenstück bringt Onno ter Kuile 1969 ein: In seiner Zusammenstellung von Werken des Bildnismalers Daniel Mijtens nennt er ein aus einer Schweizer Privatsammlung stammendes männliches Bildnis, das 1635 datiert sei und das Willem Burchgraeff zeige.[36]

Gary Schwartz, der weiterhin das Dresdner Bild als Pendant bezeichnet,[37] weist auf die übereinstimmenden Maße mit den Portraits zweier aus Rotterdam stammender Eheleute hin.[38] Die Bildnisse von „Dirck Jansz. Pesser" (Los Angeles, County Museum of Art) und „Haesje Jacobsdr. van Cleyburg" (Amsterdam, Rijksmuseum) sind gleichfalls als ovale Formate konzipiert.[39]

Die von Ernst van de Wetering 1986 veröffentlichte Untersuchung umfaßt die Einführungskapitel der bis dahin erschienenen Bände des „Corpus of Rembrandt Paintings". Er geht davon aus, daß in der Rembrandt-Werkstatt meist keine Arbeitsteilung vorgenommen wurde, so daß die Werke in ihrer Gesamtheit einer Hand zuzuweisen seien.[40] Dies gelte jedoch nicht für das Frankfurter Bildnis, denn hier stamme zwar die Wiedergabe des Gesichts mit Sicherheit von Rembrandt, die Spitze an der Haube hingegen sei aufgrund ihrer als „casual and chaotic" beschriebenen Malweise einer anderen Hand zuzuschreiben.[41]

Die eingehende Beschreibung der Maloberfläche durch das Rembrandt Research Project macht die differenzierte Farbbehandlung Rembrandts evident.[42] Diese trete auch in dem Röntgenbild hervor, das die unterlegten Farbpartien sichtbar mache.[43] Daher sei das Frankfurter Gemälde in der sorgfältigen Malweise repräsentativ für die in den frühen 1630er Jahren entstandenen Portraits.[44]

Die Dargestellte wird als Maertgen oder Maria Hen-

26 Vgl. Verz. 1900, S. 271.
27 Vgl. Verz. 1900, S. 271 und Vosmaer ²1877, S. 500.
28 Vgl. Neumann 1902, S. 57.
29 Vgl. Veth 1905, S. 100.
30 Vgl. Hofstede de Groot 6, 1915, S. 269, Nr. 630.
31 Vgl. Weisbach 1926, S. 262.
32 Er beruft sich dabei auf Jan Veth, Beelden en Groepen, Amsterdam o. J., S. 68; vgl. Van Rijckevorsel 1932, S. 99.
33 Hamann zufolge zeige dieser Frauentypus, „[...] wenn Rembrandt im Modell Glück hatte wie in dem der Margaretha Bilderbeecq, sehr viel Ordnungssinn, Tüchtigkeit und Lebensklugheit sich verrät, aber frauliche Reize nicht gerade im Überfluß gespendet werden."; vgl. Hamann 1948, S. 138.
34 Vgl. Bauch 1966, S. 19, Nr. 466 (zum Dresdner Bildnis) und S. 24, Nr. 466 (Frankfurter Bildnis).
35 Vgl. Gerson 1968, S. 494, Nr. 148 und Gerson-Bredius 1969, Nr. 339.
36 Vgl. Ter Kuile 1969, S. 53. Auch er verweist auf die Rotterdamer Herkunft von Burchgraeff.
37 So auch Tümpel 1986, S. 415, Kat. 230.
38 Vgl. Schwartz 1984, S. 162.
39 Das männliche Pendant wurde nachträglich zum Hochformat erweitert; vgl. Schwartz 1984, S. 154.
40 Vgl. Van de Wetering 1986, S. 75.
41 Vgl. Van de Wetering 1986, S. 75.
42 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 408.
43 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 410.
44 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 410. Allerdings wird auch hier auf die unpräzise Darstellung der Spitze verwiesen; vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 74f. und S. 410.

Abb. 365: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

driksdr. van Bilderbeecq (Leiden ca. 1606–1647) identifiziert. Für ihren Ehemann Willem Burchgraeff (Reningels ca. 1604–1647 Leiden) wird die Herkunft aus Leiden angegeben.[45] Die seit der 1877 erschienenen zweiten Auflage von Vosmaers Rembrandt-Monographie geltende Überlegung, das Pendant mit dem Dresdener Männerbildnis zu identifizieren, wird vom Rembrandt Research Project aus verschiedenen Gründen verworfen. So seien die Bildträger anders aufgebaut – die Dresdener Tafel bestehe nur aus einem Brett –, die gemeinsame Provenienz würde sich schon 1722 verlieren und auch die Malweise sei zu unterschiedlich.[46] Hingegen sei das von Ter Kuile publizierte und 1635 datierte Bildnis des Willem Burchgraeff von Daniel Mijtens als Gegenstück anzusehen. Dafür sprächen die bei der Identifizierung hilfreiche Inschrift auf der Rückseite sowie formale Übereinstimmungen.[47] Diese Deutung wurde in dem ein Jahr später veröffentlichten Städel-Verzeichnis aufgegriffen.[48]

Entgegen den Forschungen von Ter Kuile und dem Rembrandt Research Project bezeichnet Christopher Wright weiterhin das Dresdner Gemälde als Pendant. Gerson folgend beurteilt er das Frankfurter Bildnis als „viel weniger ambitioniert" und stellt fest, daß die weiblichen Bildnisse von Rembrandt öfter schwächer ausfallen würden als ihre männlichen Gegenstücke.[49] Er vermutet, daß Rembrandt ursprünglich wie im Dresdner Gemälde auch für das Frauenbildnis einen weichen

45 Unter Berufung auf Dokumente aus dem Stadtarchiv Leiden; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410.

46 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410. Die Autoren neigen aus diesem Grund dazu, das Dresdner Portrait Rembrandt abzuschreiben.

47 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 411. Das Gemälde von Mijtens gilt inzwischen als verschollen.

48 Vgl. Verz. 1987, S. 87.

49 Vgl. WRIGHT 2000, S. 196.

Spitzenkragen vorgesehen, diesen aber zugunsten des Mühlsteinkragens aufgegeben habe, nachdem aufgrund des „Doppelkinns" sein Interesse, Maertgen van Bilderbeecq zu portraitieren, geschwunden sei.
Daß sich die aus Leiden stammende Bilderbeecq von dem inzwischen in Amsterdam ansässigen Rembrandt malen ließ, begründet Jeroen Giltaij, wie bereits Bode, mit Kontakten, die zwischen dem als Müller tätigen Vater von Rembrandt und dem Getreidehändler Burchgraeff bestanden haben könnten.[50] Er weist auf die hohe Qualität der Spitze am Rand ihres Häubchens hin, die, sofern das Rembrandt Research Project mit seinen Zweifeln an der Eigenhändigkeit Recht hätte, von einem talentierten Maler geschaffen worden sein müßten.[51] Auch Giltaij erkennt das inzwischen verschollene Portrait von Daniel Mijtens als Pendant des Frankfurter Bildnisses an.[52]

DISKUSSION

Auch wenn das Frankfurter Bildnis in der Forschungsliteratur als charakteristisches Beispiel für Rembrandts Portraitkunst in den frühen Amsterdamer Jahren gewürdigt wurde,[53] so herrscht doch vor allem in der älteren Literatur eine distanzierte Haltung gegenüber diesen Auftragsarbeiten vor. Die negative Wertung resultiert aus der Überlegung, daß Rembrandt in den Bildnissen sehr viel enger an die Wünsche der Auftraggeber gebunden war und deshalb nur geringen künstlerischen Spielraum besaß.[54] Die von vielen Autoren erkannte Wirklichkeitstreue der Portraits führte häufig zu einer kritischen Einschätzung der unverfälschten, nicht beschönigenden Wiedergabe der Portraitierten.[55] Erst die maltechnischen Untersuchungen des Rembrandt Research Project machte die hohe künstlerische Bedeutung dieser Portraits sichtbar.
Fällt bereits bei den früher entstandenen Werken wie der Frankfurter Historie „David spielt die Harfe vor Saul" (Abb. 351) Rembrandts große Befähigung zur differenzierten Wiedergabe der Oberflächen auf, so verleiht diese auch den Portraits ihre besondere Wirkung.[56] Die immer wieder gewürdigte Lebendigkeit von Rembrandts Bildnissen läßt sich auf den virtuosen Einsatz der malerischen Mittel zurückführen. Dies macht das Frankfurter Bildnis der „Maertgen van Bilderbeecq" beispielhaft deutlich.
Insgesamt skizzierte Rembrandt zu Beginn des Malprozesses die spätere Licht- und Schattenverteilung nur oberflächlich und hatte folglich schon eine präzise Vorstellung von der späteren Bildwirkung.[57] Eine Betrachtung des Gemäldes in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 365) macht den kalkulierten und dennoch nachlässig-routinierten maltechnischen Aufbau deutlich, der sich bereits in der ersten Anlage des Bildes manifestiert. Insbesondere die rechte, später halb verschattete Gesichtshälfte wurde durch eine lockere, fast grob wirkende Unterlegung vorbereitet, die helle Partien wie den Kragen oder vom Licht getroffene Bildpartien aussparte. Im weiteren Fortgang des Malprozesses blieb die rötlichbraune Unterlegung in diesen Bereichen stehen

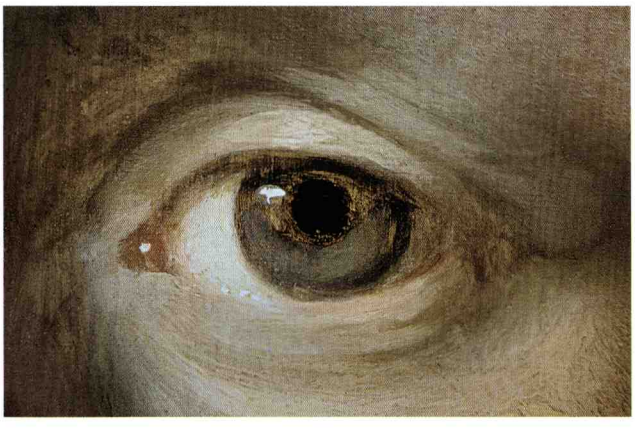

Abb. 366: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Unterlegung in der Augenhöhle und im Augenwinkel, Frankfurt a. M., Städel

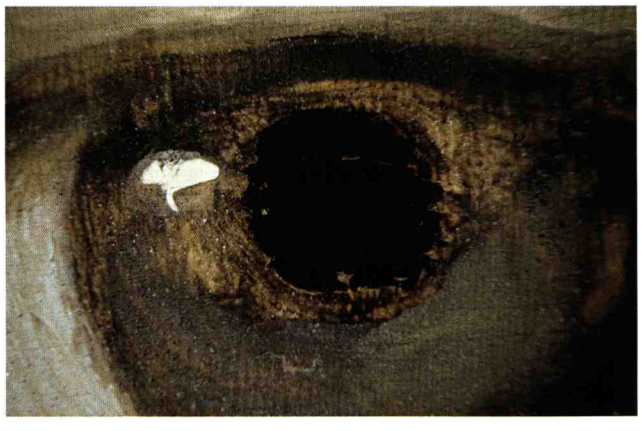

Abb. 367: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Mikroskopaufnahme: Iris mit teilweise sichtbarer Unterlegung, Frankfurt a. M., Städel

50 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 90.
51 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 92.
52 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 92.
53 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410.
54 Vgl. WEIZSÄCKER 1899, S. 25, der allerdings auf die „hohe technische Vollendung" des Frankfurter Gemäldes hinweist.
55 Zuletzt WRIGHT 2000, S. 196.
56 Bruyn und Van de Wetering weisen auf die sowohl in Historien wie in den Portraits feststellbare Tendenz von Rembrandt hin, das Zentrum des Bildes präzise herauszuarbeiten im deutlichen Kontrast zu den peripheren Bildpartien, die bewußt weniger differenziert werden; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 13.
57 Zu Recht wies das Rembrandt Research Project unter Berufung auf die Röntgenaufnahme darauf hin, daß im Bereich des Schlagschattens, den der Kopf auf dem Kragen erzeugt, keine bleiweißhaltige Unterlegung liegt und der Schatten somit bereits vorgesehen war; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410.

und wurde nur partiell mit transparenten Farbschichten abgedeckt. So wurde der Schatten in der rechten Augenhöhle und im rechten Augenwinkel (Abb. 366) durch die bräunliche Unterlegung erzeugt und durch den Kontrast mit den weißlich-opaken Lidrändern in seiner Intensität vertieft. In den größeren Schattenflächen am Nasenrücken wird die Unterlegung nur von einer dünnen braunen Lasur überdeckt. Auch die Iris (Abb. 367) erhält durch den mehrschichtigen Farbaufbau ihre Tiefe: Der gelblichbraune Ring um die Pupille entsteht durch die sichtbare Unterlegung,[58] die durch den Kontrast mit dem opaken Hellgrau im unteren Teil der Iris und dem mit weißer Farbe gesetzten Glanzlicht fast transparent wirkt. Rembrandt erzeugt so den Eindruck eines klaren, festen Blicks, der die resolute Erscheinung der Portraitierten unterstreicht. Drei aufgetupfte Glanzlichter auf dem unteren, rosafarbenen Lidrand (Abb. 366) suggerieren die Feuchtigkeit des Augapfels.[59]

Die eher skizzenhafte Formulierung des rechten Nasenflügels (Abb. 368) betont die lebendige Wirkung des Portraits. Hier wird der Schatten wiederum durch die freiliegende Unterlegung erzeugt, die mit den aus helleren, opaken Farbtönen bestehenden beleuchteten Partien kontrastiert. Die leicht verschwimmende Kontur des Glanzlichts auf der Nasenspitze unterstreicht den transitorischen Moment der Wiedergabe.[60] Die Lebendigkeit des Gesichtsausdrucks wird auch durch die rötlichen Wangen unterstrichen, die sowohl plötzliches Erröten als auch ein leichtes Erhitztsein andeuten könnten. Die Röntgenaufnahme (Abb. 369) zeigt, daß die Wangen mit Bleiweiß angelegt sind.[61] Darüber wurden die Farbtöne in mehreren Schichten und mit unterschiedlicher Pinselstruktur verteilt, um eine leicht unebene Hautstruktur zu erzeugen (Abb. 370). Die Plastizität des Gesichts wird durch den lichthaltigen Hintergrund unterstrichen, der aus sich zu leuchten scheint.[62]

Für den Spitzenrand des Häubchens bestreitet Van de Wetering in seiner Untersuchung zu den Werkstattgepflogenheiten bei Rembrandt die Eigenhändigkeit. Seiner Argumentation zufolge besitzt die Spitze keine Struktur, und die Zwischenräume würden durch unregelmäßig aufgetragene Pünktchen und Striche erzeugt.[63] Die Röntgenaufnahme (Abb. 369) zeigt jedoch den für Rembrandt charakteristischen mehrschichtigen Farbaufbau: Deutlich ist die Aussparung für den hellen Spitzenrand zu erkennen, denn der dunkle Hintergrund wird in Zacken an den Haubenrand geführt.[64] Über dem Kopf wird die Aussparung mit weißer Farbe bedeckt, die den hellbräunlichen Grund[65] durchschimmern läßt und so den Eindruck von Transparenz suggeriert. Mit dem dunklen Hintergrund kontrastiert die mit einem schlingenförmigen Pinselstrich aufgetragene weiße Farbe. Zusammen mit dem dünnen, schwarzgrauen Farbton für die Binnengliederung wird so der Eindruck duftig-zarter Spitze erzeugt.[66] Die Spitzen an der Seite der Haube (Abb. 371) sind noch differenzierter ausgeführt: In der Aussparung liegen bräunliche Striche, mit denen die dunklen Zwischenräume der Spitze skizziert werden. Darüber wurde zum Teil transparente weiße Farbe aufgetragen, die diese „Unterzeichnung" durchschimmern läßt. Zuletzt wurden mit locker geführtem Pinsel weiße

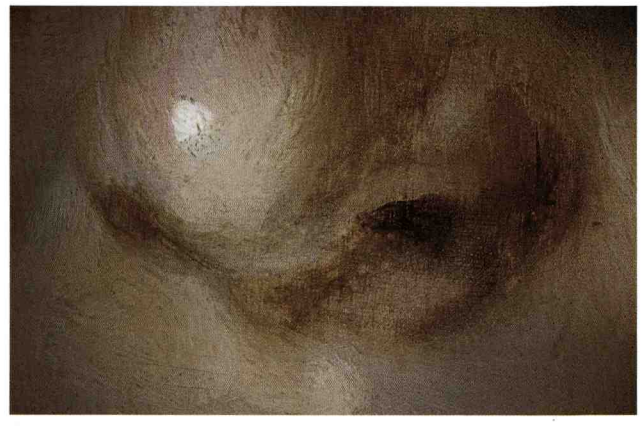

Abb. 368: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Unterlegung im Nasenflügel, Frankfurt a. M., Städel

58 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 408.

59 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 408. Dazu auch Van de Wetering 1997, S. 171.

60 Vgl. Van de Wetering 1997, S. 172. Er weist zusätzlich darauf hin, daß die nur angedeuteten Bildpartien insbesondere im Spätwerk eine größere Distanz des Betrachters zum Bild geradezu einfordern; vgl. Van de Wetering 1997, S. 163.

61 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 410. Unter dem Mikroskop ist das Bleiweiß auch an den abgeriebenen Rändern vereinzelt hochstehender Farbschollen zu sehen.

62 Die wiederholt übermalten Hintergründe der um 1631/32 entstandenen Portraits belegen Rembrandts Suche nach der besten Wirkung. Als Konsequenz sind die Hintergründe zumeist heller als die Figur, die sich entsprechend kontrastreich abhebt; vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 6.

63 Vgl. Van de Wetering 1986, S. 74 und Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 410. Die bei Van de Wetering 1986, S. 79 abgebildeten Photos scheinen seine These zu bestätigen, denn im Vergleich wirkt das Detail des Frankfurter Bildnisses sehr grob. Diese Wirkung geht jedoch auf die Unschärfe des Negativs zurück. Der Vergleich mit dem Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien im Original scheint hingegen auf eine andere künstlerische Manier des Malers hinzudeuten, denn dieses ist sehr viel feinmalerischer ausgeführt als das Frankfurter Bildnis. Deshalb erscheint es problematisch, die Qualität der Spitze auf dem Wiener Portrait als Begründung für die Zweifel an der Eigenhändigkeit der Frankfurter Spitze anzuführen.

64 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 410.

65 Das Rembrandt Research Project ging von einer gelblichbräunlichen Grundierung aus; vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 408. In Ausbrüchen wird jedoch eine elfenbeinfarbene Kreidegrundierung sichtbar, die erst durch den Firnis ihr ockerfarbenes Aussehen erhält.

66 Vgl. Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 408.

Höhungen pastos gesetzt, um die fein geklöppelte Struktur der Spitze zu suggerieren.[67] Würde Van de Weterings Vermutung zutreffen, daß hier die Hand eines Werkstattmitarbeiters tätig war,[68] so hätte sich dieser im differenzierten Umgang mit der Farbe eng an Rembrandt orientiert.

Besonderes Raffinement in der Suggestion stofflicher Oberflächen zeigte Rembrandt auch in dem durchscheinenden Stoff des Haubenflügels, durch den man den durchlaufenden Mühlsteinkragen erkennen kann. Die einzelnen Falten sind durch breite Pinselstriche markiert, schließen allerdings nicht korrekt mit dem rechts neben der Haube sichtbaren Rand des Kragens ab. Hier äußert sich die für Rembrandt charakteristische schnelle und lockere Malweise, die zugunsten einer überzeugenden stofflichen Suggestion auf Korrekturen verzichtet, denn der transparente Stoff des Mühlsteinkragens wird gerade durch die nicht ganz ausgeführten

Abb. 369: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 370: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Übereinanderliegende Pinselstriche in der Wange, Frankfurt a. M., Städel

Falten, die durch die Haube schimmern, anschaulich gemacht.[69] Pentimenti befinden sich rechts von der Knopfleiste unterhalb des Mühlsteinkragens, der ursprünglich etwas weiter nach unten hängen sollte.[70]
Das in Amsterdam insbesondere in den 1630er Jahren beliebte ovale Bildformat[71] leitet sich aus der Graphik her: In Anlehnung an Vorbilder aus der Antike wurden die ovalen Portraitbildnisse mit einem fingierten Steinrahmen umgeben, dessen illusionistische Wirkung durch herausgestreckte Hände zusätzlich unterstrichen wurde.[72] Auch Rembrandt wandte diesen Effekt häufig im druckgraphischen Werk an, außerdem malte er 1632 ein Portrait von Amalia von Solms, Witwe des Statthalters Frederik Hendrik, das von einem gemalten Steinrahmen wie von einer Kartusche umgeben wird.[73] In den gemalten Bildnissen verzichtete Rembrandt jedoch im Verlauf der 1630er Jahre auf den Rahmen und begrenzte den Bildausschnitt auf die Büste. Die Vermeidung von illusionistischen Effekten wie die herausgreifenden Hände führte zu einer Konzentration auf die Gesichtszüge und zu einer geschlossenen Bildwirkung. Diese wird durch den harmonischen Bildaufbau unterstrichen, denn dem ovalen Format entsprechen die Rundungen des Gesichts und des Mühlsteinkragens der Porträtierten.[74]
Die negative Wertung der ovalen Brustbildnisse in der Forschung leitet sich aus ihrer statischen Bildwirkung

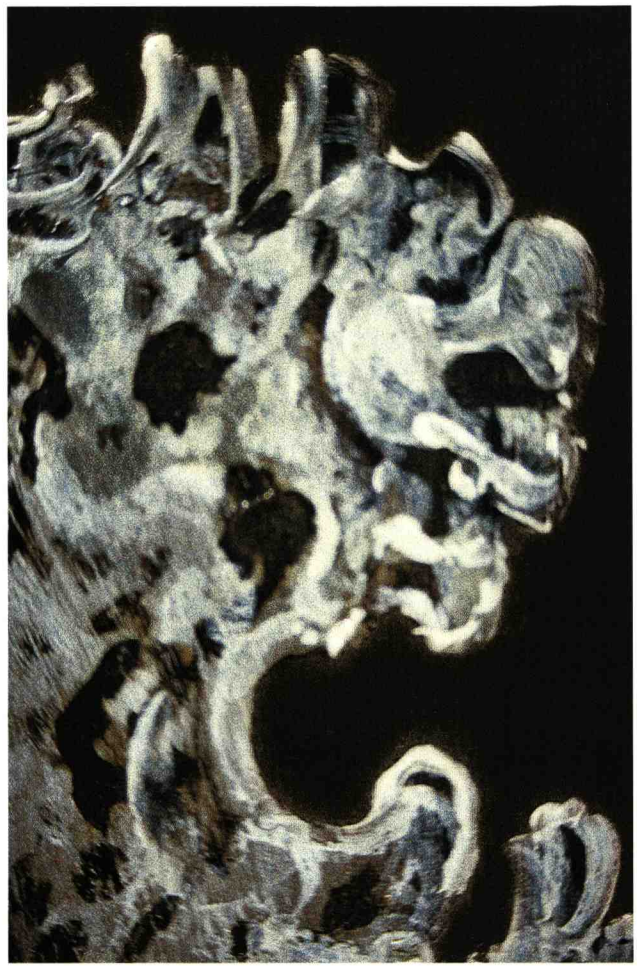

Abb. 371: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Mikroskopaufnahme: Spitze an der Haube, Frankfurt a. M., Städel

ab, die insbesondere durch den Vergleich mit den Kniestücken und ganzfigurigen Portraits hervortritt. Die „Anatomie des Dr. Tulp" von 1632 stellt in der Portraitmalerei Rembrandts einen innovativen Schritt dar, da sie eine Umsetzung des Gruppenbildnisses nach den Regeln eines Historienbildes darstellt.[75] Durch die unterschiedlichen emotionalen Reaktionen, mit denen die Zuschauer die anatomische Sektion begleiten, erhält das mehrfigurige Portrait eine neue narrative Qualität. Rembrandt setzte diese auch für Bildnispaare ein: Dem „Federschneidenden Mann" von 1532 steht als Pendant das

67 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 408.
68 Dabei würde es sich um eine Ausnahme handeln, denn die arbeitsteilige Malweise ist in der Rembrandtwerkstatt eher selten nachzuweisen; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410.
69 In der „Blendung Simsons" (Abb. 376) sind an mehreren Stellen nicht abgedeckte Pentimenti und nicht ausgeführte Bildpartien festzustellen.
70 Nach Auswertung der Röntgenaufnahme geht das Rembrandt Research Project davon aus, daß der Kragen ursprünglich etwas weiter nach links und nach unten gerückt war; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 410.
71 Vgl. Ausst. Kat. LONDON 1988/89, S. 48 und BRUYN-VAN DE WETERING 1986, S. 6.
72 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 185.
73 Leinwand, 69,5 x 54,5 cm. Paris, Musée Jacquemart-André. Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, A 61, S. 249–255. Die für Rembrandts gemaltes Œuvre eher untypische Kartusche und die Wendung des Kopfes ins Profil gehen auf die Vorgaben des von Gerard van Honthorst gemalten männlichen Pendants zurück; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, 253. Dessen Portrait des Statthalters Frederik Hendrik entstand 1631.
74 Vgl. BRUYN-VAN DE WETERING 1986, S. 6.
75 Vgl. BRUYN-VAN DE WETERING 1986, S. 4.

Bildnis einer jungen Frau gegenüber, die sich gerade aus ihrem Stuhl erhebt.[76]

Hingegen erhalten die ovalen Brustbildnisse gerade durch den Kontrast zwischen der formalen Reduktion und dem statischen Bildaufbau einerseits sowie den äußerst naturalistisch wirkenden Gesichtszügen andererseits eine lebendige Bildwirkung. Dem entspricht die große Spannweite unterschiedlicher Darstellungsmodi bei annähernd gleichem Bildaufbau: So zeigt die Röntgenaufnahme des 1634 entstandenen „Bildnisses der Haesje Jacobsdr. van Cleyburg" (Abb. 372) eine dem Frankfurter Bildnis vergleichbare Anlage des Gesichtes mit bleiweißhaltiger Farbe, mit der beleuchtete Partien hervorgehoben werden.[77] Allerdings wird diese den individuellen Gesichtszügen entsprechend eingesetzt: Bei dem Amsterdamer Bildnis liegt die bleiweißhaltige Farbe als quergelagerter Fleck unmittelbar über der Nasenwurzel und markiert damit die schwere, über den

Abb. 372: Rembrandt, Portrait der Haesje Jacobsdr. van Cleyburg, 1634, Amsterdam, Rijksmuseum

76 Das Männerbildnis (Leinwand, 101,5 x 81,5 cm) befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Museen Kassel (GK 234) und das weibliche Pendant (Leinwand, 92 x 71 cm, beschnitten) in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (Inv. Nr. 611). Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, A 54–55, S. 206–218. Zur Entwicklung des Doppelbildnisses in Rembrandts Werk vgl. David R. SMITH, Rembrandt's early double portraits and the Dutch conversation piece, in: Art Bulletin 64, 1982, S. 259–288.

77 Holz, 68 x 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 4833). Die Röntgenaufnahme in CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 567. Zur Identifikation vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 563.

Abb. 373: Rembrandt, Portrait der Aechje Claesdr. Pesser, 1634, London, National Gallery

Augenbrauen gewölbte Stirn, die zum Haaransatz stärker zurückweicht. Im Frankfurter Portrait hingegen liegt der kreisförmige Reflex in der Mitte der Stirn und markiert die ausgeprägte und bis zum Haaransatz reichende Rundung. Auch das Kinn ist unterschiedlich angelegt: Das weiche Doppelkinn der Bilderbeecq wird durch einen schmalen Streifen bleiweißhaltiger Farbe nur angedeutet, das kräftige Kinn der Haesje hingegen wird mit Bleiweiß weitgehend modelliert. Das im gleichen Jahr entstandene „Portrait der Aechje Claesdr. Pesser" (Abb. 373) weist eine fast durchgehende bleiweißhaltige Unterlegung auch der Wangen auf, wobei die Pinselstriche bereits die einzelnen Falten bezeichnen.[78] Rembrandt gab auch minutiös die unterschiedlichen Hautqualitäten wieder: Die tiefgefurchte Haut der Aechje Pesser wird um die Augen durch kräftige, braune Pinselstriche und durchscheinende brauntonige Unterlegung suggeriert,[79] die Fältchen um die Augen der wesentlich jüngeren Haesje van Cleyburg[80] (Abb. 372) bestehen hingegen aus rötlichen Farben und weißen Höhungen.[81] Die glatte Haut der Maertgen van Bilderbeecq kann sowohl auf ihr jüngeres Alter als auch

78 Holz, 68,7 x 53,8 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 775). Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, A 104, S. 571–577, die Röntgenaufnahme dort auf S. 573, und Ausst. Kat. LONDON 1988/89, S. 50.

79 Vgl. die Detailaufnahme in Ausst. Kat. LONDON 1988/89, S. 50, Abb. 4.

80 Haesje Cleyburg lebte von 1583 bis 1641 und war zu dem Zeitpunkt, als Rembrandt ihr Portrait malte, etwa 51 Jahre alt.

81 Vgl. die Detailaufnahme in VAN DE WETERING 1997, S. 172, Abb. 218.

auf ihre Korpulenz zurückgehen: Ihre Augen umgeben nur wenige, mit transparenter hellgrauer Farbe angezeigte Falten.

Mit dem ovalen Bildformat und dem Bestreben, die Gesichter möglichst naturgetreu wirken zu lassen, orientierte sich Rembrandt an der Amsterdamer Tradition. Allerdings wandte er dabei andere maltechnische Mittel an als seine Künstlerkollegen: Wie Van de Wetering gezeigt hat, erreichte Rembrandt die naturalistische Wirkung – anders als beispielsweise Nicolaes Eliasz. Pickenoy – nicht mit klar umrissenen Formen und feinmalerisch präzise wiedergegebenen Details.[82] Vielmehr wendet er eine lockere, offene Pinselschrift an, die manche Bildpartien bewußt unscharf werden läßt.[83] Damit erzielt Rembrandt zusätzlich den Effekt einer Momentaufnahme: Das langsame Fokussieren der Augen, die Bewegung zunächst vor allem als Unschärfe wahrnehmen, ahmt der Maler in den Portraits nach, um den Ein-

Abb. 374: Daniel Mijtens, Portrait des Willem Burchgraeff, 1635, Verbleib unbekannt

82 Vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 171–173.

83 Vgl. BRUYN-VAN DE WETERING 1986, S. 12.

84 In ihrer Untersuchung zu Rembrandts Portraits weisen Bruyn und Van de Wetering nach, daß die intensive Auseinandersetzung mit Problemen der Beleuchtung, der Wiedergabe von Details und der plastischen Definition insgesamt ein Hauptthema Rembrandts in den 1630er Jahren ist; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 13.

druck größerer Lebendigkeit zu erzeugen. Indem er charakteristische Stilmittel seiner Historiengemälde einfließen ließ,[84] leistete Rembrandt einen eigenständigen Beitrag zur Amsterdamer Portraitmalerei. Zugleich dokumentieren die in großer Zahl entstandenen Portraits seinen künstlerischen Erfolg. Mit den Einkünften aus diesen Auftragsarbeiten schuf Rembrandt zugleich das finanzielle Fundament für seine eigentliche Profession, die Historienmalerei.[85]

Aufgrund der Inschrift auf der Rückseite (Abb. 363) und der annähernd lückenlosen Provenienz stand die Identität der Dargestellten nie in Frage. Größere Probleme bereitete eine nähere Identifizierung der Familie: So wurde der Wohnort von Maertgen van Bilderbeecq und ihrem Mann Willem Burchgraeff wiederholt als Rotterdam angegeben[86] – möglicherweise aufgrund der Rotterdamer Provenienz des Gemäldes –, obgleich Bredius schon vor 1900 auf Leiden als Herkunftsort der Familie verwiesen hatte.[87] Dies wurde durch neu gefundene Dokumente im Stadtarchiv von Leiden bestätigt.[88] Ebenso hartnäckig hielt sich die auf Angaben des Dresdner Inspektors Gustav Müller beruhende These, daß sich das Gemälde bis 1844 in der Pariser Sammlung de la Bouexière befunden habe.[89] Heinrich Weizsäcker hatte jedoch schon in seinem 1900 erschienenen Städel-Verzeichnis darauf hingewiesen, daß diese Angaben auf einer falschen Interpretation des gräflich Brühl'schen Archivmaterials beruhten.[90]

Die Wendung der Maertgen Bilderbeecq nach links deutet bereits aus formalen Gründen auf ein männliches Pendant hin. Allerdings war das Gegenstück bereits bei der Auktion 1844 verloren.[91] Im Städel-Inventar wurde nicht nur der Ankaufspreis für das Bilderbeecq-Portrait verzeichnet, sondern auch die Summe von *f* 76 für ein männliches Portrait, bei dem es sich um eine Kopie des Dresdner Bildes handelte.[92] Die Forschungen von Ter Kuile zu Daniel Mijtens machten ein weiteres Bildnis von Willem Burchgraeff (Abb. 374) bekannt,[93] das aber erst durch das Rembrandt Research Project dem Frankfurter Bild als Gegenstück zugewiesen wurde.[94] Die Identifizierung mit dem Leidener Kornhändler gelang durch eine rückseitige Inschrift, die sich jedoch nicht überprüfen ließ.[95] Das bislang als Gegenstück geltende Dresdner Gemälde wurde vom Rembrandt Research Project gleichfalls untersucht und unter den Rembrandt abzuschreibenden Werken aufgenommen.[96] Aufgrund der Unterschiede in der Konstruktion des Bildträgers und der Maltechnik sowie in der Komposition sind Zusammenhänge zwischen der Frankfurter und der Dresdner Tafel auszuschließen.[97] Wenn das von Mijtens 1635 gemalte Portrait tatsächlich das Gegenstück zum Frankfurter Gemälde sein sollte, wäre hier die geläufige Regel durchbrochen, daß zunächst die männlichen Bildnisse fertiggestellt wurden.[98]

85 Vgl. J. Bruyn, Patrons and early owners, in: CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 91–98, S. 98. Möglicherweise erschloß sich Rembrandt so auch neue Kundenkreise, denn viele Historien waren im Besitz von Personen, die Rembrandt auch portraitiert hatte; vgl. BRUYN 1986, S. 97.

86 Dies noch bei Schwartz ; vgl. SCHWARTZ 1984, S. 162, der einen Bezug zu den gleichformatigen Ehepaarbildnissen von Dirck Jansz. Pesser und Haesje Jacobsdr. van Cleyburg erstellt. Dieses Ehepaar lebte tatsächlich in Rotterdam, und Rembrandt malte die Bildnisse während seines Rotterdamaufenthaltes 1634; vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 563.

87 Weizsäcker in seinem 1900 erschienenen Gemäldeverzeichnis (vgl. Verz. 1900, S. 271) beruft sich wie Michel in seiner Rembrandt-Monographie (MICHEL 1893, S. 139) auf entsprechende Archivstudien von Bredius. Ein bibliographischer Nachweis dieser Quelle war nicht möglich, denn auch in den Bildakten des Rembrandt Research Project findet sich kein entsprechender Hinweis, wie mir Michiel Franken freundlicherweise mitteilte (vgl. Korrespondenz vom 12. Oktober 2004 in der Gemäldeakte).

88 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986. Aus einem Schreiben des Leidener Stadtarchivars W. Downer vom 27. Januar 1982 geht hervor, daß die Nachfahren der Maertgen van Bilderbeecq erst zwei Generationen später, um 1670, nach Rotterdam übersiedelten. Dies bestätigt auch ein Brief des Archiefdienst der Gemeente Rotterdam vom 15. September 1981, der nur von einem Dokument berichtet, das die Anwesenheit von Willem Burchgraeff in Rotterdam bei einem Verkauf bezeugt. Für Kopien dieser Briefe danke ich Michiel Franken vom Rembrandt Research Project; vgl. Korrespondenz vom 12. Oktober 2004 in der Gemäldeakte.

89 Zuletzt Verz. 1995, S. 47.

90 Vgl. Verz. 1900, S. 271.

91 Im Auktionskatalog wird auf ein „onbekend pendant" verwiesen; vgl. Verst. Slg. G. A. Schmidt, L. Havelaar, Rotterdam (Lamme), 18. September 1844, Nr. 8X (handschriftlich).

92 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 913.

93 Vgl. TER KUILE 1969, S. 53, Nr. 18.

94 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 411.

95 Das Gemälde von Mijtens befand sich bis 1965 in der Sammlung H. H. Cevat in Lausanne und gilt seitdem als verschollen. Der Hinweis auf die Rückseite im CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 411, ohne Abbildung. Für die Existenz einer solchen Inschrift spricht die durchgehende Identifikation des Dargestellten als Burchgraeff; vgl. Verst. Slg. P. v. S., Zürich, u. a., Luzern (Fischer) 9. September 1943, Nr. 911. Auch der Katalog der Ruzicka-Stiftung, in die das Portrait nach der Auktion gelangte, gibt keine näheren Angaben zu der rückseitigen Inschrift; vgl. GEMÄLDE DER RUZICKA-STIFTUNG, Ausst. Kat., bearb. v. L. Ruzicka, Zürcher Kunsthaus 1949/50, Zürich 1949, S. 17. In den Akten des Rembrandt Research Project findet sich gleichfalls keine Abschrift oder eine Photographie der Inschrift. Für diesen Hinweis danke ich Michiel Franken (Korrespondenz vom 12. Oktober 2004 in der Gemäldeakte).

96 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, C 77, S. 800–804.

97 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 803f.

98 Vgl. CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 444.

LITERATUR

Verz. 1844, Nachtrag 1846, S. 143f., Nr. 405, Nachtrag 1852, S. 143, Nr. 416; 1855, S. 20, Nr. 416; 1858, S. 83, Nr. 145; 1866, S. 86, Nr. 145; 1870, S. 107, Nr. 145; 1873, S. 110, Nr. 145; 1879, S. 121, Nr. 182; 1883, S. 123, Nr. 182; 1888, S. 132, Nr. 182; 1892, S. 47, Nr. 182; 1897/1900, S. 45, Nr. 182; 1900, S. 270, Nr. 182; 1905/07, S. 35, Nr. 182; 1907, S. 33, Nr. 182; 1910, S. 42, Nr. 182; 1914, S. 43, Nr. 182; 1915, S. 106, Nr. 182; 1919, S. 97, Nr. 912; 1922, S. 64; 1924, S. 163, Nr. 912; 1936, S. 17; 1966, S. 100; 1971, S. 50; 1986, S. 31, Nr. 6; 1987, S. 87; 1995, S. 47, Tafel 113

Vosmaer 1868, S. 434
Vosmaer ²1877, S. 500
Müller 1880, S. 671
Bode 1883, S. 401, S. 570, Nr. 93
Dutuit 1885, S. 29, S. 61, Nr. 203, S. 66, Nr. 203
Wurzbach 1886, Textband, S. 49, Nr. 88
Pigeon 1888, S. 256, Nr. 20
Michel 1889, S. 22
Michel 1893, S. 139f., S. 553
E. W. Moes, Iconographia Batava. Beredeneerde Lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen, Deel 1, Amsterdam 1897, S. 79, Nr. 667, 2
Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. II, S. 9, S. 76, Nr. 97
Weizsäcker 1899, S. 24
Ebe 1901, S. 466
Neumann 1902, S. 57
Neumann 1905, Bd. 1, S. 60
Veth 1905, S. 100
Valentiner ³1908, S. 88
Wurzbach 2, 1910, S. 399
Hofstede de Groot 6, 1915, S. 269, Nr. 630
Weisbach 1926, S. 262
Van Rijckevorsel 1932, S. 99
Benesch 1935, S. 14
Bredius 1935, Nr. 339
Hamann 1948, S. 138
Bauch 1966, S. 24, Nr. 466
Gerson 1968, S. 494, Nr. 148
Gerson-Bredius 1969, Nr. 339
Ter Kuile 1969, S. 53, Nr. 18
Schwartz 1984, S. 152, S. 162
Tümpel 1986, S. 88, S. 415, Kat. 230
De Jongh 1986, S. 36
Corpus Rembrandt 2, 1986, A 82, S. 406–412
Van de Wetering 1986, S. 74f.
Hubert von Sonnenburg, Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art. Aspects of Connoisseurship, Vol. 1, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995/96, New York 1995, S. 90
Wright 2000, S. 196
Ausst. Kat. Kyoto-Frankfurt 2002/03, S. 90–92

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

DIE BLENDUNG SIMSONS

INV. NR. 1383

1636

Leinwand, 206,0 x 276,0 cm

Signiert und 1636 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die nachträglich zunächst oben, später seitlich angestückte Originalleinwand weist im Röntgenbild Spanngirlanden am ursprünglichen oberen und unteren Bildrand auf. Die zweischichtig aufgebaute Grundierung besteht aus einer rotbraunen Schicht mit einem darüberliegenden hellgrauen Ton. Im Röntgenbild markieren sich deutlich die mit einer bleiweißhaltigen Farbe unterlegten Partien, die später hell erscheinen sollten. Dunkle Bildpartien wurden rotbraun unterlegt. Die Grundierung auf den sekundären Anstückungen weist oben einen hellgelben, mit Bleiweiß gemischten Ton und entlang der Seitenränder eine rötliche Erdfarbe auf.

Das Format des Gemäldes wurde mehrfach verändert: Zunächst wurde ein ca. 30 cm breiter Leinwandstreifen, der im Röntgenbild eine andere Webstruktur aufweist, an der oberen Kante angenäht und mit abgerundeten Ecken versehen. Bei einer weiteren Vergrößerung wurden die seitlichen Anstückungen (links 21,8 cm; rechts 26,0 cm) zunächst auf Leinwand gemalt und dann zusammen mit dem Original sowie der oberen Anstückung auf eine große Doublierleinwand übertragen. Dabei wurden die Übergänge zwischen dem Original und den verschiedenen Anstückungen mit dünner Kittmasse zugestrichen. 1981 wurde der brüchig gewordene Umspann an den Seiten mit wachsgetränkten, vorgrundierten Leinwandresten verstärkt. Bei der Übertragung auf einen neuen Keilrahmen wurde die obere Kante umgeschlagen und das Gemälde mit einer modernen Doublierleinwand ganzflächig hinterspannt. Der neu angefertigte Rahmen verdeckt die späteren Anstückungen.

Der anläßlich der Erwerbung vorgenommene Eintrag im Städel-Inventar von 1905 vermerkt den Zustand als „ausgezeichnet": Der Restaurator Alois Hauser jun. nahm einige grobe Retuschen in der Brust des Simson ab und trug eine neue Schicht über dem alten, matt gewordenen Firnis auf. Obgleich dieser vergilbt war, verzichtete Hauser auf „die immerhin gefährliche Abnahme der ganzen Firnisschicht". Eine technische Untersuchung im Frühjahr 1923 führte zu der Annahme, daß die bislang als Anstückungen geltenden Streifen zur Originalleinwand gehörten und nur umgeknickt worden seien. Dem Restaurierungsbericht vom 27. März 1923 im Städel-Inventar zufolge stellte der Restaurator Kufittich wieder die „originale Gesamtbreite" her, bügelte die Knickungen auf und schloß die Fehlstellen an den Seiten. Eine umfassende Untersuchung und daran anschließende Restaurierung erfolgte durch Helmut Tomaschek in den Jahren 1979 bis 1981. Auf der Grundlage von Röntgenphotos wurde das ursprüngliche Format des Gemäldes ermittelt und durch Pigmentproben bestätigt, die das erstmals 1704 hergestellte Berliner Blau auf den Anstückungen nachwiesen (Gutachten in der Gemäldeakte; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Tomaschek entfernte Übermalungen und nahm insbesondere über den hellen Partien eine Firnisreduktion vor. In seinem Abschlußprotokoll vom 15. Juni 1981 erwähnte er noch unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg getroffene Maßnahmen, welche die Beseitigung von krepiertem Firnis sowie eine Konservierung der Leinwandrückseite umfaßten.

Zahlreiche Übermalungen lassen sich nicht eindeutig der Werkgenese zuordnen: So deutet die schwache Fluoreszenz großflächiger Übermalungen über der Schulterlinie der Silhouettenfigur, um die Schere, am Rock Delilas und in der Ferse Simsons auf eigenhändige Überarbeitungen Rembrandts hin. Später aufgetragene Übermalungen decken oft Verputzungen ab wie im Gesicht der Delila, wo der grobe Farbauftrag sogar in das rechte Auge hineinreicht. Andere Partien wie die Übermalung zwischen den Beinen der Silhouettenfigur oder um den erhobenen Fuß des Simson lassen sich nicht eindeutig zuordnen.

Das Gemälde zeigt insgesamt einen problematischen Zustand: Die verpreßten Pastositäten am Gürtel der Delila gehen auf die Wachsdoublierung zurück. Die über die gesamte Malfläche verteilte Schüsselbildung in der Malschicht könnte durch das Schrumpfen des Bildträgers verursacht worden sein. Krepierungen in der Figur des knienden Soldaten, in der Silhouettenfigur und in der linken Anstückung. Verputzungen gehäuft in dunklen Partien über der weißen Unterlegung, vor allem in den beleuchteten Partien der Rüstung und im Helm des knienden Soldaten, im Helm des Soldaten darüber, im Rock der Delila oberhalb der Bordüre und in ihrem

Obergewand auf dem Rücken, im Oberkörper der Silhouettenfigur zwischen Harnisch und Tierfell bis in den Turban, in seinem Handrücken sowie unterhalb des Schwertes in der Scheide. Leicht angeputzte, retuschierte Craqueléränder in dem Fuß auf der rechten Anstückung. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen in der Stuhllehne und am Bauch des Simson sichtbar. Großflächige, jüngere Retuschen über gekitteten Fehlstellen im Übergang zu den Anstückungen und am unteren Bildrand, in den Beinen und unterhalb der linken Hand der Silhouettenfigur sowie im rechten Arm Simsons unterhalb der Fessel. Die Kittungen an der Gürteltroddel der Delila sitzen möglicherweise über einem vertikal verlaufenden Riß. Weitere retuschierte Risse rechts neben dem Höhleneingang, in der linken Draperie und in der linken Schulter des fesselnden Soldaten. Verfärbte Retuschen über den Ausbrüchen in der Brust des Simson. Weitere Retuschen am oberen Bildrand rechts über dem Kopf der Delila, im großen Zeh Simsons, im knienden und im schwertschwingenden Soldaten sowie an der Helmkante des liegenden Soldaten. Über das gesamte Bildfeld verteilte kleinere Retuschen, vor allem in der rechten Hälfte.
Der Firnis weist insbesondere in den dunklen Partien leichte Krepierungen auf. Unter UV-Licht wird ein unregelmäßiges Erscheinungsbild sichtbar: Weitgehend abgenommen wurde der Firnis über den Lichtreflexen der Rüstungen und Waffen, in den beleuchteten Inkarnatpartien sowie im Lichteinfall und im Simson. Im Hintergrund im Höhleneingang und im Vorhang wurde er wolkig gedünnt. Stehengebliebener Firnis auf den Soldaten rechts, auf der Silhouettenfigur, im Trinkgefäß und auf den Anstückungen.
Die Signatur „Rembrandt · f · 1636 ·“ (Abb. 375) wurde in rotbrauner Farbe links unter der Faust Simsons parallel zum unteren Bildrand aufgetragen und später mit einer Lasur in einem grünlichen Umbraton übergangen. Dennoch läßt sich ein entstehungszeitliches Craquelé an mehreren Stellen nachweisen.
Die Rückseite der Originalleinwand ist durch die Doublierung nicht mehr sichtbar. Auf der modernen Leinwand, die das Gemälde hinterspannt, wurde die Anordnung der Röntgenaufnahmen und deren Numerierung eingezeichnet.

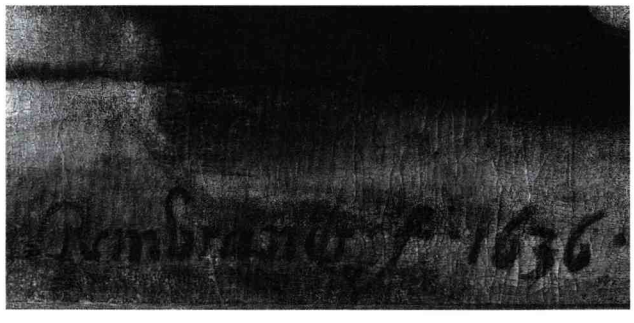

Abb. 375: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. Graf Friedrich Karl von Schönborn-Buchheim (1674–1746), Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, Wien (vor 1731–ca. 1734)[1] / Würzburg (bis 1751)[2]
Slg. Graf Eugen Franz Erwein von Schönborn-Buchheim (1727–1801), Wien
Slg. Graf Friedrich Karl Erwein von Schönborn-Buchheim (1869–1932), Wien
Erworben am 15. Mai 1905 mit Unterstützung des Städelschen Museums-Vereins, zahlreicher Freunde des Museums und der Stadt Frankfurt a. M. aus der Sammlung Graf Schönborn-Buchheim, Wien, als „Rembrandt Harmensz van Rijn“

AUSSTELLUNGEN

London, National Gallery, The Blinding of Samson, 1997
Kyoto, Nationalmuseum, Rembrandt Rembrandt, 2002/03, Nr. 26
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Rembrandt Rembrandt, 2003, Nr. 25

1 Füssli hatte während seines Wien-Aufenthaltes von 1724 bis 1731 das Gemälde in der Sammlung Schönborn gesehen; vgl. FÜSSLI 1769, S. 280. Das Datum 1734 ergibt sich aus dem Umzug des Fürstbischofs in den gerade vollendeten Südflügel der Würzburger Residenz, bei dem er vermutlich das Gemälde aus Wien nach Würzburg bringen ließ; vgl. BOERLIN-BRODBECK 1974–77, S. 173.

2 Die Rückkehr des Gemäldes nach Wien am 17. November 1751 dokumentiert die Empfangsbestätigung von Graf Eugen Erwein. Zuvor war das Gemälde bei der in Würzburg lebenden Mutter des Grafen verblieben; vgl. Verz. 1912, S. 13, unter Berufung auf die Forschungen von Dr. Fritz Reeger, Gräfliches Familienarchiv Wien. Leider war es nicht möglich, weitere Informationen aus dem Archiv der Grafen von Schönborn zu erhalten, da dieses den Angaben von S. E. Friedrich Karl Graf Schönborn-Buchheim zufolge 1944 zerstört wurde (vgl. Schreiben vom 4. Oktober 2004, Korrespondenz in der Gemäldeakte).

3 Dem Inventar von 1749 zufolge von Landgraf Wilhelm VIII. erworben durch Vermittlung des in Den Haag ansässigen Kunstagenten Gerard Hoet; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 194. Von 1806 bis 1815 befand sich das Gemälde mit dem größten Teil der Kasseler Sammlung in Paris (Angaben von Gregor J. M. Weber, Staatliche Museen Kassel, Schreiben vom 19. Juli 2004 in der Gemäldeakte). Da sich zwischen dem Arm des Soldaten mit dem Kris und Simsons Knie ein größerer Abstand befindet, der in der Unterlegung bereits angelegt ist, wird die Kasseler Fassung als Werkstattkopie eines Zwischenzustandes gedeutet; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 194.

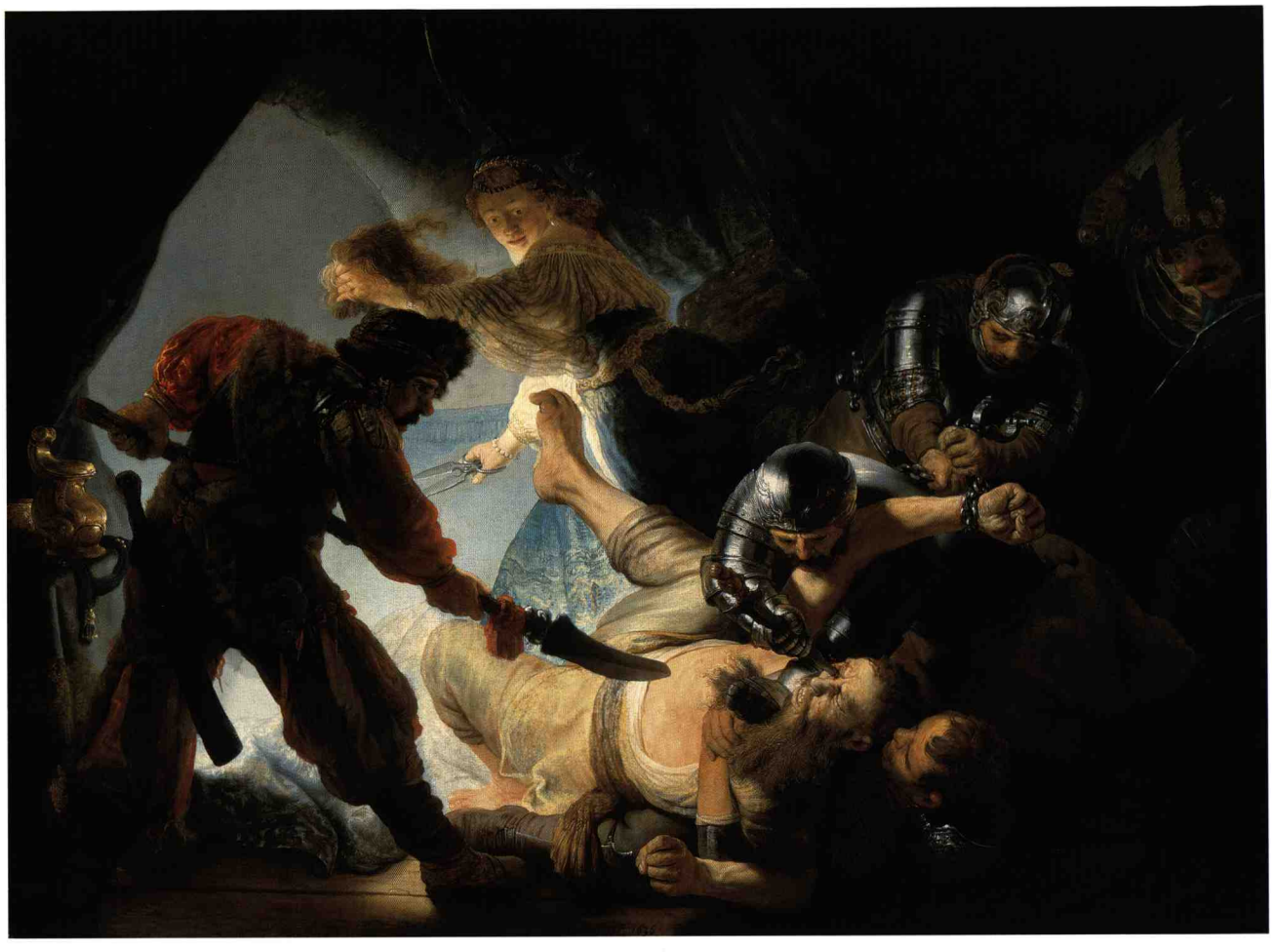

Abb. 376: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Blendung Simsons, 1636, Frankfurt a. M., Städel

St. Petersburg, Eremitage, Rembrandt, The Blinding of Samson, Masterpieces from Museums of the World in the Hermitage, 2004

KOPIEN / VARIANTEN

a) Anonym (Rembrandt-Werkstatt), Leinwand, 195 x 261 cm. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.[3] Im Zweiten Weltkrieg zerstört.[4]
b) Anonym (Rembrandt-Werkstatt), Pinselzeichnung, 322 x 399 mm. Privatsammlung.[5] (Abb. 378)
c) Johann oder Januarius Zick, Leinwand, 38,5 x 49,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Entstanden um 1749 bis 1751.[6]
d) Anonym, Leinwand, 45,5 x 57,3 cm. Zuletzt Verst. Köln (Lempertz) 21. Mai 2005, Nr. 643. Entstanden nach 1751.[7]
e) Österreichischer Künstler, Holz, 41 x 55 cm. Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere. Entstanden um 1750.[8]
f) Josef Abel, Technik und Maße unbekannt. Ehemals Slg. Prinz Esterházy, Wien.[9]
g) Johann Mitterwurzer, Leinwand, 44,7 x 57,7 cm. Innsbruck, Privatbesitz. Signiert und 1781 datiert.[10]
h) Johann Zick (zugeschrieben), Leinwand, 66 x 86,5 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 16. Juni 2004, Nr. 180.[11]
i) Hermann Kröger, Leinwand, 220 x 280 cm. Verbleib unbekannt.[12]

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) Ferdinand Landerer, Radierung und Kupferstich, 46,0 x 55, 6 cm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12105). Stichinschrift: „Dessinée d'après l'Original par François Mayer – Gravé par Ferdinand Landerer 1760. / Samson trahi par Dalila. Gravé d'après le Tableau original de Rembrand, qui est au Cabinet de Monsieur le Comte de Schönborn / à Vienne 1760./ Large 9 pieds, 6 pouces – haut. 7 pieds, 4 pouces". 1760 datiert.[13] (Abb. 388)
b) Johann Jacobi, Mezzotinto, 51,5 x 58,8 cm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 14203). Stichinschrift: „Peint par Rembrand 1636 – Gravè par J. Jacobé à Vienne en Autriche 1786 / Samson trahi par Dalila / Dedie a Son Excellence Monseigeur [sic!] le Comte de Schönborn-Heussenstamm Par son très humble & très obeissant Serviteur Jean Jacobé /L'Original se trouve dans la Gallerie du meme Seigneur: large 9 pieds, 6. pouces ; haut 7. pieds, 4. pouces. [...]".. Datiert 1786. 3 Zustände.[14]
c) Albrecht Schultheiß, Stahlstich, 13,7 x 17,7 cm. In: PERGER 1869, o. S. Stichinschriften: (links) „P. Rem-

4 Nach Angaben von Gregor J. M. Weber befand sich das Gemälde dem Kasseler Standortverzeichnis zufolge im Saal 4 der Gemäldegalerie. Dem Verzeichnis vom 30. März 1939 nach war es zu diesem Zeitpunkt bereits von dort entfernt. Letztmalig erwähnt wird das Gemälde im Leihgabenverzeichnis. Demnach hing es – vermutlich seit dem Beginn des Krieges – im oberen Treppenhaus des Oberpräsidiums. Wahrscheinlich ist das Gemälde verbrannt; vgl. das Schreiben vom 19. Juli 2004 von Gregor J. M. Weber in der Gemäldeakte.

5 Die Zeichnung könnte auf die Kasseler Kopie zurückgehen oder gleichzeitig entstanden sein, denn der Stil entspricht den gezeichneten Kopien aus Rembrandts Werkstatt; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 194. Sie gibt den Zwischenzustand mit dem noch vorhandenen Abstand zwischen der Hand mit dem Kris und Simsons Knie wieder. Zudem leichte Vergrößerungen am oberen und unteren Bildrand sowie präzisere Wiedergabe von Details.

6 Entstanden zwischen 1749 (Ankunft der Familie Zick in Würzburg) und 1751 (Abtransport des Originals nach Wien, der möglicherweise den Anlaß zur Entstehung der Kopie gab); vgl. Kat. KÖLN 1973, S. 92f., dort auch Angaben zum Zustand. Inzwischen wird die Zuschreibung an die Brüder Zick aus stilistischen Gründen bezweifelt; vgl. JANUARIUS ZICK UND SEIN WIRKEN IN OBERSCHWABEN, Ausst. Kat., Ulm, Ulmer Museum, München 1993, S. 80f. Dem CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 194 zufolge Wiedergabe des Originals ohne die späteren Anstückungen. Eich hingegen vermutet, daß die Anstückung oben bereits ergänzt ist; vgl. EICH 1981, S. 295. Da die Proportionen in der Variante verändert sind (beispielsweise fällt die Öffnung im Hintergrund kleiner aus und der Reflex am Schild des schwertschwingenden Soldaten verläuft tiefer als im Original), läßt sich diese These nicht bestätigen.

7 Den Angaben im Versteigerungskatalog zufolge zuletzt in einer rheinischen Privatsammlung, zuvor Verst. Köln (Lempertz) 24. November 1971, Nr. 211. Ehemals Frankfurter Privatbesitz (Adolf Beckhardt), 1932 im Frankfurter Kunsthandel. Ursprünglich wurde die Grisaille-Studie Januarius Zick zugeschrieben, lt. mündl. Angaben von Feulner eher Franz Sigrist oder seinem Kreis; vgl. EICH 1981, S. 296. Die Kopie gibt das Original mit sämtlichen Anstückungen wieder.

8 Das Gemälde befand sich zuletzt unter der Zuschreibung an Franz Anton Maulbertsch in der Galerie Sanct Lucas, Wien; vgl. Kat. GALERIE SANCT LUCAS, Wien, 1983/84, Nr. 25. Aus der Sammlung Dr. Johann Nepomuk von Dantser, Preßburg. Mit sämtlichen Anstückungen und zusätzlichen Details im Hintergrund sowie am rechten Bildrand.

9 Vgl. VON PERGER 1869, S. 222 und CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 195 unter Berufung auf DUCHESNE AINÉ, Musée de Peinture et Sculpture ... dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil ... IV, Paris 1829, Nr. 242.

10 Dazu die Angaben von Johannes M. Vilanek, Innsbruck, in einem Schreiben vom 21. Februar 2005 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

11 Der Versteigerungskatalog gibt eine deutsche Privatsammlung als Provenienz an.

12 Den Angaben in der Gemäldeakte zufolge war diese Kopie für ein von der Catholic Press Inc., 153 North Michigan Avenue, Chicago, Ill. zu errichtendes Museum bestimmt.

13 Seitenrichtige Wiedergabe des Originals mit allen Ergänzungen. Die Datierung des Stichs gibt einen Anhaltspunkt für den Abschluß der Anstückungen, dem die angegebene Größe (etwa 238 x 308 cm; vgl. EICH 1981, S. 295) entspricht.

14 John CHARRINGTON, A catalogue of the Mezzotints after, or said to be after, Rembrandt, Cambridge 1923, S. 75, Nr. 96.

brandt. pinx.", (Mitte) „Gem. Gallerie Schönborn", (rechts) „A. Schultheiß"

BESCHREIBUNG

In einen dunklen, höhlenartigen Innenraum fällt durch den Steinbogen links im Hintergrund ein Lichtstrahl. Dieser erfaßt den zu Boden gestürzten Simson, der sich mit geballten Fäusten gegen die Angreifer zu wehren versucht. Seine halbentblößte Brust wird von einem Soldaten umklammert, der den alttestamentarischen Helden rücklings mit sich gerissen hat. Ein zweiter Soldat kauert rechts neben Simson, packt dessen Bart und sticht ihm mit einem javanischen Kris das rechte Auge aus. Die Gesichtszüge des Opfers sind schmerzverzerrt: In seinem aufgerissenen Mund blecken die kräftigen Zähne, das linke Auge ist zusammengekniffen und aus dem rechten spritzt das Blut. Voller Schmerz hat Simson das rechte Bein angezogen und die Zehen verkrampft. Von seiner nackten, hell beleuchteten Brust hebt sich als Schattenriß die Klinge einer Partisane ab, mit der ein orientalisch gekleideter Soldat das Opfer in Schach hält. Seine malerische Tracht mit weiten Pluderhosen und gebauschten Ärmeln wird durch einen Küraß, ein darum geschlungenes Raubkatzenfell und eine Pelzmütze ergänzt. Der Silhouetteneffekt der vor dem hell erleuchteten Eingang plazierten Figur verstärkt die imposante und zugleich bedrohliche Erscheinung, die von einem am Gürtel herabhängenden Schwert unterstrichen wird. Die ausweglose Lage Simsons machen die in einer ansteigenden Diagonale angeordneten Soldaten rechts anschaulich: Über dem Soldaten, der Simson blendet, beugt sich ein weiterer, gleichfalls mit Harnisch und Eisenhelm bewehrter Häscher vor. Die geschmiedeten Fesseln, die er um Simsons rechtes Handgelenk schnürt, unterstreichen seine martialische Erscheinung. Von rechts eilt ein weiterer Kämpfer mit erhobenem Schwert und Schild herbei. Seine gestreiften Ärmel und das federgeschmückte Barett lehnen sich an die farbenprächtige Tracht der Landsknechte des 16. Jahrhunderts an.
Im Hintergrund ist Delila von einem Sessel aufgesprungen, von dem nur die von einem Baldachin gerahmte Lehne zu erkennen ist. Der nach hinten schwingende Gürtel und ihr von einem weit ausholenden Schritt gebauschter Rock zeigen die rasche Bewegung an, mit der Delila nach links aus dem Raum stürzt. In ihrer emporgehaltenen linken Hand hält sie den Haarschopf Simsons, in der rechten eine Schere. Über ihre Schulter hinweg wirft sie einen letzten Blick auf ihr Opfer. In ihren vom Streiflicht von unten beleuchteten Zügen drückt sich Faszination und zugleich angewidertes Erschrecken aus, das sich auch in ihren aufgerissenen Augen spiegelt. Der links vom Eingang auf einem Vorsprung abgestellte goldene Deckelkrug als Hinweis auf den Weingenuß deutet auf die vorausgegangene Verführung Simsons hin.

FORSCHUNGSSTAND

Das früheste bislang bekannte Zeugnis zu der „Blendung Simsons" stammt von dem Schweizer Maler und Kunstliteraten Johann Caspar Füssli.[15] Dieser hatte das Werk während seines Aufenthaltes in Wien von 1724 bis 1731 in der Sammlung Schönborn gesehen. Ausführlich beschreibt er das Gemälde und betont, daß er „nicht zweifle, Richardson und Winkelmann, wurden es in dem Grossen, im Erhabenen, Raphaels guter Arbeit gleich, und in dem Schrecklichen und Traurigen über Michel Angelo gesetzt haben; [...]".[16] Er sieht bereits deutliche Berührungspunkte mit Rubens und stellt sogar eine Überlegenheit fest.[17]
Die nächste Erwähnung findet sich im Inventar der Sammlung Schönborn in Würzburg, das nach dem Tod von Friedrich Karl von Schönborn im Jahr 1746 angefertigt wurde.[18] Yvonne Boerlin-Brodbeck vermutet, daß dieser 1734, fünf Jahre, nachdem er zum Fürstbischof von Bamberg und Würzburg gewählt worden war, in den gerade vollendeten Südflügel seiner Würzburger Residenz übersiedelte und das Gemälde mit sich nahm.[19]
Die im Zweiten Weltkrieg zerstörte zweite Version der „Blendung" in der Gemäldegalerie Kassel führte bereits im 18. Jahrhundert zu der Frage, welche der beiden Fassungen das Original sei. In seiner 1781 veröffentlichten

15 Vgl. FÜSSLI 1769, S. 280f. (die Stelle findet sich in der Vita von Matthias Füssli dem Jüngsten). Im CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 195, wird irrtümlich das Allgemeine Künstlerlexikon von Johann Rudolf Füssli als Quelle angegeben. Vermutlich beruht dies auf einer Verwechslung, denn Yvonne Boerlin-Brodbeck, welche die Stelle bei Füssli entdeckte, erwähnt das Lexikon in diesem Zusammenhang; vgl. BOERLIN-BRODBECK 1974–77, S. 127 und S. 173.

16 Zitiert nach FÜSSLI 1769, S. 280f. Boerlin-Brodbeck vermutet, daß Füssli die in den 1760er Jahren verfaßte Beschreibung nach dem Stich von Ferdinand Landerer vorgenommen hat; vgl. BOERLIN-BRODBECK 1974–77, S. 127f.

17 „Aber Rembrandt übertrifft sie alle weit; man wird mir kaum glauben, wann ich sage, daß ich hier ein Stück von diesem Meister gesehen habe, welches in der Grösse der Gedanken der Komposition, selbst in dem edeln der Kunst, nicht nur Rubens, sondern alle andre zurückeschlägt! [...] Rubens stehet hier neben ihm; aber er ist ein Kind in Vergleichung."; zitiert nach FÜSSLI 1769, S. 281.

18 Vgl. Verz. 1912, S. 13 unter Berufung auf Dr. Fritz Reeger, Gräfliches Familienarchiv in Wien. Dazu auch FRIMMEL 1905, S. 67 und EICH 1981, S. 291. Damit ist die Auffassung von Franz Fuhrmann widerlegt, das Gemälde sei nicht von Graf Friedrich Karl, sondern von Graf Eugen Franz Erwein von Schönborn (1727–1801) erworben worden; vgl. Franz FUHRMANN, Die Sammlung Schönborn-Buchheim und die Neuerwerbungen der Residenzgalerie 1655–1958, in: Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Salzburg 1962, S. 24.

19 Vgl. BOERLIN-BRODBECK 1974–77, S. 173.

Beschreibung der Wiener Schönborn-Sammlung, in der sich das Frankfurter Gemälde bis zum Erwerb durch das Städel 1905 befand, schließt Johann Georg Meusel aufgrund des größeren Formates, daß die Wiener Fassung keine Kopie sein könne. Da er dies auch für das Kasseler Gemälde annimmt, legt er sich mit einer Entscheidung nicht fest.[20] Er betont den „gräßlichsten Anblik", den das „Zaehnbloeken, das Grinzen, die Confulsionen des Leidenden, die man an den eingezogenen Fingern und Zaehen desselben wahrnimmt, [...]" biete.[21] Hingegen beurteilt Karl Gottlob Küttner die Frage nach Kopie und Original eindeutig: In seiner 1801 veröffentlichten Beschreibung der Schönbornschen Sammlung, die hauptsächlich aus Kopien bestünde und nur wenige bemerkenswerte Bilder besäße, hebt er die „Blendung" als „Hauptstück" hervor.[22] Sie sei der Kasseler Kopie, die er gleichfalls im Original kennengelernt habe, überlegen und in den Beleuchtungseffekten auch innerhalb von Rembrandts Œuvre von besonderem Rang.[23] Allerdings wertet es Küttner als „geschmacklos", daß Rembrandt sich mit diesem Thema und dann noch in dieser Weise auseinandersetze, und kommt zu dem Schluß: „[...] das muß jedem unbegreiflich bleiben, der Gefühl für das Edle und Schöne in der Kunst hat."[24]

Ein unbekannter Autor, der sich nur über das Kürzel G. H. ausweist, überliefert 1830 den Hängungsort innerhalb des Palais von Schönborn in Wien: Demnach war die „Blendung" im ersten Saal einer aus drei Räumen bestehenden Suite an der – von den Fenstern her gesehen – linken Wand angebracht.[25] Als Großformat hing es in der obersten Reihe, zusammen mit einer „Madonna mit Kind" von Anthonis van Dyck und den „Vier Evangelisten" eines nicht näher bezeichneten „Cornelis". Der unbekannte Autor widmet der „Blendung" eine ausführliche Beschreibung, wobei er kritische Äußerungen über den Maler anhand des Gemäldes ins Positive kehrt.[26] Obgleich der Autor die Brutalität des Geschehens hervorhebt, betont er auch die Faszination, die von dem Dargestellten ausgehe.[27] Ebenso hebe die „Magie des Pinsels" alle Schwächen in der Ausführung auf, die – aufgrund ihrer Bravour – sogar eher als Nachlässigkeiten zu gelten hätten.[28]

Anders als Küttner kommt John Smith 1836 zu dem Schluß, daß die Version in Kassel das Original sei, die er indes „a coarse and indifferent picture" nennt.[29] Im Künstlerlexikon von Nagler werden 1842 beide Fassungen als Originale geführt.[30] Carel Vosmaer, der in dem Kostüm des Soldaten links Parallelen zu Gerard van Honthorsts Figuren sieht,[31] zweifelt die Authentizität des Kasseler Gemäldes an, das er unter Vorbehalt Jan Victors zuschreibt, und erwähnt das Schönbornsche Bild als Kopie oder Variante.[32] Dagegen wendet sich 1870 Wilhelm Bode, auf den beide Fassungen – trotz ihrer ungünstigen Hängung – „den Eindruck voller Originalität gemacht" haben.[33] In der „energischeren Lichtwirkung" und der „bestimmteren Zeichnung" erkennt er die Überlegenheit des Schönbornschen Gemäldes. Im Unterschied zu den von Rubens gemalten Martyriendarstellungen, welche die schreckliche Handlung in eine größere Figurengruppe eingebettet zeigen, hebe Rembrandt die „Blendung" durch den gebündelten Lichtstrahl und das reduzierte Personal drastisch hervor.[34] Deshalb stünden solche Werke von Rembrandt eher den Schöpfungen Caravaggios nahe.

1866 bezeichnet Gustav Friedrich Waagen die Wiener „Blendung" als eines der größten Werke Rembrandts. Allerdings kommt er zu einem eher negativen Urteil: „Dieses [...] macht, ungeachtet der ausserordentlichen Meisterschaft der sehr fleissigen Ausführung einen widerstrebenden Eindruck. Es fehlt ihm durchaus an Liniengefühl, und die Wahrheit artet in das Grässliche aus."[35] Da die hohe Hängung des Werkes eine Entzifferung des Datums unmöglich mache, schließt Waagen aufgrund der „breiteren Lichtmasse, dem helleren Fleischton" auf eine Entstehung bis spätestens 1635.[36] Der von Waagen vorgenommenen Charakterisierung der „Blendung" widerspricht Karl Grün, der diese vor allem als „realistisch verwegenes, erschütterndes Bild" bezeichnet.[37] Die wirklichkeitsgetreue Darstellung hebt

20 Vgl. MEUSEL 1781, S. 32: „Welches von beiden das Original sey, will ich nicht entscheiden. Eine Kopie kann das Schönbornische nicht seyn; und ich glaube, daß es auch das Casselsche nicht ist; denn in etwas scheinen mir doch beyde verschieden, und das Schönbornische größer."

21 Vgl. MEUSEL 1781, S. 32.

22 Vgl. KÜTTNER 1801, S. 204.

23 Vgl. KÜTTNER 1801, S. 205.

24 Vgl. KÜTTNER 1801, S. 205f.

25 Vgl. G. H. 1830, S. 166.

26 Vgl. G. H. 1830, S. 175f.

27 „Wir verdammen somit den Gegenstand, und doch welch ein Bild! Welche Gewalt übt der Mahler auf unser Aug, das ihm gebothene Grässliche freywillig aufzusuchen, und obwohl bebend in die Blutspritzende und triefende Augenhöhle, in welche sich der Stahl gebohrt, blicken zu müssen?"; vgl. G. H. 1830, S. 175.

28 „Welche Magie des Pinsels, die uns alle die Inconvenienzen des in der Unterziehhose am Boden ringenden Simson, der Landsknechte und Schweizersoldaten des sechzehnten Jahrhunderts vergessen macht? Wo ist hier ein unsicheres Herumtappen bey der markigen Kraft des Pinsels? Überhaupt ist das Unsichere nur mit der Ängstlichkeit verwandt, und nicht mit der Bravour, die Nachläßigkeit steht dieser viel näher."; vgl. G. H. 1830, S. 175.

29 Vgl. SMITH 7, 1836, S. 12, Nr. 31.

30 Vgl. NAGLER 1842, S. 426.

31 Vgl. VOSMAER 1868, S. 78; VOSMAER ²1877, S. 156.

32 Vgl. VOSMAER 1868, S. 78f.; VOSMAER ²1877, S. 156f.

33 Vgl. BODE 1870, S. 241. Für ihn ist das Kasseler Gemälde der Beleg für den künstlerischen Abstand zu Schülern wie Victors.

34 Vgl. BODE 1870, S. 239.

35 Vgl. WAAGEN 1866/67, S. 309.

36 Vgl. WAAGEN 1866/67, S. 310.

37 Vgl. GRÜN 1869, S. 114f.

auch Anton von Perger hervor, der diese sowohl in der „zu einem Mittel- und Hauptpuncte strebenden Composition" als auch in der psychologischen Durchdringung der Affekte erkennt.[38] Die breite, zugleich treffsichere und kühne Malweise diene vor allem dazu, die Wirkung des Gemäldes zu unterstreichen: Dazu zähle neben dem Bildaufbau und den dargestellten Affekten auch die Lichtführung, wobei die Wahl der Nacht und der seitlichen Beleuchtung das „Schauerliche, das Furchtbare des Gegenstandes erhöhen" solle.[39] Von Perger datiert den Ankauf des Gemäldes in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, damals habe Graf Franz Philipp von Schönborn (1768–1841) das Werk für achttausend Gulden erworben, nachdem es in den 1790er Jahren als Verpackung für einen Ballen holländischen Tuches verwendet und nur durch Zufall von dem Bilderschätzmeister der Wiener Maut entdeckt worden sei. Dieser habe das Gemälde für nur fünf Gulden erworben und dann den Schmutz und alten Firnis entfernen lassen, bis ein „unzweifelhaftes" Werk von Rembrandt zum Vorschein gekommen sei.[40] Von Perger erwähnt eine großformatige, „ziemlich gute" Kopie in der Galerie Esterházy, die von Josef Abel ausgeführt worden sei.[41]

1883 führt Wilhelm Bode das aus der Sammlung Schönborn stammende Gemälde als Original an und bezeichnet nun die Kasseler Version als alte Kopie.[42] Er hebt die durch verschiedene künstlerische Mittel, darunter die „Vernachlässigung der Formenschönheit", erzielte Konzentration auf den momenthaften Affekt hervor.[43] Aufgrund übereinstimmender Größenverhältnisse erwägt Bode, das Schönbornsche Gemälde mit dem Geschenk zu identifizieren, das Rembrandt in seinem Brief an Constantijn Huygens vom 12. Januar 1639 erwähnt.[44] Alfred von Wurzbach schließt sich in seiner „Rembrandt-Galerie" dieser Einschätzung an.[45] Émile Michel teilt die kritische Einschätzung Bodes in der Betonung der Gegensätze und des Häßlichen.[46]

1892 druckt Theodor Frimmel das älteste erhaltene Inventar[47] der Galerie Schönborn in Wien ab und stellt fest, daß die „Blendung" nicht erwähnt wird.[48] Im 1899 erschienenen dritten Band seiner Rembrandt-Monographie greift Bode die Überlegung erneut auf, die „Blendung" mit dem Geschenk an Huygens zu identifizieren.[49] Die Züge der Delila erinnern ihn an die der Saskia. Vermutlich in Anlehnung an Frimmel nennt Bode das Jahr 1760, seit dem sich das Gemälde in der Schönborn-Sammlung nachweisen lasse. Die „Blendung" gehöre zu einer Reihe der Mitte der 1630er Jahre entstandenen Gemälde, die eine affektgeladene Szene wiedergeben.[50] Bode sieht diese Darstellungen allerdings kritisch, da „[...] der Künstler in solchen Schilderungen wildester Leidenschaften, ganz besonders, wenn er sie uns, wie hier, in lebensgroßen Gestalten vorführt, nicht in seinem rechten Fahrwasser sich bewegt."[51] Die Schrecklichkeit des Geschehens hebe Rembrandt durch die kontrastreiche Lichtführung hervor, die zugleich die Entfaltung eines reichen Kolorits verhindere.[52] Darin unterscheide sich Rembrandt von Rubens, der noch in den grausamsten Darstellungen den Betrachter durch die prächtige Farbgebung „einigermassen zu versöhnen weiss". Hinzu kämen „besonders empfindliche Schwächen" in der Figurensprache, die aus dem großen Figurenmaßstab resultierten und sich am deutlichsten in der Silhouettenfigur im Vordergrund sowie in dem schwertschwingenden Soldaten rechts im Hintergrund manifestierten. Die großformatigen Gemälde seien – Bode zu-

38 Vgl. VON PERGER 1854, S. 221 und VON PERGER 1869, S. 221.
39 Vgl. VON PERGER 1854, S. 221f. und VON PERGER 1869, S. 221f.
40 Vgl. VON PERGER 1854, S. 222 und VON PERGER 1869, S. 222.
41 Vgl. VON PERGER 1854, S. 222 und VON PERGER 1869, S. 222.
42 Vgl. BODE 1883, S. 429, Anm. 1. Dazu auch MICHEL 1889, S. 37. Allerdings setzte sich diese Auffassung erst langsam durch: Noch 1901 wurde in der dritten Auflage des „Allgemeinen Künstler-Lexicons" die Kasseler Version unter den Originalen benannt; vgl. Hermann Alexander MÜLLER, Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben der berühmtesten bildenden Künstler, hrsg. von Hans Wolf Singer, Frankfurt a. M. ³1901, S. 142.
43 Seiner Ansicht nach bewirkt Rembrandt „[...] durch sein geschlossenes Licht, durch die Vernachlässigung der Formenschönheit, die völlige Bekleidung der Figuren und die dadurch bewirkte Concentrirung auf die Handlung grade das Schreckliche des dargestellten Moments in seiner vollsten Wirkung."; vgl. BODE 1883, S. 429f.
44 Vgl. BODE 1883, S. 429, Anm. 1. Der Brief ist abgedruckt und kommentiert bei GERSON 1961, S. 34–40. Rembrandt spricht hier ein Gemälde an, das er einer Sendung beigebe und das als Gegenleistung für die Bemühungen von Huygens bestimmt sei.
45 Er verweist auf die 1878 veröffentlichte Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", Nr. 73, in der er die Identifikation der „Blendung" mit dem an Huygens gesandten Gemälde vorschlug; vgl. WURZBACH 1886, S. 84, Nr. 379.
46 „[...] le peintre semble avoir pris plaisier à en montrer surtout les côtés répugnants, et l'impression est d'autant plus déplaisante que les personnages sont presque de grandeur naturelle."; vgl. MICHEL 1893, S. 220. In seinem Katalog gibt er die Maße des Gemäldes mit 195 x 261 cm an; vgl. MICHEL 1893, S. 560.
47 Der vollständige Titel wird von Frimmel wiedergegeben: „Beschreibung des fürtrefflichen Gemählde- und Bilder-Schatzes, welcher in denen Hochgräflichen Schlössern und Gebäuen [sic!] Deren Reichs-Grafen von Schönborn, Buchheim, Wolfsthal ec. sowohl In dem Heil. Röm. Reich, als in dem Ertz-Hertzogthum Oesterreich zu ersehen und zu finden ..... von einem unterthänigsttreuestem Diener. Gedruckt zu Wirtzburg, bey Marco Antonio Engmann, Hof-Buchdrucker 1746".
48 Vgl. FRIMMEL 1892, S. 123f. Dazu auch FRIMMEL 1896, S. 73, der die Anekdote, das Gemälde sei als Packleinwand um einen Ballen mit einer Warensendung nach Wien gekommen (dazu VON PERGER 1869, S. 222), in das Reich der Legende verweist.
49 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. III, S. 170, Nr. 211.
50 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. III, S. 28.
51 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. III, S. 28.
52 Vgl. BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905, Bd. III, S. 29.

folge – einer „Sturm- und Drangperiode" zugehörig und verrieten in der dynamisch-dramatischen Bildsprache sowie im figurenreichen Bildaufbau den Einfluß des Peter Paul Rubens.[53] Die große Beliebtheit dieser Werke schon zu Rembrandts Zeit habe zu Kopien geführt, die durch seine Schüler ausgeführt worden seien.[54] Zu diesen zähle auch die Kopie der „Blendung" in der Kasseler Galerie, die als zeitgenössisch anzusehen sei.

Carl Neumann begründet 1902 das Interesse an der Darstellung des grausamen Geschehens mit dem gerade herrschenden Dreißigjährigen Krieg und bezeichnet die „Blendung" als „ganz Shakespearisch".[55] Auch wenn Neumann zufolge der direkte Vergleich mit Rubens nicht notwendig sei, da beide Maler dem Geschmack des Zeitgeistes entsprächen, liege der Unterschied in der unterschiedlichen Wiedergabe von dramatischen Emotionen, die Rembrandt aus der inneren Bewegung der Figur entwickelt und – anders als Rubens – nicht aus dem äußeren Geschehen. Deshalb verfalle Rembrandt leicht in die „Karikatur".[56]

1905 wurde das Gemälde als Original von Rembrandt erworben und unter diesem Namen in den Städelverzeichnissen geführt.[57] Der Eintrag in das Städel-Inventar erwähnt die Anstückungen und verschiedene Restaurierungsmaßnahmen.[58]

Der Ankauf wurde in einer Reihe von Artikeln gewürdigt. Ludwig Justi, damals Direktor des Städel, veröffentlichte zwei Beiträge, in denen er die Bedeutung des Gemäldes hervorhebt. Die Entstehung eines monumentalen Werkes ohne einen zugrundeliegenden Auftrag begründet Justi mit dem Wohlstand, den Rembrandt nach der Heirat mit Saskia van Uylenburgh erreicht habe.[59] Möglicherweise sei es mit dem Geschenk an Huygens zu identifizieren, allerdings könne die Formatangabe in dem betreffenden Brief auch auf ein anderes, verlorenes Werk hinweisen.[60] In den gegenläufigen Bewegungen von Delila und Simson sieht Justi ein Spannungsmoment, auf das Rubens und Van Dyck in ihren Versionen des Themas verzichtet hätten.[61] Er erwähnt auch die Anstückungen, von denen er allerdings nur die seitlichen als nachträglich einstuft.[62] Justi führt auch den Bildtitel „Triumph der Dalila" ein, da seiner Ansicht nach die weibliche Figur den Gesamteindruck beherrscht.[63] Er sieht in diesem Werk „eine Zusammenfassung all seines damaligen Könnens".[64] Dies bezieht Justi nicht nur auf die spannungsvolle Komposition, sondern auch auf die Bandbreite der Maltechnik („von Rubensscher Glätte bis zu derber Pastosität.").[65] Zudem weist er auf das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Hauptfiguren hin, denn der Schmerz Simsons, der in seinem zusammengekrampften Fuß kulminiere, stehe im Kontrast zu der Sinnlichkeit Delilas.[66] Damit werde Rembrandt zum „Künder tiefer menschlicher Verborgenheiten".[67]

Marguillier sieht es als Kennzeichen von Rembrandts Werken der Mitte der 1630er Jahre, daß der Maler die Hervorhebung der Affekte suche, und vergleicht die „Blendung" mit dem „Gastmahl des Belsazar" (London, National Gallery) und dem „Streit Simsons" (Berlin, Gemäldegalerie).[68] Der Vergleich mit dem Ende der 1620er Jahre entstandenen Gemälde „Simson und Delila" (Berlin, Gemäldegalerie) zeige, daß sich Rembrandt nun auf den Moment der Blendung als den tragischen Höhepunkt konzentriere.[69]

Unter Berufung auf neue Archivstudien fügt Theodor Frimmel der Provenienz des Gemäldes einen weiteren Namen hinzu.[70] Demnach habe sich die „Blendung" bereits

53 Vgl. Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. III, S. 30f.
54 Vgl. Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. III, S. 31.
55 Vgl. Neumann 1902, S. 126f.
56 Vgl. Neumann 1902, S. 127.
57 Vgl. Verz. 1905/07, S. 103, Nr. 642.
58 So gehe die Falte im oberen Bereich darauf zurück, daß die Leinwand einmal umgeschlagen worden sei, um „die normale Proportion in Höhe und Breite herzustellen", außerdem seien die Anstückungen direkt auf die überstehende Doublierleinwand gemalt. Erwähnt werden weiterhin die Restaurierungen durch Hauser und Kufittich; vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1383. Im Verz. 1912 wird auf die Formatveränderungen hingewiesen. Demnach wurden die seitlichen, nun von einem Rahmen überdeckten Anstückungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts hinzugefügt. Der 1760 datierte Stich von Landerer gäbe den originalen Zustand wieder: Die Kasseler Kopie hingegen zeige bereits die seitlichen Anstückungen, von der oberen jedoch nur einen Teil. Eine wieder sichtbare Falte gehe auf diese Umknickung zurück; vgl. Verz. 1912, S. 13. Daß dieses Verzeichnis den Stich von Landerer als Wiedergabe des originalen Zustandes bezeichnet, geht wohl auf einen Irrtum zurück; vgl. Eich 1981, S. 299, Anm. 16.
59 Vgl. Justi 1904/05, S. 253.
60 Vgl. Justi 1904/05, S. 253.
61 Vgl. Justi 1904/05, S. 253. Er bezeichnet den Gesichtsausdruck der Delila, die er mit Saskia identifiziert, als „sehr viel geistreicher erfasst als in dem etwas blöden Lächeln der Dalila bei Rubens."; Justi 1904/05, S. 255.
62 Vgl. Justi 1904/05, S. 253, Anm. 1. Dies greift Neumann in der 1905 erschienenen Neuauflage seiner Rembrandt-Monographie auf. In der Unterschrift zur Abbildung, die allerdings die Kasseler Version zeigt, erwähnt er die These, daß das Gemälde ursprünglich größer und oben umgeschlagen war; vgl. Neumann 1905, S. 133 (nebenstehende Abbildung 23).
63 Vgl. Justi 1905, Sp. 401.
64 Vgl. Justi 1905, Sp. 402.
65 Vgl. Justi 1905, Sp. 403.
66 Er sieht in den Zügen Delilas diejenigen der Saskia reflektiert; vgl. Justi 1905, Sp. 403. Dazu auch Marguillier 1905, S. 33, Hofstede de Groot 1915, S. 24.
67 Vgl. Justi 1905, Sp. 404.
68 Vgl. Marguillier 1905, S. 33.
69 Vgl. Marguillier 1905, S. 33.
70 Vgl. Frimmel 1905, S. 67. Von der neuen Hängung im Städel erwartet Frimmel zusätzliche Erkenntnisse, die durch die ungünstigen Lichtverhältnisse an dem bisherigen Standort nicht möglich gewesen seien. Eine zusätzliche Steigerung der Bildwirkung verspricht sich Frimmel von der Entfernung des alten Firnisses.

im Besitz des 1746 verstorbenen Kurfürsten Friedrich Karl von Schönborn in der Würzburger Residenz befunden.

Wilhelm Valentiner sieht in der Verdichtung der Figuren in der rechten Bildhälfte eine Schwachstelle der Komposition, die der Einzelfigur ihre Wirkung nähme und die Lesart des Bildes erschwere. Im Kontrast dazu stünden die beiden isolierten Figuren: Die Silhouettenfigur erhielte ihren markanten Ausdruck durch das Kostüm, Delila durch ihren indifferenten Gesichtsausdruck.[71] Deshalb sympathisiere der Betrachter mit den Siegern: „For in Delilah we see the triumph of a wild and sinister mental power over the crass stupidity of her lover".[72] Er charakterisiert die Komposition als „barock", wie insbesondere an illusionistischen, die Bildgrenzen durchstoßenden Motiven deutlich werde.[73]

1906 widmet Neumann dem Dolch, mit dem Simson geblendet wird, eine eingehendere Betrachtung: Er identifiziert die Waffe als einen von der Insel Java stammenden „Kris", der häufig eine geflammte Klinge und manchmal als Griff eine figürliche Darstellung aufweise.[74] Neumann vermutet, daß sich in Rembrandts Sammlung ein derartiger Kris befunden habe, und verweist darauf, daß dieser für seine orientalischen Szenen häufig exotische Accessoires ausgewählt habe.[75]

Die bereits von Vosmaer genannten Parallelen zu Honthorst greift Momme Nissen 1914 erneut auf und vergleicht die „Blendung" mit dem „Zahnbrecher" von 1622 in der Dresdner Gemäldegalerie. Ähnlich seien die Lichtführung, die Wiedergabe des Schmerzes sowie die Zuspitzung auf den erzählerischen Höhepunkt.[76] Die Übereinstimmungen begründet Nissen unter Bezugnahme auf den Brief, in dem Rembrandt ein Geschenk an Huygens ankündigte: Demnach habe Rembrandt im Wettstreit mit dem bereits für den Hof tätigen Honthorst seine Fähigkeiten unter Beweis gestellt.[77]

In seiner Betrachtung der „Blendung" geht Valentiner auf formale Aspekte ein. Er verweist auf das einfache Farbschema, dem dennoch eine tiefere Bedeutung zukäme[78] und auf die gegenläufige Linienführung als Ausdruck des chaotischen Kampfgetümmels.[79] Dabei stellt er nicht nur formal, sondern auch in der Darstellung der Figuren deutliche Unterschiede zu Rubens fest: Insbesondere Delila sei von starken Affekten bewegt, die im Gegensatz zu den nur oberflächlich empfundenen Leidenschaften des Figurenpersonals von Rubens stehen würden.[80] In den bewegten Formen, in die er auch die abgerundeten Ecken des Bildträgers einbezieht, sieht Valentiner den Ausdruck des barocken Lebensgefühls,[81] ebenso in der Lichtführung, die den Figuren eine äußerst illusionistische Plastizität verleihe.[82] Die „Blendung" gehöre einer Werkphase an, in der Rembrandt seine Kräfte erprobe, wie sich an den affektgeladenen und oft gewalttätigen Themen ablesen lasse.[83] Daher müsse man, auch wenn die ausgewogenen Schöpfungen des Spätwerks häufig mehr Anerkennung erführen, auch die hohe Qualität dieser Schaffensphase anerkennen, zumal für Rembrandt das Bestreben zur Lösung neuer künstlerischer Probleme charakteristischer sei als eine lineare Entwicklung hin zur Perfektion.[84]

Auch Cornelis Hofstede de Groot bringt das Gemälde mit Rembrandts Brief vom 12. Januar 1639 in Verbindung, in dem sich der Maler bei Huygens für seine Unterstützung bedankt.[85] Weisbach greift diese Überlegung auf und deutet das Geschenk dahingehend, daß sich Rembrandt hier auch als Maler großer Historien empfehle.[86] Der sich in Schmerzen windende Simson folge ähnlich stark bewegten Figuren von Rubens, Tintoretto oder Caravaggio, lasse aber jedes heroische Moment vermissen. Die Wiedergabe des nackten Körpers offenbare vielmehr den schonungslosen Realismus.[87] Werner Weisbach charakterisiert die „Blendung" als „Paradestück", das den Effekt betone, aber in Fortsetzung der Bildschöpfungen von Caravaggio und Honthorst eine neuartige Licht- und Farbbehandlung zeige.[88] Das affektgeladene Thema entspräche Rembrandts Ambition, heftige Bewegung darzustellen.[89]

1923 lehnt John van Dyke die Zuschreibung der „Blendung" an Rembrandt ab und nennt stattdessen einen in den 1630er Jahren in der Werkstatt von Rembrandt be-

71 Vgl. VALENTINER 1906, S. 170.
72 Vgl. VALENTINER 1906, S. 170.
73 Vgl. VALENTINER 1906, S. 173.
74 Vgl. NEUMANN 1906, S. 315. Dazu auch VALENTINER 1906, S.173.
75 Vgl. NEUMANN 1906, S. 316.
76 Vgl. NISSEN 1914, S. 77. In Bezug auf Rembrandt spricht er von einer „Apotheose der Gewalt". Dazu auch HIND 1932, S. 51. Die Parallelen zu Honthorst liefern Hind zufolge ein weiteres Indiz für die Identifikation der „Blendung" mit dem Geschenk an Huygens, denn dieser habe zu dieser Zeit gerade den Utrechter Maler bei Hofe unterstützt.
77 Vgl. NISSEN 1914, S. 78.
78 Der leuchtende gelbe Farbton in Simsons Hose solle dessen übermenschliche Kraft verdeutlichen, hingegen signalisiere das Blau im Gewand der Delila als „Farbe sehnsüchtiger Begierde" ihre sinnliche Erregung; vgl. VALENTINER 1914, S. 110.
79 Vgl. VALENTINER 1914, S. 112.
80 Vgl. VALENTINER 1914, S. 113.
81 Vgl. VALENTINER 1914, S. 114f.
82 Vgl. VALENTINER 1914, S. 115f., mit dem Hinweis auf das „Selbstportrait" in Kassel, in dem sich Rembrandt fast aus dem Bild herauszulehnen scheint.
83 Vgl. VALENTINER 1914, S. 117f.
84 Vgl. VALENTINER 1914, S. 118f.
85 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 1915, S. 24 (unter Hinweis auf HOFSTEDE DE GROOT, Urkunden über Rembrandt, Nr. 65).
86 Vgl. WEISBACH 1926, S. 183.
87 Vgl. WEISBACH 1926, S. 185.
88 Vgl. WEISBACH 1926, S. 186.
89 Vgl. WEISBACH 1926, S. 186.

schäftigten Schüler, Gerrit Willemsz. Horst, der auch die „Danaë" in der Eremitage geschaffen habe. Van Dyke wertet die „Blendung" als „excited, restless picture", das zu den schlechten Werken von Horst gehöre.[90]
Oswald Götz weist das in seinem Format ungewöhnliche und in der Komposition ambitionierte Gemälde Rembrandts „Sturm- und Drangperiode" zu und bezeichnet es als „Jugendwerk".[91] Rembrandt, der durch die exotischen Kostüme und Waffen das orientalische Ambiente hervorhebe, erzähle das Geschehen weitgehend bibelgetreu mit der Ausnahme, daß Delila und nicht einer der Philister Simson das Haar abschneide.[92] Daraus leitet Götz eine veränderte Sichtweise der Delila ab, die bei Rembrandt nicht als Ausführende, sondern als Anstifterin des Planes auftrete.[93] Es sei der entscheidende Moment des erzählerischen Höhepunktes gewählt, der zugleich die Vorgeschichte sichtbar mache. Götz weist auch auf den barocken Charakter der Komposition hin, wertet diesen aber positiv, da die im Bild entwickelten Diagonalen den Betrachter unmittelbar in das Geschehen einbezögen.[94] Im Gegensatz zur „Nachtwache" kämen Licht und Farbe hier die Funktion zu, das Geschehen zu klären.[95] In Absetzung von Rubens und Van Dyck, die in ihren Fassungen des Themas eher das sinnlich-erotische Moment betonen würden, stelle Rembrandt die Blendung als grausames Ereignis dar.[96] Durch den betonten Realismus in der Darstellung gelänge es ihm, die einzelnen Personen als Individuen zu charakterisieren.[97]
Van Rijckevorsel zieht die um 1620 entstandene „Gefangennahme Simsons" (München, Alte Pinakothek) zum Vergleich heran, stellt aber keine Übereinstimmungen fest.[98] Er führt die Figur des Mannes mit der Partisane auf die von Antonio Tempesta gestochene „Wildschweinjagd" zurück, wo eine ähnliche Figur im Vordergrund auftrete.[99] Otto Benesch hingegen betont Parallelen zu Caravaggio, der gleichfalls die äußerste Zuspitzung der Handlung darzustellen pflegte.[100]
Richard Hamann sieht deutliche Abhängigkeiten der „Blendung" von Rubens' Münchner „Gefangennahme Simsons", die sich darin manifestierten, daß sich die Häscher aus dem Hintergrund anschleichen und sich Delila in einer Gegenbewegung vom Geschehen wegdrehe.[101] Anders als Rubens stelle Rembrandt jedoch keinen heroischen Helden dar, sondern eine „echt holländische Prügelszene".[102]
Wie bereits Neumann 1902 verweist Jacob Rosenberg auf den Dreißigjährigen Krieg, auf den die drastische Darstellung von Grausamkeiten zurückzuführen sei.[103] Dennoch bestünden zwischen den Künstlern bezeichnende Unterschiede, denn Rubens präsentiere vor allem den heroischen Helden, Rembrandt hingegen den sich in Schmerzen windenden Menschen.[104] Deshalb unterstreiche das ausgeprägte Helldunkel nicht nur die räumliche Wirkung, sondern diene auch der psychologischen Vertiefung. Gegenüber einem heroischen Ideal behaupte Rembrandt die Wirkungsmacht des Realismus.[105] Die von Rosenberg als „highly original" bezeichnete bildliche Organisation sei der „Gefangennahme Simsons" von Rubens in München sogar an Komplexität überlegen.[106]
In seiner Kritik zu Rosenbergs Buch führt Wolfgang Stechow die nur allgemein als „barock" charakterisierte Komposition auf das Vorbild von Caravaggios „Matthäus-Martyrium" (Rom, San Luigi dei Francesi) zurück.[107] Hingegen verweist Jan Gerrit de Gelder unter Berufung auf Ludwig Burchard auf den Einfluß, den der „Prometheus" von Rubens (Philadelphia Museum of Art, Abb. 387) auf die „Blendung" ausübte.[108] Seymour Slive hält die Identifikation des Frankfurter Gemäldes mit dem Geschenk an Huygens für wahrscheinlich, da es kein weiteres Gemälde gäbe, auf das die Formatangabe zuträfe.[109] Zudem erscheine es plau-

90 Vgl. Van Dyke 1923, S. 103.
91 Vgl. Swarzenski 1932, S. 137. Diese Phase im Werk des Malers sei verkannt, da man sie immer aus der Perspektive des abgeklärten, harmonischeren Spätwerkes betrachte: „Dabei lässt man sich mehr vom Gefühl abschrecken, als dass man überlegt, welche Aufgaben es für den Künstler zu lösen galt."; vgl. Swarzenski 1932, S. 137.
92 Vgl. Swarzenski 1932, S. 138.
93 Vgl. Swarzenski 1932, S. 141. Götz sieht in der List und in dem kühlen Verstand Delilas, die im Gegensatz zu der stumpf-brutalen Vitalität Simsons stehe, ihren Weg in die Freiheit. Andererseits sei ein Kampf dargestellt, der bei Delila neben dem Gefühl des Triumphes auch Angst auslöse.
94 Vgl. Swarzenski 1932, S. 139. Der geschwinde Ablauf des Geschehens werde nicht nur durch die gleichzeitige Darstellung der verschiedenen Abläufe sichtbar gemacht, sondern auch durch das Detail, daß die Handfessel nicht ordentlich angelegt, sondern nur um Simsons Handgelenk geschnürt werde; vgl. Swarzenski 1932, S. 138.
95 Vgl. Swarzenski 1932, S. 140.
96 Vgl. Swarzenski 1932, S. 140f.: „Rembrandt enthält sich der modischen Zugeständnisse, die in diesem Fall doch eine Idealisierung des Stoffes bedeuten."
97 Vgl. Swarzenski 1932, S. 141.
98 Vgl. Van Rijckevorsel 1932, S. 129.
99 Vgl. Van Rijckevorsel 1932, S. 129.
100 Vgl. Benesch 1935, S. 18 und Benesch 1957, S. 55. Hier vergleicht er die Soldaten mit den Gesichtern von Bruegel-Figuren.
101 Vgl. Hamann 1948, S. 258.
102 Vgl. Hamann 1948, S. 260.
103 Vgl. Rosenberg 1948, S. 117. Allerdings räumt Rosenberg ein, daß diese Phase nur von kurzer Dauer war.
104 Vgl. Rosenberg 1948, S. 118.
105 Vgl. Rosenberg 1948, S. 119.
106 Vgl. Rosenberg 1948, S. 119.
107 Vgl. Stechow 1950, S. 255; zuerst in Wolfgang Stechow, Ikonographisches und Methodisches zu Caravaggio, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 65, 1931/32, S. 194–199, S. 198.
108 Vgl. Van Gelder 1950/51, S. 137.
109 Vgl. Slive 1953, S. 22. Bauch bezeichnet das Werk als „Kaminstück"; vgl. Bauch 1966, S. 1.

sibel, daß Huygens die Qualitäten des Werkes trotz der grausamen Darstellung zu schätzen wußte, denn zuvor hätte er bereits eine von Rubens gemalte „Medusa" (Wien, Kunsthistorisches Museum) aufgrund ihrer schrecklichen Wirkung bewundert.[110] Horst van Gelder vermutet einen Verbleib des Gemäldes, nachdem es 1712 möglicherweise aus dem Besitz der Nachfahren von Constantijn Huygens verkauft worden war, bei dem Den Haager Kunsthändler Gerard Hoet.[111]

Die starke Verkürzung von Simsons halbnacktem Körper führt Bauch auf das Vorbild von Adam Elsheimer zurück, der in dem Gemälde „Judith enthauptet Holofernes" (London, Victoria & Albert Museum) das männliche Opfer in vergleichbarer Position und mit emporgerissenem rechten Bein dargestellt hatte.[112] Hingegen sieht Julius Held, darin Jan van Gelder folgend, in Rembrandts „Simson" einen Reflex auf den 1618 vollendeten „Prometheus" (Philadelphia Museum of Art, Abb. 387) von Peter Paul Rubens.[113] Sehr ähnlich sei die Pose des auf dem Rücken liegenden Helden, der, in starker Verkürzung wiedergegeben, gerade ein Bein voller Schmerz anziehe.[114] Als weiteres Vorbild für die Blendung nennen Rosenberg und Slive wiederum die Münchner „Gefangennahme Simsons", die Van Dyck nach einer Vorlage von Rubens ausgeführt habe.[115] Auch Horst Gerson weist auf Parallelen zu dieser Komposition und anderen nach 1610 entstandenen Gewaltszenen von Rubens hin.[116] Wie zuvor bereits Slive nennt er die Beschreibung von Rubens' „Medusa" als Beleg für Huygens' Wertschätzung der überzeugenden Darstellung von Schrecklichem.[117] Wie Rubens habe Rembrandt zu dieser Zeit wiederholt drastische, in ihrem dramatischen Höhepunkt festgehaltene Szenen dargestellt, unter denen die „Blendung" ein nicht mehr zu übertreffendes Beispiel einer den Betrachter bewegenden Malerei sei.[118] Kenneth Clark sieht in der Wiedergabe der Affekte eine deutliche Stellungnahme Rembrandts gegen den Klassizismus.[119] Da die Identifizierung des Geschenkes an Huygens mit der „Blendung" ausschließlich auf den Maßangaben in Rembrandts Brief beruhe und das Thema dort nicht genannt werde, mahnt Bob Haak zur Vorsicht bei dieser These.[120] Auch J. Bruyn, der explizit auf die Anstückungen der Leinwand verweist,[121] läßt offen, ob es sich bei dem Geschenk um die „Blendung" handeln könnte.[122] Daß Huygens in keinem seiner vielen Lobgedichte auf dieses Werk Rembrandts eingehe, wertet er als Beleg, daß sich der Maler gegen dessen Erwartungen entwickelt habe. Dabei zeige gerade dieses Gemälde deutliche Einflüsse durch die italienische Malerei:[123] Unter Berufung auf Stechow weist Bruyn auf Impulse von Caravaggios „Martyrium des Hl. Matthäus" (Rom, San Luigi dei Francesi) für den Körper Simsons und die gegenläufige Bewegung Delilas hin. Um der so erzielten Diagonale entgegenzuwirken, habe Rembrandt die Figur mit der Lanze aus Tempestas „Wildschweinjagd" vergrößert und als Kontrast eingesetzt.[124] Dies entspräche „Rembrandt's ambition to develop a caravaggiesque composition scheme further in the sense of a unified structure of conflicting spatial diagonals."[125] Als weiteres Vorbild für die auf einer Diagonale basierenden Komposition mit der von außen eindringenden Lichtquelle nennt Erich Hubala Caravaggios „Bekehrung des Paulus" (Rom, Santa Maria del Popolo).[126]

Auch Madlyn Kahr, die in der „Blendung" ein protestantisches Äquivalent zu den flämischen Martyriumsdarstellungen sieht,[127] weist auf zeitgleich entstandene barocke Kompositionen als Vorbilder für Rembrandt hin.[128] Dabei nennt sie wie Bruyn das „Martyrium des Matthäus" von Caravaggio, aber auch nordische Vorbilder: So würde der auf dem Rücken liegende Simson

110 Vgl. SLIVE 1953, S. 23. Die im Frankfurter Gemälde deutlich werdende Hinwendung zu einer barocken Formensprache ist Slive zufolge einer der Gründe, weshalb sich Constantijn Huygens in den 1640er Jahren von Rembrandt distanzierte und ihn auch nicht in die Liste der Künstler aufnahm, die er für die Ausstattung von Huis ten Bosch vorschlug; vgl. SLIVE 1953, S. 26.

111 Vgl. VAN GELDER 1959, S. 178. Dieser ließ möglicherweise auch die Kasseler Kopie anfertigen, die sich nach den Angaben im Inventar von 1749 vor dem Erwerb bei Hoet befunden hatte.

112 Vgl. BAUCH 1960, S. 131.

113 Vgl. HELD 1963, S. 31f. Held begründet diese Anlehnung damit, daß Huygens Rembrandt zu einem holländischen Rubens habe machen wollen. Van Gelder zufolge habe bereits Ludwig Burchard auf die Parallelen hingewiesen; vgl. VAN GELDER 1950/51, S. 137.

114 Diese bereits bei Michelangelo und Tizian nachzuweisende Pose tritt in verschiedenen, nach Rubens' Italienaufenthalt entstandenen Werken auf, um grausame Schmerzen anschaulich zu machen; vgl. HELD 1963, S. 26–30.

115 Vgl. ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 57. Die Silhouettenfigur wird als „in the Honthorst manner" charakterisiert.

116 Vgl. GERSON 1968, S. 54.

117 Vgl. GERSON 1968, S. 52. Die „Medusa" befand sich damals in der Sammlung von Huygens; vgl. WHITE 1966, S. 50.

118 Aufgrund der Kopien schließt Gerson auf ein ursprünglich noch größeres Format des Gemäldes, das „certainly" das Geschenk an Huygens war. Die zwei Zeichnungen zu dem Thema (Benesch 93, 127) bringt er mit einer anderen, möglicherweise nie ausgeführten Version in Verbindung; vgl. GERSON 1968, S. 491.

119 Vgl. CLARK 1966, S. 22. In den Schergen, die Simson überwältigen, sieht er Reminiszenzen an Raffaels „Befreiung Petri" im Vatikan.

120 Vgl. HAAK 1969, S. 133.

121 Vgl. BRUYN 1970, S. 42.

122 Vgl. BRUYN 1970, S. 42.

123 Vgl. BRUYN 1970, S. 41.

124 Vgl. BRUYN 1970, S. 42 unter Berufung auf VAN RIJCKEVORSEL 1932, S. 129.

125 Vgl. BRUYN 1970, S. 42.

126 Vgl. HUBALA 1970, S. 179.

127 Vgl. KAHR 1973, S. 245.

128 Vgl. KAHR 1973, S. 246.

mit den angezogenen Beinen sowie die Silhouettenfigur mit der Partisane auf das der Werkstatt Albrecht Altdorfers zugeschriebene „Martyrium des Hl. Florian" (Prag, Narodní Galerie) zurückgehen.[129] Die heftige Drehbewegung Delilas mit den ausgestreckten Armen führt Kahr auf den Stich mit „Joseph und die Frau des Potiphar" von Marcantonio Raimondi oder den Chiaroscuro-Holzschnitt von Jost de Negker nach Hans Burgkmaiers „Die Liebenden vom Tod überrascht" von 1510 zurück.[130] Da das als Geschenk für Huygens bestimmte Gemälde auch verloren gegangen sein könnte, müsse es nicht unbedingt mit der „Blendung" identifiziert werden. Wahrscheinlich sei das ohne Auftrag entstandene Werk für den Versammlungsraum einer *rederijker*-Vereinigung oder für ein Rathaus oder ein anderes öffentliches Gebäude bestimmt gewesen.[131]

Reznicek weist darauf hin, daß die Gefangennahme Simsons zwar sehr häufig, die Blendung hingegen in den Niederlanden nie dargestellt sei.[132] Als weiteres Vorbild für die Silhouettenfigur nennt er einen Stich von Philips Galle nach den „Venationes" von Stradanus (Hollstein VII, 424–622).[133] Der bereits von Held als mögliches Vorbild für Simson genannte „Prometheus" von Rubens habe sich – so Reznicek – mindestens bis 1625 in der Sammlung Sir Dudley Carletons in Den Haag befunden und sei daher auch zu sehen gewesen.[134] Daß sich Rembrandt durch den „Prometheus" inspirieren ließ, zeige der diagonal liegende Körper. Besonders gut vergleichbar seien die in die Luft stoßenden Beine. Die Hand des Soldaten mit dem Kris gehe auf den Kopf des Adlers zurück, der dem „Prometheus" gerade die Leber ausreiße.[135] Die „Blendung" stehe in der Tradition der schon im Frühwerk aufgenommenen Beschäftigung mit den menschlichen Affekten.

Die 1980 erfolgte Restaurierung der „Blendung" nahm Paul Eich zum Anlaß, das ursprüngliche Format des Gemäldes zu rekonstruieren. Er geht davon aus, daß das Gemälde bereits bei seinem Eintreffen in Wien restauriert worden sei.[136] Ausgehend von der üblichen Breite der Leinwandbahnen und ohne die seitlichen Anstückungen entspräche das Gemälde ungefähr den von Rembrandt angegebenen Maßen und könne deshalb durchaus mit dem Geschenk an Huygens in Verbindung gebracht werden.[137] Das Kasseler Gemälde stelle eine Verkleinerung bei gewahrten Proportionen dar, deren Abweichungen vom Original auf den veränderten Zeitgeschmack schließen lassen.[138] Eich datiert deshalb die Kasseler Kopie, die das Original ohne jede Anstückung wiedergebe, in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts, und vermutet, da sie aus dem Besitz des Den Haager Kunsthändlers Gerard Hoet erworben worden sei, eine Entstehung noch in Holland.[139] Die Zeichnung in Privatbesitz (Abb. 378), die sich nur in dem etwas niedriger und in der Laibung breiter ausgefallenen Höhleneingang unterscheide, stehe mit der Kasseler Kopie in Zusammenhang.[140] Das zwischen 1749 und 1751 entstandene Gemälde von Johannes Zick (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) zeige vielleicht schon die obere Anstückung, da die Proportionen steiler ausfallen, obgleich das Schwert des von rechts herbeistürzenden Soldaten immer noch genau in die rechte obere Bildecke weise.[141] Erst der 1760 datierte Stich von Landerer zeige sämtliche Anstückungen und entspräche diesem auch in der Formatangabe (etwa 238 x 308 cm). Eine weitere, anonyme Kopie (Privatbesitz) gäbe das Gemälde nun mit allen Ergänzungen wieder.[142] Eich begründet die Veränderungen mit dem Geschmack des 18. Jahrhunderts, das den eindringlichen Charakter der Darstellungen zurücknehmen und entschärfen wollte.[143]

In seiner 1983 veröffentlichten Untersuchung zu „Rembrandt and Persia" greift Leonard J. Slatkes die von Josef Strzygowski bereits 50 Jahre zuvor geäußerte These auf, daß sich Rembrandt für die Darstellung des Simson von der indischen Buchmalerei inspirieren ließ.[144] Wie Strzygowski nennt auch er die Mordszene aus einem Jahangir-Album des späten 16. Jahrhunderts (fol. 16b, Berlin, Staatsbibliothek).[145] Den häufig genannten Vorbildern, die Rembrandt für die „Blendung" benutzte, fügt Slatkes noch eine Darstellung der „Gefangennahme Simsons" von Joos van Winghe aus dem Jahr 1580 (Düsseldorf, Kunstakademie) hinzu, die eine „similar physicality and energy" auszeichne.[146] Bezüge zu den

129 Vgl. KAHR 1973, S. 248. Da das Gemälde aber nicht durch Kopien oder Stiche verbreitet wurde, führt Kahr Parallelen eher auf allgemein bekannte Motive zurück.
130 Vgl. KAHR 1973, S. 248f. Auch sie erkennt in den Zügen Delilas die der Saskia.
131 Vgl. KAHR 1973, S. 247.
132 Vgl. REZNICEK 1977, S. 88.
133 Vgl. REZNICEK 1977, S. 89f., ohne nähere Angaben zu dem Stich.
134 Vgl. REZNICEK 1977, S. 90.
135 Vgl. REZNICEK 1977, S. 91.
136 Vgl. EICH 1981, S. 288f. unter Berufung auf den Eintrag im STÄDEL-INVENTAR 1880, in dem der 1760 datierte Landerer-Stich (Abb. 388) als Beleg für die zwischenzeitlich erfolgten Anstückungen genannt wird.
137 Vgl. EICH 1981, S. 292f., er rechnet das Format auf das heutige Maß von 226 x 283 cm um.
138 Vgl. EICH 1981, S. 293f. Er gibt die Maße des im Krieg verlorenen Gemäldes mit 195 x 261 cm an.
139 Vgl. EICH 1981, S. 294.
140 Vgl. EICH 1981, S. 292.
141 Vgl. EICH 1981, S. 294f. Das Gemälde ist unter den oben aufgeführten „Kopien" unter c) verzeichnet. Veränderungen im Kolorit erklärt er mit dem gewandelten Zeitgeschmack.
142 Vgl. EICH 1981, S. 296, siehe unter „Kopien", d).
143 Vgl. EICH 1981, S. 298.
144 Vgl. STRZYGOWSKI 1933, S. 224.
145 Vgl. SLATKES 1983, S. 29.
146 Vgl. SLATKES 1983, S. 32. Er sieht in der Komposition Van Winghes mehr Parallelen als in den bisher von der Forschung genannten Werken von Rubens.

Utrechter Caravaggisten, insbesondere zu der „Fesselung des Prometheus" (Amsterdam, Rijksmuseum) von Dirck van Baburen, könnten Slatkes zufolge mit Rembrandts Ambitionen zu begründen sein, eine Gerard van Honthorst vergleichbare Karriere bei Hofe anzustreben.[147]

Ausgehend von der Feststellung, daß die „Blendung" für Huygens bestimmt gewesen sei, versucht Cynthia Lawrence 1985 die Ablehnung des Geschenks zu begründen.[148] Sie verweist auf den gewandelten Geschmack von Huygens, der ab 1634 in Den Haag ein Haus im klassizistischen Stil erbaute und auch in seinen Äußerungen zunehmend die ausgewogene, repräsentative Kunst propagierte, die auch vom Hof gefördert wurde. Hingegen habe Rembrandt konsequent seine eigenen künstlerischen Ziele verfolgt und sich damit von der offiziellen, eher klassizistisch geprägten Richtung entfernt. Der Kunstgeschmack von Huygens bietet den Ausgangspunkt einer anderen Überlegung, die Lawrence in einem weiteren, im folgenden Jahr erschienenen Artikel äußert.[149] Wie zuvor schon Slatkes hebt sie hier die Vorbildfunktion von Baburens „Prometheus" in Amsterdam heraus, der zu den von Huygens geschätzten Caravaggisten zähle. Deutliche Übereinstimmungen mit der Frankfurter „Blendung" sieht sie nicht nur hinsichtlich des auf dem Rücken liegenden, halbnackten Helden, sondern auch in dem Folterknecht links, der dem von Rembrandt gemalten Soldaten mit der Partisane ähnlich sei, und in Merkur, der als Vorbild für die Delila gedient haben könne. Deshalb ist es Lawrence zufolge wahrscheinlich, daß das Gemälde von Baburen oder eine beiden Künstlern gemeinsame Vorlage als Quelle für Rembrandts Invention gedient habe.

Christian Tümpel greift die Überlegung von Slatkes auf, in der „Gefangennahme Simsons" von Van Winghe ein zentrales Vorbild zu sehen, obgleich diese den Moment vor der eigentlichen Blendung zeige.[150] Aufgrund größerer Verwandtschaften wertet er dieses Bild eher als Ausgangspunkt für Rembrandts Komposition als das thematisch gleiche und in der Forschung häufiger genannte Gemälde von Rubens. Die von Benesch genannten Zeichnungen stünden vermutlich mit einer nicht ausgeführten Fassung in Zusammenhang. Nach Ansicht Tümpels ist es „wahrscheinlich", daß das Frankfurter Gemälde mit dem Geschenk an Huygens identisch sei.[151]

Gary Schwartz stellt hingegen die These, daß die „Blendung" für Huygens bestimmt war, wie zuvor schon Bob Haak und Madlyn Kahr grundsätzlich in Frage. Er sieht vielmehr in der von ihm als „Aegina" bezeichneten „Danaë" (St. Petersburg, Eremitage) das gesuchte Gemälde.[152] Mögliche Anregung zu dem Thema könne Rembrandt durch Menasse ben Israël bekommen haben.[153] Dagegen wendet sich Volker Manuth: Die „Danaë" habe auch vor der Formatänderung nicht den von Rembrandt angegebenen Maßen entsprochen, zudem sei sie noch in den 1640er Jahren überarbeitet worden.[154] Unabhängig davon, ob es sich bei der „Blendung" tatsächlich um das Geschenk an Huygens handele, sei es kein Auftragswerk, sondern von Rembrandt zum freien Verkauf bestimmt gewesen.[155]

Christian Lenz stellt 1985 für Rubens und Rembrandt eine vergleichbar bildbestimmende Betonung der Bewegung fest und vergleicht die „Blendung" mit den beiden Ölskizzen von Rubens zum gleichen Thema (Chicago, The Art Institute und Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).[156] Den maßgeblichen Unterschied sieht er darin, daß Rubens die Figuren, Rembrandt hingegen den Ort betone. Deshalb sei davon auszugehen, daß Rembrandt sich mit anderen Kampfdarstellungen von Rubens, insbesondere den Jagdszenen, auseinandergesetzt habe.[157] Für den Soldaten mit der Partisane nennt er den „Meleager" des Wiener Bildes von Rubens als Vorbild, und für den rücklings liegenden Simson verweist er – wie schon Bauch 1960 – auf den „Holofernes" von Adam Elsheimer.[158] Als weitere Anre-

147 Vgl. SLATKES 1983, S. 33f. Ähnlichkeiten sieht er darin, wie die Ketten in die Handgelenke schneiden.

148 Vgl. LAWRENCE 1985, S. 16–26. Ihre Lesart der Briefstelle, in der Rembrandt das Gemälde als „worthy of Milord's House" beschreibe (vgl. LAWRENCE 1985, S. 16) wird von J. Bruyn in Frage gestellt. Er führt die Deutung von Lawrence auf eine fehlinterpretierte Stelle zurück, die eigentlich nur aussage, daß das für Huygens bestimmte Gemälde ihm in seinem Haus übergeben werde; vgl. J. BRUYN, Wat bedoelde Rembrandt in zijn derde brief aan Constantijn Huygens over diens huis te zeggen?, in: Oud Holland 112, 1998, S. 251f.

149 Vgl. LAWRENCE 1986, S. 37.

150 Vgl. TÜMPEL 1986, S. 389, Kat. 12.

151 Vgl. TÜMPEL 1986, S. 138f.

152 Vgl. SCHWARTZ 1984, S. 130. Gemeint ist das allgemein als „Danaë" gedeutete Werk. Schwartz begründet seine Überlegung mit der in der Forschung häufig zitierten Briefstelle, in welcher der Sekretär die „Medusa" von Rubens rühmt. Schwartz verweist jedoch auch auf den Fortgang der Stelle, nach der es Huygens vorziehe, solche grausamen Werke in den Häusern anderer hängen zu sehen.

153 Vgl. SCHWARTZ 1984, S. 180.

154 Vgl. MANUTH 1987, S. 48, Anm. 146. Auch das Rembrandt Research Project findet in der Argumentation von Schwartz „no really sound reason"; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 192.

155 Dazu auch CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 193.

156 Vgl. LENZ 1985, S. 148f. Gegen die Auffassung von Lenz, daß die Ölskizzen denselben Moment der Handlung herausgreifen wie das Frankfurter Gemälde, wendet sich MANUTH 1990, S. 179.

157 Vgl. LENZ 1985, S. 149.

158 Vgl. LENZ 1985, S. 150. Den von VAN RIJCKEVORSEL 1932, S. 129, vorgeschlagenen Stich von Antonio Tempesta lehnt Lenz als Vorbild ab. Manuth merkt an, daß der Nachweis fehle, wie Rembrandt das Gemälde von Elsheimer gesehen haben könne, vgl. MANUTH 1990, S. 196, Anm. 41.

gungen nennt er Raffaels „Befreiung Petri" für die Darstellung der Lichtreflexe auf den Rüstungen und den Holzschnitt „Die Gefangennahme Simsons" von Tizian, wo die spannungsvolle Beziehung zwischen Simson und Delila bereits angelegt sei.[159] Rubens habe dieses erkannt und in seiner Darstellung von „Simson und Delila" (London, National Gallery) umgesetzt, die deshalb als wichtigstes Vorbild für Rembrandt anzusprechen sei.[160] Parallelen bestünden auch hinsichtlich der Adressaten der jeweiligen Gemälde: Rubens habe das Werk für seinen Freund Nicolaes Rockox gemalt und Rembrandt die „Blendung" für den ihm ebenfalls verbundenen Huygens bestimmt.[161]

Ernst van de Wetering zufolge stammten die „Danaë" und die „Blendung" aufgrund der übereinstimmenden Fadenzahl und Webart aus dem gleichen Leinwandballen, so daß auf eine etwa gleichzeitige Entstehung zu schließen sei.[162] Das Rembrandt Research Project bezeichnet die „Blendung" als „very well preserved, autograph work" und als „one of Rembrandt's most ambitious history paintings from the mid 1630s."[163] Das Gemälde befände sich in einem insgesamt guten Zustand.[164] Unklarheiten im Hintergrund gingen auf Rembrandts Desinteresse an illusionistisch präziser Wiedergabe der Architekturen zurück.[165] Für die Authentizität des Gemäldes sprächen die vielfältigen Änderungen, die den Entstehungsprozeß sichtbar machten.[166] Pentimenti über der Schulter der Silhouettenfigur zeigten, daß an dieser Stelle die ursprüngliche Komposition schon ausgeführt war.[167] Die Kasseler Kopie und die von Eich publizierte anonyme Zeichnung ordnen die Autoren der Rembrandt-Werkstatt zu und kommen deshalb zu gänzlich anderen Folgerungen als Eich: Abweichungen wie der wesentlich steiler ausgeführte Arm des Soldaten mit dem Kris gingen auf einen Zwischenzustand und nicht auf die Schwäche des Kopisten zurück.[168] Da der Lichteinfall zur Organisation des Bildgeschehens diene, seien gerade an dieser Stelle viele Änderungen zu beobachten.[169] Rembrandt bemühe sich, den gleißenden Charakter des einfallenden Lichtes zu betonen.[170] Die damit kontrastierende Silhouettenfigur gehe auf caravaggistische Impulse zurück, ohne daß aber – wie von Stechow vorgeschlagen – das „Matthäusmartyrium" von Caravaggio als unmittelbares Vorbild anzunehmen sei.[171] Als *exemplum doloris* bilde der „Laokoon", auf den alle bislang genannten Vorbilder wie Elsheimers „Holofernes" oder der „Prometheus" von Rubens zurückgingen, die Voraussetzung für den Simson.[172] Die Dramatik des Momentes forciere Rembrandt dadurch, daß einzelne Motive gerade im Herabstürzen begriffen seien wie der Helm des Soldaten, der Simson mit sich zu Boden gerissen habe.[173] Damit stünde die „Blendung" anderen Werken nahe, die wie das „Gastmahl des Belsazar" (London, National Gallery) und das „Opfer Abrahams" (St. Petersburg, Eremitage) Mitte der 1630er Jahre entstanden sind.[174] Mit Hilfe exotischer Motive wie dem Kris oder den fremdartigen Kostümen versuche Rembrandt, eine „biblische" Atmosphäre zu erzeugen. Der

159 Vgl. Lenz 1985, S. 150.
160 Vgl. Lenz 1985, S. 150f.
161 Vgl. Lenz 1985, S. 151f.
162 Vgl. Van de Wetering 1986, S. 24f. Diese Überlegungen hatte Van de Wetering bereits zwei Jahre zuvor in der Festschrift für Hans Jaffé geäußert. Da die „Danaë" wie die Frankfurter „Blendung" eine Mittelnaht aufweise, und die übliche Stoffbreite ca. 107 cm betragen habe, kommt er zu dem Schluß, daß die „Danaë" beschnitten worden sei. Dadurch würde die Figur stärker in den Vordergrund gestellt, und durch die so erzielte Intensivierung der Bildwirkung sei die Beschneidung der Leinwand bislang nicht weiter aufgefallen; vgl. Van de Wetering 1984, S. 70f.
163 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 183. Die vorsichtige Formulierung „inscribed with the date of 1636" geht auf Zweifel an der Authentizität der Signatur zurück, die nach einer Verkleinerung des Bildes oder einem Umschlagen des unteren Bildrandes nachgezogen worden sein könnte; vgl. Corpus Rembrandt 1989, S. 190.
164 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 183.
165 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 190.
166 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 195. Diese würden vor allem die linke Bildhälfte betreffen. Hingegen sei die diagonal komponierte Soldatengruppe rechts von Anfang an in dieser Form vorgesehen. Die thematisch verwandten Zeichnungen Benesch 93 und Benesch 530 seien nicht als direkte Vorstufen anzusehen; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 192.
167 Die Röntgenaufnahme zeigt auf dem Rücken der Silhouette einen Federköcher, der später von Rembrandt mit dem Raubtierfell übermalt wurde. Außerdem wurden die gebauschten Ärmel über den ausgeführten Hintergrund gemalt, denn die Röntgenaufnahme belegt, daß die üppigen Stoffmengen in der Unterlegung nicht vorgesehen waren; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 188 und S. 191.
168 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 188 und S. 192. Wie die Röntgenaufnahme und die Kopien belegen, war zunächst ein größerer Abstand zwischen Simsons Knie und dem Arm mit dem Dolch geplant; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 188. In der Röntgenaufnahme ist die Achselhöhle Simsons deutlich zu erkennen. Zudem war ein Hemd über seiner Brust vorgesehen, das später aber verworfen und durch die nackte Haut ersetzt wurde; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 186. Damit werde das Zentrum der Handlung betont, wohingegen die Änderung am Arm des Soldaten eine Korrektur sei, um die starke Verkürzung plausibler zu machen; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 191.
169 Die Röntgenaufnahme belegt, daß sich die Hand Delilas mit der Schere ursprünglich etwas höher befand; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 188.
170 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 191. Die in der Röntgenaufnahme sichtbaren Schraffuren in der Laibung des Höhleneingangs werden als Schatten gedeutet; vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 188.
171 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 190f. Die Autoren greifen auf die Anregung von Van Rijckevorsel 1932 zurück, die Rückenfigur mit der Partisane auf einen Stich mit der „Wildschweinjagd" von Antonio Tempesta zurückzuführen.
172 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 190f.
173 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 191.
174 Vgl. Corpus Rembrandt 3, 1989, S. 191.

Weinkrug links gehe allerdings auf die Tradition der „Starken Frauen" und die Legende zurück, Delila habe Simson trunken gemacht.[175] Sowohl die anonyme Zeichnung als auch die Kasseler Kopie und die Kopie von Johann oder Januarius Zick würden belegen, daß die Anstückungen erst nach dem Umzug des Gemäldes nach Wien 1751 hinzukamen.[176] Da die Maße des Originals etwas geringer ausfallen als die von Rembrandt im Brief an Huygens angegebenen, bleibe die Identifikation mit dem Geschenk offen.[177] Weil die Kasseler Kopie noch in der Werkstatt von Rembrandt entstanden sei und deshalb nicht zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Auftrag von Gerard Hoet entstanden sein könne, sei die Überlegung Van Gelders hinfällig, daß sich die „Blendung" nach dem Verkauf durch die Familie Huygens im Besitz des Den Haager Kunsthändlers befunden habe.[178]

In seinen Überlegungen zur Frankfurter „Blendung" geht Volker Manuth auf die „entlegene Ikonographie"[179] und damit auf die Bildtradition ein. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts seien Darstellungen von Simson und Delila vor allem im Kreis um Rubens populär gewesen, wobei zwischen dem Abschneiden des Haarschopfs und der Gefangennahme durch die Schergen deutlich unterschieden werde.[180] Manuth stellt fest, daß dabei die Betonung auf der Darstellung des Kampfes liege, die eigentliche Blendung jedoch ausgespart bliebe.[181] Von dem in der Forschung als Vorbild für die Gestaltung des Simson häufig genannten „Prometheus" (Abb. 387) von Rubens würden keine graphischen Reproduktionen und nur eine Kopie existieren.[182] Da man kaum davon ausgehen könne, daß Rembrandt das Bild in Den Haag gesehen habe, zieht Manuth den Stich von Cornelis Cort nach Tizians „Tityos" von 1566 heran.[183] Vergleichbar sei insbesondere der rechte, angekettete Arm, dessen Hand eine Faust bilde, zudem bestünden inhaltliche Übereinstimmungen, da Tityos wie Simson für seine sinnlichen Leidenschaften habe büßen müssen.[184] Das Motiv des Griffes in den Bart führt Manuth auf die christliche Ikonographie, insbesondere auf Passionsszenen zurück.[185] Für die Darstellung des Kampfes sieht er – wie Lenz 1985 – in den Jagdszenen von Rubens prägende Vorbilder.[186] Das Motiv des Ausstechens der Augen führt Manuth auf zeitgenössische theologische Texte zurück: Dort werden die Augen von Simson als Quelle seiner Leiden ausgemacht, denn durch die Blendung würde seine Verführbarkeit durch Delilas Reize bestraft.[187] Rembrandt stelle auf sehr menschliche Weise das Scheitern eines Auserwählten dar und warne damit zugleich vor selbstgefälligem Verhalten.

Otto Pächt konzentriert sich auf Rembrandts Beleuchtungsregie und betont die Unterstreichung des Momenthaften, das durch den plötzlich einfallenden Lichtstrahl entstehe.[188] Die Einbindung aller Bildelemente in die Handlung, die durch das Licht hervorgerufen werde, leite sich insbesondere von Elsheimer ab.[189] Allerdings verfüge das Licht bei Rembrandt über eine eher dynamische Funktion.[190] In der heftigen Darstellung der Affekte sieht Christopher Baker eine konsequente Fortführung der Ausdrucksstudien, mit denen sich Rembrandt schon sehr früh beschäftigt habe.[191] Das rahmende Motiv eines teilweise verschatteten Vordergrundes wirke noch bis zum Kasseler „Jakobssegen" von 1656 nach.[192]

Auf die von Stechow 1950 eingeführte Überlegung, in dem „Martyrium des Matthäus" von Caravaggio das Vorbild für Rembrandt zu sehen, geht Albert Blankert 1993 noch einmal ein.[193] Das Problem, daß Rembrandt keine direkte Kenntnis des Originals haben konnte, löst Blankert insofern, als er Pieter Lastman als wichtigen Mittler einführt. Dieser habe sich in Rom mit den Werken von Caravaggio auseinandergesetzt und die Figur des schreienden Jungen übernommen, der über die Schulter hinweg einen Blick auf die Martyriumsszene wirft.[194] In der 1619 gemalten Darstellung von „Odysseus und Nausikaa" (München, Alte Pinakothek) habe Lastman dieses Motiv in einer Frauenfigur verarbeitet, die mit weit vorgestreckten Armen, aufgerissenen Augen und dem über die Schultern gerichteten Blick Angst und Erschrecken vermittle. Rembrandt habe diese Figur zum Vorbild sei-

175 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 191.
176 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 192. Die Autoren widersprechen damit der These Justis und Valentiners, den ursprünglichen oberen Rand der Leinwand als Knick zu deuten, der auf ein Umschlagen der ursprünglichen Leinwand zurückgehen würde.
177 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 192f. und S. 195.
178 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 193.
179 Vgl. MANUTH 1990, S. 169.
180 Vgl. MANUTH 1990, S. 174–181, mit Verweisen auf Adaptionen des Themas bei den niederländischen Caravaggisten.
181 Vgl. MANUTH 1990, S. 179–181.
182 Vgl. MANUTH 1990, S. 183.
183 Vgl. MANUTH 1990, S. 183–186.
184 Vgl. MANUTH 1990, S. 184.
185 Vgl. MANUTH 1990, S. 186, mit dem Hinweis auf weitere Textbelege.
186 Vgl. MANUTH 1990, S. 188.
187 Vgl. MANUTH 1990, 188–193.
188 Vgl. PÄCHT 1991, S. 16, der den Begriff des „Schlaglichts" aufgreift.
189 Vgl. PÄCHT 1991, S. 86. Er verweist auf den „Holofernes" als Vorbild für den Simson. Der Einfluß Caravaggios hinsichtlich der Behandlung des Helldunkels sei nur oberflächlich und „im Grunde ein Schulklischee"; vgl. PÄCHT 1991, S. 87.
190 „Das Licht ist Zeigelicht und Aktionserreger in einem"; vgl. PÄCHT 1991, S. 87.
191 Vgl. BAKER 1993, S. 95.
192 Vgl. BAKER 1993, S. 191.
193 Vgl. BLANKERT 1993, S. 120f.
194 Blankert beruft sich dabei auf Joos Bruyn, den Verfasser des Artikels zur „Blendung" im CORPUS REMBRANDT 3, 1989, A 116, S. 183–195. Dieser hatte zuerst Pieter Lastman als möglichen Mittler genannt.

ner Delila genommen und durch die Schere und den abgeschnittenen Haarschopf ergänzt.[195]
1997 wurde die „Blendung" erstmalig auf einer Ausstellung präsentiert: Die National Gallery in London konfrontierte das Werk mit dem 1609 entstandenen Gemälde „Simson und Delila" von Rubens in ihrem Besitz. Im Faltblatt zu der Ausstellung werden Bezüge zwischen dem Flamen und Rembrandt aufgezeigt, der zeitlebens seinem großen Vorbild als Historienmaler nachgeeifert habe. Großformatige, im dramatischen Höhepunkt zugespitzte Historienszenen im „Rubensian style" habe Rembrandt nur in den 1630er Jahren geschaffen. Zusammen mit einigen Historien wie dem „Gastmahl des Belsazar" (London, National Gallery) und das „Opfer Abrahams" (St. Petersburg, Eremitage, Abb. 388) bilde die „Blendung" eine fest umrissene Werkgruppe. Deshalb sei es wahrscheinlich, daß die „Blendung" als „his most violent, dramatic and Rubensian canvas" als Geschenk für Huygens bestimmt gewesen sei, der, wie seine Briefe belegen, ein Verehrer von Rubens war.
Auch Christopher Wright betont die Abhängigkeit der „Blendung" von den barocken Kompositionen des Rubens und vermutet, daß das Werk im Auftrag entstanden sei.[196] Das Gemälde, das wie eine Theaterszene wirke, vereine zwei Episoden: die Blendung und den daraus resultierenden Triumph der Delila.[197]
Jeroen Giltaij führt aus, daß Rembrandt mit monumentalen Gemälden wie der „Blendung" die Absicht verfolgte, in Holland eine der italienischen Tradition vergleichbare Historienmalerei zu etablieren.[198] Als mögliches Vorbild führt er einen Kupferstich von Lucas van Leyden an, der Delila beim Schneiden der Locken zeige; außerdem sei der Vergleich mit „Simson und Delila" (London, National Gallery) von Rubens aufschlußreich.[199] Die vom Rembrandt Research Projekt geäußerte Vermutung, daß die Signatur nicht authentisch sei, fände keine Bestätigung.[200]

DISKUSSION

Dem 1636 datierten Gemälde liegen die im Alten Testament (Richter, Kap. 16) geschilderten Ereignisse zugrunde: Die mit den feindlichen Philistern verbündete Delila versuchte mehrmals, Simson das Geheimnis seiner übermenschlichen Kraft zu entlocken. Dieser blieb dreimal standhaft und konnte so der Gefangennahme entgehen. Da Delila jedoch weiter in ihn drang, „ward seine Seele matt bis an den Tod". Er verriet ihr, daß die Kraft in seinem noch nie geschorenen Haupthaar liege. Delila rief erneut die Philisterfürsten und ließ Simson in ihrem Schoß einschlafen, während einer der Philister die sieben Locken abschnitt. Als Simson erwachte und sich befreien wollte, spürte er, daß seine Kraft von ihm gewichen war. Die Philister nahmen ihn gefangen und stachen ihm die Augen aus (Richter 16,21).
Offenbar bereiteten Rembrandt die ambitionierte Komposition und das für ihn ungewohnte große Format Probleme, wie zahlreiche Überarbeitungen und Korrekturen belegen. Die in der Röntgenaufnahme (Abb. 377) sichtbare bleiweißhaltige Unterlegung zeigt, daß der rechte Arm Delilas ursprünglich höher angesetzt war.[201] Da die Schere von dem Kopf des links stehenden Soldaten verdeckt worden wäre, verwarf Rembrandt diesen Plan und inszenierte das „Corpus delicti" genau an der lichthaltigsten Stelle. Die Betonung der Schere könnte auch der Grund dafür sein, warum der bereits ausgeführte Pfeilköcher auf dem Rücken des Soldaten durch das eher neutrale Raubtierfell übermalt und die Glanzlichter des Harnischs zurückgenommen wurden:[202] Zusammen mit dem Weinkrug, dem herabhängenden Schwert und der Partisane hätten die detailliert gemalten Motive von der Schere abgelenkt, der als Verweis auf das vorausgegangene Geschehen eine wichtige narrative Funktion zukommt. Auch das Motiv des Haarschopfes wurde stärker betont, indem Rembrandt die über die linke Schulter der Rückenfigur ragenden Pfeilenden übermalte und somit eine gerade, beruhigte Kontur der Schulter erzielte.[203]
Mit Rembrandts Bestreben, den narrativen Gehalt der Szene zu steigern, läßt sich auch eine weitere Änderung begründen: Die Röntgenaufnahme zeigt, daß die Brust Simsons ursprünglich von einem faltigen Hemd bedeckt war.[204] Von der nun sichtbaren glatten Haut hebt sich die dunkle Spitze der Partisane markant ab. Der Kontrast zwischen der nackten Haut und der bedrohlichen Waffe unterstreicht die Verletzbarkeit des wehr-

195 Blankert zufolge würden die wehenden Locken des Haarschopfes die ungestüme Bewegung unterstreichen, mit der sich Delila vom Ort des Geschehens entferne. Als weiteres Vorbild, auf dem eine vergleichbare Figur vorkomme, nennt Blankert die „Blendung Simsons" von Rubens aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza.
196 Vgl. WRIGHT 2000, S. 20.
197 Vgl. WRIGHT 2000, S. 97.
198 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 126.
199 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 126. Letztlich führe die Suche nach Vorbildern seiner Meinung nach aber nicht zu einem befriedigenden Resultat.
200 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 126.
201 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188. Die ursprüngliche Armhaltung entspricht dem von Kahr genannten Vorbild (vgl. KAHR 1973, S. 249) mehr als die letztliche Ausführung: So zeigt die entsetzt wegstürzende Frau auf Hans Burgkmaiers Chiaroscuro-Holzschnitt „Liebende überrascht vom Tode" vergleichbar parallel geführte Arme.
202 Köcher und Glanzlichter sind auf der Röntgenaufnahme noch deutlich zu erkennen. Dazu auch CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.
203 Mit bloßem Auge ist heute noch an dieser Stelle eine rote Linie zu erkennen, bei der es sich um ein Pentiment handelt (Abb. 380).
204 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.

Abb. 377: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Röntgenaufnahme (Detail), Frankfurt a. M., Städel

losen Simson. Zugleich reflektiert und bündelt das helle Inkarnat den einfallenden Lichtstrahl, der so bis in den Vordergrund fällt. Daß sich Rembrandt intensiv mit der Lichtführung auseinandersetzte, macht auch die in der Röntgenaufnahme sichtbare, mit Bleiweiß ausgemischte Unterlegung deutlich: Die hell beleuchtete Laibung des Eingangs reichte ursprünglich fast bis zum oberen Bildrand. Hineingekratzte grobe Schraffuren deuten jedoch an, daß Rembrandt bereits zu diesem Zeitpunkt den Schatten plante,[205] der in der fertigen Ausführung Folge der niedrig angesetzten Lichtquelle ist. Das so entstehende Streiflicht verleiht den halb verschatteten Gesichtszügen der Delila ihren magischen Charakter.[206] Zur Verstärkung der Kontraste wurden später als dunkel erscheinende Bildpartien wie der emporgereckte Fuß des Simson mit den gekrümmten Zehen von der hellen Unterlegung, mit der Delilas weißer Ärmel vorbereitet wurde, ausgespart.[207] Auch die Silhouette der Rückenfigur war von Beginn an geplant, denn sie ist von der hellen Unterlegung weitgehend freigelassen. Nur der Lichtreflex auf der linken Schulter, der später von dem Fell überdeckt wurde, war bereits in diesem Stadium angelegt.[208]

205 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.

206 Offenbar geht auch dieses auf eine Planänderung Rembrandts zurück, denn der Röntgenaufnahme zufolge war das Gesicht Delilas einheitlich hell unterlegt und hätte so stark beleuchtet gewirkt. Die vom Rembrandt Research Project vorgeschlagene Deutung, daß die ungewöhnliche Unterlegung auf eine Veränderung der Kopfposition zurückgehe (vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188, S. 191), läßt sich hingegen nicht bestätigen.

207 Vgl. dazu auch CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.

Eine eindeutige Korrektur stellt die teilweise Übermalung von Simsons rechtem Knie mit dem Arm des Soldaten dar, der ihn gerade blendet. Der Röntgenaufnahme zufolge war hier ein größerer Abstand vorgesehen, den auch die vom Rembrandt Research Project als Werkstattkopie gedeutete Zeichnung (Abb. 378) und das Kassler Gemälde belegt.[209] Sie zeigt eine auf die zu starke Verkürzung zurückgehende unglückliche Proportion des Armes und der Hand mit dem Kris. Die unterhalb der Manschette stehengebliebene und deshalb mit bloßem Auge zu erkennende dunkelbraune Untermalung im fertig ausgeführten Gemälde (Abb. 379) belegt, daß Rembrandt diesen unbefriedigenden Zustand korrigierte, indem er die Rüstung links verstärkte und um die Hand ergänzte. Beide Kopien sind keine genaue Wiedergabe des Originals, sondern deuten unklare Details um. Dies wird insbesondere an der Zeichnung ersichtlich: Der rundbogige Eingang erhält einen klaren Abschluß durch einen gemauerten Bogen, unterhalb des Simson befindet sich nun eine niedrige Stufe, und der kleine Buckel in der Schulterlinie der Silhouettenfigur wird als Detail der Rüstung herausgearbeitet. Andere Bildpartien wurden hingegen fehlinterpretiert: So wurde aus dem Schleier der Delila eine Feder als Kopfschmuck, und der

Abb. 378: Rembrandt (Werkstatt), Die Blendung Simsons, Pinselzeichnung, Verbleib unbekannt

208 Offensichtlich setzte sich Rembrandt sehr intensiv mit der Kontrastwirkung dieser Figur auseinander, wie die mit bloßem Auge sichtbare Übermalung im Schritt entlang des rechten Hosenbeines und am Oberkörper rechts zwischen dem Arm und der Partisane belegt. Dazu auch CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.

209 Siehe „Kopien / Varianten", b). Der Verbleib der Pinselzeichnung ist unbekannt. Ein weiteres Dokument für den später von Rembrandt überarbeiteten Zwischenstatus ist die im Zweiten Weltkrieg vermutlich zerstörte Version in der Kasseler Gemäldegalerie; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188, S. 192 und S. 194 (mit dem Hinweis, daß es sich bei der Zeichnung – als „very real possibility" – aus stilistischen Gründen um eine Werkstattkopie handeln müsse). Hingegen bezeichnet Lenz die Zeichnung als Kopie des 18. Jahrhunderts nach dem Kasseler Gemälde; vgl. LENZ 1985, S. 140 und S. 155, Anm. 10.

Abb. 379: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Untermalung unter dem ergänzten Arm des Soldaten, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 380: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Mikroskopaufnahme: Nicht vollständig abgedecktes Pentiment über der Schulter des Soldaten mit der Partisane, Frankfurt a. M., Städel

Soldat mit dem Säbel erhielt anstelle des gestreiften Ärmels einen Umhang um den Hals.[210]

Auf das schon der Röntgenaufnahme ablesbare Bemühen Rembrandts, die Darstellung von dem Lichtstrahl ausgehend zu organisieren,[211] gehen einige Ungereimtheiten im fertiggestellten Gemälde zurück. So stimmt die hellblaue Wandbespannung nicht mit der Breite der Laibung im Höhleneingang überein.[212] Sie läuft horizontal über diese hinweg, ohne links neben der Silhouettenfigur weitergeführt zu werden. Die Röntgenaufnahme ergibt an dieser Stelle keinen eindeutigen Befund: Möglicherweise deuten die unklaren Formen zwischen dem Kopf der Silhouettenfigur und Delilas Rock das ursprünglich vorgesehene Mauerwerk der Laibung an.[213] Wäre diese weiter ausgeführt worden, wäre die Kontur genau zwischen der Hand und der Schere verlaufen. Rembrandt fügte möglicherweise deshalb die vereinheitlichende Fläche einer Stoffbespannung ein, zumal sich die Schere besser von dem leuchtenden Blau als von dem steingrauen Hintergrund abhob. Übermalungen oberhalb des Haarschopfes an der Kontur der Laibung deuten darauf hin, daß Rembrandt zunächst eine Angleichung mit der Stoffbespannung plante, diese aber letztlich nicht ausführte. Möglicherweise stand dahinter das Vertrauen auf die kleine Unstimmigkeiten ausgleichende Fernwirkung des monumentalen Bildes.[214] Dies könnte auch eine Begründung für den schmalen roten Streifen im Pentiment oberhalb der Schulter der Silhouettenfigur sein (Abb. 380), den Rembrandt möglicherweise nicht übermalte.

Die Hinzufügung der hellblauen Stoffbespannung könnte den Farbwechsel im Rock der Delila begründen, der rechts von Simsons hochgestreckten Fuß einen vergleichbaren Farbton aufweist.[215] Um den Kontrast mit der Stoffbespannung zu verstärken, wurde die zwischen Simsons Beinen sichtbare Rockpartie grünlich abgetönt.[216] Die plastisch wirkende Stickerei geht auf einen differenzierten Farbaufbau zurück: Sie wurde mit Blei-

210 Eich weist zu Recht auf solche Mißverständnisse hin, begründet sie aber mit einem gewandelten Zeitgeschmack und datiert deshalb die Zeichnung und das Kassler Gemälde in das frühe 18. Jahrhundert; vgl. EICH 1981, S. 294.

211 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 191.

212 Christian Lenz deutet den blauen Stoff als Himmelbett und gelangt davon ausgehend zu einer Definition als Räume und einer Interpretation ihrer Funktionen: Demnach handele es sich bei dem hellen Raum jenseits des Rundbogens um Delilas Schlafgemach, dem ein – wie der goldene Krug andeute – zum „Toilettemachen" dienender Vorraum vorgelagert sei. Lenz deutet die Räume als „Orte der Wollust", zumal die Vorhänge „das Verborgene des gemeinhin hier stattfindenden Geschehens zum Ausdruck" bringen würden; vgl. Christian LENZ, „Die Blendung Simsons" von Rembrandt im Städel, in: Neue Züricher Zeitung 9./10. Januar 1982, Nr. 6, S. 67f. (siehe auch LENZ 1985, S. 141–143). Auch wenn die räumliche Situation im Bereich des Durchgangs unklar ist, so spricht doch die oberhalb des Haarschopfs deutlich zu erkennende Laibung eher für eine flache Wand als für eine tiefenräumliche Erstreckung, die für die glaubhafte Darstellung einer Bettstatt nötig wäre.

213 Vom Rembrandt Research Project wurde die Partie unterhalb der Schere als Reste eines hochgezogenen Knies der zur Flucht bereiten Delila gedeutet; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 188.

214 So empfiehlt Rembrandt selbst, für die Betrachtung eines an Huygens gesandten Gemäldes einigen Abstand zum Original einzunehmen; vgl. GERSON 1961, S. 53. Zur Bedeutung der Entfernung zwischen Bild und Betrachter bei Rembrandt vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 163f. Bereits 1830 verwies ein unbekannter Autor auf diese Nachlässigkeiten als Ausdruck künstlerischer Bravour; vgl. G. H. 1830, S. 175.

215 Das Rembrandt Research Project begründet diese Maßnahme mit Rembrandts Bemühen, die Lichthaltigkeit dieser Partie zu verstärken.

216 Die glatte Farbwirkung an dieser Stelle könnte durch eine Ockerschicht entstanden sein, die das Craquelé etwas zuschmiert. Die nur noch schwache Fluoreszenz unter UV-Licht verweist auf das hohe Alter dieser großflächigen Übermalung. Deshalb stammt sie wahrscheinlich von Rembrandt, zumal der Grünton dem in anderen Rockpartien entspricht.

Abb. 381: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturierung im Rock der Delila, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 382: Rembrandt, Die Blendung Simsons, Mikroskopaufnahme: Lockig vorstrukturierte Haare der Delila, Frankfurt a. M., Städel

weiß, das teilweise im Bereich von Verputzungen sichtbar wird, vorstrukturiert und mit grobkörnigem blauem Pigment unterlegt (Abb. 381).[217] Unter dem Mikroskop ließ sich in diesem Bereich entfärbte Smalte nachweisen. Auch die lockigen Haare der Delila wurden mit Bleiweiß angelegt (Abb. 382).

Die vom Rembrandt Research Project geäußerten Zweifel an der Signatur (Abb. 375) bestätigten sich nicht.[218] Zwar wurde sie später mit einer Lasur in einem grünlichen Umbraton übergangen; dennoch läßt sich ein entstehungszeitliches Craquelé an mehreren Stellen nachweisen. Die Signatur wurde direkt unterhalb der scheinbar aus dem Bild stoßenden Faust des Simson und damit an einem auffälligen Ort plaziert, als wolle sich Rembrandt deutlich als Schöpfer dieser bewegten Komposition positionieren.

Die „Blendung" stellt den Höhepunkt einer Mitte der 1630er Jahre entstandenen Gruppe von großformatigen Historienbildern dar, mit denen sich Rembrandt nach seinen Erfolgen als Portraitmaler in Amsterdam profilieren wollte. Wie den noch in Leiden entstandenen Historien liegt auch dem „Opfer Abrahams" von 1635 (Abb. 383) eine Komposition Lastmans zugrunde,[219] die Rembrandt jedoch signifikant abänderte: So greift der Engel unmittelbar in das Geschehen ein, indem er mit festem Griff Abrahams Handgelenk umfaßt. Das aus der Hand des Patriarchen fallende Messer betont die blitzartig veränderte Situation und bringt damit – wie der zurückgeklappte Helm des Soldaten unter Simson oder der schwingende Gürtel der Delila – ein zeitliches Moment ein.[220] Eine eklatante Abweichung von der Ikonographie stellt die Darstellung des Isaak als wehrloses Schlachtopfer dar. Als ob er ein Tier wäre, packt Abraham mit der groben Hand in das Gesicht seines Sohnes, überstreckt dessen Kopf und legt die Kehle frei. Diese liegt im Fokus des Lichtstrahls und unterstreicht zusammen mit der nackten Brust die ausweglose Situation des Todgeweihten. Damit sind wichtige Züge der „Blendung" angelegt, denn auch hier wird mit Hilfe der Lichtführung und der drastischen Darstellung von Gewalt die Hilflosigkeit des Opfers anschaulich gemacht. Simson kann sich gegen die Übermacht der Soldaten und ihre brutalen Übergriffe nicht zur Wehr setzen. Durch sein hochgerissenes Bein und die in die Luft stoßenden

217 Ein ähnliches Verfahren beobachtet Van de Wetering an der „Judenbraut" im Rijksmuseum; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 157–159.

218 Die Autoren weisen auf die schwerfällige Schrift mit den spitzen Buchstaben hin und begründen dies mit einer Kopie, nachdem die originale Signatur durch das Abschneiden oder Umschlagen eines unteren Leinwandstreifens verloren gegangen sei; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 190. Gegen diese These sprechen nicht nur das entstehungszeitliche Craquelé, sondern auch die im Röntgenbild nachweisbaren Spanngirlanden am unteren Bildrand.

219 Leinwand, 193,5 x 132,8 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. GE-727). 1635 datiert; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, A 108, S. 101–113. Zum Vergleich mit Lastman vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92a, S. 182. Auch für die Frankfurter „Blendung" verwendete Rembrandt Anregungen durch Lastman: Albert Blankert wies auf das Vorbild einer 1619 gemalten Darstellung von „Odysseus und Nausikaa" von Lastman hin, in der eine Nymphe die ausgreifenden Bewegungen der Delila und deren über die Schulter gerichteten, entsetzten Blick antizipiert; vgl. BLANKERT 1993, S. 120f.

220 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 191.

Abb. 383: Rembrandt, Das Opfer Abrahams, 1635, St. Petersburg, Eremitage

Fäuste wird das Momenthafte des Geschehens anschaulich gemacht. Im gleichen Jahr wie das „Opfer Abrahams" entstand das „Gastmahl des Belsazar", dem gleichfalls das Alte Testament zugrunde liegt.[211] Mit großem Entsetzen reagiert die orientalisch prunkvoll gewandete Tischgesellschaft auf das Menetekel. Insbesondere die Frau links neben Belsazar präfiguriert mit ihren lockigen Haaren, den erschrocken aufgerissenen Augen und dem halbgeöffneten Mund Delila. Hingegen scheinen die schmerzverzerrten Gesichtszüge des Simson in dem angstvoll weinenden „Ganymed" in Dresden vorgeprägt.[222]

Mit der anschaulichen Wiedergabe heftiger Affekte in dramatisch zugespitzten Situationen griff Rembrandt auf sein Frühwerk zurück, das im Städel durch das Gemälde „David spielt die Harfe vor Saul" (Abb. 351) vertre-

221 Leinwand, 167 x 209 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 6350). Um 1635 entstanden, bildet das Gemälde in der Darstellung heftiger Affekte eine unmittelbare Vorstufe zur Frankfurter „Blendung"; vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92a, S. 184 und CORPUS REMBRANDT 3, 1989, A 110, S. 124–133.

222 Leinwand, 177 x 129 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1558). 1635 datiert; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, A 113, S. 161–167.

ten ist.[223] Solche Werke fanden die Zustimmung von Constantijn Huygens, Sekretär und Kunstberater des Statthalters am Den Haager Hof, der sie modern und den zeitgenössischen italienischen Werken vergleichbar fand. In seiner um 1630 verfaßten Autobiographie lobt Huygens insbesondere die eindringliche Darstellung der Affekte, bedauert aber zugleich, daß Rembrandt es ablehne, nach Italien zu reisen, um dort die Werke der großen Meister zu studieren.[224] Möglicherweise trat der Künstler mit den in der Folgezeit entstandenen, großformatigen Historien mit affektbetonten Themen diesem Vorwurf entgegen, indem er unter Beweis stellte, daß eine direkte Kenntnis der italienischen Kunst nicht notwendig war. Damit wandte er sich gegen einen der wichtigsten Historienmaler Europas – Peter Paul Rubens, der selbst acht Jahre in Italien studiert hatte. Möglicherweise ist die „Blendung" ein Beispiel für den künstlerischen *paragone* mit dem Flamen. Dafür sprechen nicht nur das ambitionierte große Format, sondern auch die dynamische Komposition mit insgesamt sieben großen Figuren und das spannungsvolle Thema.[225] Rubens hatte sich damit bereits 1609, ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien, auseinandergesetzt: Seine Darstellung zeigt die der Blendung vorausgehende Episode mit dem im Schoß der Delila eingeschlafenen Simson, dem ein Philister gerade die Locken abschneidet.[226]

Abb. 384: Jacob Matham (nach Peter Paul Rubens), Simson und Delila, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

223 Zu Recht weist Manuth jedoch darauf hin, daß Rembrandt in den frühen Werken die Dramatik der Situation durch die affektgeladene Mimik der Figuren und erst später durch ein schlüssiges Zusammenspiel der Figuren erzielte; vgl. MANUTH 1990, S. 172.

224 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 396–399.

225 Schon 1769 hatte Johann Caspar Füssli auf die Parallelen zu Rubens hingewiesen; vgl. FÜSSLI 1769, S. 280f. Die Vorbildfunktion von Rubens wurde in der Folgezeit immer wieder angesprochen, wie der oben skizzierte „Forschungsstand" belegt.

226 Holz, 185 x 205 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 6461).

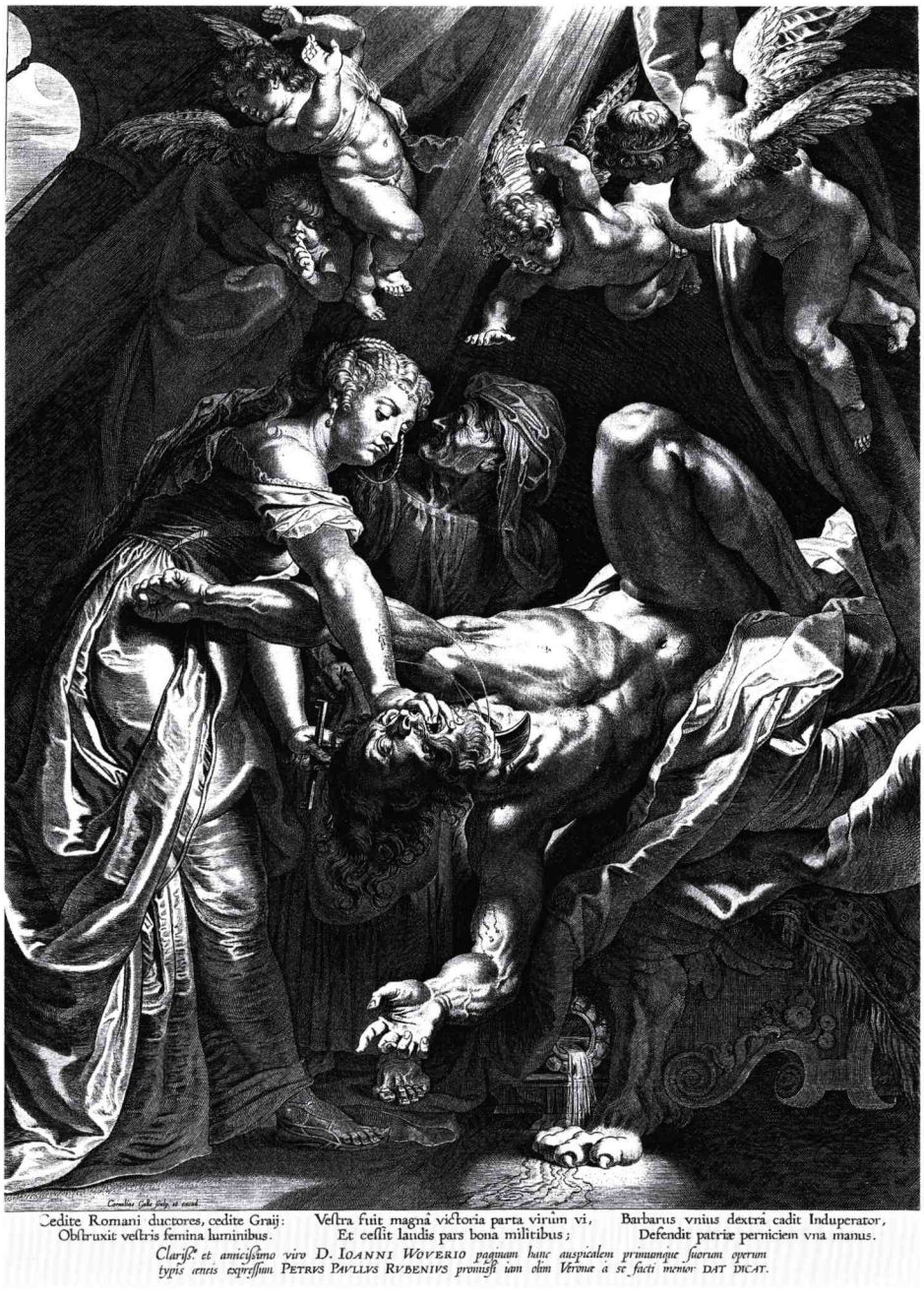

Abb. 385: Cornelis Galle (nach Peter Paul Rubens), Judith enthauptet Holofernes, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Durch das abgedunkelte, nächtliche Interieur, die halb entblößte Delila und die behutsam agierenden Figuren betont Rubens den Moment der Verführung und den daraus resultierenden Verrat.[227] Rembrandt, der das Gemälde durch den Nachstich von Jacob Matham (Abb. 384) kennengelernt haben könnte,[228] setzt dem ein äußerst bewegt und drastisch inszeniertes Geschehen entgegen. Der gebündelte Lichtstrahl erzeugt starke Kontraste, die das Geschehen bestimmen: den schmerzverzerrten Zügen Simsons steht der ambivalente Gesichtsausdruck Delilas entgegen, in deren Gesicht sich unterschiedlichste Gefühle wie Triumph, Erschrecken und neugierige Faszination mischen. Zugleich kommt dem Licht erzählerische Funktion zu, indem es nicht nur den Sturz Simsons nachzeichnet, sondern auch starke Reflexe auf den Rüstungsteilen erzeugt. Zusammen mit

227 Unter Berufung auf Kahr 1973 deutet Müller Hofstede die Darstellung als nächtliches Bordell mit der als Kupplerin auftretenden Alten, Delila als Kurtisane und Simson als seinen Sinnen unterlegenen Verführten. Die Venus-Statuette im Hintergrund verweise auf die sinnlich-erotische Liebe; vgl. Justus MÜLLER HOFSTEDE, Artificial light in Honthorst and Terbrugghen: Form and iconography, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1987, S. 13-43, S. 26.

228 Kupferstich, 376 x 440 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. B19 12264). Der Stich wird um 1613 datiert.

den in einer Diagonale gestaffelten Soldaten, die sich wie ein Gebirge über dem Opfer auftürmen, wird die unentrinnbare Lage Simsons anschaulich. Das die Bilderzählung bestimmende Licht könnte auf Anregungen der Utrechter Caravaggisten zurückgehen.[229] Sowohl bei Dirck van Baburen als auch bei Hendrick ter Brugghen findet sich das starke, seitlich einfallende Licht aus unbekannter Quelle wieder, das die beiden Maler in ihrer Auseinandersetzung mit Werken Caravaggios in Rom kennengelernt hatten. Unmittelbar von Gerard van Honthorst abgeleitet ist die Silhouettenfigur, die sich als martialischer Schattenriß von dem hell beleuchteten Eingang abhebt, und die äußerst nahsichtige Präsentation des vom unteren Bildrand ausgehenden Geschehens.[230] Auch die phantasievolle Tracht mit gebauschten Ärmeln und Stoffschlitzen sowie der mit Federn geschmückte Hut des Soldaten im Hintergrund könnten auf Utrechter Vorbilder zurückgehen. Da Rembrandt die Werke der holländischen Caravaggisten in Utrecht und damit in unmittelbarer Nähe studieren konnte, erscheint ein direkter Einfluß durch Werke Caravaggios wenig wahrscheinlich.[231]

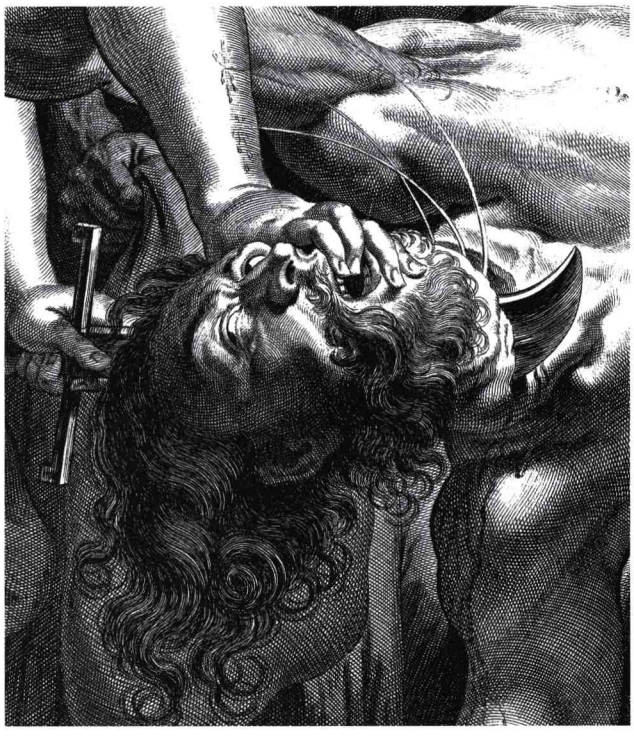

Abb. 386: Cornelis Galle (nach Peter Paul Rubens), Judith enthauptet Holofernes, Detail, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Auch über Peter Paul Rubens könnte Rembrandt die drastische Bildsprache Caravaggios vermittelt worden sein. Mit der „Enthauptung des Holofernes" (Abb. 385), die heute nur noch im Nachstich von Cornelis Galle erhalten ist, variierte Rubens eine Bildinvention von Adam Elsheimer.[232] Die drastische Bildsprache hingegen verrät deutlich den Einfluß von Caravaggio, der sich bereits 1598/99 mit dem Thema auseinandergesetzt hatte.[233] Rubens stellt gleichfalls die Handlung im Vollzug dar: Das Messer durchtrennt gerade den Hals, das Blut spritzt hervor und die erschrockenen Züge des Holofernes erstarren im gleichen Moment. Insbesondere das Motiv der gebleckten Zähne dürfte Rembrandt fasziniert haben: Den energischen Griff der Judith in den Mund des Feindes (Abb. 386) antizipiert die Wucht, mit welcher der Kris in der „Blendung" mitten in das Auge Simsons gebohrt wird.

Einen weiteren Hinweis auf die Auseinandersetzung mit Rubens gibt der diagonal in den Vordergrund stürzende Körper Simsons. Wie bei dem von Rubens gemalten

229 Vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 190. Dort weitere Beispiele im Werk von Lievens und Rembrandt, in denen der Silhouetteneffekt, wenn auch in wesentlich kleinerem Maßstab, bereits angewendet wurde.

230 Vgl. VOSMAER ²1877, S. 156; NISSEN 1914, S. 77.

231 Dazu auch CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 191. In der Forschung wurde wiederholt Caravaggios „Matthäusmartyrium" als Vorbild genannt; vgl. STECHOW 1950, S. 255; BRUYN 1970, S. 42; KAHR 1973, S. 248. Da Rembrandt jedoch nie in Italien war und die charakteristische Lichtführung auch kaum graphischen Medien entnehmen konnte, ist eher von einem direkten Einfluß der Utrechter Maler auszugehen.

232 Kupferstich, 552 x 388 mm. Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12263). Der Stich wird um 1611 oder später datiert; vgl. Roger A. D'HULST, M. VANDENVEN, Rubens. The Old Testament. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 3, London 1989, S. 160. In der Forschung wurde wiederholt auf die „Enthauptung des Holofernes" von Adam Elsheimer verwiesen; vgl. BAUCH 1960, S. 131 und LENZ 1985, S. 150. Bereits MANUTH 1990, S. 196, Anm. 11 merkte kritisch an, daß Rembrandt das Original von Elsheimer kaum gesehen haben könne. Der Stich von Galle nach der Vorlage von Rubens, der um 1610 datiert wird, war Rembrandt jedoch eher zugänglich und könnte die Komposition von Elsheimer indirekt vermittelt haben.

233 Leinwand, 145 x 195 cm. Rom, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini.

234 Leinwand, 243 x 210 cm. Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. W 50-3-1). Um 1611–12 entstanden, vollendet 1618. Die Überlegung wurde von VAN GELDER 1950/51, S. 137 unter Berufung auf Ludwig Burchard sowie von HELD 1963, S. 31f. geäußert. Der Bezug zur „Blendung" erscheint dem Rembrandt Research Project dagegen als „most unlikely"; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989. Die These des Rembrandt Research Project, den „Prometheus" wie den „Simson" auf die gemeinsame Quelle des „Laokoon" als Sinnbild des Schmerzes zurückzuführen (vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 190), erscheint letztlich nicht überzeugend, da die diagonale und kopfüber liegende Figur bereits die Niederlage ausdrückt, wohingegen der noch aufrechte „Laokoon" vor allem den kämpferischen Aspekt zum Ausdruck bringt. Manuth bemerkt, es sei eher unwahrscheinlich, daß Rembrandt das Original von Rubens habe sehen können; vgl. MANUTH 1990, S. 183. Sutton schließt hingegen nicht aus, daß es auch eine frühere, heute verlorene Version gab; vgl. Peter SUTTON, „Tutti finiti con amore": Rubens' „Prometheus Bound", in: Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begeman on his Sixtieth Birthday, Doornspijk 1983, S. 270–275, mit Angaben zur Provenienz.

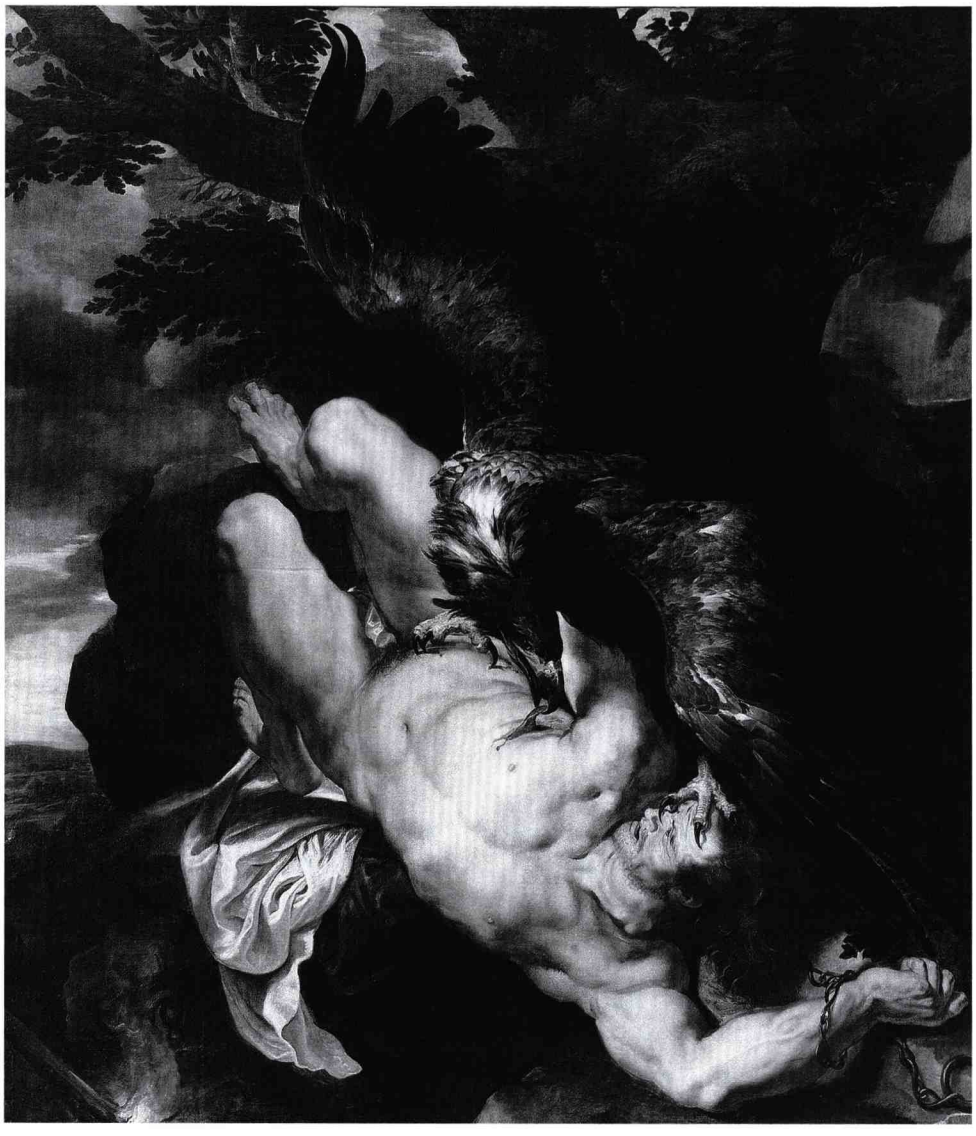

Abb. 387: Peter Paul Rubens, Prometheus, um 1611–1618, Philadelphia Museum of Art

„Prometheus" (Abb. 387) verleiht er der Komposition nicht nur ein dynamisches Moment, sondern macht auch die hilflose Lage des Protagonisten anschaulich.[234] Ein Vergleich der beiden Gemälde zeigt, daß Rembrandt sein Vorbild in der *aemulatio* noch zu übertreffen versuchte: Der leicht geöffnete Mund des Prometheus wird bei Simson zu einem breiten Zähnefletschen; sein Fuß stößt nicht nur locker empor, sondern ist bis in die Zehen verkrampft. Während der Adler seine Krallen noch knapp neben die Augen des Titanen setzt, sticht Rembrandts Soldat mitten hinein. Hier spritzt das Blut auf, während es aus Prometheus' Wunde nur dezent tröpfelt. Seine Ketten sind locker um das Handgelenk geschlungen, wohingegen sie Simson blutig schürfen. Damit setzt Rembrandt seinen Simson als fühlenden, von heftigen Affekten bewegten Menschen von Rubens' Prometheus ab, der trotz der leidenschaftlichen Empfindungen ein antiker Heros bleibt.

Die drastische Zuspitzung von Rubens' spektakulären Bildfindungen könnte auf Rembrandts Bestreben zurückgehen, sich neben dem Flamen als bedeutender Historienmaler zu profilieren. Der Kunstkenner Huygens lobte solche Effekte nicht nur bei dem jungen Rembrandt, sondern schätzte auch Rubens ganz besonders.[235] In seinem Tagebuch von 1630 bezeichnete er den Flamen als „Apelles" und bewunderte dessen Vielseitigkeit und Ideenreichtum. Am Beispiel des „Hauptes der Medusa" beschrieb Huygens die große Schrecklichkeit in der Darstellung, die aber durch ihre Lebendigkeit zugleich schön sei.[236]

Da Huygens Mitte der 1630er Jahre Rembrandt den Auftrag zu einer Passionsfolge für den Statthalter Frederik Hendrik vermittelt hatte, bestand zu dieser Zeit zwischen beiden ein enger Kontakt. Deshalb wurde das in einem Brief von Rembrandt erwähnte Geschenk, ein großformatiges Gemälde, in der Literatur häufig mit der

235 Vgl. VAN GELDER 1950/51, S. 140f. und REZNICEK 1977, S. 90.

236 Vgl. VAN GELDER 1950/51, S. 141.

„Blendung" identifiziert. Aufgrund der ungenauen Angaben (weder ist das Thema genannt noch läßt sich die genannte Größe[237] eindeutig auf ein bestimmtes Gemälde beziehen) wird es wohl nie zu klären sein, ob es sich tatsächlich um die „Blendung" handelte. Ein weiteres Argument für diese These könnte jedoch der Vergleich mit dem „Prometheus" von Rubens liefern, der 1618 in den Besitz des englischen Botschafters in Den Haag, Sir Dudley Carleton, gelangte. Rubens, der zum Ausgleich dessen Antikensammlung erhielt, beschrieb in einem Brief das Gemälde als eigenhändig und als Teil einer als „fior di robba" bezeichneten Werkgruppe, die er zu seinem eigenen Vergnügen, „per gusto mio", zurückbehalten oder -gekauft hatte.[238] Möglicherweise suchte Rembrandt nicht nur den künstlerischen Wettstreit, sondern ahmte auch die große Geste nach, ein bedeutendes und für die eigene, künstlerische Entwicklung wichtiges Werk einer hochrangigen Persönlichkeit weiterzugeben.

Abb. 388: Ferdinand Landerer (nach Rembrandt), Die Blendung Simsons, 1760, Radierung und Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung

Das erst im 18. Jahrhundert wieder nachweisbare Gemälde erfuhr noch einige Veränderungen, die auf Besitzerwechsel und neue ästhetische Vorlieben schließen lassen. Die genaue Betrachtung des Zustandes offenbart zwei Anstückungsphasen: Zuerst wurde das Gemälde am oberen Bildrand um einen breiten Leinwandstreifen mit abgerundeten Ecken ergänzt. Diesen Zustand zeigt eine möglicherweise von den Würzburger Hofmalern Johann oder Januarius Zick angefertigte Kopie, die entstand, bevor das Gemälde 1751 die dortige Sammlung verließ.[239] Der 1760 datierte Nachstich von Ferdinand Landerer (Abb. 388) dokumentiert weitere Veränderungen,[240] nachdem die „Blendung" in Wien angekommen war: Seitlich kamen weitere Anstückungen hinzu, die auch die abgerundeten Ecken oben nivellieren. Links wurde das Stilleben um einen Teller ergänzt und auf der rechten Seite die Kontur des Schildes weitergeführt. Um die labile Position des Soldaten mit dem Kris zu korrigieren, wurde ein ausgestrecktes Bein hinzugefügt. Nach dem Erwerb durch das Städel 1905 erkannte man die seitlichen Anstückungen zwar als spätere Zutat, mißdeutete aber die Naht am oberen Bildrand als Knick, der auf ein Umschlagen der Leinwand zurückgeführt wurde.[241] Erst die im Zuge der Restaurierung 1980 angefertigte Röntgenaufnahme offenbarte die Anstückung am oberen Bildrand, die eine völlig andere Leinwandstruktur aufwies.[242] Unterhalb der Naht war sogar die Spanngirlande des originalen Bildrandes erhalten geblieben.[243] Farbproben, die in den ergänzten Draperien am oberen Bildrand das erst ab 1704 gebräuchliche „Berliner Blau" nachwiesen, bestätigten den Befund.[244] Der durch die Anstückungen erreichte Effekt, durch eine Vergrößerung des dunklen Hintergrundes das brutale Geschehen optisch etwas zurücktreten zu lassen,[245] führte zu einer falschen Einschätzung des Werkes und erwies sich damit bei dem Erwerb durch das Städel als glücklicher Umstand. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde das Gemälde aufgrund der grausam-direkten Darstellung häufig negativ beurteilt.[246] Auch Wilhelm von Bode

237 In dem vom 12. Januar 1639 datierten Brief an Huygens gibt Rembrandt die Maße mit „10 voeten lanck ende 8 voeten hoch" an; vgl. GERSON 1961, S. 34. Dieses Maß wird in 226,5 x 283 cm umgerechnet; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 192.

238 Vgl. Ch. RUELENS, Max ROOSES, Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, Bd. 2, Soest 1974, S. 136.

239 Vgl. EICH 1981, S. 295. Das Photo läßt jedoch weder die Troddeln noch die abgerundeten Ecken erkennen.

240 Siehe unter „Graphische Reproduktionen", a).

241 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1383; Verz. 1912, S. 13 und JUSTI 1904/05, S. 253, Anm. 1.

242 Vgl. den von Helmut Tomaschek verfaßten Restaurierungsbericht von 1981 (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).

243 Die auch am unteren Bildrand erhaltene Spanngirlande ist ein weiteres Argument gegen die im Rahmen der Signaturendiskussion geäußerte Überlegung des Rembrandt Research Project, daß der untere Bildrand einmal beschnitten worden sein könnte; vgl. CORPUS REMBRANDT 3, 1989, S. 190.

244 Vgl. Gutachten von Dr. Machmer (Bildakte, Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Seinen Befund bestätigt auch die zwischen den Bildpartien variierende Grundierung: Zweischichtig (rot und grau) im Original, gelb mit Bleiweiß in der oberen, rote Erdfarbe in der seitlichen Anstückung. Gegen die These von Tomaschek, daß die Ergänzung direkt auf die Doublierleinwand aufgetragen wurde (Restaurierungsbericht von 1981, Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur, bereits im Inventareintrag geäußert), spricht die relativ geringe Dicke der Kittmasse über der Doublierung, die noch verhältnismäßig viele Röntgenstrahlen durchläßt. Die seitlichen Anstückungen wurden wohl nicht angenäht, sondern geklebt.

schloß sich dieser Einschätzung an und verwies zusätzlich auf die schlechte Hängung des Gemäldes.[247] Ludwig Justi, der als Städeldirektor 1905 die Erwerbung vorantrieb, sah das ganz anders: „Der Glücksfall war, dass diese Leinwand in einem großen Salon des Palais Schönborn den tief verhängten Fenstern gegenüber hing, hoch oben, daher wirkte sie, wie jeder Rembrandt ohne Licht, fast schwarz. Außerdem sah man, steil hinaufblickend, fast nur die recht grausige Blendung Simsons am unteren Bildrande [...]."[248] Die Einschätzung Justis erwies sich als vorausweisend: Heute gilt die Blendung als eines der Hauptwerke von Rembrandt und ist als eine Art „Standortbestimmung" des jungen Malers zu sehen.

LITERATUR

Verz. 1905/07, S. 103, Nr. 642; 1907, S. 97, Nr. 642; 1910, S. 122, Nr. 642; 1912, S. 12f., Nr. 642; 1914, S. 124, Nr. 642; 1915, S. 103, Nr. 642; 1919, S. 97, Nr. 1383; 1922, S. 66; 1924, S. 163, Nr. 1383; 1932, S. 137–142; 1936, S. 17; 1966, S. 100; 1971, S. 50; 1986, S. 28, Nr. 3; 1987, S. 87, Abb. 48; 1995, S. 47, Tafel 111

Füssli 1769, S. 280f.
Meusel 1781, S. 32f.
Giovanni Luigi de Freddy, Descrizione della Città, Sobborghi, e Vicinanze di Vienna, Parte II, Wien 1800, S. 114
Küttner 1801, S. 204–206
Hans Heinrich Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister [...], 2. Teil, 5. Abschnitt, Zürich 1810, S. 1240
Johann Dominik Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und der vereinigten Niederlande, Hannover 1818 (Nachdruck Hildesheim-Zürich-New York 1997), Bd. 3, S. 125
G. H. 1830, S. 166, S. 175f.
Smith 7, 1836, Nr. 31 (Kassel)
Nagler 1842, S. 426f.
von Perger 1854, S. 221f.
Waagen 1866/67, S. 309f.
Vosmaer 1868, S. 79f., S. 446
Grün 1869, S. 114f.
von Perger 1869, S. 92, S. 221f.
Bode 1870, S. 239, S. 241
Vosmaer ²1877, S. 156, S. 511
Bode 1883, S. 429f., S. 577, Nr. 134
Dutuit 1885, S. 50, S. 59, Nr. 23, S. 67, Nr. 23
Wurzbach 1886, Textband S. 84, Nr. 379
Michel 1886, S. 37
Michel 1889, S. 37
Frimmel 1892, S. 123f., S. 126
Michel 1893, S. 220f., S. 560
Frimmel 1896, S. 2f., S. 72–74, Nr. 93
Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. III, S. 28–31, S. 170, Nr. 211
Neumann 1902, S. 127
Katalog der Gemälde-Galerie Seiner Erlaucht des Grafen Schönborn-Buchheim in Wien. I. Renngasse Nr. 4, Wien 1902, Nr. 93
Justi 1904/05, S. 253–255
Justi 1905, Sp. 401–404
Marguillier 1905, S. 33f.
Frimmel 1905, S. 66f.
Neumann 1905, S. 133
Neumann 1906, S. 315f.
Valentiner 1906, S. 168–175
Valentiner ³1908, S. XXII, S. 173
Wilhelm R. Valentiner, Rembrandt, des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen, Stuttgart 1909 [Klassiker der Kunst], S. XXIIf., S. 151
Wurzbach 2, 1910, S. 399
Nissen 1914, S. 77f.
Valentiner 1914, S. 108–119
Hofstede de Groot 6, 1915, S. 24, Nr. 33
Van Dyke 1923, S. 103
Friedlaender ²1923, S. 325, Nr. 175
Weisbach 1926, S. 183–187, S. 305, S. 351
Franz Dülberg, Rembrandt Harmensz. van Rijn und sein Werk, Berlin 1931, S. 26
Hind 1932, S. 50f.
Swarzenski 1932, S. 137–142
Van Rijckevorsel 1932, S. 129–131
Strzygowski 1933, S. 224
Bredius 1935, Nr. 501
Benesch 1935, S. 18
Rosenberg 1948, S. 117f.
Hamann 1948, S. 249, S. 258–260
Stechow 1950, S. 255
Van Gelder 1950/51, S. 137
Gerson 1952, S. 10
Slive 1953, S. 22f., S. 25f., S. 41
Benesch 1957, S. 55–57
Van Gelder 1959, S. 174–179
Plietzsch 1960, S. 17

245 Lenz vermutet, daß die Änderungen des Formats weniger auf ästhetische Gesichtspunkte als auf die Erfordernisse der Hängung zurückgehen: Möglicherweise hing das Gemälde als Pendant zu einem anderen Werk oder war für einen genau bemessenen Ort bestimmt; vgl. Lenz 1985, S. 138. Für diese These liefert er allerdings keine Belege.

246 Siehe dazu unter „Forschungsstand".

247 Vgl. Bode-Hofstede de Groot 1897–1905, Bd. III, S. 28–31.

248 Vgl. Ludwig Justi. Werden-Wirken-Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, aus dem Nachlaß herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens u. Kurt Winkler, Berlin 2000, Bd. 1, S. 186.

BAUCH 1960, S. 131
GERSON 1961, S. 40, S. 55
HELD 1963, S. 31f.
WHITE 1966, S. 50
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 56f.
CLARK 1966, S. 20–22, S. 28, S. 33, S. 70
BAUCH 1966, S. 1, Nr. 15
Ludwig MÜNZ, Rembrandt. Revised edition with additional commentaries by Bob Haak, New York 1967, S. 17, S. 79
GERSON 1968, S. 52–54, S. 491, Nr. 76
GERSON-BREDIUS 1969, Nr. 501
HAAK 1969, S. 98, S. 133, S. 136, S. 150
Henri COULENGES, Rembrandt et la Renaissance italienne, in: Jardin des Arts 176/177, 1969, S. 20–30, S. 23
HUBALA 1970, S. 179f.
BRUYN 1970, S. 40–42, S. 47
KAHR 1973, S. 245–249
BOERLIN-BRODBECK 1974–77, S. 127, S. 173
Clara B. PINK-WILPERT, Bali – Eine Einführung, Hamburg 1977 [Wegweiser zur Völkerkunde, Heft 20], S. 59, Anm. 4
REZNICEK 1977, S. 88–91
B. P. J. BROOS: Index to the formal sources of Rembrandt's art, Maarssen 1977, S. 52
Christopher BROWN, Rembrandt, London 1979, Nr. 7
EICH 1981, S. 288–300
SLATKES 1983, S. 28–35
VAN DE WETERING 1984, S. 70f.
SCHWARTZ 1984, S. 130–131, S. 178–182, S. 269
Christopher WHITE, Rembrandt, London 1984, S. 65–67
Theodor HETZER, Rubens und Rembrandt, Mittenwald-Stuttgart 1984, S. 304f., S. 324f., S. 329
LAWRENCE 1985, S. 16–26
LENZ 1985, S. 137–158
TÜMPEL 1986, S. 138f., S. 389, Kat. 12
LAWRENCE 1986, S. 37–40
VAN DE WETERING 1986, S. 24f.
Ernst VAN DE WETERING, The canvas support, in: Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 15–43, S. 39
J. BRUYN, Patrons and early owners, in: Corpus Rembrandt 2, 1986, S. 91–98, S. 95
MANUTH 1987, S. 48, S. 54, S. 167f.
CORPUS REMBRANDT 3, 1989, A 116, S. 183–195
MANUTH 1990, S. 169–198
PÄCHT 1991, S. 16, S. 86f., S. 158
BAKER 1993, S. 95, S. 103, S. 191
BLANKERT 1993, S. 120f.
REMBRANDT. THE BLINDING OF SAMSON, Faltblatt zur Ausstellung, London, National Gallery, 17. September – 16. November 1997
VAN DE WETERING 1997, S. 106, S. 124, S. 126, S. 253, S. 310, Anm. 9
Roelof van Gelder, Jaap van der Veen, A collector's cabinet in the Breestraat, in: REMBRANDT'S TREASURES, Ausst. Kat. hrsg. v. Bob van den Boogert, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 1999/2000, Amsterdam-Zwolle 1999, S. 71
WRIGHT 2000, S. 20, S. 64, S. 92, S. 97, S. 117, S. 120, S. 210
Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 124–127

SALOMON VAN RUYSDAEL

Naarden um 1600/03 – 1670 Haarlem

Der zwischen 1600 und 1603 in Naarden geborene Maler trug ursprünglich den Namen Salomon de Gooyer (Goyer). Gemeinsam mit seinem Bruder Isaack nahm er später den Namen Ruysdael von dem in der Nähe ihrer Heimatstadt gelegenen Schloß Ruisdael (Ruischendaal) an. Kurz nach dem Tod des Vaters Jacob Jansz. im Jahr 1616 ging Salomon zusammen mit seinem Bruder nach Haarlem und trat dort 1623 unter seinem Geburtsnamen der St. Lukasgilde bei. Aus dem Jahr 1626 ist die bislang früheste Datierung auf einem seiner Gemälde überliefert. Bereits zwei Jahre später wurde er von Samuel van Ampzing, dem Chronisten der Stadt Haarlem, als Landschaftsmaler gerühmt. Mehrfach übernahm Van Ruysdael Ämter in der St. Lukasgilde: In den Jahren 1647 und 1669 war er *vinder* (Obmann) und 1648 auch Dekan. Dokumente aus dem Jahr 1651 belegen seine Tätigkeit als Händler eines für das Bleichen von Textilien genutzten Farbstoffes. Als *wijkmeester* stand Van Ruysdael von 1659 bis 1666 seinem Stadtviertel vor. Am 25. Dezember 1660 wurde seine Frau Maycken Willems Buysse, mit der er mindestens vier Kinder hatte, in der St. Bavokerk von Haarlem begraben. 1669 wurde Van Ruysdael als Mitglied der „Vereenigde Vlaamsche, Hoogduitsche en Friesche Gemeente" bezeichnet. Obgleich er als Mennonit keine Waffen tragen durfte, trat er dennoch der Bürgerwehr in Haarlem bei. Seine Gemälde dokumentieren Reisen durch ganz Holland, denn unter anderem zeigen sie Veduten oder markante Gebäude von Städten wie Leiden, Utrecht, Alkmaar, Dordrecht und Amersfoort. Am 3. November 1670 wurde Salomon van Ruysdael in der St. Bavokerk in Haarlem begraben. Der Nachlaß, der auch einige Häuser umfaßte, deutet auf finanziellen Wohlstand des Malers hin. Sein Sohn Jacob Salomonsz. van Ruysdael und sein Neffe Jacob Isaacksz. van Ruisdael schlugen gleichfalls die Laufbahn als Maler ein.

Obgleich er in seinen späteren Jahren einige Stilleben schuf, ist Van Ruysdael vorwiegend als Landschaftsmaler bekannt. Zusammen mit Jan van Goyen und Pieter de Molijn zählt er zu den Begründern der tonalen Landschaftsmalerei in Holland. Ab den 1630er Jahren entstanden seine von stimmungsvoller Ruhe geprägten Flußansichten. In den zunehmend klassisch-idealen Zügen der späteren Landschaften macht sich der Einfluß seines berühmten Neffen Jacob van Ruisdael geltend.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 124; HOUBRAKEN 3, 1721, S. 66; DESCAMPS 3, 1760, S. 11 ; STECHOW 1975, S. 11–14; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 466; John Loughman, Salomon van Ruysdael, in: DICTIONARY OF ART 27, 1996, S. 455–458

HOLLÄNDISCHER KANAL MIT FISCHERBOOTEN

INV. NR. 1112

Um 1645/46
Eichenholz, 39,7 x 60,0 cm
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 19,2 x 60,0 x 0,6 cm; Brett II: 20,5 x 60,0 x 0,6 cm) wurde mit einer hellen Grundierung versehen, über der eine ocker-rötlichbraune Imprimitur liegt. 1956 wurde das Gemälde durch Helmut Tomaschek restauriert. Dabei wurden der krepierte Firnis abgenommen sowie Übermalungen und Auskittungen an der Brettfuge entfernt. Tomaschek stellte in der linken unteren Bildecke zwischen dem Ufer und dem Boot Schäden fest, die er auf eine schon länger zurückliegende Verätzung zurückführte. (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6).
Das Gemälde zeigt einen insgesamt guten Zustand. Verputzungen im großen Segel und in der linken unteren Bildecke insgesamt, außerdem in der Takelage und im Netz. Leichte Krepierungen in den Figuren im Boot links, dort auch verfärbte Retuschen. Abrieb am unteren Bildrand durch die innere Kante des Zierrahmens. Unterhalb des Fischerbootes am linken Bildrand befindet sich neben einigen Retuschen ein Kratzer in der Malschicht. Jüngere Retuschen entlang der in der rechten Bildhälfte gekitteten Brettfuge. Weitere Retuschen in der Mitte des rechten und des unteren Bildrandes, am Mast des großen Segels sowie in der Wolke in der Mitte oberhalb der Brettfuge. Eine Betrachtung unter UV-Licht zeigt, daß der Firnis in den hellen Bereichen abgenommen und in den dunkleren Farbpartien stark gedünnt wurde.
Das nur noch in Resten erkennbare Monogramm „SvR" (Abb. 389) wurde in schwarzer Farbe links am Bootsrand aufgetragen. Trotz starker Verputzungen läßt sich in den Farbspuren noch ein entstehungszeitliches Craquelé nachweisen.
Die gleichmäßig wirkende Rückseite wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt gedünnt und eng parkettiert, so daß Abfasungen nicht mehr zu erkennen sind. Während der Parkettierung wurden allseits schmale Leisten angeleimt, von denen die rechte heute fehlt. Klebezettel „G. 1112". In roter Farbe „692", darunter in weißer Kreide „245".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde kann entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1638 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1644.

Abb. 389: Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Slg. John W. Wilson (1815–1883), Industrieller, Paris, Brüssel und Haarlem
Verst. Slg. J. W. Wilson, Paris (Hôtel Drouot) 27. April 1874, Nr. 75 als „Vlieger, Simon de" (frcs. 5.100 an Autray)
Slg. Carl Sedelmeyer, Kunsthändler, Paris, später Wien
Erworben am 1. November 1876 vom Frankfurter Kunstverein als „Salomon van Ruisdael"

AUSSTELLUNG

Brüssel, Galerie du Cercle Artistique et Littéraire, 1873, S. 125

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Gustav Greux, Radierung, 113 x 170 mm. In: Gazette des Beaux-Arts, 2 pér. VIII, Oktober 1873, eingebunden zwischen S. 330–331. Stichinschriften: (links) „Simon De Vlieger pinx.", (Mitte) „Le Moerdyck", (rechts) „M. Gustav Greux, sc.".

Abb. 390: Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten, um 1645/46, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Unter einem leicht bewölkten Sommerhimmel treiben einige Segelschiffe über einen breiten Kanal. Über die glatte Wasseroberfläche ziehen die Schatten der Wolken hinweg. Vor der Kulisse einer kleinen Stadt holen zwei Fischer links im Vordergrund gerade ihr Netz ein. Im Mittelgrund des Gemäldes gehen die Häuser in einen flachen Uferstreifen über, der sich bis zum Horizont erstreckt. Einige Kirchtürme, eine Bockwindmühle und rauchende Schornsteine setzen in der flachen Landschaft Akzente. Diesen entsprechen die Vertikalen der vom Wind leicht geblähten Segel.

FORSCHUNGSSTAND

Die Zuschreibung dieses Gemäldes war lange Zeit umstritten. In seiner 1873 veröffentlichten Beschreibung der Sammlung Wilson bezeichnet es Charles Tardieu aufgrund seiner qualitätvollen Ausführung als Werk von Simon de Vlieger und nennt vor allem die Luftperspektive als charakteristisches Merkmal.[1] Auf der beigegebenen Radierung von Gustav Greux wird neben dem Namen des Malers auch „Le Moerdyck" als dargestelltes Thema angegeben.[2] Unter Berufung auf Étienne Leroy, damals commissaire-expert des Musées Royaux de Belgique, wird auch im Katalog zur Brüsseler Ausstellung an dieser Zuschreibung festgehalten.[3] Dort wird das Monogramm als „S.DV. [DV ligiert]" angegeben.[4]
In einer handschriftlichen Annotation in einem Exemplar des Pariser Versteigerungskataloges von 1874 wird die Zuschreibung an De Vlieger bezweifelt und stattdessen Salomon van Ruysdael als Maler genannt.[5] Die Transkription des Monogramms in der Annotation legt nahe, daß die Zuschreibung auf der richtigen Lesart des letzten Buchstabens als „R" beruht.
Obgleich der Kunsthändler Carl Sedelmeyer in den annotierten Exemplaren des Versteigerungskataloges von 1874 nicht als Käufer des Gemäldes eingetragen ist, deutet seine aus anderen Eintragungen zu entnehmende Anwesenheit während der Versteigerung darauf hin, daß er das Gemälde erworben hat. Als Vorbesitzer werden Wilson und Sedelmeyer auch in einem Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1873 genannt. Dort wird das Gemälde in dem nach dem Ankauf 1876 folgenden Jahr als „Salomon van Ruisdael" aufgenommen.[6] Die Zuschreibung wurde fortan nicht mehr bezweifelt.
Obgleich im Städel-Inventar die topographische Bezeichnung „Le Moerdijck" mit dem Ort identifiziert wird, wo Prinz Johann Wilhelm Friso von Oranien-Nassau 1711 ertrank, hat sich diese nicht durchsetzen können. In den Städel-Verzeichnissen wird das Gemälde als „Holländischer Kanal" ohne Ortsangabe geführt.
Weizsäcker ordnet das Werk der ersten Reifezeit Salomon van Ruysdaels zu.[7] Philippi datiert das Gemälde in die 1630er Jahre.[8] In seiner Monographie zu dem Künstler präzisiert Stechow die Datierung auf die 1640er Jahre.[9] Ohne die topographische Identifizierung noch einmal aufzugreifen, ordnet er das Bild unter die Marine-Darstellungen des Künstlers ein. Den ab den 1640er Jahren vorherrschenden silbrig-blauen Ton, für den er das Frankfurter Gemälde als beispielhaft bezeichnet, führt Stechow auf den Einfluß von Simon de Vlieger zurück und begründet damit die frühere Zuschreibung.[10] Die für Ruysdael charakteristische ruhige Stimmung, die durch eine harmonische Komposition noch unterstrichen werde, sieht er in der Frankfurter Version beispielhaft ausgedrückt.[11] Hubala weist hinsichtlich der Motive und der Farbgebung auf den Einfluß Jan van Goyens hin.[12] Elisabeth Valentiner sieht in dem Gemälde eine meisterhafte Darstellung der langsamen Bewegung. Diese werde durch die gezielte Bewegung des Wassers und die über den Himmel ziehenden Wolken erzeugt und bewirke den Eindruck großer Tiefenräumlichkeit.[13]

DISKUSSION

Flußlandschaften prägen seit den frühen 1630er Jahren das Œuvre von Salomon van Ruysdael.[14] Baumgruppen und Gebäude markieren dabei deutlich die Ufer und

1 „Simon de Vlieger, dont le Moerdyck est d'une finesse exquise et d'un charmant effet. Le disciple, – le plus illustre des maristes, – avait été à bonne école; c'est évidemment à De Vlieger qu'il doit cette merveilleuse entente de la perspective aérienne et tant d'autres qualités que Simon possédait déjà avec éclat, – le Moerdyck est là pour le prouver, – et que le grand Willem a si magistralement développées"; vgl. TARDIEU 1873, S. 331f.

2 Vgl. GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 2 pér. VIII, Oktober 1873, eingebunden zwischen S. 330–331.

3 Vgl. Ausst. Kat. BRÜSSEL 1873, Vorwort, o. S.

4 Vgl. Ausst. Kat. BRÜSSEL 1873, S. 125.

5 „C'est apparement ... v. Ruysdael SVP Etienne Leroy pretend que c'est SVL"; vgl. Verst. Slg. John W. Wilson, Paris (Hôtel Drouot) 27. April 1874, Nr. 75 (Lugt 34818). Das annotierte Exemplar befindet sich im RKD in Den Haag. Im Text des Versteigerungskataloges wird das Gemälde als „Tableau exquis" bezeichnet.

6 „Stammt aus der Galerie Wilson, im Galeriewerk derselben als Simon de Vlieger abgebildet, und von C. Sedelmeyer in Wien"; vgl. Nachtrag 1877 im Verz. 1873.

7 Vgl. Verz. 1900, S. 298, Nr. 245

8 Vgl. PHILIPPI 1901, S. 260.

9 Vgl. STECHOW 1938, S. 104, Nr. 313; STECHOW 1975, S. 115, Nr. 313.

10 Vgl. STECHOW 1938, S. 26. Dazu auch BOL 1973, S. 150f.

11 Vgl. STECHOW 1966, S. 115; STECHOW 1935, S. 26f.

12 Vgl. HUBALA 1970, S. 185.

13 Vgl. SWARZENSKI 1932, S. 156.

14 Vgl. STECHOW 1975, S. 19f.

Abb. 391: Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: In die noch feuchte Farbe gekratzter Schatten der Windmühle auf dem Wasser, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 392: Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Locker-skizzierender Pinselstrich in der Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel

übernehmen eine bildbestimmende Funktion. Erst zu Beginn der 1640er Jahre entwickelt sich der von Stechow etwas irreführend als „Marine" bezeichnete Bildtypus.[15] Diesen kennzeichnet die Dominanz der Wasseroberfläche gegenüber dem Flußufer, das in den Hintergrund zurücktritt. Kompositorische Akzente setzen nicht mehr die Baumgruppen oder einzelne Bauwerke, sondern die Schiffe mit ihren geblähten Segeln.

Die Frankfurter Flußlandschaft steht beispielhaft für diesen Bildtypus: Drei Viertel des Gemäldes werden von einem locker bewölkten Himmel eingenommen. Er wölbt sich über eine breite Wasserfläche, die von einem schmalen Uferstreifen gesäumt wird. Dieser erstreckt sich bis zum Horizont. Neben einem Fischer, der sich gerade hochreckt, setzen nur ein Kirchturm, die Segelmasten und einige Windmühlen im Hintergrund vertikale Akzente. Die horizontale Bildwirkung wird durch die in gleicher Richtung verlaufenden Pinselstriche unterstützt, die sich in den zähen, stark bleiweißhaltigen Farben deutlich markieren. Neben diesen die großen Flächen des Bildes dominierenden Pinselzügen beherrscht Van Ruysdael insgesamt ein äußerst breites Repertoire: Wolkenformationen werden mit dem Pinsel gestupft, wodurch diese eine größere Plastizität erhalten. Aber auch die Rückseite des Pinselstiels diente als Malutensil: So erhielt der Hintergrund mit der in der Ferne verschwimmenden Landschaft seine atmosphärische Dichte durch Details, die in die feuchte Farbe hineingekratzt wurden wie der Rauch aus den Schornsteinen, einzelne Segeltaue oder die Spiegelung einer Windmühle im Wasser (Abb. 391). Die so erzielten Vertiefungen füllen sich mit Schatten, und in den seitlich aufgeworfenen Farbgraten bricht sich das Licht. Die so erzeugten Licht- und Schatteneffekte entsprechen in ihrer Vielfalt der im Bild dargestellten Wetterlage, bei der durch große Wolkenlöcher greller Sonnenschein auf die Landschaft trifft. In dem locker-raschen Pinselstrich, mit dem Details wie die Figurenstaffage (Abb. 392), Sonnenreflexe oder auch die Landschaft am Horizont wiedergegeben werden, bereitet sich die fast impressionistisch wirkende offene Malweise des Spätwerks vor.[16]

Für die Flußlandschaften der 1640er Jahre ist das kühle Kolorit charakteristisch.[17] Die reduzierte Farbwirkung, die sich aus den monochromen Landschaften der 1630er Jahre herleitet, geht auf die Verwendung weniger Farbtöne zurück: Von Weiß über Blau bis zu Dunkelgrau reicht bei der Frankfurter Kanallandschaft die Palette. Nur sparsam werden mit grüner und brauner Farbe, die sich vor allem im Uferstreifen konzentriert, Akzente gesetzt.

Der Version im Städel geht die 1642 datierte Version in einer englischen Privatsammlung voraus (Abb. 393).[18] Sie weist bereits die drastische Reduktion des Uferbereichs auf einen schmalen Streifen auf, der das etwa ein Viertel des Bildes einnehmende Gewässer horizontal begrenzt. Die Funktion der bisher dominierenden Diagonale, die der Komposition Spannung verlieh, wird hier durch das Segelboot in der linken Bildhälfte ersetzt. Wuchtig schiebt es sich vor das Ufer, und der hohe Mast ragt in den Himmel empor. Diesem prominenten Motiv wird ein zweites, mit Menschen besetztes Boot im Vordergrund entgegengesetzt. Auch in den im folgenden

15 Vgl. STECHOW 1975, S. 26. Dabei handelt es sich nicht um Seestücke oder Küstenansichten, denen Stechow eine eigene Gruppe zuweist; vgl. STECHOW 1975, S. 108–110.

16 In der gleichfalls von Van Ruysdael gemalten „Flußlandschaft mit Fähre" von 1664 im Städel (Abb. 397) wurde die linke Bildhälfte mit dem Gewässer und der Stadtansicht im Hintergrund mit locker skizzierendem Farbauftrag wiedergegeben.

17 Vgl. STECHOW 1975, S. 26.

18 Holz, 22 x 33 cm. Privatsammlung. Vgl. STECHOW 1975, S. 110, Nr. 280.

Jahr entstandenen Flußlandschaften stützt sich Van Ruysdael auf Segelschiffe als bildbestimmende Motive. Diese erscheinen im Verhältnis zu der reduzierten Uferpartie oft unverhältnismäßig groß, wie bei der Fassung im Statens Museum in Kopenhagen, in der zwei Boote mit ihrer weit gespannten Segelfläche den Horizont und die schmale, von rechts ins Bild reichende Landzunge verdecken.[19] Das gleichfalls 1643 entstandene Amsterdamer Gemälde geht zwar in der Reduktion des Uferstreifens zu einem nur undeutlich durch den Nebel schimmernden Gebilde noch deutlich weiter, entwickelt allerdings durch die vorwiegend bildparallel angeordneten Schiffe keine Erstreckung in die Tiefe.[20]

Gegenüber diesen frühen Beispielen wirkt die Komposition der Frankfurter Flußlandschaft sehr viel ausgereifter. Die Motive stehen in einem ausgewogenen Bezug zueinander: Die Segelboote staffeln sich bis in den Hintergrund, wodurch das Gemälde einen ausgeprägten Tiefenzug entwickelt. Dieser steht in einem spannungsvollen Kontrast zu dem insgesamt bildparallelen Aufbau. Eine zusätzliche Steigerung erfährt die Bewegung in die Tiefe durch die gegenläufig über den Himmel ziehenden Wolken. Das prominent inszenierte Motiv des Bootes mit dem weit geblähten weißen Segel, das einen deutlichen Akzent setzt, ist im Mittelgrund plaziert. Die bildbeherrschende Wirkung wird durch das Kirchenmotiv im Hintergrund und den dunklen Schattenstreifen am unteren Bildrand, in dem das Fischerboot in der linken Bildecke eingebunden ist, zurückgenommen und führt zu einer harmonischen Gesamtwirkung. Diese wird durch die reduzierte Farbpalette zusätzlich unterstrichen.

Die 1648 datierte „Ansicht von Rhenen" (Abb. 394) in der National Gallery, London,[21] führt die im Frankfurter Bild entwickelten Ansätze weiter: Hier wird der Tiefenzug nicht nur durch die Staffelung der Boote, sondern auch durch die im Wasser stehenden Kühe erzielt. Wie im Frankfurter Gemälde wird der Himmel mit breiten, streifigen Pinselzügen gestaltet. Die lockeroffene Malweise wird in der Londoner Flußlandschaft noch gesteigert. Das bildbestimmende Segelboot mit der Figurenstaffage und die schaumigen Wellenkämme werden mit flüchtig gesetzten Pinselstrichen eher angedeutet, wodurch der Eindruck von Fahrtwind

Abb. 393: Salomon van Ruysdael, Kanallandschaft mit Schiffen, 1642, England, Privatsammlung

19 Holz, 38 x 55,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Vgl. STECHOW 1975, S. 110, Nr. 281.

20 Holz, 50 x 69 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 3258). Vgl. STECHOW 1975, S. 111, Nr. 282.

21 Holz, 30,5 x 41,3 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 6348). Vgl. STECHOW 1975, S. 149, Nr. 512a.

Abb. 394: Salomon van Ruysdael, Ansicht von Rhenen, 1648, The London National Gallery

und hochsprühender Gischt überzeugend vermittelt wird. In der Frankfurter Kanallandschaft deutet sich diese Pinselschrift in den Wellenkämmen im Fahrwasser des zentralen Schiffes erst an, so daß die Boote hier noch geradezu auf der Wasseroberfläche zu liegen scheinen (Abb. 395). Dieser Effekt wird durch die aufsprühende Gischt im Londoner Bild vermieden. Die Frankfurter „Flußlandschaft mit Fähre" von 1664 (Abb. 397) belegt, daß Salomon van Ruysdael in den folgenden Jahren den Kontrast zwischen eher summarisch und detailliert ausgeführten Bildpartien verstärkt und durch die Gegenüberstellung von kühlen, tonigen Valeurs mit warmen Lokalfarben in seiner Wirkung noch steigert.

Wie viele der in den 1640er Jahren entstandenen Werke weist auch das Frankfurter Gemälde keine Datierung auf. Die dendrochronologische Untersuchung gibt jedoch eine Entstehung ab 1644 vor,[22] die sich durch den Vergleich mit dem etwas fortschrittlicher konzipierten Londoner Gemälde bis 1647/48 eingrenzen läßt. Daher erscheint eine Datierung der Flußlandschaft im Städel um 1645 oder 1646 plausibel.

Eine genaue topographische Identifizierung wird dadurch erschwert, daß Details der Kirche wie die Schallfenster oder architektonische Gliederungen nur angedeutet werden. Bei dem Aufsatz auf dem hinteren Kirchenschiff handelt es sich nicht um einen Dachreiter, sondern um ein Storchennest, das vermutlich auf Schienen ruht. Es findet sich sowohl auf dem zweiten Van Ruysdael-Gemälde im Städel (Abb. 397) als auch auf einer ehemals in einer Den Haager Privatsammlung befindlichen Dorfansicht wieder.[23]

LITERATUR

Verz. 1873, Nachtrag 1877, Nr. 444; 1879, S. 136, Nr. 245; 1883, S. 139, Nr. 245; 1888, S. 149, Nr. 245; 1892, S. 58, Nr. 245; 1897/1900, S. 56, Nr. 245; 1900, S. 298, Nr. 245;

22 Vgl. Gutachten von Peter Klein, Universität Hamburg, vom 17. April 2002 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

23 Leinwand, 80 x 105 cm. Ehemals Den Haag, Slg. A. Mayer; vgl. STECHOW 1975, S. 93, Nr. 165. Von der Jahreszahl sind nur noch die Ziffern „166" zu erkennen, Stechow geht aber von einer Entstehung im Jahr 1663 aus. Das Detail des Storchennestes läßt sich bei dieser nah zum Vordergrund plazierten Kirche deutlich ablesen.

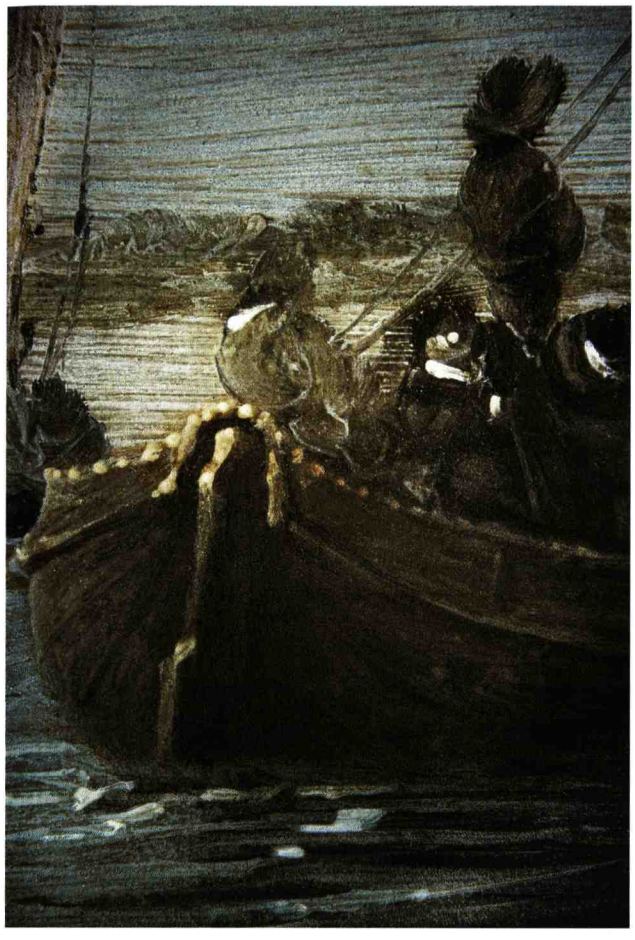

Abb. 395: Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten, Mikroskopaufnahme: Angedeutete Wellenkämme im Fahrwasser des Segelbootes, Frankfurt a. M., Städel

1905/07, S. 46, Nr. 245; 1907, S. 43, Nr. 245; 1910, S. 55, Nr. 245; 1914, S. 57, Nr. 245; 1915, S. 114, Nr. 245; 1919, S. 107, Nr. 1112; 1922, S. 84; 1924, S. 181, Nr. 1112; 1932, S. 155–156; 1966, S. 106; 1971, S. 53; 1986, S. 32, Nr. 5; 1987, S. 91; 1995, S. 51, Tafel 128

Ausst. Kat. Brüssel 1873, S. 125
Tardieu 1873, S. 331f.
Ebe 1901, S. 445
Philippi 1901, S. 260
Friedlaender ^{2}1923, S. 330, Nr. 274
Swarzenski 1932, S. 155f.
Stechow 1938, S. 104, Nr. 313, Abb. 40
Stechow 1966, S. 115, Abb. 226
Hubala 1970, S. 185, Nr. 157
Bol 1973, S. 150f., Abb. 154
Stechow 1975, S. 26f., S. 41, S. 115, Nr. 313, Abb. 50

SALOMON VAN RUYSDAEL

FLUSSLANDSCHAFT MIT EINER FÄHRE

INV. NR. 100

1664

Eichenholz, 50,0 x 69,2 cm

Signiert und 1664 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 25,8 x 69,2 x 0,6–0,8 cm; Brett II: 24,2 x 69,2 x 0,6–0,8 cm) weist rückseitig nur an den seitlichen Bildrändern Abfasungen auf, die zum oberen Bildrand hin weniger ausgeprägt sind. Die Tafel wurde mit einem hellen Grau grundiert, über dem in den Schattenpartien eine rötlichbraune Unterlegung liegt. Bei der Taxation 1817 wurde das Gemälde als „in der Luft verdorben" (Archiv. 1817, S. 12, Nr. 100) bezeichnet und erfuhr dann eine von Göbel und Janss zwischen dem 9. und 16. August 1877 ausgeführte Restaurierung mit der Bemerkung „Schmutziger Riß querüber. vertrocknet. retouchiert." (Archiv. 1877/78, S. 11).
Das Gemälde befindet sich in einem guten Zustand. Es weist, neben einer Delle oberhalb des Segelschiffs, Verputzungen im Bereich der Kühe und der Figurenstaffage auf. Teilweise retuschierte Fehlstellen am oberen Bildrand. Weitere kleine Retuschen in der Himmelspartie. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen entlang der Brettfuge und bei dem im Bug hockenden Fährmann. Durch die dünne Malschicht lassen sich Sägespuren im unteren Brett erkennen.
Unter UV-Licht wird sichtbar, daß der dicke, stark verbräunte Firnis im Bereich des Himmels reduziert wurde. In den Schattenpartien des Baumschlages und auf der Wasseroberfläche, in der Halbinsel und von dort ausgehend bis in die linke untere Bildecke blieb der alte Firnis stehen.
Die in schwarzer Farbe an der oberen Kante der Bootswand aufgetragene Signatur „SVRuys[...] 166[.]" (SVR ligiert, ys ligiert, Abb. 396) ist stark verputzt und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite wird sichtbar, daß die Brettfuge nachträglich bearbeitet wurde. Offenbar hat sich die Fuge einmal geöffnet, wie die Bemerkung der Restauratoren Göbel und Janss nahelegt. Mit roter Kreide „35,10", Klebezettel unten links „G. 100."
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1639 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens 1648 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1658.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Salamon de Ruysdaal"

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 52

BESCHREIBUNG

Den Vordergrund bestimmt eine breite Wasserfläche mit einer Fähre, die neben fünf bürgerlich gekleideten Personen auch drei Kühe befördert. Sie treibt auf einen schattigen Baumschlag zu, der fast die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt. Links von den hoch aufragenden Bäumen öffnet sich der Blick auf eine Stadt im Mittelgrund. Über den dichtgedrängten Hausdächern heben sich eine große Kirche und zwei Windmühlenflügel markant vom Himmel ab. Offenbar handelt es sich um eine Hafenstadt, denn am Ufer haben viele Segelschiffe angelegt. Vom linken Bildrand aus steuert ein weiteres Segelschiff über den Fluß auf den wuchtigen Kirchturm zu. Über der flachen Landschaft wölbt sich ein blauer Himmel, den dünne Wolken überziehen.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus dem Besitz des Stifters stammende Gemälde wird bereits im 1816 verfaßten Verzeichnis „Salamon

Abb. 396: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Ruysdaal" zugeschrieben, offenbar aufgrund der an der Bootswand angebrachten Signatur.[1] Bei der Taxation wird der Wert des Gemäldes mit „*f* 40" angegeben und auf den schlechten Zustand der Himmelspartie verwiesen.[2] Die Zuschreibung an Ruysdael wird auch in den folgenden Verzeichnissen beibehalten. Allerdings präzisieren sich die Angaben zum Erhaltungszustand der Signatur. Im Verzeichnis von 1892 wird sie als „S. v. Ruysda.." zitiert.[3] Die Transkription Heinrich Weizsäckers im Gemäldeverzeichnis von 1900 überliefert die Datierung „166[.]" (die letzte Ziffer ist in der Transkription nur unvollständig lesbar).[4] Der Verfasser nennt Varianten des Themas in den Sammlungen in Antwerpen, Brüssel und München. Eine frühe Version des Städel-Gemäldes stellt nach Weizsäcker die 1647 datierte Flußlandschaft im Schlesischen Museum der Bildenden Künste Breslau dar.[5] Philippi gibt die Datierung ohne nähere Begründung als „1662" an und verweist auf Parallelen zu dem Breslauer Gemälde.[6] Jochen Sander und Bodo Brinkmann bezeichnen im Verzeichnis von 1995 die Signatur „S. v. Ruisdael. 1664" als verputzt.[7] Ihre Lesart der Signatur als „Ruisdael" war zuvor nur im Verzeichnis von 1879 erwähnt.[8]

In seiner Monographie zu Salomon van Ruysdael, die 1938 und in einer zweiten Auflage 1975 erschienen ist, geht Wolfgang Stechow auch auf die Flußlandschaften ein. Diese würden ab der Mitte der 1640er Jahre im Œuvre von Ruysdael auftreten und ab 1645 häufig auch Fähren zeigen, denen zunehmend die Bedeutung als die Komposition stabilisierendes Motiv zukomme. In den 1650er Jahren entstünden die wichtigsten Beispiele für dieses Sujet, in den 1660er Jahren hingegen nur noch „seltene Nachzügler".[9] In den späten Fährlandschaften, zu denen neben der Frankfurter auch die Breslauer Version zähle, käme zwar eine veränderte stilistische Auffassung, aber keine Veränderung der Bildkomposition zur Geltung.[10] In seinem Katalog weist Stechow die nur noch in Resten vorhandene Signatur dem ab 1659 gebräuchlichen Typ zu, der sich durch die ligierten Buchstaben „SVR" auszeichne.[11] In der Neuauflage von 1975 stellt Stechow die Vermutung auf, daß es sich um die Kirche von Thiel handeln könnte.[12]

Hans-Joachim Ziemke weist auf die hohe Qualität des als „klassisches Spätwerk von 1664" bezeichneten Gemäldes im Kontext der Sammlung von Johann Friedrich Städel hin. Dieser habe die holländische Flußlandschaft, die keine der zu seiner Zeit besonders geschätzten italianisierenden Effekte zeige, gegen den vorherrschenden Zeitgeschmack erworben.[13]

DISKUSSION

Das Frankfurter Gemälde stellt ein charakteristisches Beispiel für die späten Flußlandschaften mit Fähre im Œuvre von Salomon van Ruysdael dar. Diese prägten sich bereits Mitte der 1630er Jahren in seinem Werk aus, allerdings übernimmt die Fähre erst in den 1640er Jahren eine kompositionsstabilisierende Funktion.[14] Als frühe Lösung dieses Bildtypus ist die „Flußlandschaft" (Abb. 398) im Mauritshuis zu bezeichnen.[15] In der Betonung der Horizontalen folgt sie noch den Kanallandschaften, für die das andere Gemälde von Ruysdael im Städel (Abb. 390) beispielhaft steht.[16] Nur eine Baumgruppe am linken Bildrand und der Kirchturm im Mittelgrund deuten die Vertikale an, die durch den Mast eines Segelschiffes am rechten Bildrand aufgenommen wird. Mit der Fähre, der Kirche und dem Baumschlag sind wichtige Motive der späteren Flußlandschaften schon vorweggenommen, auch wenn sie in diesem frühen Werk dem bildbestimmenden Himmel gegenüber noch deutlich zurücktreten. In der Folgezeit werden diese Motive der bislang vorherrschenden Horizontale entgegengesetzt: Die 1652 datierte Flußlandschaft aus dem Statens Museum in Kopenhagen[17] weist mit dem vom rechten Bildrand ausgehenden Flußufer, auf dem hohe Bäume und mehrere Gebäude wichtige Akzente

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 100: „Un paysage à côté de l'eau [...] par Salamon Ruysdaal, de qui le nom se trouve sur la barque."
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 12, Nr. 100.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 58, Nr. 244.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 298, Nr. 244.
5 Stechow gibt in seiner Ruysdael-Monographie von 1938 die Datierung des Breslauer Gemäldes als „1667" wieder und verweist darauf, daß häufig die „6" fälschlich als „4" gelesen werde; vgl. STECHOW 1938, S. 24, Anm. 9.
6 Vgl. PHILIPPI 1901, S. 260f.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 51.
8 Vgl. Verz. 1879, S. 136, Nr. 244.
9 Vgl. STECHOW 1975, S. 22f.
10 Vgl. STECHOW 1975, S. 24.
11 Vgl. STECHOW 1938, S. 113, Nr. 383; STECHOW 1975, S. 129, Nr. 383.
12 Vgl. STECHOW 1975, S. 129, Nr. 383.
13 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 52.
14 Stechow nennt als Beispiel eine 1635 datierte Flußlandschaft im Louvre, Paris (Kat. 325), und leitet das Motiv der Fähre von Esaias van de Velde ab; vgl. STECHOW 1975, S. 19f. Ab Mitte der 1640er Jahre löst sich in den Darstellungen die Fähre vom Ufer (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts; Kat. 351) und bildet häufig ein Gegengewicht zu den dominanten Baumgruppen; vgl. STECHOW 1975, S. 22.
15 Holz, 75 x 106,5 cm. Den Haag, Mauritshuis. Die Datierung ist nur noch in Resten vorhanden, zu erkennen sind noch die Ziffern „164.". Aus stilistischen Gründen datiert Stechow das Gemälde um 1647, vgl. STECHOW 1975, S. 124, Nr. 361.
16 Das Schiff mit dem hochaufragenden Segel am rechten Bildrand des Gemäldes in Den Haag ist mit dem auf der frühen Kanallandschaft im Städel annähernd identisch, auch wenn es die Komposition weniger dominiert.
17 Holz, 68,5 x 101 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Photo im RKD, Den Haag. Vgl. STECHOW 1975, Nr. 370, S. 126.

Abb. 397: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, 1664, Frankfurt a. M., Städel

setzen, bereits die charakteristische Diagonale und Verdichtung der Motive in einer Bildhälfte auf. Dem nahsichtig gegebenen Vorder- und Mittelgrund mit Fähre, differenziertem Pflanzenbewuchs und anderen narrativen Elementen wird der Fernblick auf eine Stadtsilhouette im Hintergrund entgegengesetzt.

Das Frankfurter Gemälde steht stellvertretend für den Bildtypus der 1660er Jahre, in dem die Baumgruppe nun etwa eine Hälfte des Bildes einnimmt.[18] Hochaufragende Stämme, dichte Baumkronen und vorwiegend dunkle, warme Farbtöne unterstreichen die Dominanz dieser Motive.[19] Im Kontrast dazu ist der Fernblick über den Fluß hinweg auf die Stadtkulisse im Hintergrund von Leichtigkeit und kühler Brillanz der Farben geprägt. Der kleinteiligen Wiedergabe von Pflanzenmotiven oder den Tieren auf der Fähre im Vordergrund steht die eher summarische Pinselschrift im Hintergrund gegenüber, denn Figuren (Abb. 399), die Segel der Boote oder auch die Seitenkapellen der Kirche (Abb. 400) sind nur mit wenigen lockeren Pinselstrichen angedeutet. Der leicht bewölkte Himmel spiegelt sich im Mittelgrund auf der Wasserfläche und wirft kühle Reflexe auf die Blätter der Bäume. Das massive Motiv des dichten Baumschlages erhält dadurch eine gewisse Leichtigkeit und Plastizität.

Eine 1664 datierte Flußlandschaft (Abb. 401) im Kunsthandel steht der Frankfurter Version hinsichtlich der Komposition und einzelner Motive sehr nahe: Sie zeigt gleichfalls den dichten Baumschlag und die Seerosen, die in seinem Schatten auf dem Wasser treiben.[20] Ähnlich ist auch das Motiv der Fähre mit einer Kuh, die ihren Kopf über die Bootswand beugt und während der Fahrt trinkt, und einer weiteren Kuh, die ins Profil gewendet, schon dem Ufer entgegenblickt. Auch der links

Abb. 398: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit Fähre, um 1647, Den Haag, Mauritshuis

18 Stechow zufolge stellen die Gemälde dieser Phase vorwiegend Varianten der in den 1650er Jahren entwickelten Kompositionstypen dar; vgl. STECHOW 1975, S. 24. Der vorherrschenden Flachlandschaft des Frühwerks wird ab den 1650er Jahren eine kontrastvolle Komposition entgegengesetzt; vgl. STECHOW 1975, S. 28.

19 Stechow weist auf die zunehmende Bedeutung der Lokalfarben im späteren Werk Van Ruysdaels hin; vgl. STECHOW 1975, S. 28. Im Frankfurter Gemälde wird mit dem leuchtend roten Wams des Fährmanns ein Akzent gesetzt.

20 Leinwand, 74 x 107 cm. Zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (1979). Stechow vermutet, daß es sich um eine Ansicht von Gorcum handeln könnte; vgl. STECHOW 1975, S. 129, Nr. 385. Auf den beiden Photos, die sich im RKD in Den Haag befinden, steht einmal dieser Städtename und einmal „Gorinchem?".

Abb. 399: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Mikroskopaufnahme: Figuren im Segelboot, Frankfurt a. M., Städel

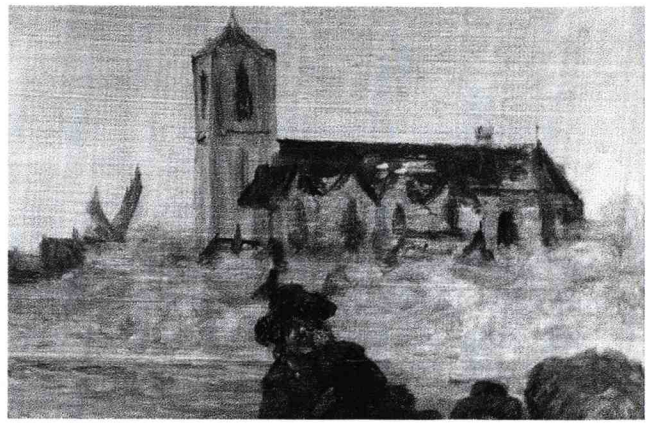

Abb. 400: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Infrarot-Reflektographie: Mit wenigen Strichen angedeutete Dächer der Seitenkapellen, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 401: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, 1664, zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (1979)

sitzende Bootsmann, der die Fähre durch das Staken mit einer langen Stange bewegt, und die daneben schwimmenden zwei Enten sind vergleichbar. Das von links herbeisegelnde Schiff wurde verdoppelt, zudem finden sich die dichtgedrängten Segel der am Ufer angelandeten Boote, die Windmühle und der aufragende Kirchturm wieder. Damit erscheint die Lesart der heute nicht mehr zu entziffernden Datierung auf dem Gemälde im Städel als 1664 plausibel. Dies wird durch den Mikroskopbefund bekräftigt: Die Signatur entspricht mit den ligierten Anfangsbuchstaben „SVR" und dem ligierten „ys" dem Typus, den Ruysdael von 1661 bis 1669 verwendete.[21] Eine weitere Bestätigung liefert der dendrochronologische Befund, der von einer Entstehung ab 1658 ausgeht.[22]

21 Vgl. STECHOW 1975, S. 49. Die Signatur entspricht der Transkription von Weizsäcker; vgl. Verz. 1900, S. 298, Nr. 244. Eine Lesart der verputzten Signatur als „Ruisdael" (wie in Verz. 1879, S. 136, Nr. 244 und Verz. 1995, S. 51) erscheint daher abwegig.

22 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 19. April 2002 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

Bei der von Weizsäcker erwähnten und ehemals im Museum von Breslau befindlichen Kopie handelt es sich um eine weitere Variante, die zwar in den kahlen, an Jacob van Ruisdael erinnernden Baumstämmen deutlich andere Akzente setzt, sonst aber viele Motive des Frankfurter Bildes übernimmt.[23] Beiden Gemälden ist die Kirche mit den vier Seitenkapellen gemeinsam, wenn auch dem wuchtigen Turm auf dem Breslauer Bild das Pyramidendach fehlt.[24] Die Kirche auf der als „Ansicht von Herwen en Aerdt in Gelderland" bezeichneten Fassung im Mauritshuis zeigt gleichfalls die vier spitzgiebeligen Seitenkapellen und einen Aufsatz auf dem Dach, aber eine abweichende Proportion des Turmes und eine völlig andere Ausrichtung zum Ufer.[25] Dies macht die Problematik einer Identifizierung der Stadt im Hintergrund deutlich. In dem Frankfurter Gemälde vermutete Stechow eine Ansicht von Tiel,[26] allerdings zeigt das 1664 entstandene Gemälde im Kunsthandel eine bis auf die Windmühle übereinstimmende Kulisse, die sowohl als „Gorcum" wie auch als „Gorinchem" bezeichnet wurde. Die hier gezeigte Kirche unterscheidet sich durch die in zwei Geschossen angeordneten Schallfenster, das Spitzdach und die schlankeren Proportionen jedoch deutlich von der Frankfurter Version, zumal die vier Seitenkapellen fehlen. Es erscheint daher fraglich, ob eine Identifizierung der dargestellten Stadt überhaupt möglich ist, da Van Ruysdael offensichtlich mit Versatzstücken arbeitete.[27] Möglicherweise ist die wuchtige Form des Turmes mit seinen drei Schallfenstern von dem der St. Vituskerk in Naarden, der Geburtsstadt Van Ruysdaels, inspiriert,[28] der erst 1660 ein Spitzdach erhielt. Allerdings weist dieser Turm zwei Geschosse mit Schallfenstern und zusätzlich noch Zinnen auf.

Die Frankfurter Flußlandschaft belegt Van Ruysdaels zugleich effizienten wie effektvollen Malstil. Die Tafel weist keine Unterzeichnung auf, aber mit der Unterlegung wurden größere Bildbereiche angelegt: Schattenpartien wurden mit dem rötlichbraunen Ton vorbereitet.[29] Im Uferbereich und im Schatten auf dem Wasser ließ der Maler die Unterlegung teilweise stehen, so daß diese zwischen den übrigen Farbschichten hervorschimmert. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 402) macht deutlich, daß der helle Lichtreflex auf dem Stamm des großen Baumes durch die sichtbar gebliebene Unterlegung entsteht, die nicht von den dunkleren, später aufgetragenen Malschichten bedeckt wurde (Abb. 403). In den Schattenpartien des Baumschlags sind einzelne Motive wie das undurchdringliche Pflanzengeflecht mit knappen Pinselstrichen bezeichnet, ohne daß sie detailliert ausgeführt sind. Mit sparsamen Mitteln erzielte Van

Abb. 402: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Infrarot-Reflektographie: Baumstamm mit stehengebliebener Unterlegung, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 403: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Unterlegung im Baumstamm, Frankfurt a. M., Städel

23 Vgl. STECHOW 1975, S. 129f., Nr. 389.

24 Das Pyramidendach taucht wiederum in einer undatierten Version auf, die sich zuletzt (1992) bei Noortman in Maastricht befand. Auf dem Photo im RKD, Den Haag, wird dieses Gemälde unter Vorbehalt mit STECHOW 1975 (Kat. 408a) identifiziert.

25 Die topographische Angabe befindet sich auf dem Photo im RKD.

26 Vgl. STECHOW 1975, S. 129, Nr. 383.

27 In seinem Aufsatz zur „Pellekussenpoort" bei Utrecht nennt Stechow Beispiele für die Kombination von topographisch nicht zueinander gehörenden Motiven zu einem Bild; vgl. Wolfgang STECHOW, Die „Pellekussenpoort" in Utrecht auf Bildern von J. van Goyen und S. van Ruysdael, in: Oud Holland 55, 1938, S. 202–208. Er sieht im Fehlen der topographischen Genauigkeit ein Charakteristikum der die „Zuspitzung" meidenden Landschaftskunst von Van Ruysdael, das ihn von Van Goyen unterscheide; vgl. STECHOW 1975, S. 34.

28 Für diesen Hinweis danke ich Marijke de Kinkelder, Den Haag, RKD.

29 Dies bestätigt die Überlegungen Stechows, der von einer Entwicklung des Gemäldes auf dem Bildträger ausgeht. Dabei könne einer eher groben Verteilung von Licht und Schatten manchmal auch eine Unterzeichnung vorausgehen; vgl. STECHOW 1975, S. 32.

Ruysdael eine räumliche Wirkung und zugleich den Eindruck eines undurchdringlich bewachsenen Ufers. Im Hintergrund tritt die summarische Malweise noch deutlicher hervor:[30] Mit locker gesetzten Strichen und Tupfen bezeichnete Van Ruysdael die Segel (Abb. 404) oder auch die Insassen eines Bootes. Mit dieser offenen Malweise gelangen ihm fast impressionistisch wirkende Effekte: Wind und emporwirbelnde Gischt werden so unmittelbar anschaulich gemacht. In den beleuchteten Partien der Wolken, die mit einem hohen Bleiweißanteil aufgetragen wurden, blieben die Pinselstriche sichtbar stehen und betonen so die lebendige Bildwirkung.

Abb. 404: Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre, Mikroskopaufnahme: Mit summarischen Strichen bezeichnete Segel, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 100; 1819, S. 46, Nr. 155; 1823, S. 26, Nr. 155; 1830, S. 8, Nr. 48; 1833, Taf. 3; 1835, S. 45, Nr. 39; 1844, S. 101, Nr. 223; 1855, S. 23, Nr. 223; 1858, S. 97, Nr. 219; 1866, S. 100, Nr. 219; 1870, S. 118, Nr. 202; 1873, S. 121, Nr. 202; 1879, S. 136, Nr. 244; 1883, S. 139, Nr. 244; 1888, S. 149, Nr. 244; 1892, S. 58, Nr. 244; 1897/1900, S. 56, Nr. 244; 1900, S. 298, Nr. 244; 1905/07, S. 46, Nr. 244; 1907, S. 43, Nr. 244; 1910, S. 55, Nr. 244; 1914, S. 56, Nr. 244; 1915, S. 114, Nr. 244; 1919, S. 106, Nr. 100; 1924, S. 181, Nr. 100; 1966, S. 106; 1971, S. 53; 1986, S. 24, Nr. 8; 1987, S. 91; 1991, S. 74; 1995, S. 51, Tafel 128

EBE 1901, S. 445
PHILIPPI 1901, S. 260f.
GROSSE 1925, S. 85
STECHOW 1938, S. 24, S. 113, Nr. 383
STECHOW 1975, S. 24, S. 129, Nr. 383
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 52

30 Stechow stellt in der treffsicheren Pinselschrift, mit der Van Ruysdael die Hintergründe wiedergibt, Parallelen zu Jan van Goyen fest; vgl. STECHOW 1975, S. 32.

HERMAN SAFTLEVEN

Rotterdam 1609 – 1685 Utrecht

1609 wurde Herman Saftleven III. als Sohn von Herman Saftleven II. und Lijntgen Cornelisdr. Moelants in Rotterdam geboren. Der Vater war als Kunsthändler und, wie auch der Großvater, als Maler tätig. Als sich Abraham am 12. Juni 1627 in die Rotterdamer St. Lukasgilde einschrieb, waren seine Brüder Herman Saftleven III. und Cornelis, die ihre Ausbildung wohl bei ihrem Vater erhielten, vermutlich schon als Lehrlinge eingetragen. 1632 zog Herman Saftleven nach Utrecht um. Dort heiratete er am 15. Mai des folgenden Jahres Anna van Vliet, eine Tochter des Malers Pieter van Vliet. Von den Kindern folgte nur Sara Saftleven dem Vater in den künstlerischen Beruf und spezialisierte sich auf die Blumenmalerei. Saftleven bekannte sich zu den Remonstranten, deren Dekan er 1637 war. Durch diese sehr einflußreiche Glaubensgemeinschaft verfügte er über wichtige gesellschaftliche Kontakte. Erst 1654 erlangte Saftleven das Bürgerrecht der Stadt Utrecht für sich und seine Söhne und wurde in der St. Lukasgilde als Meister eingetragen. Dort übernahm er bis 1681 mehrfach das Amt des Dekans. Mehrere Reisen führten ihn in deutsche Gebiete: So reiste er die Mosel und den Rhein entlang bis nach Basel. Ein Aufenthalt in Elberfeld ist 1667 dokumentiert. Die auf seinen Reisen angefertigten Zeichnungen dienten als Motivvorrat für seine Landschaftsgemälde. Nach 1672 verfolgte Saftleven als Chronist den Niedergang Utrechts. Dort starb er hoch verschuldet und wurde am 5. Januar 1685 in der Buurkerk neben seiner drei Monate zuvor verstorbenen Frau begraben.

Saftleven war vorwiegend als Maler tätig. Wie auch in seinen von 1640 bis etwa 1669 entstandenen Radierungen spezialisierte er sich auf Landschaften, die in den 1630er Jahren den Einfluß von Abraham Bloemaert, Jan van Goyen und Pieter de Molijn reflektieren. Spätestens seit den 1640er Jahren jedoch verdrängten italianisierende Impulse die naturalistische Malerei. In den 1650er Jahren konzentrierte sich Saftleven auf kleinformatige Rheinlandschaften mit einer Vielzahl kleiner, narrativer Details. Houbraken nennt Johannes Vorstermans und Jan van Bunnik als Schüler. Auch Willem van Bemmel wird in den Dokumenten als Schüler genannt.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 274–276; Houbraken 1, 1718, S. 340–342; Schulz 1982, S. 1–11; Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 475f.; Bok 1997/98, S. 388f.

FLUSSLANDSCHAFT MIT EINEM FELSANSTIEG

INV. NR. 67

1650

Eichenholz, 33,8 x 44,8 cm

Signiert und 1650 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (33,8 x 44,8 x 0,5–1,2 cm) ist allseits unregelmäßig abgefast und wurde mit einer hellen, elfenbeinfarbenen Grundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie wird weder eine Unterzeichnung noch eine Unterlegung sichtbar.
Bei der Ersttaxation des Gemäldes 1817 wurde vermerkt: „Die Luft dünn" (Archiv. 1817, S. 14). Als „blind" wurde es vor der Restaurierung durch Göbel und Janss zwischen dem 9. und 16. August 1877 bezeichnet (Archiv. 1877/78, S. 11); wahrscheinlich war der Firnis opak geworden. Der heutige Befund bestätigt die Taxation von 1817, denn durch die mit Bleiweiß ausgemischten und im Laufe der Zeit transparent gewordenen Farben wächst im Bereich des Himmels und der Landschaft die Maserung durch. Insgesamt sind die Farben sehr dünn aufgetragen. Dünn berieben ist die Malschicht jedoch nur im Himmel am oberen Bildrand sowie im Mittelgrund bei den Kühen. Unter UV-Licht werden kleinere, jüngere Retuschen im Mittelgrund sichtbar. Oberhalb des Berggipfels Kratzer und Dellen im Himmel. Der heute fleckige, gelbe Firnis wurde in der rechten oberen Bildecke gedünnt. Verbräunte Pigmente in den Baumkronen gehen auf einen nur wenig reduzierten Firnis und verbräunte Lasuren zurück. Insgesamt befindet sich das Gemälde in einem guten Zustand.

Die Signatur „HSLeven 1650" (HSL ligiert, über dem v Querstrich, Abb. 405) wurde in der linken unteren Bildecke in dunkelbrauner Farbe aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite ist die rechte untere Ecke ausgebrochen. Die Abfasung am oberen Bildrand ist stark, am unteren wenig ausgeprägt und verjüngt sich an den Seiten. Am oberen Bildrand mit weißer Kreide „22". Klebezettel mittig: „N° 67", darunter Klebespuren eines ursprünglich vorhandenen größeren Zettels. Am unteren Rand Klebezettel mit der Inschrift „du gentilhome d'Strek", die Zeile darunter ist ausgekratzt (Abb. 406). Um den Klebezettel Reste von rotem Siegellack, mit dem offenbar ein nicht mehr vorhandener Zettel befestigt war.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1582 nach. Aufgrund des Splintholzanteils von 28 Jahrringen ist von einer Gesamtnutzung des Baumes und einem Fälldatum ab 1610 auszugehen. Mit Hilfe der Vergleichschronologie für den Raum Baltikum und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes ab 1612 wahrscheinlich.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Herman Saftleeven"

Abb. 405: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 406: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

BESCHREIBUNG

Von einer felsigen Anhöhe aus weitet sich der Blick in ein Flußtal, das in der Ferne von hohen Bergen begrenzt wird. Ausgehend vom unteren Bildrand führt links ein Weg auf die Anhöhe herauf. Im Schatten großer Bäume schreiten Wanderer, von denen sich einer unter der schweren Last einer großen Kiepe beugt, den felsigen Pfad entlang. Zu Füßen des Abhangs stehen einige Menschen am Ufer des breiten Flusses, der sich in großen Schleifen dem Horizont entgegenwindet. Er wird von Frachtschiffen und Ruderbooten befahren. Das gegenüberliegende Ufer ist mit einem dichten Wald bewachsen. Hier und da ragen hohe Gebäude zwischen den Baumkronen empor, die auf größere Siedlungen hinweisen. Auf den sanft ansteigenden Berghängen stehen vereinzelt Burgen und wuchtige Türme. In der Ferne liegt eine größere Stadt an einer Flußbiegung. Markant hebt sich das Laub der hohen Eiche am linken Bildrand von dem hellen Abendhimmel ab, der durch die tiefstehende Sonne einen goldenen Glanz erhält.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Flußlandschaft mit Felsanstieg" stammt aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel und ging nach seinem Tod 1816 in den Besitz der von ihm gegründeten Stiftung über. Im Verzeichnis zu seiner Sammlung wird auf die reiche Figurenstaffage hingewiesen.[1] In der Taxation 1817 wird das Gemälde „Herman Saftleeven" zugeschrieben und der Wert mit *f* 77 angegeben.[2] Die Zuschreibung wird in den folgenden Städelverzeichnissen beibehalten. Heinrich Weizsäcker transkribiert im 1900 erschienenen Gemäldeverzeichnis die Signatur des von ihm als „Rheinlandschaft" bezeichneten Gemäldes und gibt die Datierung als „1650" wieder.[3]

In seiner Untersuchung zur Entwicklung der Landschaft im Werk von Saftleven nennt Jan Nieuwstraten das Frankfurter Gemälde als frühes Beispiel für die panoramaartigen Flußlandschaften mit kleinteiliger Staffage, die für die reifen Schaffensjahre des Malers kennzeichnend seien.[4] Nur das Felsmotiv am linken Bildrand sei noch eine Reminiszenz an das von monumental inszenierten Motiven geprägte Werk der 1640er Jahre. Diese Auffassung von Nieuwstraten wird erneut im Ausstellungskatalog zur holländischen Landschaftsmalerei von 1987/88 aufgegriffen. Dort wird das Frankfurter Gemälde als Vergleichsbeispiel für eine aus dem gleichen Jahr stammende „Rheinlandschaft" in einer New Yorker Privatsammlung herangezogen und als Ergebnis einer fortschreitenden Tendenz Saftlevens zur Verkleinerung der dargestellten Motive bezeichnet.[5]

In seiner 1982 erschienenen Monographie bestätigt Schulz die Eigenhändigkeit des Monogramms und der Datierung „1650".[6] Anders als Nieuwstraten, der in dem Frankfurter Gemälde den Einfluß von zwei Schaffensphasen sieht und ihm damit eine Zwischenstellung zuerkennt, sieht Schulz darin ein bereits vollständig ausgeprägtes Beispiel für die späten Flußlandschaften, deren wichtigstes Kennzeichen die Wiedergabe einer Kulturlandschaft sei.[7]

DISKUSSION

Das 1650 datierte Frankfurter Gemälde steht am Beginn der panoramaartigen „Rheinlandschaften", die das reife Werk von Herman Saftleven charakterisieren und für die seine „Gebirgige Landschaft" (Abb. 414) im Städel ein typisches Beispiel ist.[8] In den Jahren zuvor hatte der aus Rotterdam stammende Maler verschiedene künstlerische Wege beschritten. In Zusammenarbeit mit seinem Bruder Cornelis entstanden noch in den Rotterdamer Jahren Stallinterieurs.[9] Nach Saftlevens Umzug nach Utrecht zu Beginn der 1630er Jahre machte sich in seinem Werk allmählich der Einfluß der Landschaften von Roelant Savery und der ersten Generation der Italianisanten geltend.[10] Weite Landschaften mit sanften Hügeln und Ruinenfragmenten gehen auf Vorbilder von Bartholomeus Breenbergh und Jan Both zurück, bizarre Waldlandschaften verraten Impulse durch Savery und Alexander Keirincx.[11] Bevorzugt malte Saftleven in dieser Zeit große Baumgruppen oder Felsmassive, die den Vordergrund des Gemäldes einnehmen. Sie kontrastieren mit dem Fernblick in die Landschaft, der noch vergleichsweise wenig Raum einnimmt.

Die 1650 datierte Frankfurter „Flußlandschaft" markiert, wie bereits Jan Nieuwstraten beobachtet hat,[12] den Übergang zu den weiten Panoramalandschaften mit „rheinischen" Motiven, die zum Teil auf Studienreisen

1 „Paysage avec beaucoup d'éloignement, sur le devant plusieurs très petites figures, puis des bateaux dans la rivière, m. p. en l., par Herman Saftleeven"; vgl. Verz. 1816, Nr. 67.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 14, Nr. 67. Zuletzt in Verz. 1995, S. 51, Abb. 85.
3 Vgl. Verz. 1900, S. 300, Nr. 248.
4 Vgl. Nieuwstraten 1965, S. 106.
5 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 478.
6 Vgl. Schulz 1982, S. 141, Kat. 61.
7 Vgl. Schulz 1982, S. 32f.
8 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 478.
9 Dazu ausführlich Klinge-Gross 1976.
10 Erst Ende der 1630er Jahre wendet sich Saftleven verstärkt der Landschaftsmalerei zu; vgl. Klinge-Gross 1976, S. 81, dazu auch Schulz 1982, S. 24f. Zu der Entwicklung der Landschaft und den verschiedenen Einflüssen, die Saftleven dabei verarbeitete, vgl. Nieuwstraten 1965. Zu den Impulsen durch Poelenburch und Savery vgl. Schulz 1982, S. 26–28.
11 Dazu Schulz 1982, S. 28f.
12 Vgl. Nieuwstraten 1965, S. 106.

Abb. 407: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, 1650, Frankfurt a. M., Städel

von Saftleven durch das Rheinland zurückgehen.[13] Die bis zum oberen Bildrand aufragenden Bäume und das nahsichtige Felsmassiv verweisen noch auf Werke der 1640er Jahre, wie der Vergleich mit einer 1645 entstandenen „Flußlandschaft" (Abb. 408) im Kunsthistorischen Museum in Wien deutlich macht.[14] Zwei Drittel des Bildfeldes werden hier durch eine monumentale Baumgruppe eingenommen, die neben einem Uferweg aufragt. Rechts windet sich ein Fluß durch die Landschaft, die in der Ferne durch eine Bergkette abgeschlossen wird. Anders als in dem nur fünf Jahre später entstandenen Frankfurter Gemälde steht der Betrachter in Augenhöhe zur Landschaft. Dadurch ergibt sich eine leichte Untersicht, welche die Monumentalität der Baumgruppe unterstreicht. Diese Perspektive wird in der Folgezeit aufgegeben.[15] Wichtige Züge des Frankfurter Gemäldes werden in der 1647 datierten Kölner „Flußlandschaft" vorbereitet.[16] Sehr ähnlich sind der in leichter Aufsicht gegebene diagonale Flußlauf, das hoch aufragende Gebirge am Horizont und der dominierende Baum im Vordergrund.

Abb. 409: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage am Ufer, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 408: Herman Saftleven, Flußlandschaft, 1645, Wien, Kunsthistorisches Museum

13 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478f.

14 Leinwand, 127 x 181 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. GG 427). Vgl. SCHULZ 1982, S. 135, Kat. 37. Nieuwstraten erkennt in dem großformatigen Werk den Einfluß der italianisierenden Landschaften von Jan Both; vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 99–102. Dazu auch SCHULZ 1982, S. 29f.

15 Sutton bezeichnet dementsprechend das Spätwerk von Saftleven als „the fruition [...] of a progressive diminishment in the scale of form"; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478.

16 Leinwand, 78 x 114,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Das Gemälde war Willem de Heusch zugeschrieben, bis es von Nieuwstraten als Werk von Saftleven identifiziert wurde; vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 111. Seine noch als Vermutung formulierte Datierung 1646/47 wurde durch die Auffindung der Jahreszahl 1647 bestätigt; vgl. SCHULZ 1982, S. 138, Kat. 49.

Abb. 410: Herman Saftleven, Rheinlandschaft, 1650, New York, Privatsammlung

In der Frankfurter „Flußlandschaft" ist der nahsichtige Vordergrund, der im Kölner Gemälde noch die gesamte Bildbreite einnimmt, auf etwa ein Drittel des Bildfeldes reduziert. Wesentlich mehr Raum wird nun der Überschaulandschaft zugesprochen: Der Betrachter steht scheinbar etwas erhöht, und ungehindert schweift sein Blick über den Fluß und über die bewaldeten Ufer hinweg bis zu den Gipfeln eines Gebirges.

Bereits in der Wiener „Flußlandschaft" (Abb. 408) gab Saftleven Details wie die Figuren und die Vegetation im Vordergrund mit großer Sorgfalt wieder. Diese Tendenz zum detaillierten Erzählen verstärkt sich in den folgenden Jahren: Im Frankfurter Gemälde laden Motive wie die Tier- und Figurenstaffage (Abb. 409) sowie die verschiedenen Bootstypen zu einer eingehenden Betrachtung ein. Ein Vergleich mit der gleichfalls 1650 entstandenen „Flußlandschaft" (Abb. 410) in New Yorker Privatbesitz unterstreicht die Zwischenstellung des Frankfurter Gemäldes:[17] In der kleinteiligen Erzählweise, im Verzicht auf monumentale Vordergrundmassive und in den aufgetürmten Felsmassiven mit Burgen und Schlössern nimmt das New Yorker Gemälde wichtige Züge der späteren Panoramalandschaften vorweg und geht darin noch weiter als die Frankfurter „Flußlandschaft".

Mit der Vorliebe für monumentale Bäume mit bizarr-knorrigen Stämmen und großen Felsmassiven setzte sich Saftleven deutlich von den naturalistisch wirkenden holländischen Flachlandschaften von Jan van Goyen (Abb. 99) und Salomon van Ruysdael (Abb. 390) ab. Kennzeichnend für ihn ist die Orientierung an älteren Vorbildern aus dem Umkreis von Pieter Bruegel und Jan Brueghel, die ihm durch flämische Emigranten wie Savery vermittelt wurden.[18] Dies manifestiert sich nicht nur in dem Bildaufbau, der ein nahsichtig gegebenes Vordergrundmotiv dem Fernblick in die Landschaft entgegensetzt, sondern auch in der Farbperspektive. Durch die Staffelung des von Brauntönen bestimmten Vordergrundes, des grüntonigen Mittelgrundes und des blautonigen Hintergrundes wurde bereits in der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts der Eindruck räum-

17 Leinwand, 53,3 x 71 cm. New York, Privatsammlung. Vgl. SCHULZ 1982, S. 141, Kat. 64 und Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478–480.

18 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478. Zu den Einflüssen der flämischen Malerei vgl. STECHOW 1966, S. 167.

licher Tiefe erzeugt. Ein 1602 von Jan Brueghel gemaltes „Waldiges Flußtal mit Fahrweg" (Abb. 411) verknüpft die grünblaue Fernlandschaft mit dem brauntonigen Vordergrundmotiv.[19] Auch die Vorliebe für narrative Details ist in den flämischen Kabinettbildern schon vorgeprägt: Jan Brueghel stellte nicht nur im Vordergrund einen Waldweg mit zahlreichen Passanten und Fuhrwerken dar, sondern bereicherte auch den Ausblick in das Flußtal durch Gebäude, Boote und Figuren, die mit einer Fähre den breiten Fluß passieren.
Auch die im Kreis um Jan Brueghel vorherrschende lasierende Technik behielt Saftleven bei.[20] Die Landschaft im Hintergrund ist aus dünnen, transparenten Schichten aufgebaut, die den Eindruck großer Ferne glaubhaft machen (Abb. 412). Im Gegensatz dazu steht die zeichnerische Wiedergabe der Details im Vordergrund. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß Saftleven diese mit zarten Strichen umriß (Abb. 413). Dadurch erhalten die Motive ihr präzises, detailgenaues Erscheinungsbild, das den Betrachter dazu anhält, sich in die narrativen Details zu vertiefen und seinen Blick in die gemalten Fernen schweifen zu lassen. Die intensive Farbwirkung ergibt sich auch durch die Überlagerung verschiedener Pigmente, wie sich mit dem Mikroskop nachweisen läßt: Die elfenbeinfarbene Grundierung schimmert in den bräunlichen Partien durch und verleiht diesen einen warmen Grundton. Die kühle Tonigkeit des Mittelgrundes wird durch die Beimischung des blauen Pigments erzielt, mit dem der Himmel gestaltet wurde. Hingegen verleiht ein rosa Pigment den sonnenbeschienenen Flächen einen warmen, rosigen Schimmer. Unterschiedliche Farbwirkungen werden auch durch dünne Farbschichten erzielt, über denen in einigen Partien andere Farbtöne mit dem Pinsel gestupft wurden. Diese lockere Machart erzeugt dennoch den Eindruck präzise wirkender Details, die mit den eher summarisch gemalten Bildpartien im Hintergrund kontrastieren und somit die Fernwirkung unterstreichen.
Der auf der Rückseite befindliche Klebezettel (Abb. 406) mit der Inschrift „du gentilhome d'Strek" könnte auf einen vormaligen Besitzer hinweisen, der sich allerdings nicht identifizieren läßt.[21]

Abb. 411: Jan Brueghel, Waldiges Flußtal mit Fahrweg, 1602, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum

19 Kupfer, 33 x 47,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1089). Vgl. P. BREUGHEL – J. BRUEGHEL. FLÄMISCHE MALEREI UM 1600. TRADITION UND FORTSCHRITT, Ausst. Kat., Essen, Kulturstiftung Ruhr; Wien, Kunsthistorisches Museum; Antwerpen, Koninklijk Museum 1997/98, Lingen 1997, S. 157.

20 Vgl. SCHULZ 1982, S. 35.

21 Eine Recherche im Getty Provenance Index führte bislang zu keinem Ergebnis.

Abb. 412: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, Mikroskopaufnahme: Mit feinen Strichen umrissene Motive im Mittelgrund im Kontrast zu dem lasurartigen Farbauftrag im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel

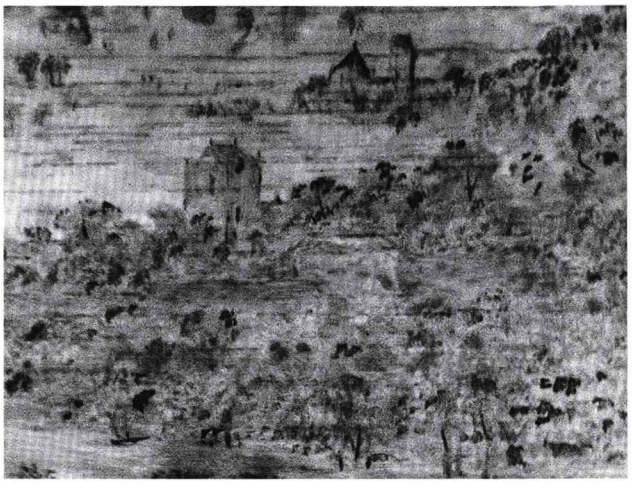

Abb. 413: Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 67; 1819, S. 38, Nr. 69; 1823, S. 19, Nr. 69; 1830, S. 22, Nr. 154; 1833, Taf. 4; 1835, S. 49, Nr. 65; 1844, S. 64, Nr. 59; 1858, S. 87, Nr. 166; 1866, S. 90, Nr. 166; 1870, S. 113, Nr. 177; 1873, S. 116, Nr. 177; 1879, S. 137, Nr. 248; 1883, S. 140, Nr. 248; 1888, S. 149, Nr. 248; 1892, S. 58, Nr. 248; 1897/1900, S. 56, Nr. 248; 1900, S. 300, Nr. 248; 1905/07, S. 46, Nr. 248; 1907, S. 44, Nr. 248; 1910, S. 55, Nr. 248; 1914, S. 57, Nr. 248; 1915, S. 117, Nr. 248; 1919, S. 107, Nr. 67; 1924, S. 182, Nr. 67; 1966, S. 107; 1991, S. 75; 1995, S. 51, Abb. 85

EBE 1901, S. 396

GROSSE 1925, S. 91

NIEUWSTRATEN 1965, S. 106, Abb. 35

SCHULZ 1982, S. 32, S. 141, Nr. 61

Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478

Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 75, S. 83, Nr. 67

HERMAN SAFTLEVEN

GEBIRGIGE LANDSCHAFT AN EINEM FLUSS, IM VORDERGRUND EIN DORF UND MEHRERE AM UFER LIEGENDE KÄHNE

INV. NR. 509

Um 1659/60

Eichenholz, 46,0 x 60,4 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (46,0 x 60,4 x 0,5–1,0 cm) weist eine fleischfarbene Grundierung auf. Zwischen dem 14. Januar und 5. Februar 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 51). Heute befindet es sich in einem insgesamt guten Zustand, obgleich das Laub an den Rändern teilweise verputzt ist. Zwei retuschierte Kratzer oben in der Mitte der Himmelspartie, ein weiterer Kratzer an der Felsnase am rechten Bildrand. An den fünf feinen Rissen, die am rechten Bildrand oben horizontal in die Malschicht hineinreichen, sind unter UV-Licht ältere Retuschen zu erkennen. Weitere ältere Retuschen an den Kratzern im Himmel und im Bereich des Flusses am unteren Bildrand, jüngere Retuschen am Felsbrocken links sowie an den Felsen rechts im Mittelgrund. Obere rechte Bildecke mit verfärbten Retuschen. Unten und links sind nachträglich ca. 1 cm breite, bemalte Ergänzungen mittels Verplattung angestückt. Der ältere, stark verbräunte Firnis zeigt unter UV-Licht ein fleckiges Erscheinungsbild.

Die obere Abfasung auf der Rückseite ist original, die linke sekundär. Die Tafel weist am oberen und am linken Bildrand eine nachträgliche Abfasung auf, die über die 4 cm breite Anstückung unten hinweggeht. Die ausgebrochene Bildecke bewirkte rückseitig umfangreiche Maßnahmen: Rechts und unten wurde die Tafel etwa 3 cm breit ausgehoben und anschließend mit einer schmalen Holzleiste aufgedoppelt. Diese dient als Unterlage für die Anstückungen, welche die ausgebrochene Ecke rechts unten halten. Klebezettel mittig „G.509. [darunter in Bleistift] Saftleben". Unter dem Klebezettel mit schwarzem Stift „B". Mit weißer Kreide „IL°3", „2[?]6", „22". In roter Kreide „3508".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1637 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1648 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1654.

PROVENIENZ

Slg. Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M.
Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Slg. S. F. de Neufville-Gontard als „Herm. Zaftleeven"

BESCHREIBUNG

Gerahmt durch zwei felsige Anhöhen im Vordergrund fällt der Blick des Betrachters in ein tiefes Flußtal, das von mächtigen Gebirgen überragt wird. Links im Vordergrund rasten einige Reisende im Schatten von knorrigen Bäumen, die parallel zum linken Bildrand aufragen. Ein Wanderer ist soeben aufgebrochen und macht sich auf den Weg ins Tal. An den Ufern des Flusses herrscht reges Treiben: Schiffe werden angelandet oder gerade beladen, neugierige Zuschauer eilen herbei. Am gegenüberliegenden Ufer führt eine breite Schneise auf ein Bauerngehöft zu. Dahinter sind einige bestellte Felder und, zwischen den Bäumen eines kleinen Wäldchens, eine Kirche auszumachen. Der Weg führt an weiteren Bauernkaten vorbei in die Ferne, wo eine größere Stadt im Dunst verschwimmt. Rechts im Vordergrund erhebt sich auf einem steilen Felsen ein Fachwerkgebäude. Zechende Bauern, die vor dem Gebäude auf Bänken sitzen, weisen es als Wirtshaus aus. Weitere Durstige klimmen über einen steilen Pfad herauf. Ein Bauer, gefolgt von einem Hund, trägt seine Ware in einem Korb über der Schulter. Er hat sich von den Zechern abgewandt und wandert über einen schmalen Steg nach rechts.

FORSCHUNGSSTAND

Am 15. April 1817 wird das aus der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard stammende Gemälde unter der Zuschreibung an Herman Saftleven erworben und der Wert der als „Gebirgige Flußgegend" bezeichneten Landschaft auf *f* 330 taxiert.[1] An dieser Zuschrei-

Abb. 414: Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne, um 1659/60, Frankfurt a. M., Städel

bung wird auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen festgehalten.[2] In seiner Beschreibung der Sammlung im Städel setzt Johann David Passavant das Gemälde von Saftleven in unmittelbaren Bezug zu der „Ansicht der Stadt Linz" von Lucas van Valckenborch im Städel und stellt eine konventionelle Landschaftsauffassung fest, die sich von den naturgetreuen Landschaften, wie sie Salomon van Ruysdael vertrete, unterscheide.[3]
Im Verzeichnis von 1892 wird die Landschaft als „Rheinlandschaft" bezeichnet, ohne daß eine genauere topographische Identifikation gegeben würde.[4] Heinrich Weizsäcker verwendet den neutralen Bildtitel „Ein Flussthal", wiederum ohne eine topographische Festlegung.[5] Schulz erkennt das Gemälde in seiner 1982 erschienenen Monographie als eigenhändig an, gibt allerdings keine Angaben zur zeitlichen Einordnung.[6]
Mündlich bestätigt Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag, im Februar 2002 die Zuschreibung an Herman Saftleven. In einem Schreiben vom 23. Februar 2004 datiert Wolfgang Schulz das Gemälde um 1659/60.[7]

DISKUSSION

Die „Gebirgige Landschaft" ist ein charakteristisches Beispiel für die panoramaartigen Landschaften von Herman Saftleven, die sein Spätwerk bestimmen. In der Forschung wurden sie immer wieder mit realen Ansichten des Rheinlandes identifiziert, denn ab Mitte der 1650er Jahre hatte der Maler wiederholt Reisen entlang des Flusses unternommen und zahlreiche Veduten in Zeichnungen festgehalten.[8] Tatsächlich lassen sich einige dieser Motive in den später gemalten Landschaften wiederfinden, ohne daß Saftleven topographisch genaue Wiedergaben anstrebte.[9] Dennoch erzielte der Maler mit der Fachwerkarchitektur, den bizarren Gebirgsmassiven und mittelalterlichen Stadtsilhouetten einen betont „nordischen" Charakter seiner Landschaften.
Ebenso charakteristisch ist die bäuerliche Staffage, die auch die Frankfurter Flußlandschaft belebt: Die Neugier des Betrachters wird von einer Vielzahl genreartiger Motive angezogen, die sich zu kleinen Bilderzählungen verdichten. Anschaulich schildert Saftleven die Erschöpfung der rastenden Wanderer, das geschäftige Gewimmel an dem Schiffsanleger (Abb. 415) oder die ausgelassen zechenden Wirtshausbesucher (Abb. 416). Die Vorliebe für narrative Details beschränkt sich nicht nur auf den Vordergrund: So kann man im Mittelgrund einen pflügenden Bauern sowie Winzer bei der Weinlese beobachten (Abb. 417). Eine präzise Formulierung der einzelnen Motive mit einem fast zeichnerischen Pinselduktus und eine klare, an den Gegenstand gebundene

Abb. 415: Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage am Schiffsanleger, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 416: Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne, Mikroskopaufnahme: Zechende Bauern, Frankfurt a. M., Städel

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 12.
2 Zuletzt im Verz. 1995, S. 51.
3 Vgl. Verz. 1855, S. 23, Nr. 171.
4 Vgl. Verz. 1892, S. 58, Nr. 246.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 300, Nr. 246.
6 Vgl. SCHULZ 1982, S. 190f., Kat. 240.
7 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
8 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478f. Aufgrund der Häufung wiedererkennbarer Motive in Werken der 1650er Jahre und der spürbaren Auseinandersetzung mit dem realen Vorbild geht Schulz von einer mehrmonatigen Rheinreise Saftlevens im Jahr 1651 aus; vgl. Wolfgang Schulz, Die Rheinreise niederländischer Künstler im 17. Jahrhundert, in: HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992, S. 147–156. S. 153.
9 So weist Stechow auf ein Gemälde von 1653 im Mainzer Landesmuseum hin, das eine phantasievolle Kompilation von architektonischen Motiven aus verschiedenen Orten am Rhein darstellt; vgl. STECHOW 1966, S. 167. Bei anderen Werken hielt Saftleven den dargestellten Ort eigenhändig fest. Bei einer „Rheinlandschaft" in der Gemäldegalerie Kassel notierte der Maler auf der Rückseite „Bij Erpach/Herman Saft Leven.F.A. Utrecht/ Anno 1665"; vgl. SCHULZ 1982, S. 161, Kat. 136. Zur Bandbreite der „realistischen" Motive bei Saftleven vgl. SCHULZ 1982, S. 33.

Abb. 418: Christian Georg Schütz, Flußlandschaft, 1765, Frankfurt a. M., Städel

Lokalfarbe ermöglichen die Lesbarkeit der Motive. Eine vergleichbare Sorgfalt spricht auch aus dem harmonischen Bildaufbau: Der nahsichtig gegebene Felsen mit dem Baum am linken Bildrand rahmt den Blick in die Ferne. Durch die Staffelung verschiedener Felsmotive erzeugt Saftleven die Bildtiefe, die durch den in Schleifen auf den Horizont zuführenden Flußlauf noch unterstrichen wird. Die imposante Wucht der Felsmassive geht auf den Kontrast mit dem tiefeingeschnittenen Tal zurück. Dieser Effekt wird durch die Position des Betrachters verstärkt, der auf einem erhöhten Standort zu stehen scheint. Da dieser jedoch durch den unteren Bildrand überschnitten und daher nicht eindeutig zu bestimmen ist, reicht der Blick des Betrachters ohne Unterbrechung in die Tiefe des Talgrundes hinab.

Mit der Überschaulandschaft nordischen Charakters und der bäuerlichen Figurenstaffage griff Saftleven auf Vorbilder von Pieter Bruegel zurück.[10] Dieser hatte in Zeichnungen die imposante Alpenlandschaft festgehalten, die er auf seiner Reise nach Italien passiert hatte. Die berühmte Folge mit den „Jahreszeiten" (Abb. 426, 427)

Abb. 417: Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne, Mikroskopaufnahme: Pflügender Bauer und Winzer im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel

und seine Dorflandschaften mit Historienszenen dokumentieren Bruegels Vorliebe für narrative, genrehafte Details, die von seinen Nachfolgern aufgegriffen und immer wieder neu variiert wurden. Der aus Rotterdam

10 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 478.

stammende Saftleven, der während seiner frühen Jahre über seinen Bruder Cornelis enge Kontakte mit dem Antwerpener Maler David Teniers unterhielt, war mit dieser Tradition sicher vertraut.[11] Er belebte den von Bruegel eingeführten Landschaftstypus neu und führte ihn in die holländische Malerei ein. Damit wurde Saftleven zu einem Wegbereiter des 18. Jahrhunderts: Der deutsche Barockmaler Christian Georg Schütz malte noch 1765 zwei Flußlandschaften im Stil des holländischen Vorbildes (Abb. 418).[12]

Im Vergleich mit der 1650 datierten „Flußlandschaft mit einem Felsanstieg" (Abb. 407) von Saftleven wird die Weiterentwicklung des Künstlers offensichtlich. Wie die Italianisanten, die in ihren Landschaften mediterrane Motive verarbeiteten, distanzierte sich der Maler mit seinen nordischen Phantasielandschaften von dem naturgetreuen Abbild der holländischen Flachlandschaft, um das sich Maler wie Jan van Goyen (Abb. 82, 99) oder Salomon van Ruysdael (Abb. 390, 397) verdient gemacht hatten.[13] In dem 1650 datierten Gemälde von Saftleven (Abb. 407) klingt deren Einfluß noch nach in den zarten Farbübergängen im Hintergrund, die den Eindruck dunstiger Ferne überzeugend vermitteln. Der Vergleich mit der später entstandenen „Gebirgigen Landschaft" macht die Fortentwicklung deutlich: Die präzise Pinselschrift konzentriert sich nicht nur auf den Vordergrund, sondern erfaßt noch Motive im Hintergrund. Dadurch wird die Darstellung insgesamt kleinteiliger. Auch der Bildaufbau mit kulissenhaft arrangierten und in die Tiefe gestaffelten Felsmotiven wirkt

Abb. 419: Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft, 1663, ehemals London, Sotheby's (1974)

11 Eine Begegnung der Künstler in Antwerpen oder in Rotterdam ist nicht zu belegen. Nur eine Zusammenarbeit der Maler ist in einem Gemäldeinventar von 1659 dokumentiert; vgl. JAMES 1994/95, S. 135.

12 Die Flußlandschaften bilden Pendants und befinden sich heute im Städel (Inv. Nr. 18 und 19). Sie stammen noch aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel und bezeugen die Beliebtheit des Malers im 18. Jahrhundert. Dazu Patricia Stahl, Die „Saftleven-Renaissance". Bürgerlicher Kunstgeschmack des 18. Jahrhunderts in Deutschland, in: HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992, S. 195–206.

13 Daß Saftleven die Werke der tonalen Landschaftsmalerei rezipierte, belegt eine 1630 datierte „Landschaft mit Scheune" in einer Privatsammlung; vgl. KLINGE-GROSS 1976, S. 71. Dazu auch NIEUWSTRATEN 1965, S. 82–86; SCHULZ 1982, S. 128, Kat. 19.

Abb. 420: Herman Saftleven, Flußlandschaft, 1660, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

durch den Verzicht auf eine durch verschwimmende Konturen erzeugte atmosphärische Perspektive vergleichsweise konstruiert. Dieser Eindruck wird auch durch den extremen Tiefensog und die Steigerung der Größenverhältnisse unterstrichen: Die Felsmassive der Gebirgslandschaften erhalten bizarre Formen und ragen hoch empor, hingegen ist das Flußtal tief in die Landschaft eingeschnitten. Der Blick des Betrachters fällt unvermittelt, ohne durch nahsichtige Motive im Vordergrund geleitet zu werden, in die Tiefe. Die Künstlichkeit des Bildeindrucks wird durch die hohe Perfektion der Ausführung betont. Anders als im 1650 entstandenen Gemälde schimmert hier die Maserung der Holztafel nicht mehr durch. Dies ist nicht allein auf einen weniger flüssigen Farbauftrag zurückzuführen, sondern auch auf die rosa pigmentierte, fleischfarbene Grundierung, die im Gegensatz zu der Kreidegrundierung des früher entstandenen Werks die Maserung besser abdeckt. Das goldene Licht, das sich auch auf den Wolkenrändern abzeichnet, und der Silhouetteneffekt des am Bildrand aufragenden Baumes geht auf Impulse der Italianisanten wie Jan Both zurück, dessen Werke Saftleven in Utrecht studiert hatte.[14]

Die „Gebirgige Landschaft" ist nicht datiert. Der dendrochronologische Befund legt eine Entstehung nach 1654 nahe.[15] Ein Vergleich mit datierten Werken macht eine Entstehung um 1659/60 plausibel:[16] Eine 1663 datierte „Gebirgige Landschaft" (Abb. 419) zeigt mit dem rahmenden Baummotiv am rechten Bildrand und in der kulissenhaften Staffelung der Berghänge deutliche Übereinstimmung im Bildaufbau.[17] Vergleichbar sind auch die genreartige Staffage mit der Schiffsanlegestelle und den Wanderern im Vordergrund sowie die Fachwerkhäuser, die zwischen den Bäumen aufragen. Monumentale Bergmassive und ein Wirtshaus im Vordergrund prägen auch eine 1660 datierte „Flußlandschaft" (Abb. 420) in Dres-

14 Vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 97–104.

15 Vgl. das dendrochronologische Gutachten vom 15. April 2003 von Peter Klein, Universität Hamburg, in der Gemäldeakte.

16 Diese Datierung bestätigte Wolfgang Schulz in seinem Schreiben vom 23. Februar 2004 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

17 Holz, 17 x 22,5 cm. Zuletzt Verst. London (Sotheby's) 27. März 1974, Nr. 47. Vgl. SCHULZ 1982, S. 159, Kat. 128-A.

den.[18] Der Kontrast zwischen einem nahsichtigen Motiv im Vordergrund und dem Fernblick in die Landschaft bestimmt auch eine 1666 datierte Landschaft in der Staatsgalerie Aschaffenburg[19] sowie eine „Ansicht von Erbach" von 1665 in Kassel.[20] Das wiederholte Auftreten von nur geringfügig variierten Motiven spricht für eine serielle Produktion dieser Phantasielandschaften und legt eine große Nachfrage nahe. Diese erwies sich als sehr langlebig, denn noch in der folgenden Künstlergeneration malte Jan Griffier weitgehend frei erfundene „Rheinlandschaften", die dem von Saftleven erneut belebten Bildtypus folgen.[21]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 37, Nr. 67; 1823, S. 19, Nr. 67; 1830, S. 10, Nr. 64; 1833, Taf. 1; 1835, S. 39, Nr. 3; 1844, S. 92, Nr. 171; 1855, S. 23, Nr. 171; 1858, S. 87, Nr. 164; 1866, S. 90, Nr. 164; 1870, S. 113, Nr. 175; 1873, S. 116, Nr. 175; 1879, S. 136, Nr. 246; 1883, S. 140, Nr. 246; 1888, S. 149, Nr. 246; 1892, S. 58, Nr. 246; 1897/1900, S. 56, Nr. 246; 1900, S. 300, Nr. 246; 1905/07, S. 46, Nr. 246; 1907, S. 44, Nr. 246; 1910, S. 55, Nr. 246; 1914, S. 57, Nr. 246; 1915, S. 117, Nr. 246; 1919, S. 107, Nr. 509; 1924, S. 182, Nr. 509; 1966, S. 107; 1995, S. 51, Abb. 86

EBE 1901, S. 396
SCHULZ 1982, S. 190f., Nr. 240

18 Holz, 44,5 x 57,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat. Nr. 1283). Vgl. SCHULZ 1982, S. 155, Kat. 111. Das Motiv des Gasthauses tritt bereits in einer 1656 datierten „Ansicht von Rhens" (Kupfer, 35,1 x 47 cm) in der Staatsgalerie in Aschaffenburg auf. Auch hier ist die Identifizierung des Ortes durch eine rückseitige Inschrift möglich; vgl. SCHULZ 1982, S. 150, Kat. 93.

19 Holz, 35,2 x 51,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloß Johannisburg Aschaffenburg. Vgl. SCHULZ 1982, S. 162f., S. 141. Auch hier findet sich auf der Rückseite eine Inschrift, die auf einen realen Ort verweist: „Duits gesight/Herman. Saft. leven.f.Utrecht./Anno 1666".

20 Holz, 22 x 31 cm. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 408). Vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 270. Daß es sich um eine Ansicht von Erbach handelt, überliefert eine Inschrift auf der Rückseite; vgl. SCHULZ 1982, S. 161, Kat. 136.

21 Im Städel befindet sich eine „Flußlandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbanners" (Inv. Nr. 1272), die Griffier wahrscheinlich nach seiner Rückkehr in die Niederlande 1695 malte und die deutliche Parallelen zu den Werken von Saftleven zeigt. Zur Biographie von Griffier vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 332f. Zur Abhängigkeit seines Werkes von Saftleven vgl. SCHULZ 1982, S. 45.

JACOB SAVERY

Kortrijk um 1565/67 – 1603 Amsterdam

Als zweiter Sohn von Maerten Savery und Catelijne van der Beecke wurde Jacob Savery um 1565/67 in Kortrijk geboren. Dem Zeugnis Karel van Manders zufolge war Hans Bol sein Lehrer. Da dieser nach der Besetzung durch spanische Truppen 1585 Antwerpen verließ, muß Savery zuvor seine Lehrzeit bei Bol begonnen haben. Offenbar floh er selbst vor den katholischen Machthabern, denn 1585 ließ er sich in Haarlem nieder und führte Gemälde für die St. Bavokerk aus. 1587 wurde er dort in die St. Lukasgilde aufgenommen und heiratete im gleichen Jahr Tryntgen Kokelen van Meenen. 1591 erwarb Savery das Bürgerrecht von Amsterdam. 1602 setzte das Ehepaar seinen letzten Willen auf und bestimmte den jüngeren Bruder, den Maler Roelant Savery, als Vormund für die Kinder. Am 23. April 1603 wurde Savery in der Zuiderkerk in Amsterdam begraben.

Jacob Savery malte bevorzugt Blumenstilleben, bäuerliche Genreszenen und Landschaften. Seine Tierstücke beeinflußten wiederum seinen Bruder Roelant. Nach dem Umzug nach Amsterdam erhielt er wichtige Impulse durch Gillis van Coninxloo, der für seine Waldbilder und Jagdszenen berühmt war. Als Schüler von Savery nennt Van Mander dessen Bruder Roelant und Frans Pietersz. de Grebber.

LITERATUR: VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260v, 300r; FRANZ 1969, Bd. I, S. 295–297; Ausst. Kat. AMSTERDAM 1993/94, S. 315

LANDSCHAFT MIT KIRCHDORF: „DER HERBST“

INV. NR. 1552

Um 1600
Eichenholz, 41,3 x 67,1 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel wurde rückseitg allseits abgefast und mit einer elfenbeinfarbenen Grundierung versehen. Eine Malkante in der rechten unteren Bildecke entlang der Bildkante könnte auf eine Halterung verweisen, welche die Tafel während des Malprozesses festhielt. Eine Unterzeichnung oder Unterlegung läßt sich in der Infrarot-Reflektographie nicht nachweisen. Das Gemälde befindet sich in einem mäßigen Zustand. Dachförmige Abhebungen in der linken unteren Bildecke in den dunklen Schattenpartien. Fehlstellen und Ausbrüche an allen Bildkanten. Fehlstellen im Himmel links und rechts oberhalb des Kirchturms. Kleine retuschierte Ausbrüche neben dem Reiter links. Kratzer in der Malschicht diagonal über der Figurengruppe neben dem Schwein. Retuschierte Kittung unten rechts in der Bildecke. Verputzungen in der hellen Partie in der Bildmitte sowie im Bereich der Tür des Hauses am rechten Bildrand.
Ein Photo mit Reinigungsproben vom Februar 1976 belegt eine von Helmut Tomaschek durchgeführte Restaurierung. Dabei wurden ältere Kittungen am Rundturm neben dem Stadttor und in der linken unteren Bildecke reduziert und alte Übermalungen entfernt. Unter UV-Licht treten jüngere Retuschen im Himmel im Bereich der Baumkrone, am linken Bildrand bis in die Ecken, mittig am oberen Bildrand sowie in der rechten Bildecke und am rechten Bildrand oben hervor. Vereinzelte jüngere Retuschen im Himmel. Etwas älter ist die Retusche über der Kittung in der rechten unteren Bildecke und am unteren Bildrand in der Mitte. Lasurhafte Retuschen im Geäst in der rechten oberen Bildecke.
Der Firnis wirkt unter UV-Licht unregelmäßig gedünnt: Vollständig abgenommen wurde er im Teich und in der Baumgruppe in der linken unteren Bildecke, am Horizont, im Himmel und in den Bergen rechts. Über den Tieren im Vordergrund gedünnter Firnis. Im Mittelgrund an dem Steg, im Vordergrund über dem Bauern mit dem Stock bis in die Baumgruppe und über der Dorfkulisse am rechten Bildrand blieb der ältere Firnis stehen, im Vordergrund teilweise angelöst und mit dem Pinsel verteilt. Abriebspuren vom Zierrahmen am linken Bildrand.
Die Abfasungen auf der Rückseite verbergen sich weitgehend unter einer breiten Papierabklebung. Darunter jeweils zwei Siegel an jeder Bildkante, auf der rechten Seite freigelegt. Rechte untere Ecke durch ein Holzklötzchen verstärkt. Ein Klebezettel mit nicht mehr lesbarer Beschriftung ist mit einem Siegel (Abb. 421) befestigt, in das ein „P“ unter einer neunzackigen Krone eingeschrieben ist. Rechts davon Siegel (Abb. 422) mit kyrillischen Schriftzeichen und der Jahreszahl „1845“ um ein sternförmiges Ornament, am Rand entlang neben einem fünfzackigen Stern „БРЕСТ· Т· [.] ·Ц·П“ (ein Buchstabe unleserlich). Ein weiteres Siegel rechts oben ist nur noch in Resten erhalten. Mittig Klebezettel „Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M [darunter in roter

Abb. 421: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 422: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, Zollstempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 423: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, um 1600, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 425: Jacob Savery, Der Frühling, um 1600, ehemals London, Sotheby's (2000)

Tinte] 1552". Darunter mit Tinte auf den Bildträger: „[.] eaudea [...]". Rechts daneben mit schwarzem Stift „1825". Auf dem von der Papierabklebung teilweise überklebten Klebezettel links oben steht mit blauem Stift „Sapieha". Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1530 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1541 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1547.

PROVENIENZ

Verst. Slg. Prinz Sapieha, Paris (Hôtel Drouot) 15. Juni 1904, Nr. 14 als „Breughel (Pierre, dit le Vieux)" (zusammen mit dem Pendant für frcs. 3.000 an Kleinberger)
Kunsthandel F. Kleinberger, Paris
Erworben 1917 aus Mitteln des Vermächtnisses Eduard Parrot (?–1917), Apotheker, Frankfurt a. M., bei dem Kunsthändler Julius Böhler, München, als „Hans Bol (?)"

BESCHREIBUNG

Von einem etwas erhöhten Standpunkt aus öffnet sich der Blick in eine herbstlich gestimmte Landschaft. Vorbei an einem fast entlaubten Baum im Vordergrund treiben Bauern eine Kuhherde von der Weide zurück in den Stall. Vor einem Stadttor, um das sich einige Häuser gruppieren, werden Schweine geschlachtet. Dabei werden einem Tier die Borsten abgeflämmt. Dahinter ragen hohe Berge in einen düsteren Himmel. Am linken Bildrand wird das letzte Obst geerntet: Zwei Bauern pflücken die Früchte in einem Baum. Im Schatten eines Bauernhauses im Mittelgrund sammelt sich eine Schafherde. Neben dem Weg, der an diesem Haus vorbeiführt, wird gerade zwischen großen Fässern ein Handel besiegelt, und ein Reisender auf einem Pferd fragt einen der Viehtreiber nach dem Weg. Herbstlich belaubte Bäume im Mittelgrund umgeben eine Dorfkirche und leiten den Blick des Betrachters in die bläuliche Ferne mit den im Dunst verschwimmenden Bergen.

FORSCHUNGSSTAND

Zusammen mit einem Pendant befand sich das als „l'Été" bezeichnete Gemälde bis 1904 in der Sammlung Prinz Sapieha, einer polnischen Adelsfamilie. Am 15. Juni des gleichen Jahres werden beide Werke unter der Zuschreibung an Pieter Bruegel den Älteren für frcs. 3.000 an den Kunsthändler Kleinberger versteigert.[1] Offenbar kamen schon bald Zweifel an der Zuschreibung auf. In einem annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD findet sich unter dem Künstlernamen bereits der handschriftliche Eintrag „J. Savery".[2] 1917 erwirbt das Städel für den Betrag von RM 3.500 aus Mitteln des Vermächtnisses Eduard Parrot das Gemälde bei dem Kunsthändler Julius Böhler in München. Als Ma-

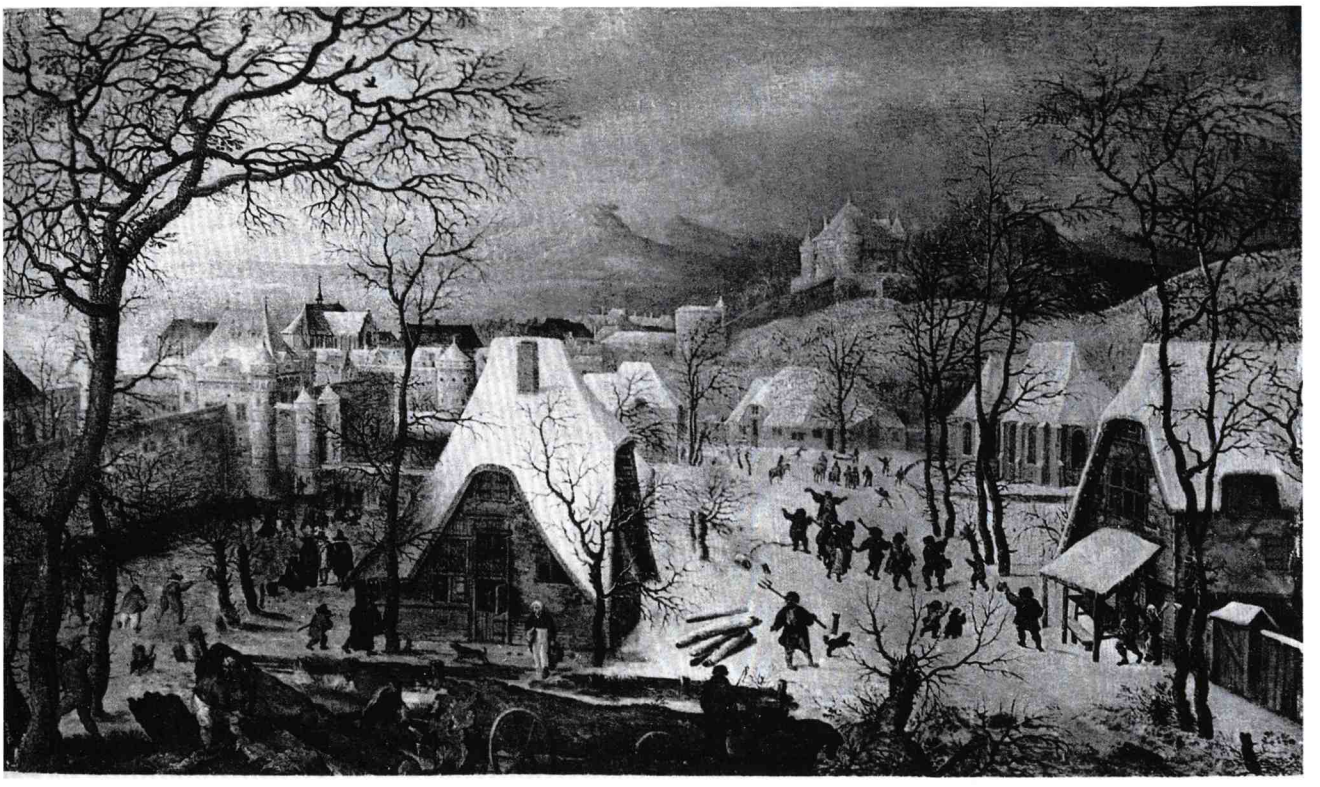

Abb. 424: Jacob Savery, Der Winter, um 1600, ehemals London, Christie's (1993)

ler des Bildes mit dem Titel „Landschaft mit Kirchdorf" nimmt man unter Vorbehalt „Hans Bol (?)" an.[3] Diese Zuschreibung wird auch noch im 1995 erschienenen Gemäldeverzeichnis des Städel beibehalten und der Titel durch den Zusatz „Der Herbst" ergänzt.[4]

Dennoch bleiben Zweifel an der Zuschreibung bestehen. In seiner Untersuchung zur niederländischen Landschaftsmalerei des Manierismus von 1969 nimmt Heinrich Gerhard Franz das Gemälde unter die Werke von Lucas van Valckenborch auf.[5] Er weist auf die charakteristische Figurensprache, die detaillierte Wiedergabe der Vegetation im Vordergrund und die Malweise des Laubwerks hin. Obgleich es sich um ein frühes Werk handle, zeige es die „bekannte Mal- und Zeichenweise" von Van Valckenborch. Im Vergleich zu einem 1567 datierten Gemälde des Malers weise der Vordergrund des Frankfurter Bildes eine deutlichere Gliederung in zwei Raumschneisen auf, die sich links und rechts von dem großen Baum entwickeln, aber nur in den Mittelgrund führen. Der von der Tiefenentwicklung unberührte Hintergrund sei schon ein Kennzeichen der späteren Werke.

In seiner 1990 erschienenen Monographie zum Werk von Lucas und Marten van Valckenborch bezeichnet Alexander Wied die von Franz vorgenommene Zuschreibung an den frühen Lucas als „irrig". Allerdings nimmt er keine neue Zuschreibung vor.[6] Mündlich teilt Wied 1992 mit, daß es sich bei dem Künstler auch um Denis van Alsloot handeln könnte.[7]

Weitere Bewegung in die Zuschreibungsdebatte kommt durch das im Sommer 2000 bei Sotheby's in London versteigerte Gemälde mit einer Darstellung des „Frühlings", das deutliche Parallelen zum Frankfurter Gemälde hinsichtlich des Themas, der Maße und der Komposition aufweist.[8] Demnach bestand die Serie nicht nur aus zwei Bildern, wie bei der Versteigerung 1904 angenommen, sondern bildete eine insgesamt vierteilige „Jahreszeiten"-Folge. In einem Schreiben vom 20. Juni 2000 teilt George Gordon mit, daß das Gemälde in London Jacob Savery zuzuschreiben sei.[9] Zugleich weist er auf die ungewöhnlichen Bildübergänge hin: Anders als üblich werde in dieser Folge – mit Ausnahme der Winterdarstellung – die jeweilige Jahreszeit

1 Verst. Slg. Prinz Sapieha, Paris (Hôtel Drouot) 15. Juni 1904, Nr. 14 und Nr. 15 (Lugt 62428). Das Gegenstück unter dem Titel „L'Hiver".

2 Vgl. Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag. Auf dem Photo im RKD jedoch wurde die Eintragung „J. Savery" erst nachträglich hinzugefügt, denn dort findet sich noch der handschriftliche Vermerk „Breughel (Pierre Le Vieux)".

3 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880 und Verz. 1919, S. 13, Nr. 1552.

4 Vgl. Verz. 1995, S. 20.

5 Vgl. FRANZ 1969, S. 200f.

6 Vgl. WIED 1990, S. 199, Nr. 134.

7 Mündliche Mitteilung von Michael Maek-Gérard, Frankfurt a. M., Städel.

8 Verst. London (Sotheby's) 6. Juli 2000, Nr. 44 als „Jacob Savery".

9 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

in das folgende Bild einbezogen, so daß sich fortlaufende Übergänge ergäben. Bei den Sternzeichen auf dem Gemälde im Kunsthandel handele es sich möglicherweise um spätere Hinzufügungen, die bereits teilweise wieder abgenommen seien. Im Auktionskatalog wird auf ein ausgekratztes Sternzeichen am oberen Bildrand des Frankfurter Gemäldes verwiesen.[10] Im Katalogtext wird auch das bereits 1993 bei Christie's in London versteigerte Winterbild genannt, das von Joaneath Spicer und Kurt Müllenmeister um 1600 datiert worden sei. Das gleiche Format und die Bildaufteilung machten es plausibel, daß alle drei bisher bekannten Gemälde zusammengehören. Das Thema gehe vermutlich auf den Lehrer Hans Bol zurück, der mehrfach Vorlagen für graphische Folgen geliefert habe. Obgleich sich sein Zeichenstil an das Vorbild von Bol und Pieter Bruegel anlehne, sei die Vielfältigkeit der Bildsprache von Savery dennoch charakteristisch.

DISKUSSION

Spätestens seit dem berühmten „Monatszyklus" von Pieter Bruegel gehören Darstellungen der Jahreszeiten zu den beliebten Sujets der flämischen Malerei im ausgehenden 16. Jahrhundert. Das Thema entwickelte sich aus den Kalenderillustrationen der spätmittelalterlichen Stundenbücher, die den jeweiligen Monat mit charakteristischen Tätigkeiten verband.[11] Die zusätzlich noch hinzugefügten Sternzeichen machen in manchen Darstellungen den entsprechenden Monat kenntlich. Häufig wurden die Monatsdarstellungen mit der noch aus der Antike stammenden Ikonographie der „Vier Jahreszeiten" verknüpft. In einer 1563 datierten vierteiligen Folge von Maarten van Heemskerck werden die Personifikationen der „Vier Jahreszeiten" mit jeweils drei Tätigkeiten verbunden, welche die unterschiedlichen Monate repräsentieren.[12] Pieter Bruegels „Jahreszeiten-Folge" im Kunsthistorischen Museum in Wien durchbricht das Schema, da seine Serie aus einer Folge von

Abb. 426: Pieter Bruegel, Düsterer Tag (Vorfrühling), 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum

10 Vgl. Verst. Kat. London (Sotheby's) 6. Juli 2000, Nr. 44.

11 Ein frühes Beispiel stellen die Kalenderminiaturen der Gebrüder Limburg in den „Très Riches Heures" des Jean, Duc de Berry, dar; vgl. LONGNON-CAZELLES 1969, o. S. Zu den Verbindungen der flämischen Monatsdarstellungen mit der burgundisch-höfischen Bildtradition vgl. Konrad RENGER, Bettler und Bauern bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F., Heft 20, 1971/72, S. 9–16, S. 10f.

12 THE NEW HOLLSTEIN [Van Heemskerck], II, Nr. 538–541. Vgl. VELDMAN 1980, S. 149–163.

13 Vgl. E. VAN DER VOSSEN, De ‚Maandenreeks' van Pieter Bruegel den Ouden, in: Oud Holland 66, 1951, S. 103–116.

14 Dazu Klaus Demus in: Kat. WIEN 1989, S. 82–90.

Abb. 427: Pieter Bruegel, Heimkehr der Herde (Herbst), 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum

sechs Gemälden besteht. In der Forschung wurde kontrovers diskutiert, ob es sich um eine Zusammenfassung von jeweils zwei Monaten auf einer Tafel[13] oder um eine Bereicherung der traditionellen Jahreszeiten durch Vorfrühling und Frühsommer[14] handeln könnte. Durch die Einbettung der für die Jahreszeit typischen Tätigkeiten in eine weite Landschaft, deren Tiefe durch den Kontrast mit dem nahsichtig gegebenen Vordergrund noch verstärkt wird, gelang Bruegel eine wie selbstverständlich wirkende Integration des traditionellen Themas in das Landschaftsbild. Wegweisend ist dieser Zyklus auch in der Veranschaulichung der klimatischen Eigenschaften der Jahreszeiten durch die Wiedergabe dunkler Wolken oder ein kühles Kolorit.

Diese Tendenz setzte Jacob Savery in der Darstellung des „Herbstes" fort. Aus einer leichten Überschau fällt der Blick des Betrachters in eine weite Landschaft, die zum Horizont hin im blauen Dunst zu verschwimmen scheint. Hier wird bereits seine gleichermaßen zeichnerische wie sparsam-andeutende Maltechnik deutlich. Savery erzielte den Effekt der dunstigen Ferne durch transparente blaue Farbschichten, die wie Schleier über den darunterliegenden Farbschichten liegen. Mit winzigen Pinseltupfen in graublauer Farbe wird das Häusermeer nur angedeutet, ohne daß Details präzisiert werden. Gelblich verfärbtes Laub im Mittel- und ein fast entlaubter Baum im Vordergrund signalisieren die fortgeschrittene Jahreszeit. Im Kontrast dazu steht das noch kräftige Grün der Streuobstwiese und des Baumes am linken Bildrand, in dessen Krone einige Männer Früchte pflücken. Damit führt Jacob Savery eine Neuerung zu dem festgefügten Bildschema der „Vier Jahreszeiten" ein: Er gestaltet die Übergänge zwischen den einzelnen Tafeln dieser Folge fließend. Außer dem Frankfurter „Herbst" sind im Kunsthandel mit einer Darstellung des „Winters" (Abb. 424) und des „Frühlings" (Abb. 425) zwei weitere Gemälde dieser „Jahreszeiten"-Folge aufgetreten.[15] Der „Winter" zeigt eine Stadt, die weit-

15 Der „Winter" (Holz, 41 x 67,2 cm) wurde bei Christie's in London am 10. Dezember 1993 als Nr. 39 versteigert. Nachdem das Gemälde auf der Pariser Auktion von 1904, auf der auch das heute im Städel befindliche Gemälde verkauft wurde, noch unter der Zuschreibung an Pieter Bruegel zum Aufruf kam, wurde es in der Sammlung von Dr. Leon Lilienfeld in Wien als „Jan Brueghel der Ältere" geführt; vgl. Glück 1917, Nr. 9. Die Darstellung des „Frühlings" (Holz, 41,1 x 67,3 cm) wurde am 6. Juli 2000 in London bei Sotheby's als Nr. 44 versteigert und hatte sich seit 1935 im Besitz von J. F. Christoffel in Antwerpen und seinen Erben befunden.

gehend von Schnee bedeckt ist. Nur im Vordergrund links ist noch der kahle, braune Erdboden zu sehen: Hier werden Bäume gefällt,[16] und der zum Mittelgrund führende, vereiste Stadtgraben lädt zum Schlittschuhlaufen ein. Der daran anschließende „Frühling" beginnt verhalten, wie die noch kahlen Bäume am linken Bildrand signalisieren. Aber die Veranda des Hauses wird bereits mit neuem Wein berankt – eine charakteristische Tätigkeit im Frühling.[17] Nach rechts weitet sich der Blick in die zartgrüne Frühlingslandschaft, in der die Gärten neu angelegt werden und Liebespaare dem Wonnemonat Mai entgegensehen.[18] Die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Jahreszeitendarstellungen steigern die atmosphärische Qualität der Gemälde. Wie in der Natur, in der die Bäume zu unterschiedlichen Zeiten ihr Laub abwerfen und kühlere mit wärmeren Tagen wechseln, so zeigen auch die Landschaften von Savery den wechselhaften Charakter der Natur. Mit diesem Schritt gelang dem Künstler eine weitere Lösung vom bislang weitgehend allegorisch geprägten Jahreszeitenbild. Möglicherweise wurde er hier durch das Vorbild von Pieter Bruegel angeregt, denn die Darstellung des „Vorfrühlings" (Abb. 426) aus der Wiener „Jahreszeiten"-Folge zeigt links oben noch von winterlichem Schnee bedeckte Berggipfel.[19]

In der Auswahl der für die Jahreszeit charakteristischen Tätigkeiten folgte Savery der Tradition. Zumeist wird der Sommer durch die Kornernte symbolisiert, aber in dem Stich „Sommer" von Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel gesellt sich zu den Erntenden eine Frau, die auf dem Kopf und am Arm Körbe mit geernteten Früchten hält.[20] Früchte als Attribut kennzeichnen aber auch die Personifikation des Herbstes, deshalb sind die

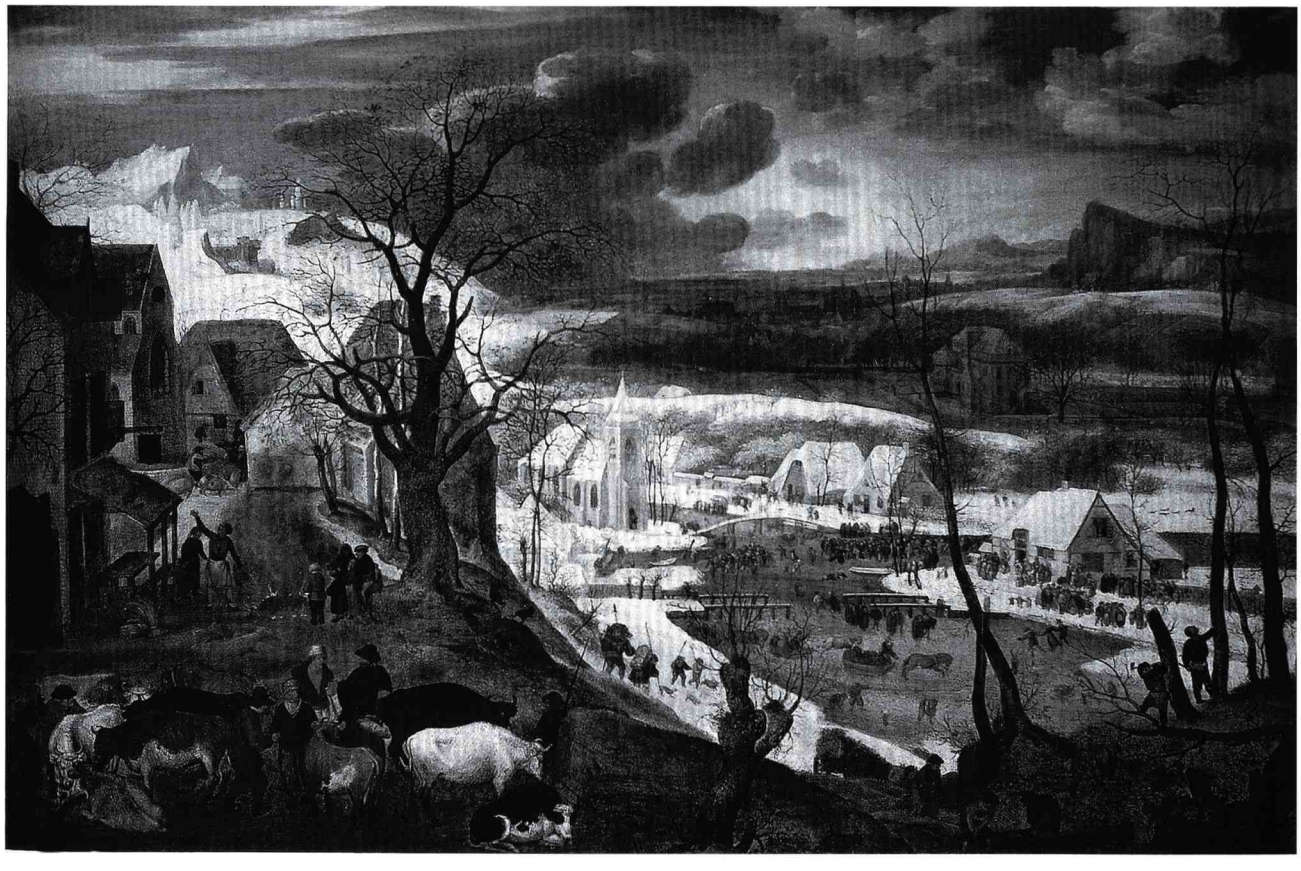

Abb. 428: Jacob Savery, Dorflandschaft im Winter, 1600, ehemals London, Phillips (1984)

16 Im Stundenbuch des Duc de Berry wird diese Tätigkeit dem Monat Februar zugeordnet; vgl. LONGNON-CAZELLES 1969, o. S.

17 Bereits auf der Kalenderminiatur des Monats „Februar" im Stundenbuch des Duc de Berry sieht man Bauern im Weingarten bei der Pflege der Reben; vgl. LONGNON-CAZELLES 1969, o. S.

18 Ähnliche Motive weist der 1570 entstandene Stich „Frühling" von Pieter van den Heyden nach Pieter Bruegel auf; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 58.

19 Holz, 118 x 163 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1837). Demus weist bei dem „Herbst"-Bild (Holz, 117 x 159 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1018) auf das hereinbrechende schlechte Wetter hin, das die sanfte Herbststimmung im Vordergrund vertreiben wird; vgl. Kat. WIEN 1989, S. 86.

20 Kupferstich, 226 x 285 mm (HOLLSTEIN IX, 64). Auch die Inschrift deutet auf den Zusammenhang der warmen Jahreszeit mit der Ernte hin; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 59.

Abb. 429: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, Mikroskopaufnahme: Baumrinde, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 430: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, Mikroskopaufnahme: Das Pferd, Frankfurt a. M., Städel

Obstpflücker inmitten der Herbstdarstellung von Savery nicht ungewöhnlich.[21] Eine traditionelle Tätigkeit für diese Jahreszeit ist der Abtrieb der Herden von den höher gelegenen Weiden zurück in die schützenden Dörfer. Dieses Motiv nimmt prominent den Vordergrund von Pieter Bruegels „Heimkehr der Herde" (Abb. 427) aus dem Wiener „Jahreszeiten"-Zyklus ein. Auch bei Savery ziehen die von Knechten mit langen Stangen begleiteten Tiere am Betrachter vorbei. Im Mittelgrund haben sich bereits die Schafe in der Nähe eines Bauernhauses zusammengeschart.[22] Auf den einbrechenden Winter verweist die Schweineschlachtung am rechten Bildrand: Sie kommt bereits in der Darstellung des „Herbstes" in dem von Philips Galle 1563 nach Vorlagen von Maarten van Heemskerck gestochenen „Jahreszeiten"-Zyklus vor.[23] Traditionell wird der November mit der Schlachtung verbunden, wie die entsprechende Darstellung in der von Crispijn van de Passe und Aegidius Novellanus gestochenen Monats-Folge belegt.[24] Bei Pieter Bruegel tritt diese auf dem Winterbild mit der „Heimkehr der Jäger" auf.[25] Damit setzen sich die fließenden Übergänge in der Vegetation auch in den monatstypischen Tätigkeiten fort.

Die von dem Winterbild ausgehende Zuschreibung des Zyklus an Jacob Savery und die „um 1600" angesetzte Datierung[26] bestätigt der Vergleich mit gesicherten Werken des Künstlers.

Abb. 431: Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: Der Herbst, Mikroskopaufnahme: Pflanzenmotive, Frankfurt a. M., Städel

Eine Folge mit Tondi, die alttestamentarische Szenen in einer Landschaft zeigen, ist 1597 datiert.[27] Der Bildaufbau mit dem nahsichtigen Vordergrund und dem Ausblick in eine weite Landschaft, die in der Ferne verschwimmt, ist mit dem Frankfurter Gemälde sehr vergleichbar, ebenso einzelne Motive wie die über Baumgruppen herausragenden Architekturdetails. Aus einer Serie stammt auch die „Dorflandschaft im Winter" (Abb. 428), die signiert und 1600 datiert ist.[28] Wie bei der Folge, zu der das Frankfurter Gemälde zählt, findet sich auch hier der fließende Übergang zwischen dem kahlen

21 Häufig wird der Monat September noch mit der Weinernte verknüpft, so in der Darstellung des Herbstes in der „Jahreszeiten"-Folge von Maarten van Heemskerck (THE NEW HOLLSTEIN [Van Heemskerck], II, 540). Außerdem trägt die Personifikation des Herbstes häufig ein Füllhorn mit unterschiedlichen Früchten und Gemüse; vgl. VELDMAN 1980, S. 152f. (dort auch zu der „Jahreszeiten"-Folge von Heemskerck).

22 Auf der „Februar"-Miniatur in den „Très Riches Heures" der Gebrüder Limburg sieht man die eng in einem Pferch zusammengedrängten Schafe innerhalb der Umfassungsmauern des Hofes; vgl. LONGNON-CAZELLES 1969, o. S.

23 Kupferstich, 217 x 250 mm (THE NEW HOLLSTEIN [Van Heemskerck], II, 540). Vgl. VELDMAN 1980, S. 153.

24 Kupferstich, Durchmesser 121 mm (HOLLSTEIN XLIV, 1452).

25 Holz, 117 x 159 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1018.

26 Zuschreibung und Datierung erfolgten auf Vorlage von Photographien durch Joaneath Spicer und Kurt Müllenmeister; vgl. Verst. Kat. London (Christie's) 10. Dezember 1993, Nr. 39.

27 Die Darstellung von „David und Abigael" (Holz, Durchmesser 28 cm). Die Darstellung befand sich zuletzt im Kunsthandel bei G. de Salvatore, Dijon (1961). Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag.

Vorder- und dem verschneiten Hintergrund wieder. Zugleich ist das Gemälde ein weiterer Beleg dafür, daß sich der Künstler aus dem starren Monatssystem löste: Das Motiv des geschlachteten Schweins, dem gerade die Borsten abgesengt werden, taucht hier auf einer Winterdarstellung wieder auf.

Große stilistische Parallelen zu seinem Lehrer Hans Bol machen die ursprüngliche Zuschreibung der Frankfurter Tafel an diesen Maler verständlich. Obgleich beide Künstler in unterschiedlichen Medien arbeiteten – Bol bevorzugte wasserlösliche Gouachefarben[29] –, bestehen deutliche künstlerische Übereinstimmungen.[30] Sehr vergleichbar scheint der zeichnerische Zugang, der die Motive linear definiert, wie die schuppig gestrichelte Baumrinde (Abb. 429) oder die in kleinsten Strichen aufgesetzten Lichtreflexe auf den Tierfellen. Auch die Figuren und die Tiere werden mit deutlichen Umrißlinien umgeben (Abb. 430), so daß sie sich als Einzelmotive von ihrer Umgebung abheben und nicht in einem räumlichen Zusammenhang aufgehen. Die Entwicklung der Bildgegenstände aus der Kontur entspricht der älteren Maltradition, die auch das Werk der Manieristen noch prägte. Die durch die Umrißlinie erzielte Form der Vegetation im Vordergrund (Abb. 431) findet sich auch bei den frühen Nachtstücken von Abraham Bloemaert im Städel (Abb. 3, 8, 13) wieder. Vereinzelt wendete Savery auch eine lasierende Technik an, mit der er atmosphärische Wirkungen erzielte. Dies ist beispielsweise im Hintergrund der Fall, wo der Eindruck dunstiger Fernen durch transparente Farbschleier erzielt wird, oder in dem Gewässer im Vordergrund, das mit seinen feuchtmoosigen und gleichfalls aus transparenten Lasuren aufgebauten Ufern auf die atmosphärischen Landschaften von Roelant Savery verweist.[31] Dieser behielt jedoch auch den strichelnden Duktus bei, mit dem beispielsweise das Fell einer Kuh im Vordergrund seiner 1624 datierten „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten" in der National Gallery of Art in Washington bezeichnet ist.[32] Der neben dem Tier stehende Viehknecht ist dem im Gemälde seines Bruders so eng verwandt, daß möglicherweise in der Familie Studien als Motivvorlage weitergereicht wurden.

Einige der monatsspezifischen Motive sind in den Zeichnungen von Hans Bol bereits vorgeprägt. Ein 1570 datiertes Blatt ist mit den Inschriften „September" und „Oktober" bezeichnet.[33] An die Bäume am linken Bildrand gelehnte Leitern bestätigen, daß hier noch Obst geerntet wird. Das prominente Motiv des Viehabtriebs, das in Saverys Gemälde den Herbst anzeigt, ersetzt bei Bol die Weinlese: Im Vordergrund werden Fässer abgefüllt und der Wein gekeltert. Die gezeichnete „Jahreszeiten"-Folge von Hans Bol entspricht dem traditionellen Bildtypus mit der jeweiligen Personifikation des Monats im Vordergrund.[34] In der Darstellung des Herbstes scheinen einige Motive bereits vorweggenommen: Vorne links umstehen einige Figuren große Weinfässer, und eine Kuhherde wird durch das Dorf getrieben. Die fließenden Übergänge sind in dieser Zeichnung bereits angedeutet, denn als Sinnbild des Septembermonats erscheint hier die Kornernte, die sonst der Sommerdarstellung zugeordnet wird.[35] Auf die allegorische Tradition verweisen die Sternzeichen im Himmel, die den verschiedenen Monaten entsprechen. In dem bei Sotheby's versteigerten „Frühling" von Savery hat sich gleichfalls ein Sternbild überliefert: Ein auf einer Wolke sitzender Junge zeigt hier das Sternbild des „Zwillings" an. Auf dem Städel-Gemälde ließen sich jedoch keine Spuren der Sternzeichen nachweisen.[36] Möglicherweise handelt es sich um eine spätere Zutat, die nach der Aufteilung des Zyklus erfolgte.

Ein Zollstempel auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 422) könnte einen Hinweis auf die Provenienz geben. Neben dem Datum „1845" überliefert die kyrillische Inschrift „Brest" als Grenzübergang.[37] Möglicherweise hatte der damalige Besitzer des Gemäldes das Werk auf dem Kunstmarkt in Westeuropa erworben und in seine Heimat überführt. Ob der Käufer aus der Familie Sapieha, den späteren Besitzern stammte, ist nicht bekannt, denn

28 Kupfer, 45,5 x 68,5 cm. Zuletzt Verst. Kat. London (Phillips) 18. Dezember 1984, Nr. 78, dort auch Angaben zur Datierung.

29 Van Mander erwähnt in seiner Vita: „seer aerdighe vroylijcke doecken van Water-verwe"; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260r, V. 32f (zitiert nach MIEDEMA 1994–1999, Bd. 1, S. 299).

30 Dazu auch Ann Zwollo, Jacob Savery, Nachfolger von Pieter Bruegel und Hans Bol, in: Otto VON SIMSON, Matthias WINNER (Hrsg.), Pieter Bruegel und seine Welt, Berlin 1979, S. 203–213.

31 Auf die stilistischen Parallelen zwischen den beiden Brüdern wies bereits Karel van Mander hin: er „was seer vlijtich /doende zijn dinghen seer net /en met grooter patientie /ghelijck noch teghenwoordich oock doet zijn Broeder en Discipel /Roelandt Savery, die zijn Meester in werck en Const niet ongelijck en is."; vgl. VAN MANDER, HET LEVEN, 1604, fol. 260v, V. 38 (zitiert nach MIEDEMA 1994–1999, Bd. 1, S. 300).

32 Holz, 53 x 91,5 cm. Washington, National Gallery of Art (Inv. Nr. 1989.22.1). Abgebildet in: GIFFORD 1996/97, S. 70–79, Abb. 56.

33 Feder, laviert, 138 x 245 mm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Vgl. FRANZ 1965, Nr. 57.

34 Vier Federzeichnungen, St. Petersburg, Eremitage. Vgl. FRANZ 1965, Nr. 101a–d.

35 Dies ist bei dem Stich von Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel der Fall und auch in Bruegels Wiener „Jahreszeiten"-Zyklus, in dem die Kornernte den Sommer vertritt.

36 Die im Katalog zur Verst. London (Sotheby's) 6. Juli 2000, Nr. 44 erwähnte Stelle am oberen Bildrand, an der sich angeblich ein ausgekratztes Sternzeichen befunden haben soll, ließ sich nicht nachweisen.

37 Für eine Übersetzung der kyrillischen Schriftzeichen danke ich Johann Goertz.

ein weiterer Siegelstempel auf der Rückseite (Abb. 421) ließ sich nicht identifizieren. Da die Familie Sapieha im heutigen Polen beheimatet war, könnte sie das Gemälde auch dort zusammen mit der Darstellung des „Winters" erworben haben. Die linke Hälfte des Frankfurter Bildes mit dem Obstbaum, in dem die Erntearbeiten noch im Gange sind, legte offenbar die Deutung als „Sommer" in dem Pariser Versteigerungskatalog von 1904 nahe.[38] Diese für Pendants geeignete Gegenüberstellung von Sommer und Winter deutet darauf hin, daß man damals offenbar keine Kenntnis mehr von den übrigen Tafeln hatte. Erst anläßlich einer Versteigerung im Sommer 2000 tauchte die Darstellung des „Frühlings" wieder auf. Es handelt sich also um einen unvollständigen Zyklus zu den „Jahreszeiten". Da das Frankfurter Gemälde eindeutig den Herbst zeigt, muß es sich bei dem noch fehlenden Gemälde um eine Darstellung des Sommers handeln.

LITERATUR

Verz. 1919, S. 13; 1924, S. 34; 1986, S. 10, Nr. 3; 1987, S. 32; 1995, S. 20, Tafel 11

FRANZ 1969, S. 200f.
WIED 1990, S. 199, Nr. 134
Verst. Kat. London (Sotheby's) 6. Juli 2000, Nr. 44, S. 101

38 Beide Gemälde wurden für den Kunsthandel erworben. Das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD verzeichnet F. Kleinberger als Besitzer. Offenbar wurden die Gemälde in der folgenden Zeit getrennt, denn 1917, als der „Herbst" vom Städel erworben wurde, befand sich der „Winter" bereits unter der Zuschreibung an Jan Brueghel den Älteren in der Sammlung Leon Lilienfeld in Wien; vgl. GLÜCK 1917, Nr. 9.

ROELANT SAVERY

Kortrijk 1578 – 1639 Utrecht

1578 wurde Roelant Savery als Sohn von Maerten Savery und Catelijne van der Beecke in Kortrijk geboren. Als die Stadt 1580 von den spanischen Truppen eingenommen wurde, flohen die Eltern, die zu den Mennoniten zählten, über Brügge nach Haarlem. Roelant folgte seinen älteren Brüdern Hans und Jacob in die künstlerische Laufbahn. Von Jacob erhielt er dem Zeugnis von Karel van Mander zufolge seine Ausbildung und lebte 1602 bei ihm in Amsterdam. Nach dessen Tod im folgenden Jahr ging Roelant nach Prag, wo er ab 1604 dokumentiert ist und Hofmaler der Kaiser Rudolf II. und Matthias wurde. Von einer im Auftrag des Kaisers erfolgten Tirolreise in den Jahren von 1606 bis 1608 brachte Roelant zahlreiche Studien mit, die er oft mit dem Zusatz „naer het leven" bezeichnete. 1613 hielt er sich mit Erlaubnis des Hofes in Amsterdam auf, um familiäre Angelegenheiten zu regeln. Zwei Jahre später war er vermutlich wieder in Prag, ist aber 1616 erneut in Amsterdam dokumentiert. 1618 ging er, nach einem kurzen Aufenthalt in Haarlem, nach Utrecht, wo er am 11. September eine Schenkung verfügte. Im folgenden Jahr wurde er dort in die St. Lukasgilde aufgenommen. 1621 bezog Roelant Savery in Utrecht ein Haus mit einem großen Garten, dessen kostbare Pflanzen ihm und seinen Freunden, darunter Balthasar van der Ast und die Söhne von Ambrosius Bosschaert, als Vorlage für ihre Blumenstilleben dienten. Mit seinen hochverfeinerten Tierbildern erzielte Savery beachtliche Preise auf dem damaligen Kunstmarkt und fand auch aristokratische Gönner, darunter die Statthalter der Niederlande und König Karl I. von England. In seinem Testament vom 17. Dezember 1634 setzte er seinen Neffen Hans als Haupterben ein. Wenig später geriet er in finanzielle Schwierigkeiten, und im September 1638 wurde sein Bankrott erklärt. Im Februar 1639 starb Roelant Savery in Utrecht und wurde in der Buurkerk begraben.

Roelant Savery malte vorwiegend Tierstücke und Blumenstilleben, aber auch Landschaften und Genreszenen mit zumeist bäuerlicher Thematik. In seinen Werken wird der Einfluß der flämischen Malerei, insbesondere von Jan Brueghel und Pieter Stevens, deutlich. Seine frühesten datierten Gemälde stammen aus dem Jahr 1600. In den Utrechter Jahren betrieb er seine Werkstatt gemeinsam mit seinem Neffen Hans Savery, der wohl als sein Assistent fungierte. Der spätere Landschaftsmaler Allaert van Everdingen war sein Schüler.

LITERATUR: Van Mander, Het Leven, 1604, fol. 260v; De Bie 1661, S. 125f. ; Houbraken 1, 1718, S. 56–60; 2, 1719, S. 95; Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 482; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 315f.; Bok 1997/98, S. 389f.

ORPHEUS UNTER DEN TIEREN

INV. NR. 977

1610

Eichenholz, 51,9 x 66,5 cm

Signiert und 1610 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 25,2 x 66,5 cm; Brett II: 26,7 x 66,5 cm) wurde an den Seiten abgefast. Über der elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine hellbraune Unterlegung, die nur den Schimmel, das Dromedar sowie den Himmelsausschnitt ausspart. In den verschatteten Partien blieb die Unterlegung teilweise sichtbar stehen. Die rechte untere Ecke ist bis zur Unterseite des Rehkörpers grün unterlegt. Die linke obere Ecke wurde zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt und übermalt.

Göbel und Janss vermerken bei einer Restaurierung zwischen dem 3. und 8. August 1877: „Sich hebende Stellen. Blasen niedergelegt" (Archiv. 1877/78, S. 2). Am 8. August 1973 dünnte Helmut Tomaschek den Firnis. In einem Protokoll vom 11. März 1996 hielt Peter Waldeis eine Blasenbildung bis auf die Grundierung fest und festigte die betroffenen Stellen (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).

Das linke untere Bildviertel befindet sich in einem schlechten Zustand: Am linken Bildrand, vor allem im Bauch des Ochsen, ist nicht nur der Firnis, sondern auch eine Lasur krepiert. Dort auch Verputzungen in den Tierkörpern, insbesondere im Löwen, im Kopf des Bären und auch im roten Hals des Truthahns. Weitere Verputzungen am Kopf des Elefanten, die bis zum Hals des Straußes reichen. Im blauen Gewand des Orpheus sind in den Höhen die Lasuren abgerieben, die ursprünglich über dem Blau lagen. In den Vertiefungen sind die Reste der Lasur stark verbräunt. Verbreitertes Craquelé in den Schattenpartien des Baumes am linken Bildrand und in der blauen Fernlandschaft. Zwischen den Köpfen des Pferdes und des Dromedars befindet sich ein Buckel, der vermutlich auf den Wuchs der Holztafel zurückgeht. Retuschierte Kittungen in der rechten unteren Bildecke im Schweif des Pferdes und am Körper des Rehs. Die Bestoßungen entlang der Bildränder wurden teilweise retuschiert. Zahlreiche jüngere Retuschen werden unter UV-Licht im Löwenpaar und am Ochsenkopf, über der Beschädigung an der rechten unteren Ecke, im Schweif des Schimmels und entlang der Brettfuge sichtbar.

Unter UV-Licht zeigt der gedünnte Firnis ein fleckiges Erscheinungsbild. Im Bereich des Himmels wurde er komplett abgenommen. Dickerer Firnis blieb partiell entlang des linken Bildrandes und der oberen Bildecke, über dem Ochsen, am Orpheus und an der rechten unteren Bildecke stehen. Der unter UV-Licht sichtbare, großflächige dunkle Fleck am Kopf des Ochsen geht wahrscheinlich auf die Entfernung einer Übermalung und den neu aufgetragenen Firnis zurück.

Die Signatur „R. Savery", darunter „1610", (Abb. 432) wurde in schwarzer Farbe unten in der Bildmitte auf dem Erdreich aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf, wurde aber auch teilweise nachgezogen.

Die bei der Parkettierung im Bereich der Leisten und entlang der Brettfuge gedünnte Rückseite zeigt in der unteren Hälfte deutliche Werkspuren. Ob sie unten abgefast wurde, ist nicht ermittelbar, da dort eine Leiste sitzt. Die ca. 2 cm breite Anstückung am oberen Bildrand ist ursprünglich, da die linke Abfasung darüber verläuft. Sie wurde mittels Verplattung befestigt und mit einem Leinenstreifen überklebt. Anobienlöcher entlang der Brettfuge. Klebezettel unten links „Nº 977", auf der vorletzten Parkettleiste von unten mit schwarzem Stift „977."

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1582 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1591 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1601.

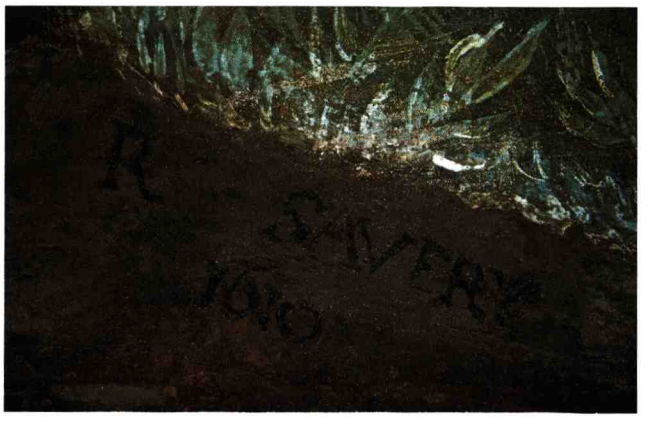

Abb. 432: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ

Erworben am 4. November 1862 auf Vermittlung des Vergolders D. A. Haas, Frankfurt a. M.-Bockenheim, von dem Kunsthändler Eberhardt-Winter, Weinheim, als „Roelandt Savery“[1]

AUSSTELLUNG

Prag, Narodní Galerie v Praze, Rudolf II and Prague. The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe, 1997, Nr. I.66

BESCHREIBUNG

Inmitten einer Waldlichtung sitzt der mit einem blauen Gewand bekleidete und mit Lorbeer bekrönte Orpheus auf dem Boden und schlägt seine Leier. Antike Mythen überliefern den zauberhaften Gesang, mit dem der antike Sänger selbst wilde Tiere zähmen konnte. Die betörende Macht der Musik veranschaulichen die am Boden ruhenden Tiere. Weitere werden von den Klängen angezogen und drängen herbei. Zu den einheimischen Tieren, für die Nadel- und Laubbäume und der von Schilf gesäumte Bachlauf eine natürliche Umgebung bilden, gesellen sich auch exotische Arten. Um Orpheus gruppieren sich neben Höckerschwänen und Gänsen ein Emu, ein Strauß, ein Truthahn, ein Elefant, Pferde, Hunde, ein Fuchs und Ziegen. Rechts im Vordergrund ziehen neben Damwild Pelikane, ein Schimmel, eine Kuh und ein Dromedar heran. Die im Vordergrund links versammelten Tiere veranschaulichen die harmonisierenden Kräfte der Musik: Zu einem Löwenpärchen und einem Bär haben sich eine Kuh, ein Büffel, ein Truthahn und eine Gans gesellt. Aus dem Mittelgrund nähern sich weitere Tiere, darunter ein Hirsch, Schafe, Enten und ein weiteres Dromedar. Über dem Bach, der in der Mitte des Bildes verläuft, öffnet sich der Wald und bietet einen Ausblick in eine Flachlandschaft in der Ferne.

FORSCHUNGSSTAND

Am 4. November 1862 wurde das Gemälde unter der Zuschreibung an „Roelandt Savery“ auf Vermittlung des Vergolders D. A. Haas aus Frankfurt am Main von dem in Weinheim ansässigen Kunsthändler Eberhardt-Winter erworben. Im 1864 verfaßten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1858 wird das Werk unter dem Titel „Orpheus bezaubert die Tiere des Waldes durch seinen Gesang“ aufgenommen und die Signatur wie auch die Datierung „1610“ erwähnt.[2] In dem 1900 erschienenen Städel-Verzeichnis berichtet Heinrich Weizsäcker von Zweifeln an der Authentizität der Bezeichnung.[3] Dennoch hält er das Gemälde für eigenhändig und nennt als Beleg das für Savery charakteristische Bildthema, das in weiteren europäischen Sammlungen vertreten sei.[4] In seiner 1908 publizierten Monographie zu Savery geht Kurt Erasmus auf die von Weizsäcker geäußerten Zweifel an der Signatur noch einmal ein, lehnt diese aber ab mit dem Hinweis auf die sehr verwandte Signatur auf der im gleichen Jahr entstandenen „Eberjagd“ in der Gemäldegalerie Dresden.[5] Er erwähnt auch die gelbe Farbpartie im Himmel,[6] die erstmals in einem 1609 datierten Gemälde vorkomme und für die späteren Werke charakteristisch sei.[7] Die Zuschreibung an Savery wird in der Folgezeit nicht mehr angezweifelt.[8]

In ihren Ausführungen zur flämischen Landschaftsmalerei, die erstmalig 1953 erschienen, geht Yvonne Thiéry auch auf das Gemälde im Städel ein. Im Unterschied zu der frühesten Version des Themas von 1604 zeichne sich dieses durch eine größere Lebendigkeit in der Wiedergabe der Tierkörper aus.[9] Im Katalog der Savery gewidmeten Ausstellung in Gent 1954 wird ein 1610 datiertes Gemälde mit dem „Orpheus“ als frühestes Beispiel dieses Themas in seinem Œuvre genannt. Diese Angabe bezieht sich vermutlich auf das Frankfurter Gemälde, ohne daß eine Provenienz genannt wird.[10] In ihrer 1979 erschienenen Dissertation zu den Zeichnungen von Savery bezeichnet Joaneath Spicer die Datierung des Frankfurter „Orpheus“ als nicht mehr lesbar.[11] Versuchsweise identifiziert Spicer das Gemälde mit einem als „indisch ross im gezelt allerlei thier und dergleichen gemalt“ bezeichneten Gemälde, das im 1619 verfaßten Inventar der Sammlung unter der Nummer 278 aufgeführt werde.[12] Die Dresdner Zeichnung mit einem Löwen habe sicher als Vorlage gedient, auch wenn das Frankfurter Tier unbeholfener ausfalle.[13] Der Orpheus wurde möglicherweise von einer anderen Hand hinzugefügt.[14]

1 Vgl. Städel-Inventar 1865, Nr. 496. Zu D. A. Haas blieb eine Anfrage im Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M., ergebnislos. Zu der ehemals in Frankfurt, später in Weinheim ansässigen und als Kunsthändler tätigen Familie Eberhard-Winter vgl. Sander 2004b, S. 240, Anm. 4.

2 Vgl. Verz. 1858, S. 146 (Nachtrag 1864), S. 150, Nr. 427 (Erster Nachtrag 1865) und S. 150, Nr. 427 (Zweiter Nachtrag 1865). In den handschriftlichen Annotationen wird neben Haas Frau Eberhard-Winter als Vorbesitzerin genannt.

3 Vgl. Verz. 1900, S. 302, Nr. 239.

4 Weizsäcker nennt die Sammlungen in Den Haag, Utrecht, London und St. Petersburg.

5 Vgl. Erasmus 1908, S. 81f., Kat. 48.

6 Vgl. Erasmus 1908, S. 82.

7 Vgl. Erasmus 1908, S. 34.

8 Vgl. zuletzt Verz. 1995, S. 51f.

9 Vgl. Thiéry 1953, S. 33.

10 Vgl. Roelandt Savery 1576–1639, Ausst. Kat., Gent, Musée des Beaux-Arts, Gent 1954, S. 5.

11 Vgl. Spicer 1979, S. 346f.

12 Vgl. Spicer 1979, S. 162.

13 Vgl. Spicer 1979, S. 164. Dieser Eindruck geht vermutlich auf Verputzungen an dieser Stelle zurück.

14 Vgl. Spicer 1979, S. 244.

Abb. 433: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, 1610, Frankfurt a. M., Städel

Ekkehard Mai nennt das Gemälde im Städel als Beleg für das intensive zoologische Interesse Saverys, das an dem den Wissenschaften zugewandten Prager Hof aufgekommen sei.[15] Auch Thomas Da Costa Kaufmann stellt enge Bezüge des Werkes zum Prager Hof fest, da es möglicherweise in dem 1619 verfaßten Inventar der Sammlung erwähnt werde.[16] Die dargestellten Tiere gingen auf Zeichnungen zurück, die Savery „naer het leven" angefertigt habe und von denen die Studie mit dem Hirsch, dem schlafenden Löwen sowie zwei Skizzen mit Pferden noch im Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt seien. Die Studie mit dem ruhenden Hirsch sei noch ein weiteres Mal verwendet worden, und zwar für die aus dem gleichen Jahr wie das Frankfurter Gemälde stammende „Hirschjagd". Die Überlegung von Spicer, daß der Hengst ein Geschenk eines türkischen Botschafters gewesen sei, weist Da Costa Kaufmann als wenig überzeugend zurück.

Als „Zweigründelandschaft" bezeichnet Kurt Müllenmeister in seiner 1988 erschienenen Monographie das Frankfurter Gemälde, das die „perspektivisch differenzierte Dreigründesicht" des „Orpheus" in Den Haag vorbereite.[17] In der ersten Hälfte der 1610er Jahre seien Tierdarstellungen wie das Frankfurter Gemälde in Saverys Œuvre eher eine Ausnahme, da sich der Maler zu dieser Zeit vor allem mit der Landschaft auseinandergesetzt habe.[18] Im Katalog bezeichnet Müllenmeister die Version im Städel als frühesten Beleg für das Orpheus-Thema, das mit den beziehungslos über das Bildfeld verteilten Tieren, die isoliert für sich stehen, noch sehr rückständig wirke.[19] In späteren Beispielen hingegen würden sich einige Tiere dem antiken Sänger zuwenden. Den von Da Costa Kaufmann erwähnten Eintrag in das Inventar von 1619 konnte Müllenmeister nach eigenen Angaben nicht prüfen, da ihm ein solches nicht bekannt sei. In den übrigen Inventaren von 1605, 1607 bis 1611 und 1621 sei kein Gemälde mit dem Orpheus-Thema von Savery genannt.

Spicer geht in ihrem Artikel zu dem Maler im „Dictionary of Art" auf seine Tierstudien ein, die in Werken wie dem Frankfurter „Orpheus" wiederverwendet würden.[20] Im Ausstellungskatalog zur Kunst am Prager Hof von Kaiser Rudolf II. bezeichnet Spicer das Frankfurter Gemälde als Beleg für die enge Verbindung zwischen den am Hofe gepflegten Künsten und den Wissenschaften.[21] Die Harmonie von *naturalia* und *artificialia* käme in dieser Orpheus-Darstellung besonders zur

Abb. 434: Jan Brueghel, Die Verspottung der Latona, 1601, Frankfurt a. M., Städel

15 Vgl. Mai 1985/86, S. 25.
16 Vgl. Da Costa Kaufmann 1985, S. 281. Dazu auch Spicer 1979, S. 162.
17 Vgl. Müllenmeister 1988, S. 130.
18 Vgl. Müllenmeister 1988, S. 132.
19 Vgl. Müllenmeister 1988, S. 292, Kat. 203.
20 Vgl. Dictionary of Art 27, 1996, S. 885.
21 Vgl. Ausst. Kat. Prag 1997, S. 402.

Geltung. Sie beruhe auf Tierstudien, die Savery im Prager Tierpark gemacht habe.
In einem Gespräch im Februar 2002 brachte Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag die Überlegung auf, ob das Gemälde aufgrund der flach wirkenden Tiere und der steifen Formen der Blätter eher Jacob Savery zuzuschreiben sei.

DISKUSSION

Das 1610 datierte Gemälde von Roelant Savery ist eng mit dem künstlerischen Klima am Hof des Habsburgerkaisers Rudolf II. verknüpft.[22] Dieser hatte um 1600 seine Residenz in Prag zu einem international ausstrahlenden Zentrum gemacht, das Künstler aus unterschiedlichen Regionen anzog. Savery, der ursprünglich aus den von Spanien besetzten Südlichen Niederlanden stammte und sich ab 1604 für mehrere Jahre in Prag aufhielt, verknüpfte dort seinen flämisch geprägten Stil mit den neuen künstlerischen Impulsen.
Die flämische Tradition äußert sich in dem vorliegenden Gemälde in der Farbperspektive, die zur Suggestion von Tiefe einen braunen, grünen und einen blauen Grund hintereinander staffelt.[23] Sie geht auf die frühen Landschaftsbilder von Joachim Patinir zurück, blieb aber auch noch um 1600 in den Waldlandschaften verbindlich, zu deren Begründern Jan Brueghel und vor allem Gillis van Coninxloo zählen.[24] Dieser ließ sich nach seiner Flucht aus Antwerpen 1597 in Amsterdam nieder und vermittelte Savery vermutlich das Landschaftsbild flämischer Prägung.[25] Im Vergleich der 1601 datierten „Verspottung der Latona" (Abb. 434) von Jan Brueghel mit dem Frankfurter „Orpheus" werden Übereinstimmungen im Bildaufbau deutlich.[26] Wie eine Kulisse schieben sich vom seitlichen Bildrand braune Erdhügel vor die grüne Waldlichtung, die an einer Kante abrupt endet und den Blick auf die Tiefe freigibt. Dort erstreckt sich in beiden Gemälden eine bläulich schimmernde Ebene bis zu einem fernen Horizont. Vergleichbare Motive wie der Bach mit dem Schilf an seinen Ufern, abgestorbene Äste in bizarren Formen sowie die großen Bäume mit ihrem büscheligen Laub deuten auf ein standardisiertes Repertoire hin.
In den Werken von Roelant Savery wird jedoch auch das Bemühen deutlich, seine in der Natur gewonnenen Wahrnehmungen bildlich umzusetzen. Während der Reisen, die er zum Teil im Auftrag des Kaisers unternahm, fertigte er Skizzen an, die später in den Gemälden Verwendung fanden.[27] Im Frankfurter „Orpheus" geht die naturgetreue

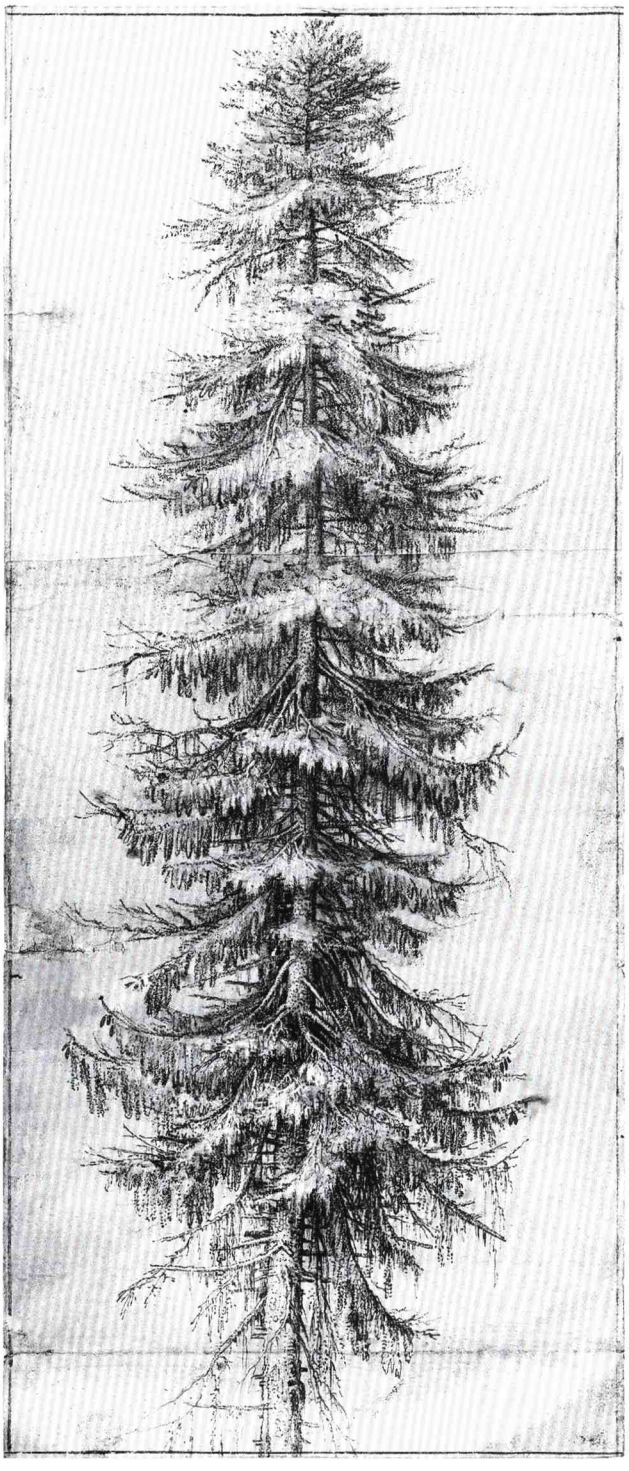

Abb. 435: Roelant Savery, Ein hoher Tannenbaum, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Wiedergabe eines Nadelbaumes am linken Bildrand mit den kurzen, abgestorbenen Ästen im unteren Stamm und

22 Vgl. Ausst. Kat. PRAG 1997, S. 402, Kat. I.66.
23 Müllenmeister vergleicht das Frankfurter Gemälde mit dem 1617 datierten Den Haager „Orpheus" und kommt zu dem Schluß, daß das Städel-Gemälde eine weniger differenzierte „Zweigründelandschaft" zeige; vgl. Müllenmeister 1988, S. 130. Dies entspricht allerdings nicht dem Befund des Originals, das drei farblich und räumlich differenzierte Ebenen zeigt.
24 Vgl. MAI 1985/86, S. 18.
25 Vgl. MAI 1985/86, S. 18f.
26 Holz, 36,7 x 55,3 cm. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. 1113).
27 Die Tirolreise 1606 bis 1608 diente diesem Zweck, denn sie fand im Auftrag des Kaisers und in Begleitung von Soldaten statt; vgl. Mai 1985/86, S. 24.

den herabhängenden, gespreizten Fingern vergleichbaren Zweigen auf Zeichnungen wie die eines „Hohen Tannenbaums“ (Abb. 435) im Berliner Kupferstichkabinett zurück.[28] Im Vergleich mit den schematischen Blätterbüscheln des Laubbaumes am rechten Bildrand, die denen von Brueghel ähnlich sind, zeigt sich die fortschrittliche Tendenz bei Savery.

Die zum Teil sehr naturgetreu wirkende Darstellung der Tiere auf dem Gemälde im Städel geht gleichfalls auf Studien nach der Natur zurück, denn viele der von Savery angefertigten Kreidezeichnungen entstanden in den Tierparks des Kaisers.[29] Seiner Zeit entsprechend konzentrierte sich das enzyklopädische Wissen nicht nur auf die leblosen Dinge, sondern auch auf Lebewesen, die als exotische Sammlerstücke in einer Menagerie gehalten wurden. So geht der Löwe in der linken unteren Bildecke auf eine Kreidezeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett (Abb. 436) zurück, die das Tier im Gegensinn zeigt.[30] Seine geöffneten Augen und die hochgezogene Pfote deuten ein wohliges Räkeln an, das im Frankfurter Gemälde zu einer Pose des Schlafes umgeformt wird. Auch das Schaf links im Hintergrund, das Pferd und der am Boden ruhende Hirsch wurden in zahlreichen Studien vorbereitet.[31] Für das Dromedar und den Elefanten konnte Savery auf gezeichnete Vorlagen zurückgreifen: Zwei Zeichnungen in Rotterdam[32] und Sacramento[33] zeigen die Exoten im Profil. Möglicherweise fertigte Savery solche Blätter nach Vorlagen in Bestiarien an, denn die strenge Profilansicht entspricht der wissenschaftlich-exemplarischen Zielrichtung einer solchen Publikation.[34]

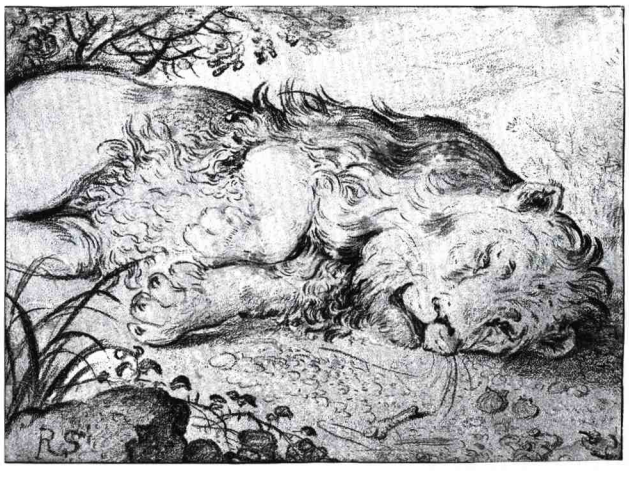

Abb. 436: Roelant Savery, Auf der Seite liegender, schlafender Löwe, Kreidezeichnung, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett

Mit dem kompilatorischen Charakter der Darstellung begründet Müllenmeister seine Einstufung des Frankfurter „Orpheus“ als noch wenig überzeugende, frühe Lösung dieses Themas.[35] Dem stehe eine stimmige Interaktion zwischen dem Sänger und neugierig lauschenden Tieren in den später entstandenen Werken gegenüber.[36] Möglicherweise stand hier aber nicht die Wiedergabe einer schlüssigen Bilderzählung im Mittelpunkt, denn Savery strebte im Frankfurter Gemälde die Vielfalt der Motive und in deren Wiedergabe die wissenschaftliche Genauigkeit an. Damit entsprach er den enzyklopädischen Interessen des Prager Hofes.[37] Die daraus resultierende Künstlichkeit des Bildeindrucks wurde keineswegs negativ gesehen. Vielmehr ist die Komposition bewußt darauf angelegt, den Betrachter zum sorgfältigen Entdecken und Lesen der Einzelmotive anzuhalten, die erst durch den singenden Orpheus zu einer sinnfälligen Einheit verschmelzen. Der Bildaufbau mit einem marginalisierten Hauptmotiv ist bereits in den Historienbildern des Pieter Bruegel vorgeprägt, dessen „Kreuztragung Christi“ sich bereits damals in der Sammlung des Kaisers befand.[38] Zugleich folgt das den

28 Feder in Braun, schwarze und rote Kreide, weiß gehöht, 376 x 151 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 3226). Die Datierung 1606 bis 1608 ist nicht gesichert, sie geht auf die zu dieser Zeit unternommene Tirolreise Saverys zurück; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1985/86, S. 201, Kat. 102.

29 Vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 130 und DICTIONARY OF ART 27, 1996, S. 885. Müllenmeister verweist auch auf die in Büchern zusammengefaßten Tieraquarelle, die Joris Hoefnagel für den Kaiser angefertigt hatte; vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 119.

30 Schwarze Kreide, gelöste, ockerfarbene Kreide, weiß gehöht auf graubraunem Papier, blau getönt, 27,6 x 38,3 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett (Inv. Nr. C 924). Vgl. Ausst. Kat. PRAG 1997, S. 444, Kat. I.267. Dazu auch SPICER 1979, Kat. 134.

31 In der Düsseldorfer Galerie Börner befand sich eine Studie mit Schafen und Ackergerät (Schwarze Kreide, mit Rötel und Wischer gehöht, 133 x 208 mm), die Spicer zufolge für zwei 1623/24 entstandene Gemälde als Vorlage verwendet wurde; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1985/86, S. 201, Kat. 104. Der am Boden ruhende Hirsch wurde in mehreren Skizzen vorbereitet: Das Museum Fodor in Amsterdam bewahrt ein Blatt (schwarze und rote Kreide, 134 x 191 mm); ein weiteres befindet sich im Rijksmuseum Kröller Müller in Otterlo (schwarze Kreide, rot laviert, 100 x 138 mm). Das Hirsch-Motiv wurde noch auf einem zweiten, 1610 datierten Gemälde verwendet: auf einer Waldszene, die am 29. Oktober 1970 bei Weinmüller in München als Nr. 808a versteigert wurde; vgl. DA COSTA KAUFMANN 1985, S. 281 und MÜLLENMEISTER 1988, S. 203, Kat. 32. Im Kupferstichkabinett der Berliner Museen befindet sich eine Zeichnung (schwarze Kreide, 96 x 159 mm, KdZ 723), die ein ins Profil gewandtes Pferd im Gegensinn zeigt, vgl. Spicer 1979, Kat. C 130.

32 Schwarze Kreide, 280 x 370 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Ein handschriftliches Notat von J. Spicer auf dem Photo im RKD, Den Haag, schreibt das Blatt Savery ab. Dazu auch SPICER 1979, S. 729.

33 Schwarze Kreide, braun laviert, 140 x 210 mm. Sacramento, E. B. Crocker Art Gallery. Vgl. SPICER 1979, Kat. C 141.

34 Dazu auch MAI 1985/86, S. 25.

35 Vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 292, Kat. 203.

36 Müllenmeister verweist auf die Fassung im Mauritshuis in Den Haag; vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 292.

37 Vgl. MAI 1985/86, S. 25.

38 Vgl. Sylvia FERINO-PAGDEN, Wolfgang PROHASKA, Karl SCHÜTZ: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 36.

Abb. 437: Roelant Savery, Hirschjagd, 1610, Prag, Narodní Galerie v Praze

„Metamorphosen" des Ovid entliehene Thema (Metamorphosen, 10. und 11. Buch) den humanistischen Interessen, die sich zum einen in der Wiederentdeckung antiker Themen, andererseits in der vielschichtigen Aufladung der Sinngehalte äußern: Der singende Orpheus, der selbst wilde Tiere mit seiner Musik zähmt, ist nicht nur ein Synonym für die Wirkungsmacht der Künste, sondern zeigt die kosmische Balance, die selbst Gegensätzliches in einer harmonischen Ordnung vereint.[39]
Die von Weizsäcker geäußerten Zweifel an der Signatur (Abb. 432) bestätigten sich nicht:[40] Die Signatur wie auch die Datierung wurden teilweise nachgezogen, weisen aber dennoch ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die Datierung in das Jahr 1610 wird zudem durch den dendrochronologischen Befund[41] und durch stilistische Vergleiche gestützt. Eine „Hirschjagd" (Abb. 437) in der Prager Nationalgalerie, die gleichfalls um 1610 datiert wird, zeigt Übereinstimmungen in den belaubten Bäumen und in der kleinteiligen Darstellung der Pflanzenmotive im Vordergrund.[42] Dornige Blätterranken, die sich im Frankfurter „Orpheus" über den Bachlauf im Vordergrund spannen, finden sich auch auf der im Jahr zuvor entstandenen Münchner „Eberjagd" wieder.[43]
Um die tonige Stimmung einer schattigen Waldlichtung zu erzielen, arbeitete Roelant Savery mit einer hellbraunen Unterlegung, die fast das gesamte Bildfeld mit Ausnahme des Himmels sowie des Schimmels und des Kamels überzieht. In dünnflüssig aufgetragenen Lasurpartien schimmert der bräunliche Grund durch. In anderen Bereichen wie in dem Truthahn im Vordergrund blieb die Unterlegung stehen, über der mit feinen Strichen das Vogelgefieder angedeutet wurde (Abb. 438). Die tiefgrüne Ecke rechts im Vordergrund, die sich in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 439) deutlich markiert,

39 Die Darstellung wird auch als Sinnbild eines harmonischen „Goldenen Zeitalters" gedeutet; vgl. DA COSTA KAUFMANN 1985, S. 123 und MAI 1985/86, S. 25. Zur Ikonographie des Orpheus und seiner Verbindung zu den Künsten vgl. Arnold PROVOOST, Orpheus. Ontstaan, groei en nawerking van een antieke mythe in de literatuur, beeldende kunsten, muziek en film, Löwen 1974.

40 Vgl. Verz. 1900, S. 302, Nr. 239. Dagegen bereits ERASMUS 1908, S. 82.

41 Vgl. das dendrochronologische Gutachten vom 21. Dezember 1992 von Peter Klein, Hamburg (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

42 Holz, 24 x 34 cm. Prag, Narodní Galerie v Praze (Inv. Nr. 01655). Vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 229, Kat. 76.

43 Eichenholz, auf Mahagoni aufgezogen, 24,5 x 35 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 271). Vgl. MÜLLENMEISTER 1988, S. 236, Kat. 89.

Abb. 438: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Mikroskopaufnahme: Über der Unterlegung mit feinen Strichen angelegtes Gefieder, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 439: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Infrarot-Reflektographie: Rechte untere Bildecke mit zusätzlicher Unterlegung, Frankfurt a. M., Städel

wurde zusätzlich grün unterlegt, um durch das dunkel schimmernde Grün im Kontrast zur hell beleuchteten Lichtung die Tiefenwirkung noch zu verstärken. Die von dem Kunstschriftsteller Karel van Mander überlieferte Lehrzeit von Roelant bei seinem Bruder Jacob Savery, von dem das Städel eine „Landschaft mit Kirchdorf" (Abb. 423) besitzt, bestätigt der charakteristische Pinselduktus: Insbesondere in den Vegetationspartien im Vordergrund findet sich die strichelnde Manier wieder, mit der kleinste Details wie Gräser oder das Vogelgefieder (Abb. 440) wiedergegeben sind.

Abb. 440: Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Mikroskopaufnahme: Strichelnder Duktus zur Bezeichnung von Gräsern und Gefieder, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1858, S. 146, Nachtrag 1864, S. 150, Nr. 427, Erster Nachtrag 1865, S. 150, Nr. 427, Zweiter Nachtrag 1865, S. 150, Nr. 427; 1866, S. 154, Nr. 427; 1870, S. 99, Nr. 107; 1873, S. 101, Nr. 107; 1879, S. 134, Nr. 239; 1883, S. 138, Nr. 239; 1888, S. 147, Nr. 239; 1892, S. 57, Nr. 239; 1897/1900, S. 55, Nr. 239; 1900, S. 302, Nr. 239; 1905/07, S. 45, Nr. 239; 1907, S. 42, Nr. 239; 1910, S. 53, Nr. 239; 1914, S. 55, Nr. 239; 1915, S. 95, Nr. 239; 1919, S. 108, Nr. 977; 1924, S. 183, Nr. 977; 1966, S. 107; 1971, S. 53; 1986, S. 17, Nr. 6; 1987, S. 91; 1995, S. 51f., Tafel 127

EBE 1901, S. 283

ERASMUS 1908, S. 33 und S. 81f., Kat. 48

THIÉRY 1953, S. 33, S. 189

SPICER 1979, S. 162, S. 164, S. 244, S. 364f., Kat. 134, S. 552

DA COSTA KAUFMANN 1985, S. 123, S. 281, Kat. 19–47

MAI 1985/86, S. 25

Yvonne THIÉRY, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle. Des précurseurs à Rubens, Brüssel ²1986, S. 72

MÜLLENMEISTER 1988, S. 130, S. 132, S. 292, Kat. 203

PRAG UM 1600. KUNST UND KULTUR AM HOFE RUDOLFS II., Ausst. Kat. Essen, Villa Hügel, Freren 1988, S. 377, Kat. 240

Joaneath SPICER, Roelant Savery, in: DICTIONARY OF ART 27, 1996, S. 885

Ausst. Kat. PRAG 1997, S. 402, Kat. I.66

JOHANNES PIETERSZ. SCHOEFF

Antwerpen? 1608/09 – nach 1666 Bergen op Zoom?

Zum Leben von Johannes Pietersz. Schoeff sind nur wenige Daten bekannt. Sein Geburtsjahr 1608/09 läßt sich bislang nur aus dem Datum seiner Hochzeit mit Cornelia Melaenen 1639 in Den Haag erschließen, denn in den Dokumenten wird sein Alter mit dreißig Jahren angegeben. Möglicherweise verbrachte er seine Jugend in Antwerpen, denn dort ist 1624 ein „J. Schoeff" als Schüler eines nicht überlieferten Meisters verzeichnet. Gemeinsam mit dem Vater, dem Juwelier und Kunsthändler Pieter Schoeff, lebte der Maler ab 1639 an der Bierkade in Den Haag, in unmittelbarer Nachbarschaft von Jan van Goyen. Drei Jahre später erwarb er dort das Bürgerrecht. Mit seiner ersten Frau hatte er sechs Kinder. Seine zweite Ehe mit der aus Antwerpen stammenden Anna Mailliaerts ging er am 16. September 1649 ein. 1659 ist eine schwere Erkrankung von Schoeff dokumentiert. Von 1657 an lebte der Maler in Bergen op Zoom, wo er vermutlich auch starb. Das genaue Datum ist nicht bekannt, 1666 ist sein Name ein letztes Mal dokumentiert. Schoeff konzentrierte sich fast ausschließlich auf Landschaften, die deutlich von Jan van Goyen beeinflußt sind. Zwischen beiden Malern bestanden auch persönliche Beziehungen: 1647 nahmen sie gemeinsam an einer Versteigerung mit eigenen Gemälden teil. Die meisten datierten Werke stammen aus den Jahren 1640 bis 1654.

LITERATUR: BECK 1991, S. 390; Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 345

ABENDLICHE FLUSSLANDSCHAFT MIT RASTENDEN WANDERERN

INV. NR. SG 510

Um 1648
Eichenholz, 50,4 x 76,7 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige, stark verwölbte Eichenholztafel (Brett I: 25,5 x 76,7 x 0,8–1,0 cm; Brett II: 24,9 x 76,7 x 0,8–1,0 cm) wurde an den Seiten deutlich, unten und oben nur gering abgefast, und mit einer fleischfarbenen Grundierung versehen. Später wurde am oberen Bildrand eine ca. 0,5 cm breite Anstückung aufgeleimt. Im Frühjahr 1936 wurde das Gemälde von Weber Scheld restauriert (Inventar der Städtischen Galerie, Nr. 510).
Heute zeigt es sich in keinem guten Zustand. Entlang des oberen Bildrandes leicht diagonal verlaufender, retuschierter Riß. Von der Mitte des oberen Bildrandes ausgehender Kratzer. Zwei weitere parallel verlaufende, sichelförmige Kratzer im Himmel links neben der Baumgruppe, jeweils retuschiert. Retuschierte Fehlstellen über der Baumgruppe und in den dunklen Wolkenpartien. Retuschen entlang des oberen Bildrandes, am rechten Bildrand und entlang der Brettfuge. Weitere Retuschen im Bereich unterhalb der Figuren und im Laub der Bäume. Linke untere Ecke leicht angestoßen. Im Laub wirken die Lasuren zum Teil etwas angeputzt und bewirken einen verschwommenen Bildeindruck. Die Farben im roten Wams und in den zartgrünen Blättern wirken unter dem Mikroskop leicht verputzt. Dicker, vergilbter Firnis, der in der Himmelszone weitgehend gedünnt, im Bereich der Landschaft teilweise stehengeblieben ist.
Auf der Rückseite wurden zwei Leisten über der Brettfuge und dem großen Riß oben nachträglich horizontal aufgeleimt. Untere linke Ecke mit Leimresten über der Anklebung. Reste eines Klebezettels unten links. Auf der oberen Leiste mit schwarzem Stift „Jan van Goijen", auf der unteren „SG 510". In roter Kreide „3144".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1628 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1639 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1645. Beide Bretter stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.
Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „H. Saftleven"

BESCHREIBUNG

Ein Hügel, an dem ein Weg vorbeiführt, nimmt den rechten Vordergrund des Bildes ein. Am Fuß der Böschung machen drei Wanderer eine Rast. Die linke Bildhälfte wird von einer weiten Landschaft eingenommen, die in der Ferne von hohen Bergen begrenzt wird. Dort durchzieht ein breiter Fluß flache Auen mit vereinzelten Baumgruppen. Unterhalb der Anhöhe im Vordergrund, die durch Reste eines Zaunes und dichtes Gebüsch akzentuiert wird, befindet sich ein Dorf. Neben einem Kirchturm, dem die Spitze fehlt, sind einige Dächer und Giebel zu sehen. Zwei weitere Türme stehen unweit des linken Bildrandes am Flußufer. Lockere Wolken ziehen über den blauen Himmel, und ein breiter goldener Streifen, der die gerade untergegangene Sonne andeutet, betont die abendliche Stimmung. Ruhig schweben im Vordergrund links zwei Möwen über einem kleinen See.

FORSCHUNGSSTAND

Die auf der Rückseite mit schwarzem Stift aufgetragene Inschrift „Jan van Goijen" deutet darauf hin, daß das Gemälde ehemals diesem zugesprochen wurde.[1] Allerdings blieb diese Zuschreibung nicht bestehen: Als das Städel die Landschaft mit dem Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler im Jahr 1934 erwarb, wurde das Werk zunächst ohne Zuschreibung im Städel-Inventar eingetragen, später wurde der Name „H. Saftleven" ergänzt.[2] Eine undatierte Notiz im Inventar dokumentiert die aufkommenden Zweifel auch an dieser

1 In der Liste der mit dem Vermächtnis von Hugo Kessler in das Städelsche Kunstinstitut gelangten Gemälde vom 29. November 1934 wird das Gemälde unter der Bezeichnung „Goijenart." aufgeführt (Vgl. Städel-Archiv, Akte 759).

2 Vgl. INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 510. Vermutlich später wurde mit Bleistift „H. Saftleven" ergänzt.

Abb. 441: Johannes Pietersz. Schoeff, Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern, um 1648, Frankfurt a. M., Städel

Zuschreibung. Dem Eintrag im Inventar zufolge teilte Frits Lugt mündlich mit, daß der Maler „wohl Schooff (Schoeff, Schuyff)" sei.[3] In der Bildunterschrift des Photos im RKD in Den Haag nennt Sturla Gudlaugsson gleichfalls Schoeff als Maler. Als ältere Zuschreibung wird dort ein „Haarlemse Meester 17de eeuw" genannt. Hans-Ulrich Beck nahm das Frankfurter Gemälde in seinem Werkverzeichnis zu den Künstlern um Jan van Goyen unter der Zuschreibung an Schoeff auf. Als bisherige Zuweisung gibt er den auf dem Photo im RKD erwähnten „Haarlemer Meister" an.[4] Im Städel-Verzeichnis von 1995 wird die Zuschreibung an Schoeff übernommen und das Gemälde unter dem Titel „Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern" aufgeführt.[5] Mündlich teilte Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag im Februar 2002 mit, daß es sich um ein typisches Beispiel für die Panoramalandschaften von Schoeff handle. Charakteristisch sei der Baumschlag mit den kurzen Zweigen und runden Blättern.

DISKUSSION

Von Johannes Schoeff sind nur wenige biographische Daten bekannt, die jedoch auf einen Wirkungskreis in Den Haag und, aufgrund der zeitweiligen Nachbarschaft, auf eine engere Zusammenarbeit mit Jan van Goyen schließen lassen. Obgleich der berühmte Landschaftsmaler den heute unbekannteren Kollegen in den Dünen- und Flußlandschaften offensichtlich beeinflußt hat,[6] kennzeichnen Schoeffs Werke dennoch stilistische Eigenheiten. Die meisten datierten Gemälde stammen aus den Jahren von 1640 bis 1654, danach sind Datierungen nur noch selten anzutreffen.[7]

Für das Gemälde im Städel gibt die dendrochronologische Untersuchung eine Entstehung ab 1645 vor.[8] Dieses Ergebnis wird durch den Vergleich mit datierten Werken von Schoeff bekräftigt. Eine 1648 datierte Dünenlandschaft mit unbekanntem Verbleib (Abb. 442) zeigt, in den Gegensinn gewendet, einen ähnlichen Bildaufbau.[9] Der bewaldete Hügel befindet sich hier am lin-

Abb. 442: Johannes Pietersz. Schoeff, Dünenlandschaft, 1648, ehemals Köln, Privatsammlung (1966)

3 Diese Angaben finden sich auf einer undatierten Notiz in der Gemäldeakte wieder, bei der es sich, da sie den Zusatz mit der „mündlichen Mitteilung" nicht mehr enthält, wohl um eine spätere Abschrift handelt.

4 Vgl. Beck 1991, S. 408, Nr. 1161.

5 Vgl. Verz. 1995, S. 52, Abb. 91.

6 Vgl. Beck 1991, S. 390. Häufiger wurden die von Schoeff gemalten Landschaften Jan van Goyen sogar zugewiesen, wie die Inschrift „Jan van Goijen" auf der Rückseite des vorliegenden Gemäldes belegt.

7 Vgl. Beck 1991, S. 390.

8 Bei einer sehr kurzen Lagerung der Holztafel ist als frühestmögliches Datum das Jahr 1639 anzunehmen, wahrscheinlicher ist jedoch die Entstehung nach der Jahrhundertmitte; vgl. Gutachten von Peter Klein vom 15. April 2003 in der Gemäldeakte.

9 Holz, 77 x 118 cm. Ehemals Köln, Privatsammlung (1966). Vgl. Beck 1991, S. 398, Nr. 1118.

Abb. 443: Johannes Pietersz. Schoeff, Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern, Mikroskopaufnahme: Mit dünnflüssigen Lasuren gemalte Vegetationsinseln im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 444: Johannes Pietersz. Schoeff, Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern, Mikroskopaufnahme: Sichelförmig aufgetragene Höhungen zur Darstellung von Lichtreflexen, Frankfurt a. M., Städel

ken, der Ausblick in die weite Landschaft am rechten Bildrand. Charakteristisch für Schoeff sind die bildparallel ausgerichteten Vegetationsinseln, in denen runde Baumformen mit pappelartigen, schmalen Baumkronen abwechseln (Abb. 443).[10] Auch das Motiv der rastenden Wanderer und die detaillierte Wiedergabe der Vegetation im Vordergrund sind beiden Werken gemeinsam. Motivische Übereinstimmungen bestehen auch zu der ein Jahr zuvor entstandenen „Dünenlandschaft" in der Nationalgalerie in Oslo.[11] Neben dem Bildaufbau mit den streifenartigen Vegetationsinseln in der Ferne und dem nahsichtigen Dünenmotiv im Vordergrund finden sich das Gatter im Vordergrund, der Kirchturm im Übergang zum Mittelgrund und der schräg wachsende, knorrige Baum am Rand der Düne wieder. Beiden Gemälden sind die mit Bleiweiß gesetzten Glanzlichter in dem Bereich der Düne gemeinsam, der von der Sonne beschienen wird.

Der sichelförmige Auftrag (Abb. 444) dieser mit Bleiweiß ausgemischten und deshalb pastosen Höhungen, die zur Darstellung von Lichtreflexen eingesetzt werden, geht vermutlich auf den Einfluß von Jan van Goyen zurück (Abb. 86). Vergleichbar ist auch die flüssige Naß-in-Naß-Malerei, die Van Goyen in den 1640er Jahren verstärkt anwendete. Dies macht seine um 1645 entstandene „Panoramalandschaft mit Blick auf das Haarlemer Meer" (Abb. 445) im Rijksmuseum in Amsterdam deutlich.[12] Der weitgehend bildparallele Aufbau mit streifenförmig eingesetzten Vegetationsinseln suggeriert überzeugend die feucht-dunstige Atmosphäre eines flachen Binnengewässers. Van Goyen erzielte diesen Effekt durch verschwimmende Konturen, die durch den flüssigen Auftrag bindemittelreicher Farben entstehen. Auch Schoeff verwendete diese Technik im Frankfurter Gemälde für die dünn über die Unterlegung gemalten Partien im Mittelgrund und erreichte so den Eindruck der dunstigen Ferne (Abb. 443).

Schon seit den ausgehenden 1620er Jahren setzte sich Jan van Goyen mit der Wiedergabe von Dünenlandschaften auseinander.[13] Die frühen, um 1630 entstandenen Beispiele wie der „Weg in den Dünen" (Abb. 82) von 1629 im Städel zeigen einen kontrastreichen Bildaufbau mit einer nahsichtigen, oft vom seitlichen Bildrand überschnittenen Düne und dem Fernblick in die Landschaft.[14] In den 1640er Jahren gab Jan van Goyen diesen Bildaufbau auf.[15] Das Dünenmotiv nimmt zwar immer noch den Vordergrund ein, wird aber deutlich abgeflacht und schiebt sich deshalb nicht mehr unmittelbar vor die Augen des Betrachters. Folglich erhält die Fernlandschaft mehr Raum und erstreckt sich bis in den Mittelgrund. Das zeigt exem-

10 Diese tritt bereits auf einer „Weidelandschaft mit Viehtreiber" (Leinwand, 60 x 96 cm. Zuletzt Verst. Wien (Dorotheum) 12. März 1998, Nr. 186) aus dem Jahr 1643 auf, die aber mit der peniblen, bis in den Hintergrund reichenden Ausarbeitung von Details noch einer früheren Werkphase zuzuordnen ist. Vgl. BECK 1991, S. 392, Nr. 1105.

11 Holz, 38,5 x 57,5 cm. Oslo, Nationalgaleriet (Inv. Nr. 1376). Vgl. BECK 1991, S. 397, Nr. 1111.

12 Holz, 22 x 31,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 4044). Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 119. Auch das 1643 datierte Gemälde „Halt vor dem Wirtshaus" (Abb. 90) im Städel gibt ein Beispiel für die Technik der Naß-in-Naß-Malerei.

13 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 95. Zur Entwicklung der Dünenlandschaft in der holländischen Malerei vgl. die Angaben im Text zu dem „Weg in den Dünen" (Abb. 82) von Jan van Goyen im Städel.

14 Weitere Beispiele für monumental inszenierte Dünenmotive in den um 1630 entstandenen Landschaftsgemälden von Jan van Goyen vgl. die Angaben zu dem „Weg in den Dünen" in Frankfurt.

15 Der Bildaufbau mit bildparallelen Schichten setzt sich im Werk von Jan van Goyen ab der Mitte der 1640er Jahre durch; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 115.

plarisch die 1641 datierte „Landschaft mit zwei Eichen" (Abb. 446) von Jan van Goyen, in der das Dünenmotiv wie eine flache Barriere den Bildvordergrund bestimmt.[16] Dahinter breitet sich die aus bildparallelen Schichten bestehende Flachlandschaft aus und kontrastiert mit der betonten Vertikale der im Vordergrund präsentierten Eichen.

Offenbar hat Schoeff diese Werke von Van Goyen in seiner „Abendlichen Landschaft" im Städel rezipiert, denn das weitgehend abgeflachte Dünenmotiv ist an den rechten Bildrand geschoben und gibt den Blick über die Flachlandschaft frei. Wie Van Goyen setzte auch Schoeff gekrümmte oder kahle Äste als bizarren Blickfang im Vordergrund ein. Mit den hohen Berggipfeln, die im Frankfurter Gemälde am Horizont sichtbar sind, führte der Maler jedoch ein eigenständiges Motiv ein, das ihn von Van Goyen unterscheidet und in der Vergangenheit zu der falschen Zuschreibung an Herman Saftleven geführt haben mag.[17] In den nach den 1640er Jahren entstandenen Werken lehnte sich Schoeff zunehmend an die gebirgigen Landschaften des Utrechter Malers an, beispielsweise in dem 1650 datierten Gemälde „Blick in eine weite Flußlandschaft" im Schloß von Bruntal.[18] Dies macht der Vergleich mit der 1650 datierten „Flußlandschaft mit einem Felsanstieg" (Abb. 407) von Herman Saftleven im Städel deutlich, die gleichfalls eine am Horizont verschwimmende Bergkette zeigt.[19] Das um 1648 zu datie-

Abb. 445: Jan van Goyen, Panoramalandschaft mit Blick auf das Haarlemer Meer, um 1645, Amsterdam, Rijksmuseum

16 Leinwand, 88,5 x 110,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-123). Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 108f.

17 Vgl. INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, Nr. 510.

18 Holz, 66,5 x 99 cm. Bruntal, Schloß. 1650 datiert. Vgl. BECK 1991, S. 400, Nr. 1125.

19 Im Gegensatz zu Schoeff verstärkte Saftleven jedoch durch das Felsmotiv, das den gesamten linken Bildrand einnimmt, die Kontraste zwischen den Raumgründen und verzichtete weitgehend auf eine bildparallele Schichtung der Raumebenen.

20 Die Datierung des Städel-Gemäldes „um 1648" wurde durch Hans-Ulrich Beck in einem Schreiben vom 9. Mai 2004 bestätigt; vgl. Korrespondenz in der Bildakte. Zum Vergleich führt er ein 1647 zu datierendes Gemälde aus St. Petersburg an (BECK 1991, S. 396, Nr. 1113). Im Spätwerk ließ Schoeff die von Van Goyen vertretenen naturalistischen Flachlandschaften schließlich hinter sich und wandte sich der Wiedergabe romantischer Landschaften zu: Die Vegetation im Vordergrund wird zunehmend differenzierter ausgearbeitet, und der Figurenstaffage kommt eine größere narrative Funktion zu. Auch das kühle Kolorit mit Blau- und Grüntönen bestätigt Schoeffs Abwendung von der tonalen Landschaftsmalerei.

Abb. 446: Jan van Goyen, Landschaft mit zwei Eichen, 1641, Amsterdam, Rijksmuseum

rende Gemälde von Schoeff im Städel weist trotz der Impulse durch die zeitgleich entstandenen Werke von Jan van Goyen mit dem Gebirgsmotiv auf die romantischen Landschaften des Spätwerks voraus.[20]

LITERATUR

Verz. 1995, S. 52, Abb. 91

Beck 1991, S. 408, Nr. 1161 (B. 4)

PIETER SOUTMAN

Haarlem um 1580 – 1657 Haarlem

Um 1580 wurde Pieter (Claesz.) Soutman als Sohn einer vornehmen katholischen Familie in Haarlem geboren. Um 1615/16 war er in Antwerpen in der Werkstatt von Peter Paul Rubens als Maler tätig, seine Ausbildung als Kupferstecher erhielt er jedoch bei Jacob Matham. 1619 wurde er in die St. Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen, ein Jahr später erhielt er das Bürgerrecht der Stadt. 1624 trat Soutman in die Dienste von König Sigismund III. von Polen, der sich zu dieser Zeit im Exil in den Südlichen Niederlanden aufhielt. Der Inschrift auf einem Portrait des Künstlers zufolge war er vier Jahre später noch dessen Hofmaler. Im selben Jahr verließ Soutman Antwerpen und ließ sich in Haarlem nieder. Dort heiratete er 1633 Gudula Fransdr. van de Sande und wurde im selben Jahr Bevollmächtigter der St. Lukasgilde. Aus seiner Werkstatt gingen verschiedene Stecher wie Willem van der Leeuw hervor. Offenbar bemühte sich Soutman um Kontakte zum Hof der Statthalter in Den Haag: 1630 sandte er dem Staten-General das Portrait des Prinzen von Oranien, das allerdings abgelehnt wurde. Zehn Jahre später verkaufte er an die Bürgermeister von Haarlem acht Serien mit Portraits von Mitgliedern der Familie Nassau, die er auch dem Prinzen von Oranien anbot. 1646 holte er die Erlaubnis ein, im *stadhuis* von Haarlem die Portraits der Grafen von Holland zu kopieren, um Nachstiche herzustellen und in Form einer Serie zu vertreiben. Diese Bestrebungen waren anscheinend von Erfolg gekrönt: Mit dem „Triumph des Prinz Frederik Hendrik" war Soutman entscheidend an der Ausmalung des Oranjezaals von Huis ten Bosch in Den Haag beteiligt, damals eines der prominentesten Projekte in den Nördlichen Niederlanden neben der Ausgestaltung des *stadhuis* von Amsterdam. Am 16. August 1657 verstarb der Künstler in Haarlem.

Pieter Soutman wurde vor allem als Stecher von Reproduktionsgraphik nach Werken von Peter Paul Rubens bekannt. Diese entstand zumeist nach dem Tod des Meisters, als Soutman in Haarlem als Verleger tätig war. Häufig fertigte er auch Zeichnungen als Vorlagen für andere Stecher an. Als Maler spezialisierte er sich auf die Historien- und die Portraitmalerei. In seinen vor allem in den 1640er Jahren entstandenen Gemälden vereinigt Soutman sowohl Einflüsse von Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck als auch Impulse der Haarlemer Schule, insbesondere durch Frans Hals.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 76; RUBENS AND HIS ENGRAVERS, Ausst. Kat., London, P. & D. Colnaghi & Co. 1977, London 1977, o. S.; Pieter Biesboer, The burghers of Haarlem and their portrait painters, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 23–44, S. 35f.; Christine van Mulders, Pieter (Claesz.) Soutman, in: DICTIONARY OF ART 29, 1996, S. 246f.

PIETER SOUTMAN (?)

BILDNIS EINES KINDES MIT ROTGEFÜTTERTEM STROHHUT

INV. NR. 230

Um 1635–1640
Eichenholz, 33,7 x 25,0
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (33,7 x 25,0 x 0,6 cm) zeigt rückseitig keine originale, sondern nur eine leichte nachträgliche Abfasung, die sich bis auf die Anstückungen (Breite der Anstückung rechts: 4,1 cm; oben: 2,5 cm; links: 2,3 cm; unten: 0,5 cm) erstreckt. Oben und unten ist sie etwas ausgeprägter als an den seitlichen Bildrändern. Die Tafel weist eine helle, vermutlich elfenbeinfarbene Grundierung auf. Im Streiflicht wird deutlich, daß die Umrisse der Augen und der Nasenspitze in die Grundierung geritzt wurden. In der Infrarot-Reflektographie läßt sich keine Unterzeichnung, wohl aber eine Unterlegung nachweisen, die das Gesicht und die Hutkappe ausspart. Gleichzeitig zeigt die grob aufgetragene Malschicht, die am Übergang zur Anstückung unvermittelt endet und damit den fragmentarischen Charakter des Bildes belegt, Schattenzonen an der Wangenkontur sowie im Übergang zwischen Kopf und Hals an. Die Röntgenaufnahme macht deutlich, daß die ursprüngliche rote Malschicht auf der Schulter an den Übergängen zur Anstückung gedünnt wurde. Der Übergang zwischen Original und Anstückung wurde mit einem lasierenden roten Farbton übermalt, der auf der Anstückung ein stärkeres Craquelé bildete und durch den durchschimmernden Grund dunkler wirkt. Weitere, von der Anstückung ausgehende Übermalungen an der rechten Hutkrempe sowie am oberen Rand der originalen Tafel. Rechts unten fehlen 7,7 cm der Anstückung.
Das bei der Ersttaxation als „gut erhalten" (Archiv. 1817, S. 11) eingestufte Gemälde zeigt sich auch heute noch in gutem Zustand. Kleinere retuschierte Fehlstellen an der Feder, an der rechten Schulter, im Gesicht und an der rechten Schläfe. Gekittete und retuschierte Kerben an der Krempe oberhalb des Gesichts. Im inneren Winkel des rechten Auges und unterhalb des Anhängers befinden sich jeweils retuschierte Dellen, die sich – wie die Retusche entlang der linken Wangenkontur – unter UV-Licht als älter erweisen. Neben dem rechten Ohr verfärbte, jüngere Retusche. Weitere jüngere Retuschen rechts unterhalb des Ohres und links an der Haarlocke.
In der Infrarot-Reflektographie werden große lasierende Retuschen unterhalb des Kragens und am Kinn links sichtbar. Parallel zur Hutkrempe verläuft eine 4,5 cm lange horizontale Ritzung, die vom ursprünglichen linken Bildrand ausgeht. An der rechten oberen Bildecke Ausbrüche zwischen Original und Anstückung. Der dicke, weißlich-opak gewordene Firnis weist links vom Gesicht zwei krepierte Stellen auf. Der graue Fleck rechts oben geht auf angestoßenen Firnis zurück.
Auf der Rückseite befindet sich ein Klebezettel oben Mitte „G.230.", darunter, etwas rechts „N 919." (Abb. 447). In weißer Kreide „308", in roter Kreide „3435".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1604 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1615 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1621.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „P. P. Rubens"

Abb. 447: Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 40
Dordrecht, Dordrechts Museum, Jacob Gerritsz. Cuyp (1594–1652), 2002, S. 112

KOPIEN

a) Anonym, Eichenholz, 37,5 x 37,5 cm. Eislingen, Slg. Fritz Schuster (1932).[1] Abweichungen im Kragen und im Schmuck.
b) Anonym, 36,7 x 31,4 cm. Bozman, Maryland, Slg. George W. Snodgras (1972).[2]

BESCHREIBUNG

Mit einem feinen Lächeln blickt ein kleines Kind aus großen, prüfenden Augen dem Betrachter entgegen. Sein Gesicht mit den kindlich-weichen Zügen wird von der breiten Krempe eines rotgefütterten Strohhutes gerahmt, den eine rote Feder schmückt. Feines blondes Haar fällt in die Stirn und lockt sich unter dem Hut hervor. Über einem roten Oberteil trägt das Kind einen breiten weißen Spitzenkragen. Über dem Brustlatz hängt an einer dicken goldenen Kette ein Anhänger in Form eines nach unten fliegenden Vogels mit geöffneten Schwingen herab. Er ist mit geschliffenen, blaugrauen Steinen besetzt und geht in zwei Perlen über. Das Rot der Kleidung und der kindlich runden Wangen kontrastiert wirkungsvoll mit dem Grün des neutralen Hintergrundes.

FORSCHUNGSSTAND

In seinen „Erinnerungen des Städelschen Kabinetts" vom 19. August 1797 hält Johann Wolfgang Goethe seinen Besuch in der Sammlung des späteren Stifters fest.[3] Unter den Gemälden, zu denen er sich Notizen machte, befand sich auch das damals noch Peter Paul Rubens zugeschriebene Kinderportrait. Goethe schließt aus dem Kettenanhänger, den er als „Heiligengeist-Orden" identifiziert, daß dem Kind eine geistliche Laufbahn bestimmt war. Die Malweise charakterisiert er als „Unglaublich schön und natürlich", und nur die Gesichtsform deute darauf hin, daß es sich um ein niederländisches Kind handle.
In dem 1816 aufgestellten Verzeichnis der Sammlung von Johann Friedrich Städel wird das Gemälde als „Buste d'un jeune enfant de condition" bezeichnet und Peter Paul Rubens zugeschrieben.[4] Neben dem Strohhut wird auch die Kette erwähnt und als „Orden des Heiligen Geistes" gedeutet. Das als eigenhändiges Werk von Rubens geltende Gemälde wird ein Jahr später auf den Wert von *f* 130 taxiert.[5] Bereits zwei Jahre später wird der Dargestellte als Sohn von Rubens bezeichnet.[6] Erst das Verzeichnis von 1844 bezweifelt diese Identifikation, denn das Gemälde erscheint nun unter dem Titel „Brustbild eines Knaben". Die Zuschreibung wird außerdem von Rubens auch auf dessen Schule erweitert.[7] Im 1852 ergänzten Nachtrag wird diese Zuschreibung zugunsten von „Albert Cuyp aus Dortrecht" verworfen.[8] Im Verzeichnis von 1855 wird das Gemälde, dessen besondere Qualität zu der ursprünglichen Zuschreibung an Rubens geführt habe, als Beleg für Cuyps Begabung als Portraitmaler herangezogen.[9] Die Zuschreibung an „Albert Kuyp" findet sich auch im 1863 veröffentlichten ersten Band des „Deutschen Bildersaals" von Gustav Parthey wieder.[10] Zweifel an dieser Zuschreibung gehen aus einer Annotation zum Städel-Verzeichnis von 1879 hervor, dort vermerkt G. Malß: „doch eher von Jac. Gerritz Cuyp. (Stuers)."[11]
1892 führt Emile Michel das Frankfurter Kinderbildnis unter den Werken von Jacob Gerritsz. Cuyp auf und nennt es zusammen mit dem Kölner Kinderbildnis.[12] Unter Berufung auf Abraham Bredius schreibt auch Heinrich Weizsäcker das Gemälde im Verzeichnis von 1900 Jacob Gerritsz. Cuyp zu.[13] Den allseitigen Anstückungen zufolge handele es sich um das Fragment eines größeren Bildnisses. Aufgrund der stilistischen

1 Auf der Rückseite der Photographie, die Alfred Wolters einem Schreiben vom 18. März 1932 zufolge vorlag, steht: „Kopie nach unserem Bild, da es Anstückungen ungeschickt übernimmt". Nach Vorlage des Bildes am 28. Juni 1932 wurde in einer Aktennotiz festgehalten, daß es sich um eine alte Replik, nicht um eine Vorstudie zu dem Frankfurter Bildnis handelt, die nach 1650 entstanden und von Aelbert Cuyp gemalt sein könnte; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
2 In der Gemäldeakte befindet sich ein vom 28. Januar 1972 datierter Vermerk von Elisabeth Heinemann, demzufolge die beiden Photos eine Kopie des 19. Jahrhunderts nach dem Frankfurter Bildnis zeigen, die „bereits in jetziger Größe des Originals" sei; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
3 Vgl. GOETHE, Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts (1797), S. 120.
4 „Buste d'un jeune enfant de condition, avec un chapeau de paille et ayant l'ordre du St. Esprit, vue de face, p.p. en h., doit être faite par P. P. Rubens"; vgl. Verz. 1816, Nr. 230.
5 Vgl. Archiv. 1817, S. 11, Nr. 230.
6 Vgl. Verz. 1819, S. 33, Nr. 19.
7 Vgl. Verz. 1844, S. 64, Nr. 54.
8 Vgl. Verz. 1844, S. 156 (Nachtrag 1852).
9 „Mit welch' ausgezeichnetem Talent Albert Cuyp auch das Portrait behandelte, bezeugt das ansprechende Brustbild eines Knaben in rothem Kleide (Nr. 54), das so schön ist, dass es ehedem dem Rubens zugeschrieben wurde."; vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 54.
10 Vgl. PARTHEY 1863/64, Bd. 1, S. 720, Nr. 5.
11 Vgl. Verz. 1879, S. 150, Nr. 308.
12 Vgl. MICHEL 1892, S. 15.
13 Vgl. Verz. 1900, S. 83f., Nr. 308.
14 Weizsäcker verweist auf ein 1630 datiertes und heute abgeschriebenes Kinderbildnis im Musée de Picardie in Amiens (Chong 2002, S. 188, Nr. C 1) sowie auf die Portraits im Museum Boijmans Van Beuningen (Chong 2002, S. 174, Nr. A 34) von 1635 und im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Chong 2002, S. 175, Nr. A 40) von 1638.

Abb. 448: Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, um 1635–1640, Frankfurt a. M., Städel

Parallelen „in der dünnen, flächigen Behandlung der Malerei, wie in der starken Transparenz des kühl gehaltenen Fleischtons" zu datierten Portraits aus den 1630er Jahren sei das Frankfurter Portrait etwa in diesem Zeitraum entstanden.[14] Die von Ebe 1901 genannte Zuschreibung an Aelbert Cuyp geht vermutlich auf das ihm vorliegende ältere Städelverzeichnis zurück.[15]

Die Zuschreibung an den Dordrechter Portraitmaler Jacob Gerritsz. Cuyp wurde in den folgenden Jahren beibehalten.[16] Im Ausstellungskatalog zu Städels Sammlung im Städel nennt Jochen Sander das Portrait ein „typisches Beispiel für die Bildniskunst" von Jacob Gerritsz. Cuyp.[17] Zum Vergleich zieht er eine zu Beginn der 1640er Jahre entstandene Hirtenszene im Musée Ingres, Montauban, heran, die hinsichtlich „Ausdruck und malerischer Durchbildung" dem Städelbild ebenso ähnlich sei wie das 1649 datierte „Bildnis eines Knaben mit Falke" (Dordrechts Museum). Dieses zeige Verwandtschaften hinsichtlich des frontalen Blicks auf den Betrachter und der lebendigen Darstellung.

Die erneut aufkommenden Zweifel an der Zuschreibung[18] wurden in der Ausstellung zum Œuvre von Jacob Gerritsz. Cuyp im Sommer 2002 im Dordrechts Museum thematisiert. In ihrem Katalogbeitrag zu dem Frankfurter Gemälde führt Sabine Giepmans das Portrait noch unter der Zuschreibung an J. G. Cuyp auf und schließt aus dem Bildträger, daß es sich um ein Fragment aus einer pastoralen Szene handeln müsse, da Cuyp seine Gruppenbildnisse stets auf Leinwand gemalt habe.[19] Die Malweise lege eine Datierung in die 1630er Jahre nahe, obgleich die Kleidung davon abweiche. Große Hüte seien um 1630 entweder von Jungen oder Männern getragen worden und fanden Verwendung in Darstellungen von Hirten. Im Frankfurter Bildnis verleihe der Strohhut dem Kinderbildnis eine pastorale Note. Es sei schwierig, aus der Kette auf das Geschlecht des Dargestellten zu schließen, da es keine einheitlichen Kostümregeln für Kinder zu dieser Zeit gegeben habe. Alan Chong nimmt in seinem Catalogue raisonné der Werke von J. G. Cuyp das Gemälde unter die „uncertain attributions" auf.[20] Er verweist auf das dicke Impasto, mit dem der Maler Glanzlichter und Haare bezeichne und das untypisch für Cuyp sei. Weder fänden sich Parallelen zu der zurückgenommenen Malweise des zwischen 1635 und 1645 entstandenen Frühwerks noch zu der Eleganz der späteren Jahre von etwa 1645 bis 1650.

Am Rande des begleitend zur Dordrechter Ausstellung stattfindenden „Cuyp & Cuyp"-Symposiums[21] wurde das Frankfurter Kinderbildnis eingehend diskutiert. Die durch den direkten Vergleich deutlich werdende hohe malerische Qualität und die unterschiedliche stilistische Auffassung schließe Alan Chong zufolge eine Zuschreibung an Cuyp aus. Vielmehr deute die lockere Pinselschrift im Haaransatz auf flämische Impulse, möglicherweise aus dem Rubens-Umkreis hin. Egbert Haverkamp-Begemann hingegen schlägt Bezüge zur frühen Haarlemer Malerei vor, was Fred Meijer wiederum bezweifelte. Für ihn deute der große Hut auf Wybrand de Geest hin, zudem sei das Portrait eine beschnittene, ursprünglich lebensgroße Holztafel. In jedem Fall sei das Kinderbildnis der holländischen Malerei zuzuweisen. Chong hingegen hält die Zuweisung an Wybrand de Geest aus stilistischen Gründen für ausgeschlossen. Die vorab durch Sander Paarlberg referierte Idee, daß es sich um Paulus Moreelse handeln könne, weist Erik van Dommelen, Verfasser einer Moreelse-Monographie, zurück.

Eine Zuweisung des Bildnisses an einen flämischen Meister schloß Katlijne van der Stighelen in einem Schreiben vom 4. Dezember 2002 aus.[22] Zudem erinnere sie das Gemälde „neither in typology nor in technique" an einen bestimmten flämischen Maler.

In einem Schreiben vom 31. August 2004 äußert sich Marieke de Winkel zu einigen Kostümdetails.[23] Demnach sei es schwierig zu entscheiden, ob das dargestellte Kind ein Junge oder ein Mädchen war. Auf letzteres deuten der Kragen und die Halskette hin, bei der es sich keinesfalls um den Orden St. Esprit handle. Für einen Jungen spräche der Strohhut, der aber auch von Erwachsenen beiderlei Geschlechts getragen werden konnte. Die Spitze im Frankfurter Kinderbildnis weise auf eine Entstehung in den späten 1630er Jahren hin.

DISKUSSION

Die Zuschreibungsdebatte um das Frankfurter Kinderbildnis ist von zwei Strömungen geprägt. Seit dem frühen 19. Jahrhundert tendieren einige Forscher dazu, das Gemälde dem Bereich der flämischen Malerei zuzuweisen.[24] Demgegenüber halten einige es für das Werk eines holländischen Meisters.[25]

Die traditionelle Zuschreibung an Jacob Gerritsz. Cuyp läßt sich nach der Retrospektive zu seinem Werk in

15 Vgl. EBE 1901, S. 526.
16 Zuletzt im Verz. 1995, S. 27, Taf. 37.
17 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 40.
18 So Rudi Ekkart in einem Gespräch im Februar 2002 im RKD, Den Haag.
19 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 112.
20 Vgl. CHONG 2002, S. 186, Nr. B3.
21 Dordrecht/Amsterdam, 1./2. September 2002. Die Diskussion fand anläßlich der Ausstellungsbesichtigung am 1. September 2002 in Dordrecht statt.
22 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
23 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.
24 Zuerst im Verz. 1816, Nr. 230 und zuletzt Alan Chong anläßlich des Cuyp-Symposiums in Dordrecht und Amsterdam im September 2002.
25 Vgl. Verz. 1844, Nachtrag von 1852, S. 156 und zuletzt Kathlijne van der Stighelen schriftlich im Dezember 2002, die dezidiert eine flämische Hand ausschloß.

Abb. 449: Jacob Gerritsz. Cuyp, Portrait von zwei Kindern mit einem Lamm, 1638, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Dordrecht (Sommer 2002) nicht halten. Der unmittelbare Vergleich machte nicht nur die herausragende Qualität des Frankfurter Kinderbildnisses deutlich, sondern auch, daß es sich weder in der weichen Formulierung der kindlichen Züge noch in der Lebendigkeit des Ausdrucks mit den Portraits von Cuyp vergleichen läßt. Das von Weizsäcker als Vergleichsbeispiel genannte „Portrait von zwei Kindern mit einem Lamm" (Abb. 449), signiert und 1638 datiert, im Kölner Wallraf-Richartz-Museum zeigt auf den ersten, flüchtigen Blick tatsächlich Übereinstimmungen.[26] Im physiognomischen Typus, den das kleine, kräftige Kinn und das großflächige Gesicht charakterisieren, werden Verwandtschaften ebenso deutlich wie in dem kindlich-offenen Blick zum Betrachter. Der Strohhut des Kindes auf dem Frankfurter Bildnis verweist auf die Tradition des von Cuyp häufig gemalten pastoralen Kinderportraits, in der auch das Kölner Bildnis steht.[27] Der Einbezug der Landschaft und der Tiere ermöglichte die Darstellung der Kinder in ungezwungenen Posen und mit lebendigem Ausdruck, der auch für das Kind auf dem Gemälde im Städel kennzeichnend ist.[28] Dennoch erweist sich im direkten Vergleich, daß Cuyp die Gesichtszüge sehr viel härter, fast zeichnerisch modelliert. Auch die etwas struppigen Haare entsprechen nicht dem duftig-feinen Kinderhaar des Frankfurter Bildnisses. Ebensowenig stimmt dessen weich modellierende Malweise mit der eher trockenen, steifen Manier der Portraits von Cuyp überein. Auch die psychologische Durchdringung des kindlichen Gesichtsausdrucks, in dem sich Neugierde

26 Holz, 78,5 x 107,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. WRM 1003). Zur allegorischen Bedeutung vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 118. Chong bezeichnet das Gemälde als Portrait; vgl. CHONG 2002, S. 175. Zu den Überlegungen Weizsäckers vgl. Verz. 1900, S. 83, Nr. 308.

27 Ein weiteres Beispiel für diesen Bildnistyp ist das „Portrait von vier Kindern in einer Landschaft", das 1645 in Zusammenarbeit von Jacob Gerritsz. Cuyp mit seinem Sohn Aelbert entstand (Holz, 104 x 132 cm. Privatsammlung); vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 142 und CHONG 2002, S. 179.

28 Deshalb wurden zum Vergleich immer die pastoralen Kinderbildnisse von Cuyp herangezogen; vgl. MICHEL 1892, S. 15 (Köln); vgl. Verz. 1900, S. 83, Nr. 308 (Köln und Rotterdam); Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 40 („Bildnis eines Knaben mit Falken", Dordrechts Museum). Die von Sander zum Vergleich herangezogene „Hirtin" im Musée Ingres in Montauban (Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 40) wird von Chong nicht als Portrait bezeichnet; vgl. CHONG 2002, S. 177.

mit Schüchternheit mischen, ist in vergleichbarer Intensität in keinem von Cuyps Bildnissen zu finden. Sowohl in der lebendigen Wiedergabe des kindlichen Gesichtes als auch in der lockeren Malweise mit deutlich sichtbarem Impasto äußern sich flämische Einflüsse, die zu der Zuschreibung des Frankfurter Bildnisses an den Rubens-Umkreis geführt haben. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das „Kind mit dem Vogel" (Abb. 450) von Peter Paul Rubens in der Berliner Gemäldegalerie.[29] Es handelt sich um eine mehrfach überarbeitete und angestückte Ölskizze eines Knabenkopfes, dem gerade der lockere, zeichenhaft andeutende Pinselstrich große Lebendigkeit verleiht. Mit trockener, bindemittelarmer Farbe wurden helle Glanzlichter in den Locken aufgetragen. Auch das leuchtende Rot der kindlich vollen Wangen unterstreicht den Eindruck von Frische und Spontaneität. Selbstvergessen gibt sich der kleine Junge dem Spiel mit einem Vogel hin: Das Mündchen steht etwas auf, und die Augen blicken gebannt auf das flügelschlagende Lebewesen zwischen seinen Händen.[30] Eine ähnliche Begabung zur Wiedergabe von Kindern zeichnet auch Cornelis de Vos aus: So präsen-

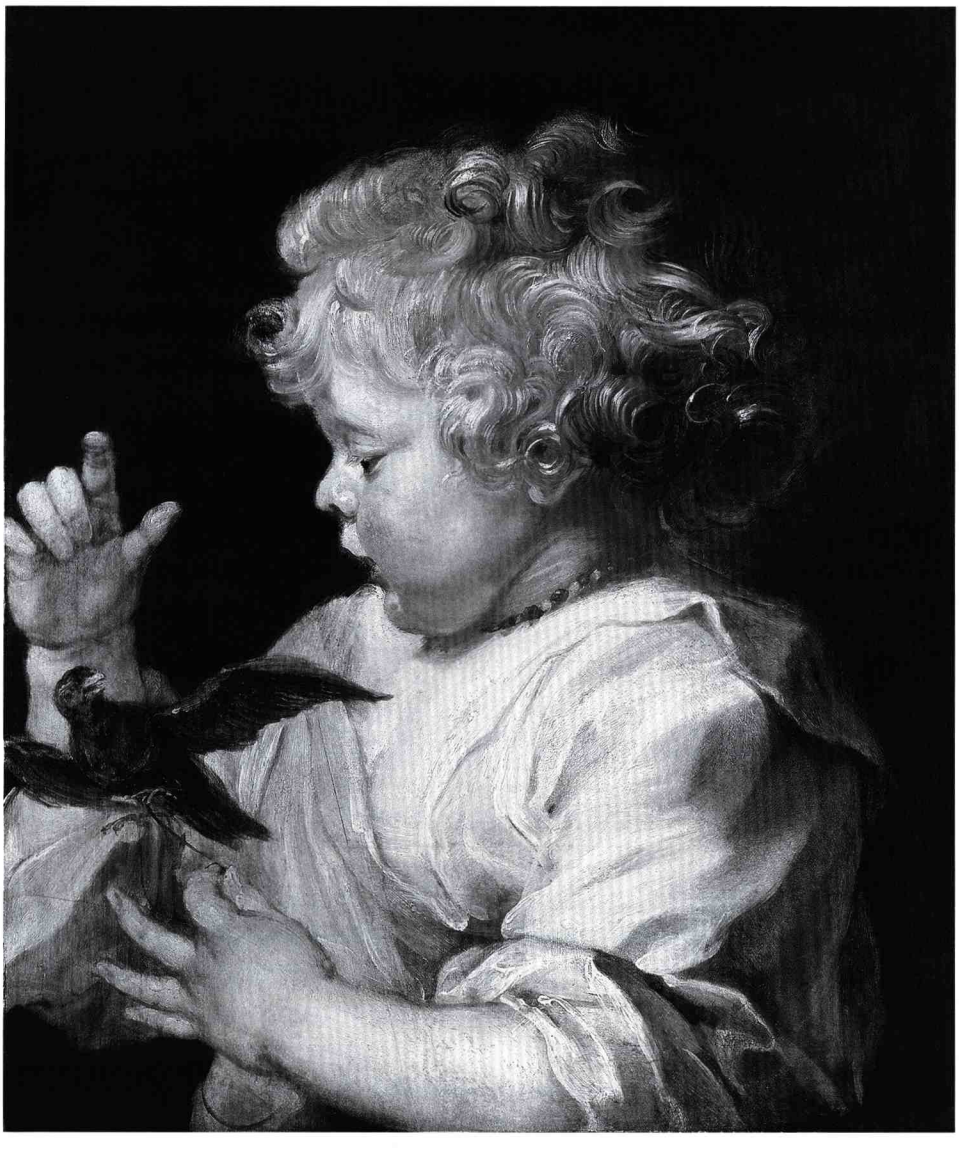

Abb. 450: Peter Paul Rubens, Das Kind mit dem Vogel, 1629/30, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

29 Holz, 50,8 x 40,5 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 763). Dendrochronologische Untersuchungen datierten das älteste Brett um 1614, das andere um 1624/25, so daß eine nachträgliche Anstückung glaubhaft erscheint. Zur Datierung und den verschiedenen Deutungen der Tafel vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 122–124.

30 Die besondere Begabung von Rubens, kindliche Charaktere wiederzugeben und diese als kleine Persönlichkeiten erscheinen zu lassen, tritt auch in dem um 1626 entstandenen „Bildnis seiner Söhne" (Holz, 158 x 92 cm) in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein in Wien hervor. Die unterschiedlichen Lebensalter werden nicht nur durch die Attribute, sondern auch durch die Mimik bezeichnet. Albrecht drückt durch seinen ernsten Blick auf den Betrachter Bedachtsamkeit aus, die im Gegensatz zur kindlichen Versunkenheit seines Bruders steht, der sich ganz dem Spiel mit dem Vogel hingibt. Zu einer Deutung der Darstellung im Hinblick auf die Biographie der beiden Söhne vgl. Reinhold BAUMSTARK, Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Gemälde, Zürich/München 1980, S. 150f.

Abb. 451: Frans Hals, Portrait einer Familie in einer Landschaft. Kinder mit Ziegenbock, um 1620, Fragment, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

tiert sich seine Tochter „Magdalena de Vos" in einem um 1623/24 entstandenen Bildnis stolz und selbstbewußt dem Betrachter.[31]

Die deutlich zu konstatierenden Parallelen mit flämischen Kinderbildnissen machen eine These plausibel, die von Egbert Haverkamp-Begeman geäußert wurde.[32] Er sieht in dem Frankfurter Kinderbildnis Einflüsse durch die Haarlemer Malerei, die durch südniederländische Emigranten wie Frans Hals oder Adriaen Brouwer nachhaltige flämische Impulse erfahren hatte. Dies belegt anschaulich das in zwei Teilen überlieferte „Portrait einer Familie in einer Landschaft" von Frans Hals,

31 Leinwand, 103 x 77 cm. Bakewell, The Duke of Devonshire and the Chatsworth House Trust (Inv. Nr. 696). Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 138f. Ein ähnliches Beispiel stellt das „Bildnis der Susanna de Vos" (Inv. Nr. 763) im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt dar.

32 Anläßlich einer Diskussion zum Frankfurter Bildnis während des „Cuyp & Cuyp"-Symposiums in Dordrecht am 1. September 2002.

welches das Elternpaar gemeinsam mit seinen neun Kindern in einer Landschaft zeigt.[33] Übermütig spielen die Kinder miteinander und fahren sich gegenseitig in einem Ziegenkarren spazieren (Abb. 451). Auch wenn die Komposition insgesamt etwas steif und summarisch wirkt,[34] ergibt sich dennoch durch Blickbezüge und kleine Gesten ein dichtes, lebendiges Gefüge von Interaktionen. Die genaue Beobachtungsgabe der kindlichen Mimik tritt auch in den Genreszenen von Frans Hals hervor, die Kinder als Protagonisten zeigen, wie etwa das „Singende Mädchen" und den „Violinespielenden Jungen".[35] Mit schneller, pastoser Pinselschrift hielt Frans Hals die verträumten Gesichtszüge der Kinder fest, die sich scheinbar unbeobachtet fühlen. Auch das kindliche Spiel mit dem scheuen Blick unter einer breiten Hutkrempe findet sich in der Haarlemer Malerei bei Judith Leyster wieder.[36]

In der Zuschreibungsdebatte um das Frankfurter Kinderbildnis wurde ein Name bislang nicht genannt, obgleich er beide künstlerischen Richtungen verbindet. Es handelt sich um den aus Haarlem gebürtigen und dort auch nach 1628 bis zu seinem Tode tätigen Pieter Soutman, der aber auch einige Jahre in Antwerpen verbracht hatte. So war er um 1615/16 als Maler in der Rubens-Werkstatt tätig gewesen, obwohl er heute vor allem durch seine Reproduktionsstiche nach Werken von Rubens bekannt ist. Sein um 1630/31 entstandenes „Portrait von Paulus van Beresteyn und seiner Frau Catherina Both van der Eem" (Abb. 452) steht dem „Familienportrait in einer Landschaft" von Frans Hals nahe.[37] Beide Gemälde zeigen ein von ihren Kindern umgebenes Elternpaar vor einem Baumschlag. Soutman bereichert die Komposition noch um zwei Dienstmägde, die sich liebevoll um die Kinder kümmern und ihnen Kir-

Abb. 452: Pieter Soutman, Paulus van Beresteyn und seine Frau Catherina Both van der Eem, 1630/31, Paris, Musée du Louvre

33 Leinwand, 151 x 163,6 cm. Bridgnorth, Shropshire, Viscount Boyne; Leinwand, 150,8 x 107,5 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 4732). Zur Datierung vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, Kat. 15 und Kat. 16, S. 10f.

34 Dafür sei das 1628 von Salomon de Bray auf dem größeren Teilstück eingefügte weitere Kind des Ehepaares verantwortlich; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 156f.

35 Beide Holz, 18,4 x 18,8 cm (Violinespielender Knabe) und 18,2 x 18,4 cm (Singendes Mädchen). Montreal, Privatsammlung. Slive datiert beide Gemälde in die zweite Hälfte der 1620er Jahre; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, Kat. 53 und 54, S. 33. Als Teil einer Serie mit den *Fünf Sinnen* könnten sie einmal einen Kabinettschrank oder ein Musikinstrument geschmückt haben.

36 Holz, 35,5 x 30,4 cm. Zürich, Fondation Rau pour le Tiers-Monde. Zu den Bedeutungen des Strohhutes vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 194–199.

37 Leinwand, 167 x 241 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. RF 426). Vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, Kat. D 80, S. 156f. zur Zuschreibung an Soutman.

Abb. 453: Pieter Soutman, Emerantia van Beresteyn, um 1635, Waddesdon, The Rothschild Collection (National Trust) Waddesdon Manor

schen pflücken. Den Eindruck großer Lebendigkeit erreichte der Maler durch die Darstellung von wild gestikulierenden Händen der fröhlich lachenden Kinder. Im freudigen Zustreben der Kleinen auf die großen Geschwister kommt eine tiefe familiäre Innigkeit zum Ausdruck.

Die besondere Begabung von Soutman, einen lockeren, Lebendigkeit vermittelnden Pinselstrich mit einer präzisen Erfassung der kindlichen Persönlichkeit zu verbinden, charakterisiert auch das ganzfigurige Portrait der „Emerantia van Beresteyn" (Abb. 453) in Waddesdon Manor, das deutliche Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde zeigt.[38] Es präsentiert das kleine Mädchen in einem prachtvollen roten Kleid vor einer Säule mit einer Draperie. Nicht nur der flache Kragen auf dem roten Kleiderstoff ist mit dem Frankfurter

38 Holz, 146 x 105,2 cm. Waddesdon Manor, The Rothschild Collection (National Trust). Slive datiert das Gemälde um 1635; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 3, S. 153. Brown verweist auf die Parallelen zu Rubens, die zu der Zuschreibung an Soutman führten; vgl. Christopher BROWN, Dutch & flemish painting, Oxford 1977, Nr. 23. Das Gemälde „bridges the gap between Flanders and Holland", so Wright, der sich in der Zuschreibung an Soutman auf D. C. Roell beruft; vgl. Christopher WRIGHT, Dutch and Flemish paintings at Waddesdon Manor, in: Gazette des Beaux-Arts 6, Bd. 51, 1959, S. 67–74, S. 72f.

Portrait gut vergleichbar. Auch die Gesichtszüge der beiden Kinder weisen große Ähnlichkeiten auf: Sie sind weich modelliert, und sowohl das runde Kinn wie auch die weit auseinanderstehenden Augen neben der breiten Nase mit dem flachen Rücken sind beiden Portraits gemeinsam.[39] Beide halten die Köpfchen leicht gesenkt, so daß sich ein großer Lichtreflex auf der Stirn ausbreiten kann. Auch das feine, lockige Haar ist bei beiden Kindern ähnlich. Besonders überzeugt der Vergleich im Hinblick auf die Mimik: Beide Kinder zeigen das gleichermaßen scheue wie verschmitzte Lächeln, dessen Charme durch die Neigung des Kopfes noch unterstrichen wird. Im Vergleich der beiden Portraits fällt jedoch auf, daß die Spitze am Kragen des Frankfurter Kindes weniger differenziert gemalt worden ist (Abb. 454). Möglicherweise war hier die Werkstatt Soutmans beteiligt. Aufgrund des annähernd lebensgroßen Köpfchens des Kindes ist zu vermuten, daß es sich bei dem Frankfurter Portrait ursprünglich um ein ganzfiguriges Bildnis gehandelt hat. Die Draperie hinter Emerantia van Beresteyn erklärt den durch Beschneidungen nicht klar zu deutenden Hintergrund im Frankfurter Bildnis. Obgleich von grüner Farbe, ließen sich keine vegetabilen Strukturen nachweisen, die auf einen Baumschlag hindeuten können. Dennoch verleihen die unregelmäßig verlaufenden Pinselzüge dem Hintergrund eine textile Struktur, die an eine ursprünglich sichtbare Draperie denken läßt.[40] In der Infrarot-Reflektographie sind die Pinselzüge, mit denen die Unterlegung für den Hintergrund aufgetragen wurde, zu erkennen. Sie enden abrupt an den Bildrändern (Abb. 455) und zeigen deshalb die Beschneidung der Tafel an, die zu einem späteren Zeitpunkt wieder angestückt wurde.[41] Die Gesamtaufnahme der Infrarot-Reflektographie macht außerdem deutlich, daß die Unterlegung in dem ausgesparten Gesicht dazu genutzt wurde, Schattenpartien anzudeuten (Abb. 456). Die Datierung des Frankfurter Kinderbildnisses in die zweite Hälfte der 1630er Jahre wird nicht nur durch den Vergleich mit dem um 1635 angesetzten Portrait der Emerantia van Beresteyn bestätigt, sondern auch durch den kostümkundlichen Befund. Marieke de Winkel weist auf den Typus der Spitze hin, die für die späten 1630er Jahre charakteristisch sei.[42] Auch ein 1638 datiertes „Portrait eines Kindes" von Willem van Vliet zeigt den über Schultern und Brustlatz fallenden, von einem feinen Spitzenrand gesäumten Kragen und die schmalen Biesen auf den Ärmeln.[43] Ergänzt wird die Tracht durch eine Goldkette mit einem schwarzen Kreuz als Anhänger sowie einen breitkrempigen schwarzen Strohhut. Da Hüte vor allem im Freien getragen wurden,[44] könnte das Kind vor der Beschnei-

Abb. 454: Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, Mikroskopaufnahme: Spitze am Kragen, Frankfurt a. M., Städel

39 Derselbe kindliche Gesichtstypus mit den runden Wangen, der gewölbten Stirn, den weit auseinanderstehenden Augen und dem flachen Nasenrücken findet sich auch in dem 1641 datierten und signierten „Gruppenbildnis mit vier Kindern" von Soutman (Leinwand, 140 x 173 cm. Großbritannien, Privatsammlung). Das Kostüm mit dem vierteiligen flachen Kragen wird hier von dem kleinen Kind rechts im Hintergrund getragen. Zur Identifikation der Dargestellten vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 178f.

40 Das verputzte Erscheinungsbild des graugrünblauen Farbtons mit dunklen Resten in den Vertiefungen des Hintergrundes könnte darauf hindeuten, daß dieser ursprünglich durch eine braune Lasur abgedeckt worden ist. Zudem findet sich dieser Braunton auch im Craquelé, in das er hineingewischt worden sein könnte.

41 Die Anstückungen sind aufgrund des stärker ausgeprägten Craquelés gut vom Original zu unterscheiden. Daß es sich bei diesen um nachträgliche Ergänzungen handelt, wird an den Übergängen zum ursprünglichen Bildträger deutlich: Hier wurde das Rot des Kleiderstoffes übermalt, um die Übergänge anzugleichen. Außerdem schimmert auf den Anstückungen die elfenbeinfarbene Grundierung durch, da die Unterlegung fehlt.

42 Vgl. Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

43 Holz, 93 x 76 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2577). Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 164f., dort als „Portrait eines Jungen" bezeichnet, obgleich der Kostümbefund auf die Problematik der Identifizierung des Geschlechts hinweist.

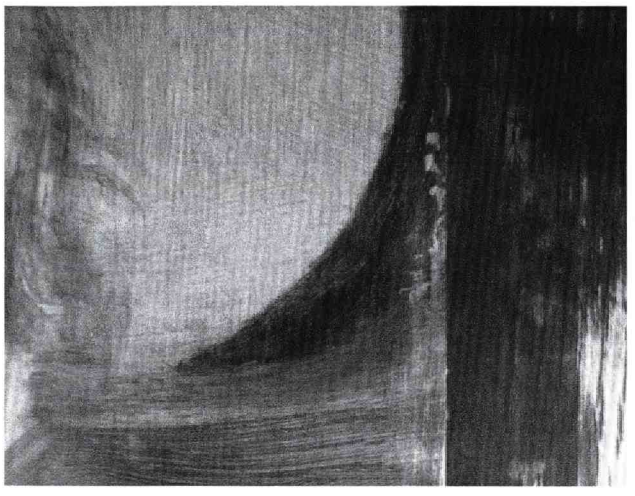

Abb. 455: Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, Infrarot-Reflektographie: An der Anstückung endende Pinselzüge, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 456: Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut, Infrarot-Reflektographie: Gesamtaufnahme mit Anstückungen, Frankfurt a. M., Städel

dung der Frankfurter Tafel vor einer Draperie posiert haben, die den Blick auf einen Landschaftshintergrund freigab. Dieser ist auch in dem „Portrait der Emerantia van Beresteyn" im Hintergrund hinter der Balustrade erkennbar. Problematisch bleibt, welchem Geschlecht das Frankfurter Kind zuzuweisen ist. Der Hut ist zumeist ein Attribut der Jungen.[45] Für ein Mädchen spricht hingegen der Kragen und der Goldschmuck, bei dem es sich jedoch keinesfalls um den Orden St. Esprit handelt.[46]

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel. Der Klebezettel auf der Rückseite mit der Beschriftung „N 919." (Abb. 447) konnte weder seiner Sammlung noch einer früheren Versteigerung zugeordnet werden.[47]

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 230; 1819, S. 33, Nr. 19; 1823, S. 15, Nr. 19; 1830, S. 30, Nr. 217; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 277; 1844, S. 64, Nr. 54; Nachtrag 1852, S. 156; 1855, S. 21, Nr. 54; 1858, S. 102, Nr. 245; 1866, S. 105, Nr. 245; 1870, S. 111, Nr. 166; 1873, S. 114, Nr. 166 ; 1879, S. 150, Nr. 308 ; 1883, S. 153, Nr. 308; 1888, S. 164, Nr. 308; 1892, S. 68, Nr. 308; 1897/1900, S. 66, Nr. 308; 1900, S. 83, Nr. 308; 1905/07, S. 55, Nr. 308; 1907, S. 52, Nr. 308; 1910, S. 66, Nr. 308; 1914, S. 68, Nr. 308; 1915, S. 110, Nr. 308; 1919, S. 31, Nr. 230; 1924, S. 58, Nr. 230; 1963, S. 10; 1966, S. 33; 1971, S. 19; 1986, S. 31, Nr. 4; 1987, S. 41; 1991, S. 70; 1995, S. 27, Tafel 37

GOETHE, Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts (1797), S. 120

PARTHEY 1863/64, Bd. 1, S. 720, Nr. 5

MICHEL 1892, S. 15

EBE 1901, S. 526

VETH 1905, S. 93

Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 40

Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 112f.

CHONG 2002, S. 186

44 Dies auch bei den Erwachsenen; vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 112. Dazu auch Marieke de Winkel in einem Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

45 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 164. Auf dem „Familienportrait in einer Landschaft" von Frans Hals trägt auch der Junge am rechten Bildrand einen breitkrempigen Strohhut. Hingegen sind die Köpfe der Mädchen mit Häubchen geschmückt. Dazu auch Marieke de Winkel in ihrem Schreiben vom 31. August 2004 in der Gemäldeakte.

46 Für diese Hinweise danke ich Marieke de Winkel. In einem Brief vom 31. August 2004 beschreibt sie den Orden, der die Taube des Heiligen Geistes auf ein Kreuz montiert zeigt und an einer mit dem Buchstaben H (= Henry) geschmückten Ordenskette oder einem blauen Band befestigt ist (Korrespondenz in der Gemäldeakte). Die Deutung der Kette als Orden St. Esprit kam bereits in der Beschreibung des Städel-Gemäldes von Johann Wolfgang Goethe auf; vgl. GOETHE, Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts (1797), S. 120.

47 Eine Recherche im Getty Provenance Index führt zu keinem Ergebnis.

HARMEN STEENWIJCK

Delft 1612 – nach 1656 Delft

1612 wurde Harmen (van) Steenwijck in Delft als Sohn des Brillenmachers Evert Harmensz. geboren. Dieser stammte aus Steenwijck (Overijssel) und hatte sich erst ein Jahr vor der Geburt seines ältesten Sohnes in Delft niedergelassen. 1628 ging Harmen bei seinem Onkel, dem in Leiden ansässigen Stillebenmaler David Bailly, in die Lehre. Sein jüngerer Bruder Pieter folgte ihm nur wenige Jahre später nach Leiden und spezialisierte sich gleichfalls auf die Stillebenmalerei. Nach Beendigung der Ausbildung trat Harmen am 16. oder 18. November 1636 in die St. Lukasgilde seiner Heimatstadt Delft ein. Dort wurde er im folgenden Jahr auch Mitglied der Bürgerwehr. Um 1654 brach er zu einer Reise nach Ostindien, dem heutigen Indonesien, auf, kehrte aber bereits ein Jahr später nach Delft zurück. Dort ist er zum letzten Mal am 6. Januar 1656 dokumentiert.

Steenwijck malte vorwiegend Stilleben mit Früchten und Wild, aber auch einige Vanitas-Darstellungen. Den Marktstücken und den Interieurs mit stillebenhaft arrangierten Gegenständen ist zumeist eine Figur beigegeben.

LITERATUR: Abraham BREDIUS, De schilders Pieter en Harmen Steenwijck, in: Oud Holland 8, 1890, S. 143–148; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 298; GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. III, S. 954; Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 347

STILLEBEN MIT FRÜCHTEN UND EINER GERUPFTEN ENTE

INV. NR. 1883

Um 1651–1653
Eichenholz, 24,3 x 24,6 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (24,3 x 24,6 x 0,6–1,2 cm) weist rückseitig auf allen Seiten Abfasungen auf. Die unregelmäßige Bildkante oben weist auf eine Beschneidung hin. Am rechten Bildrand hat sich eine 12,8 cm lange Malkante erhalten, die möglicherweise auf eine Halterung, in der das Gemälde während des Malvorgangs befestigt war, zurückgeht. An Ausbrüchen wird eine ockerfarbene Grundierung sichtbar, die durch den Firnis einen dunkleren Ton erhält.
Am oberen Bildrand links eine 4 cm lange Kerbe. Weitere Kerbe links in Höhe der Tischkante. Abgeriebene Partien im Bereich des Lichteinfalls sowie um den Entenschnabel und die Signatur herum. Fehlstellen in der rechten oberen Bildecke, an der Öffnung des Kruges und an der hinteren Tischkante links. Unter UV-Licht treten Retuschen an diesen Stellen deutlich hervor. Zwei Fehlstellen in der roten Apfelhälfte im Vordergrund wurden übermalt und erscheinen als Fäulnisstellen. Der dicke, leicht vergilbte Firnis wurde im oberen Bildviertel und am linken Bildrand gedünnt.
Die Signatur „H. Steenwijck" (Abb. 457) wurde in einer Ockerfarbe links unterhalb der Tischkante aufgetragen. In einem abgeriebenen Bereich liegend, wurde sie partiell nachgezogen.
Auf der Rückseite befindet sich ein Aufkleber „TENTOONSTELLING VAN DE jongere brueghels DE BOER AMSTERDAM KUNSTHANDEL 10/II-5/IV 1934 [handschriftlich:] No. 336" (Abb. 458). Mit roter Kreide wurde eine Dreiecksform bezeichnet, darin eingeschrieben „CO34". Mit weißer Kreide (verwischt) „1883[?]".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1626 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1637 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1643.

PROVENIENZ

Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, 10. Februar – 5. April 1934
Erworben 1934 als Überweisung Georg Swarzenskis von Otto Busch, Direktor der Kunsthandlung De Boer, als „Herman Steenwyck"

AUSSTELLUNG

Amsterdam, N. V. Kunsthandel P. de Boer, De Helsche en de Fluwelen Brueghel en hun invloed op de kunst in de Nederlanden, 1934, Nr. 336

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen, braunockerfarbenen Grund ist ein Stilleben arrangiert. Auf einem braunen Steintisch mit leicht angestoßenen Kanten steht ein bauchiger Tonkrug

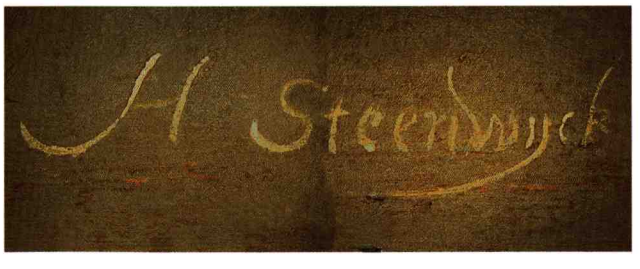

Abb. 457: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

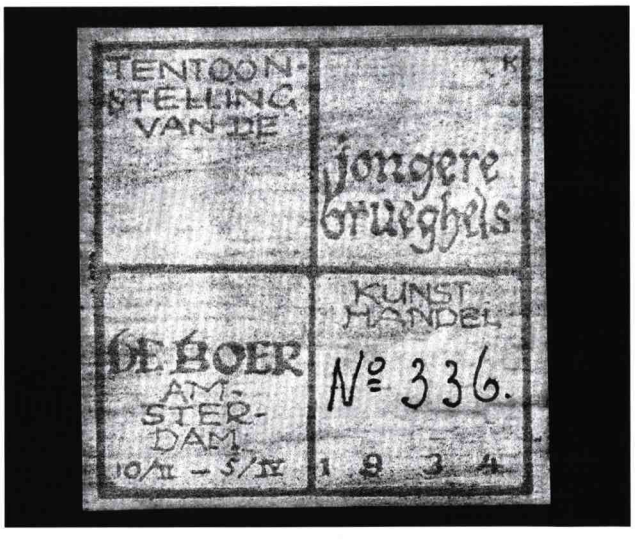

Abb. 458: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

mit heller Glasur. Davor liegt eine halb gerupfte Ente zwischen verschiedenen Früchten. Auf der Brust und an den Schenkeln ist das Gefieder fast vollständig entfernt. In den Poren der rosafarbenen Haut stecken noch vereinzelt Daunen. Gelbrote Äpfel und Pfirsiche setzen farbige Akzente, die von der roten Kirsche und der daneben liegenden gelben Quitte aufgegriffen werden. Das Arrangement wird durch zwei Walnüsse abgeschlossen, die am linken Tischrand abgelegt sind. Die zarten Äste der Reben, an denen die rotvioletten Weintrauben hängen, betonen den diagonal nach rechts ansteigenden Aufbau des Stillebens, der spannungsvoll mit dem von links einfallenden Lichtstrahl kontrastiert.

FORSCHUNGSSTAND

Aufgrund der prominent angebrachten und gut lesbaren Signatur sowie der für Steenwijck charakteristischen Malweise wurde an der Zuschreibung des Stillebens nie gezweifelt. Bei der ersten bekannten Erwähnung im Amsterdamer Katalog von 1934 wird zwar „Hendrick van Steenwijck" als Maler genannt, der Eintrag im Städel-Inventar aus demselben Jahr korrigiert jedoch den Vornamen zu „Herman".[1] Im Gemäldeverzeichnis von 1966 wird die gebräuchliche Schreibweise „Harmen" verwendet, die auch noch in dem zuletzt erschienenen Verzeichnis von 1995 beibehalten wird.[2]

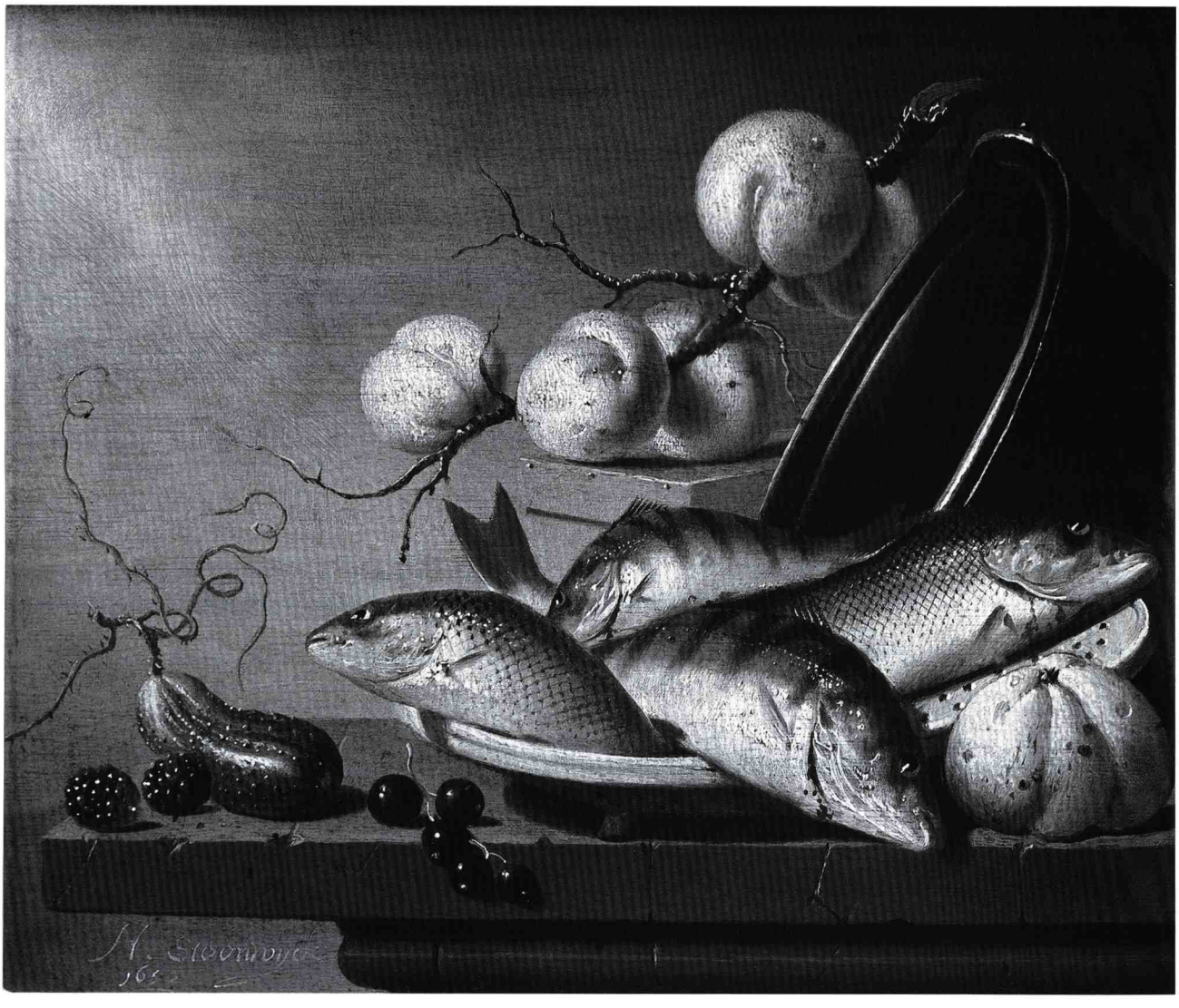

Abb. 460: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Fischen, Kupferkessel und Gurke, 1652, Amsterdam, Rijksmuseum

1 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1934, Nr. 336 und STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1883.

2 Vgl. Verz. 1966, S. 114 und Verz. 1995, S. 54.

3 Vgl. LIEDTKE 2001a, S. 93. Er führt als frühe Vertreter dieses Stillebentypus in Delft Pieter Cornelisz. van Rijck und dessen Schüler Cornelis Delff auf. Auch Scott Sullivan sieht in Steenwijcks Stilleben mit Nahrungsmitteln und Küchenutensilien den Einfluß der flämischen Tradition, weist aber auch darauf hin, daß die Werke des Delfter Malers über ein kleineres Format und einen intimeren Charakter verfügen; vgl. Scott A. SULLIVAN, The Dutch Gamepiece, Totowa-Montclair 1984, S. 29.

4 Vgl. Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1987, S. 120.

Abb. 459: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, um 1651–1653, Frankfurt a. M., Städel

DISKUSSION

Neben Vanitasdarstellungen malte Harmen Steenwijck bevorzugt Stilleben mit Obst und Gemüse, die er durch halb gerupftes Geflügel oder Fische, aber auch durch Holzzuber, irdene Schalen oder kupferne Töpfe ergänzte. Mit der Kombination von Küchenutensilien und verschiedenen Lebensmitteln griff Steenwijck auf die flämische Tradition des Küchenstücks zurück, das von Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeprägt wurde.[3] In deren Nachfolge, insbesondere bei Frans Snijders, verschiebt sich allerdings durch die Einfügung von Mägden und der Andeutung eines räumlichen Zusammenhangs zumeist der Schwerpunkt vom reinen Stilleben zu einer Darstellung mit genrehaften Zügen. In den Nördlichen Niederlanden hingegen wird ab den 1630er Jahren das Küchenstück mit der Tradition des „Bancketjes" verknüpft. Deshalb stehen nicht mehr die Vorbereitungen einer Mahlzeit im Mittelpunkt, sondern die Nahrungsmittel selbst, die auf einem Tisch vor neutralem Hintergrund arrangiert werden. Allerdings wird, im Gegensatz zum „Bancketje", der Zusammenhang mit einer bereits angerichteten Mahlzeit vermieden und das spontane Arrangement von noch nicht verarbeiteten Nahrungsmitteln betont.

Steenwijcks Stilleben sind zumeist vor einem neutralen, helltonigen Grund arrangiert, der durch den Lichteinfall belebt wird. Die Gegenstände liegen auf einer rohen Stein- oder Holzplatte, die von keinem Tuch abgedeckt wird. Auch bei dem Frankfurter Stilleben handelt es sich um ein charakteristisches Beispiel, denn der Maler bevorzugte das kleine, annähernd quadratische Format und einen diagonalen Aufbau, der hier durch den gegenläufig einfallenden Lichtstrahl und die horizontal auskragende Tischplatte zusätzliche Spannung erhält.

Nur wenige Stilleben von Steenwijcks Hand weisen neben der Signatur eine Datierung auf, deshalb ist eine zeitliche Einordnung seines Œuvres schwierig.[4] Allerdings steht das Frankfurter Stilleben einem 1652 datierten Gemälde (Abb. 460) im Amsterdamer Rijksmuseum nahe.[5] Vergleichbar ist der Typus der Signatur, die sich unterhalb der angestoßenen Platte des Steintischs be-

Abb. 461: Harmen Steenwijck, Fischstilleben mit gerupfter Ente, 1652, Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof"

Abb. 462: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Mikroskopaufnahme: Entenhaut mit plastisch gesetzten Höhungen, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 463: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Grundierung in den Entenflügeln, Frankfurt a. M., Städel

findet. Hinsichtlich der Komposition des Stillebens bestehen zahlreiche Parallelen: Das große Gefäß, im Amsterdamer Gemälde ein großer Kessel, schließt das Stillleben zum rechten Bildrand ab, und der Pfirsichzweig, dessen filigrane Äste sich vom Hintergrund abheben, leitet in die nach links abfallende Diagonale über. Diese läuft in einzelne Früchte aus: Im Frankfurter Gemälde in zwei Walnüsse, im Amsterdamer Stilleben in eine Gurke, eine Rispe Johannisbeeren und zwei Brombeeren. Der am rechten Bildrand abgelegte Apfel mit den fauligen Stellen ist in beiden Gemälden annähernd identisch. Das Motiv der halbgerupften Ente, die Pfirsiche und die Traube finden sich auf einem weiteren, 1652 datierten Fischstilleben (Abb. 461) im Stedelijk Museum „Het Prinsenhof" in Delft wieder.[6] Hinsichtlich der Komposition und der knotigen Äste, die den Hintergrund gliedern, bestehen auch hier deutliche Beziehungen zu dem Gemälde im Städel. Aufgrund dieser Parallelen ist von einer Entstehung des Frankfurter Stillebens zu Beginn der 1650er Jahre auszugehen, der auch die dendrochronologische Datierung des Bildträgers nicht widerspricht.[7]

Die Konzentration der Motive am rechten Bildrand und die betonte Diagonale legen nahe, daß das Frankfurter Gemälde einmal ein Pendant besessen haben könnte. Im Ausstellungskatalog der Kunsthandlung De Boer von 1934 wird zwar ein zweites Stilleben aufgeführt, das jedoch ein kleineres Format hat.[8] Da es nicht abgebildet ist, läßt sich nicht feststellen, ob es sich um ein möglicherweise beschnittenes Pendant handelt. Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, daß man noch zu diesem Zeitpunkt des Erwerbs ein Bilderpaar getrennt hätte. Ein 1646 datiertes Stillebenpaar des Malers in der Sammlung Heinz in Washington zeigt, daß die Stilleben von Steenwijck oft nur kompositorisch aufeinander bezogen waren.[9] Thematische Bezüge als Fisch- oder Geflügelstilleben oder jahreszeitliche Assoziationen bestehen nicht. Dies erschwert die Suche nach einem Gegenstück, zumal die Rückseite des Frankfurter Stillebens keine Hinweise auf die frühere Provenienz gibt. Steenwijck variierte nur selten sein Repertoire: Auf einem Stilleben, das sich 1988 im Berliner Kunsthandel befand und einen vergleichbaren Signaturentyp aufweist, finden sich die beiden Walnüsse und der Traubenzweig in Kombination mit Pfirsichen und Äpfeln wieder.[10] Die gerupfte Ente wurde in diesem Beispiel durch einen Singvogel ersetzt, taucht aber in einem 1959 in Den Haag versteigerten Stilleben[11] und in einer im Ashmolean

5 Holz, 23 x 27 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A1529). Zu diesem Gemälde existiert noch ein Pendant (Holz, 23 x 27 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A1528), das am linken Bildrand eine Holzkiste, einen Teller mit drei Fischen, einen Steinkrug und verschiedene Früchte zeigt. Vgl. GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. III, Abb. 376/3 und 376/4.

6 Holz, 30,2 x 36,5 cm. Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof" (Leihgabe Rijswijk, Instituut Collectie Nederland, Inv. Nr. NK 2410). Vgl. TER KUILE 1985, S. 178f. und FISH. STILL LIFES BY DUTCH AND FLEMISH MASTERS 1550–1700, Ausst. Kat., Utrecht, Centraal Museum; Helsinki, Amos Anderson Art Museum; Utrecht 2004, S. 310f.

7 Peter Klein vermutet eine Entstehung des Werkes ab 1643; vgl. das Gutachten vom 22. April 2003 in der Gemäldeakte.

8 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1934, Nr. 335.

9 Holz, 40 x 46,7 cm. Washington, Sammlung Heinz. Vgl. STILL LIFES OF THE GOLDEN AGE. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection, Ausst. Kat., hrsg. v. Arthur K. Wheelock, Washington, National Gallery of Art, Boston, Museum of Fine Arts, Washington 1989, S. 132; dort Hinweise auf den Einfluß der Leidener Feinmalerei. Das Motiv der Ente auf einem der Washingtoner Pendants ist mit dem Frankfurter Gemälde identisch, allerdings fehlen die gerankten Zweige als strukturierendes Element. Dies ist ein weiteres Argument dafür, daß das Stilleben im Städel etwas später entstanden ist.

10 Holz, 23 x 31 cm. Den Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag, zufolge zuletzt Berlin, H. D. Laurisch & P. A. Lipp (1988).

11 Holz, 20 x 22 cm. Den Angaben auf dem Photo im RKD, Den Haag, zufolge zuletzt Den Haag, Pulchri Studio, 10. März 1959, Nr. 173 (mit Pendant).

Museum in Oxford befindlichen Version noch einmal auf.[12] Der bauchige Tonkrug findet sich auf einem in die 1640er Jahre datierten Vanitas-Stilleben in der National Gallery in London wieder.[13]

Seine besondere Befähigung zur Stillebenmalerei äußert sich auch in der raffinierten Handhabe malerischer Mittel, mit denen Steenwijck eine annähernd haptische Wirkung der gemalten Flächen zu erzielen wußte. Mit pastosen Pinselstrichen verstärkte er das Oberflächenrelief. So sind die Poren der gerupften Entenhaut mit plastischen rosa Höhungen dreidimensional wiedergegeben (Abb. 462). Bei den dunklen, leicht vertieften Punkten in der gelben Apfelseite handelt es sich keineswegs um retuschierte Fehlstellen.[14] Vielmehr deuten die gleichmäßigen Ränder darauf, daß die Vertiefungen in die Malschicht gekratzt wurden, um faule Stellen optisch überzeugend zu suggerieren. Ganz ähnlich arbeitete Steenwijck die Kerben in der Steinplatte heraus: In den beleuchteten Flächen wurde die Farbschicht etwas beiseite geschoben, um die bröckelige Oberfläche des Steins anzudeuten. In einigen Partien schimmert die ockerbraune Grundierung durch. Vor allem in den Zwischenräumen zwischen den Früchten sowie in den Entenflügeln (Abb. 463) verstärkt sie die Kontur und erhöht somit – einem Schatten vergleichbar – die plastische Wirkung. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 464) zeigt, daß Farbakzente wie die blauen Trauben dünn lasierend über der Grundierung aufgetragen wurden, die sich als heller Fleck deutlich markiert. Zuletzt wurden Glanzlichter mit einer pastosen, bleiweißhaltigen Farbe aufgesetzt, um die Plastizität der Oberflächen zu steigern. In der intensiven Auseinandersetzung mit solchen Effekten steht Steenwijck den Künstlern seiner Heimatstadt Delft nahe, die sich, wie später Johannes Vermeer, mit optischen Experimenten auseinandersetzten. In der tonalen Gebundenheit seiner Stilleben nähert sich Steenwijck jedoch auch den Haarlemer Meistern der „monochromen banketjes“ an, zu denen Pieter Claesz. und Willem Claesz. Heda zählen. Aus der sorgfältigen Wiedergabe auch kleiner Details spricht der Einfluß der Leidener Feinmaler um Gerrit Dou.[15]

Abb. 464: Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

LITERATUR

Verz. 1966, S. 114; 1971, S. 57; 1986, S. 22, Nr. 5; 1987, S. 96; 1995, S. 54, Tafel 136

Ausst. Kat. AMSTERDAM 1934, Nr. 336

12 Holz, 36 x 46 cm. Oxford, Ashmolean Museum (Inv. Nr. 76). Vgl. GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. III, Abb. 376/19.

13 Holz, 39,2 x 50,7 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. 1256). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 185f. mit Abbildung.

14 Bei den Fäulnisstellen in der roten Apfelhälfte handelt es sich um retuschierte Fehlstellen, wie unter dem Mikroskop sichtbar wird.

15 Angesichts dieser Vielzahl von Einflüssen schlägt Liedtke vor, eher von einer regional als lokal geprägten Delfter Stillebenmalerei zu sprechen; vgl. LIEDTKE 2001a, S. 94f.

HENDRICK JANSZ. TER BRUGGHEN

Den Haag (?) 1588 – 1629 Utrecht

Über die frühen Lebensjahre von Hendrick Jansz. ter Brugghen ist nur wenig bekannt. Sein Geburtsjahr 1588 ist durch die von seinem Sohn verfaßte Inschrift auf dem Rahmen eines seiner Gemälde und durch zwei Portraitstiche Ter Brugghens, die von Pieter Bodart um 1706 gestochen wurden, überliefert. Der Vater Jan ter Brugghen war als Gerichtsvollzieher in Utrecht tätig. Von 1585 bis 1602 ist jedoch auch seine Anwesenheit in Den Haag dokumentiert, so daß sein Sohn Hendrick dort geboren sein könnte und vermutlich auch seine Kindheit verbracht hat. Die Künstlerbiographen Joachim von Sandrart und Cornelis de Bie überliefern eine Lehre bei dem Utrechter Maler Abraham Bloemaert, die um 1602 stattgefunden haben könnte. Im Frühling 1607 wird er als Kadett im Heer des Ernst Kasimir von Nassau-Diez genannt. Vermutlich um diese Zeit reiste Ter Brugghen nach Italien, wo seine Anwesenheit 1614 in Mailand belegt ist. Nach der Rückkehr 1616 trug er sich in die Utrechter St. Lukasgilde ein und heiratete im selben Jahr Jacomijna (Jacoba) Verbeeck. 1619 bis 1621 unternahm der Maler möglicherweise eine zweite Reise nach Italien, die jedoch nicht urkundlich belegt ist. In den folgenden Jahren ist seine Anwesenheit in Utrecht dokumentiert. Dort starb er am 1. November 1629, möglicherweise an der damals grassierenden Pest, und wurde in der Buurkerk beigesetzt.

Wie viele der zu den „Utrechter Caravaggisten" zählenden Künstler malte Ter Brugghen sowohl Historien als auch Genrebilder. Sie sind von der Auseinandersetzung mit den Kupferstichen von Lucas van Leyden und Albrecht Dürer einerseits und den Gemälden Caravaggios andererseits geprägt. Dessen Werke könnte Ter Brugghen während seines Italienaufenthaltes im Original studiert haben, sicher stand er aber auch mit anderen Utrechter Romfahrern wie Gerard van Honthorst oder Dirck van Baburen im engen Austausch.

Als Schüler ist nur Sebastiaen van Hattingh (Hattich) überliefert.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 132; Nicolson 1958, S. 26–42; Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1986/87, S. 64–75; Ausst. Kat. San Francisco-Baltimore-London 1997/98, S. 379f.

HENDRICK TER BRUGGHEN
(Kopie)

KÖNIG DAVID SPIELT DIE HARFE

INV. NR. 1998

18. Jahrhundert
Leinwand, 147,7 x 194,5 cm (Keilrahmenmaße, in den oberen Ecken beschnitten)
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die fein gewebte Leinwand (17 x 14 Fäden/cm² in Leinenbindung) ist mit einer Grundierung in einem rötlichen Ockerton versehen, die an den verputzten Craquelérändern sichtbar wird. Große Bereiche mit hochstehenden und an den Rändern verputzten Farbschollen, die vermutlich zu der Wachsdoublierung des Gemäldes führten. Dabei wurden Pastositäten verpreßt, und die Leinwandstruktur drückt sich teilweise durch.
Unter UV-Licht zeigt sich der schlechte Zustand des Gemäldes noch deutlicher: Großer vertikaler und gekitteter Riß mit jüngeren Retuschen, der durch die Schulter des Engels am linken Bildrand bis in den Mantel Davids verläuft. Weitere gekittete und retuschierte Risse im Hals des rechten Engels sowie im blauen Engelsgewand, außerdem am Handgelenk Davids. Retuschierter Winkelriß links unterhalb des aufgeschlagenen Notenbuchs. Auf dem gesamten Bildfeld großflächige jüngere Retuschen, insbesondere über der Krone, im weißen Untergewand und in dem am Boden liegenden Buch, an den Craquelérändern und am unteren Bildrand. Größere Retuschen entlang der Leinwandnaht und auf Davids Knie. Zahlreiche kleinere, zum Teil retuschierte Ausbrüche. Delle am linken Bildrand. In dem blauen Engelsgewand, unterhalb der Harfe und im Fußboden größere Übermalungen. Kittung über den Engelsflügeln am rechten Bildrand.
Relativ gleichmäßig aufgetragener, dicker und stark fluoreszierender Firnis, der in den weißen und blauen Partien, in den Inkarnaten und im Gewand Davids gedünnt wurde.
Das Gemälde hat zwei Formatveränderungen erfahren: Unregelmäßige Schnittkanten an den Seiten sprechen für eine spätere Beschneidung der seitlichen Bildränder. Am oberen und unteren Bildrand sind jedoch die originalen Spannlöcher erhalten. Nach der Doublierung wurde das Gemälde auf einen neuen Keilrahmen aufgezogen und dabei an der rechten Kante umgeschlagen.
Die Doublierleinwand verdeckt die originale Leinwand auf der Rückseite vollständig.

PROVENIENZ

Slg. Mathias Göhringer (1889–?), Antiquitäten- und Kunsthändler, Baden-Baden[1]
Slg. Professor Dr. jur. Wilhelm Hugo Zapf (1902–1980), Rechtsanwalt und IHK-Hauptgeschäftsführer, Würzburg
Erworben 1943 mit Mitteln der Carl Schaub-Stiftung[2] von Professor Dr. Zapf als „Terbruggen"

EIGENHÄNDIGE FASSUNGEN

a) Leinwand, 150 x 190 cm. Warschau, Muzeum Narodowe (Inv. Nr. M.Ob.529). Original, 1628 datiert. (Abb. 466)
b) Leinwand, 139,7 x 213,4 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum (Inv. Nr. 1942.29). Eigenhändige Replik. (Abb. 467)

KOPIE

Leinwand, 145,5 x 205 cm. Kunsthalle zu Kiel (Inv. Nr. CAU 50). Werkstatt, 1628 datiert.[3]

BESCHREIBUNG

Umringt von vier Engeln spielt der greise König David auf seiner Harfe. Er sitzt auf einem Thron, von dem nur die rechte Wange zu sehen ist. Sie ist mit einem steinernen Fabelwesen geschmückt, von dem der Löwenkopf,

1 Den Angaben bei Nicolson und auf einem Photo des Gemäldes im RKD in Den Haag zufolge befand sich das Gemälde im Jahr 1930 in der Sammlung Göhringer; vgl. NICOLSON 1958, S. 108. Für Angaben zu M. Göhringer danke ich Jutta Fabritius vom Stadtarchiv Baden-Baden (Korrespondenz in der Gemäldeakte, Schreiben vom 2. Juni 2004). Ein Sterbedatum ließ sich bislang nicht ermitteln; vgl. Schreiben von Frau Hefele, Stadtarchiv der Stadt Freiburg im Breisgau (Korrespondenz in der Gemäldeakte).
2 Vgl. Auflistung der mit Hilfe der Carl Schaub-Stiftung erworbenen Gemälde in der Akte S 2/9279 (Schaub, Carl), Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M.
3 Nach mündlicher Mitteilung von Peter Thurmann, Kunsthalle zu Kiel.

Abb. 465: Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe, 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Städel

die runden Brüste und eine Raubkatzenpfote sichtbar sind. Alle übrigen Bestandteile des Thrones werden von einem prunkvollen Mantel überdeckt. Der kostbare Goldbrokatstoff mit grüner Borte fällt in schweren Falten und erinnert in der Form an eine Glockenkasel. Sie unterstreicht die religiöse Bedeutung Davids, wohingegen die Krone Zeichen seiner Königswürde ist. Die zerfurchte Stirn und die schweren Lider geben seinem Gesicht einen melancholischen Ausdruck. Der zum Singen geöffnete Mund, der von einem grauen Bart umgeben ist, wirkt leicht verzerrt. Eine kräftige Nase springt aus den von der Häßlichkeit des Alters gezeichneten Zügen hervor und verleiht ihnen einen groben Charakter. Unter dem Überwurf trägt David ein weißes Gewand mit Pelzbesatz. Mit den gichtig gespreizten Fingern seiner stark geäderten Hände greift der König in die Saiten der Harfe, deren hölzernen Corpus er dicht an seinen gekrümmten Körper heranzieht. Auf dem Tisch neben dem Instrument, der mit einem kostbaren roten Tuch bedeckt ist, liegt ein Foliant. Auf den stark abgegriffenen Seiten sind Notenlinien zu erkennen. Weitere Bücher liegen in der linken unteren Bildecke auf dem Boden. Im Kontrast zu den vom Alter gezeichneten Zügen des David stehen die kindlich weichen Gesichter der vier Engel. Paarweise flankieren sie den greisen König. Dabei wenden sich die Engel an den Bildrändern ins Profil, so daß ihre Flügel die Bildecken ausfüllen, und schlagen mit ihren erhobenen Händen den Takt. Die in weichen Falten fallenden Gewänder sind teilweise von ihren runden Schultern gerutscht. Die beiden Engel auf der linken Seite blicken in ein Notenbuch. Auf der rechten Seite hält der im Profil gegebene Engel ein Notenblatt empor. Gemeinsam mit dem Engel links neben ihm, von dem nur das runde Köpfchen zu sehen ist, singt er vom Blatt. Die Gruppe der Musizierenden wird von einem braunen Hintergrund umgeben, der keine räumliche Deutung zuläßt.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1943 von Professor Zapf in Würzburg erworbene Gemälde wurde zunächst unter der Zuschreibung an „Terbruggen" im Inventar aufgenommen. In seiner 1958 erschienenen Monographie zu dem Utrechter Maler führt Benedict Nicolson die Warschauer Version als Original auf und bezeichnet das Frankfurter Gemälde als „a straight and insensitive copy".[4] Unter den insgesamt vier Fassungen sei diese die „crudest of the four". Nicolsons Hinweis auf die Herkunft aus der Sammlung M.

Abb. 466: Hendrick ter Brugghen, König David spielt die Harfe, 1628, Warschau, National Museum

Abb. 467: Hendrick ter Brugghen, König David spielt die Harfe, nach 1628, Hartford, Wadsworth Atheneum

Göhringer in Baden-Baden findet sich auf dem Photo des Frankfurter Gemäldes im RKD, Den Haag, wieder. Leonart J. Slatkes zufolge stellt die Frankfurter Version vermutlich eine Kopie des Gemäldes in Warschau dar und zeigt noch den bei der Warschauer Fassung verlorenen linken Bildrand im ursprünglichen Zustand.[5] Christopher Brown ergänzt seine Auflistung der Kopien durch den Hinweis, daß die oberen Ecken der Frankfurter Version ursprünglich abgerundet waren.[6]
Gemeinsam mit der Fassung im Kunsthistorischen Institut der Universität Kiel wird die Frankfurter Version von Jan Białostocki als Kopie bezeichnet.[7] Im Städelverzeichnis von 1995 wird das Gemälde gleichfalls als Kopie nach Hendrick ter Brugghen aufgeführt.[8]

DISKUSSION

Von den vier bekannten Fassungen dieser Komposition gilt das ursprünglich monogrammierte und 1628 datierte Gemälde in Warschau (Abb. 466) heute als Original und die Version im Wadsworth Atheneum in Hartford (Abb. 467) als eigenhändige Replik.[9] Die Datierung wird durch den Vergleich mit weiteren, um 1628 entstandenen Werken von Ter Brugghen bestätigt: Die Schweriner „Befreiung Petri" entstand im selben Jahr und zeigt gleichfalls die Gegenüberstellung eines graubärtigen alten Mannes und eines jugendlichen Engels, der wie im Warschauer Gemälde ins Profil gewandt ist.[10] Bereits in der 1624 entstandenen Version der „Befreiung Petri" in Den Haag setzte Ter Brugghen den Kontrast zwischen dem kindlichen Gesicht des Engels und den vom Alter gezeichneten Zügen des Petrus ein, um die Hilflosigkeit des greisen Apostels zu unterstreichen.[11]
Anders als Rembrandt, der in seiner Darstellung des „David vor Saul" (Abb. 351) den unterwürfigen Jüngling zeigt, wählte Ter Brugghen den greisen König als Thema. Umringt von einem Engelschor wird er hier als Komponist der Psalmen präsentiert, wie die aufgeschla-

4 Vgl. NICOLSON 1958, S. 108f.
5 Vgl. Ausst. Kat. DAYTON-BALTIMORE 1965/66, S. 44.
6 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 106.
7 Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31.
8 Vgl. Verz. 1995, S. 56, Abb. 102.
9 Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Im Warschauer Katalog von 1938 wird das Monogramm noch erwähnt, das heute – im Gegensatz zu der Datierung – nicht mehr nachweisbar ist; vgl. NICOLSON 1958, S. 109.
10 Leinwand, 152 x 210 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 913). Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87, S. 164.
11 Leinwand, 105 x 85 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 966). Vgl. KOBAYASHI-SATO 1988, S. 2 und Ausst. Kat. SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98, S. 164.

genen Folianten und Bücher bezeugen.[12] Die Krone deutet auf seine weltliche Königswürde hin und der prunkvolle, an eine Glockenkasel erinnernde Überwurf aus Goldbrokat auf Davids religiöse Bedeutung.[13] Dennoch hebt Ter Brugghen nicht den repräsentativen Glanz hervor, sondern präsentiert den vom Alter gebeugten Menschen. Der in üppigen Falten fallende Mantel scheint viel zu schwer für die leicht eingesunkene Greisengestalt, und der Goldreif seiner Krone drückt sich in die Stirn. Auch der Gesichtsausdruck ist nicht mehr machtbewußt, sondern ängstlich, wie die aufgerissenen Augen und der mühsam verzerrte Mund bezeugen. Damit greift Ter Brugghen auf die Worte der Bibel zurück, die schonungslos das Alter des Königs und seine Mühen in der Regelung seiner Nachfolge beschreibt.[14] Die manchmal zur Karikatur neigende Wirklichkeitstreue in der Darstellung, die schon in der frühen Kunstliteratur als Kennzeichen der Malerei Caravaggios und seiner Nachfolger genannt wird,[15] charakterisiert auch die Werke von Ter Brugghen. In der Darstellung Davids tritt

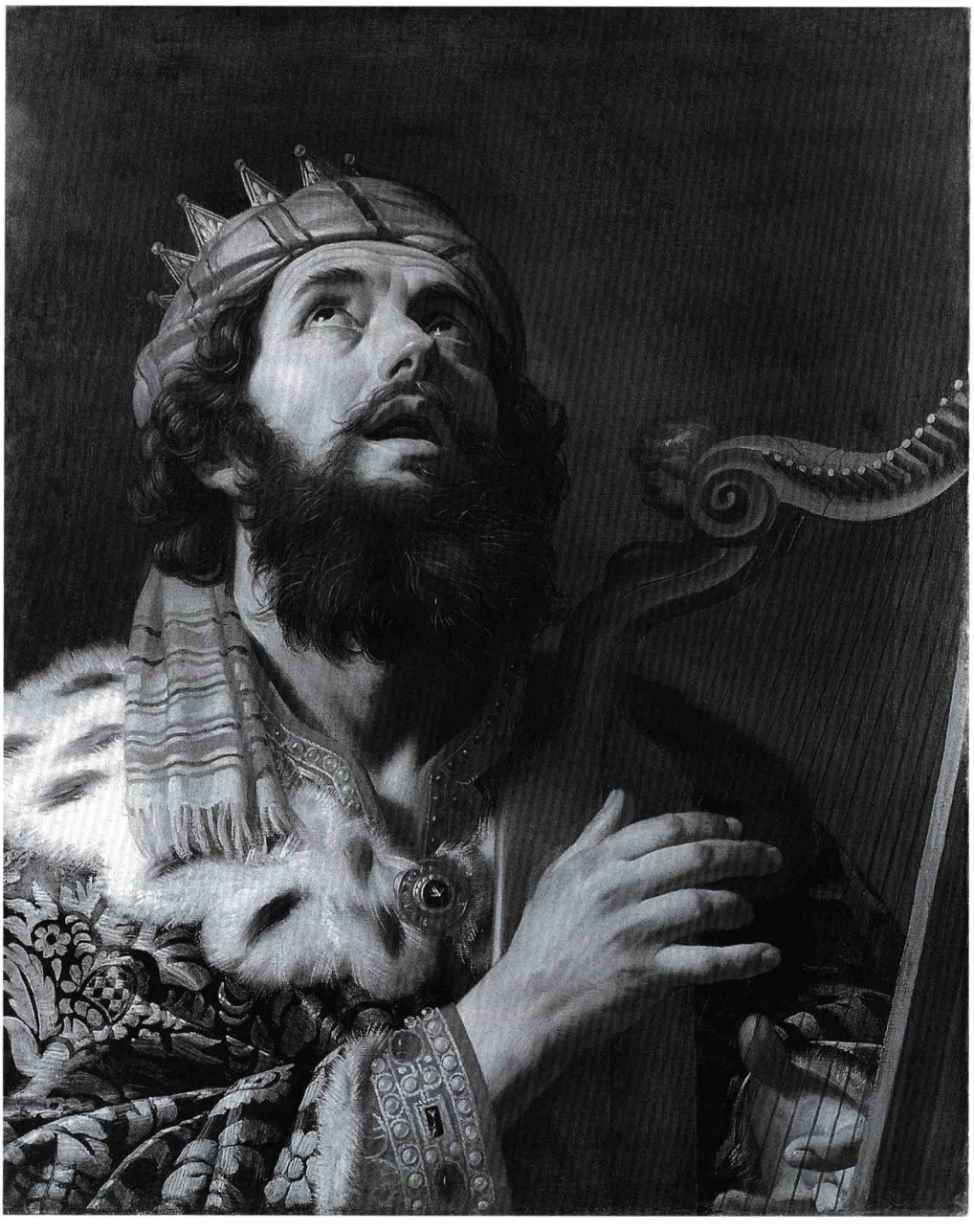

Abb. 468: Gerard van Honthorst, König David mit der Harfe, 1622, Utrecht, Centraal Museum

12 Zur Ikonographie vgl. KOBAYASHI-SATO 1988, S. 7–9.

13 Das Dekor ist möglicherweise von dem Gewand des Utrechter Bischofs David von Burgund inspiriert, das heute noch im Utrechter Museum Catharijneconvent bewahrt wird und häufig von den Utrechter Malern wiedergegen wurde; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 90.

14 Vgl. 1. Könige 1.

15 Zur Rezeption der „realistischen" Bildsprache bei Caravaggio und seinen Nachfolgern in der Kunstliteratur vgl. Albert Blankert, Caravaggio und die nördlichen Niederlande, in: Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87, S. 17–41, insb. S. 17f.

sie in der altersschwachen Gestalt und den häßlich-runzligen Gesichtszügen des Königs hervor, der seine strahlende Würde weitgehend eingebüßt hat. Im Kontrast dazu steht die Jugend der Engel, die aber mit ihren kurzen, roten Stumpfnasen und den plumpen Gliedmaßen eher bäuerlich wirken. Damit gelang Ter Brugghen eine individuelle Umsetzung des Themas, die deutlich von den bislang in der Forschungsliteratur diskutierten Vorbildern abweicht. Nicolsons Hinweis auf die Vorbildfunktion des 1622 datierten „König David mit der Harfe" (Abb. 468) von Gerard van Honthorst erscheint wenig plausibel, denn der König erscheint hier nicht nur als Einzelfigur, sondern auch in männlich-kraftvoller Gestalt und nicht, wie in Ter Brugghens Version, als melancholischer Greis.[16] Auch der Hinweis auf Pieter Lastmans Gemälde „König David im Tempel", 1618 datiert, überzeugt nicht, da es sich um eine narrativ ausgebreitete, vielfigurige Szene in einem räumlich zu definierenden Ambiente handelt.[17] Als weiteres Vorbild wurde eine um 1626 entstandene Vorstudie von Peter Paul Rubens für einen Bildteppich aus der Eucharistie-Serie genannt, die für das Kloster Descalzas Reales in Madrid bestimmt war.[18] Hier findet sich zwar die Gegenüberstellung des Königs mit den ihn flankierenden vier Engeln wieder. Allerdings schwebt die Gruppe entrückt in den Wolken und zeigt keine Übereinstimmungen mit dem drastischen Realismus der caravaggesken Bildschöpfung.

Die Wahl des Themas bezeugt das prinzipielle Interesse der Utrechter Caravaggisten an Musikszenen,[19] geht aber möglicherweise auch auf einen Auftrag zurück. Das Thema des harfespielenden David wurde häufig zur Dekoration von Orgeltüren verwandt, wie das „Nächtliche Kircheninterieur" (Abb. 207) von Anthonie de Lorme im Städel belegt.[20] Da das Warschauer Gemälde jedoch auf Leinwand gemalt ist und Ter Brugghen zudem auf die Perspektive der Untersicht verzichtete, ist eine solche Nutzung auszuschließen.[21] Dennoch legt das

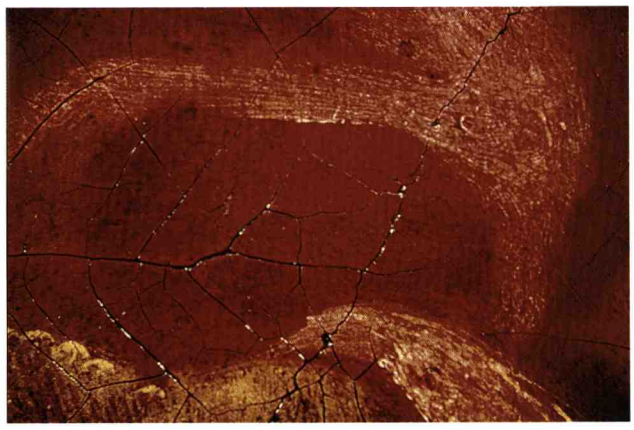

Abb. 469: Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe, Mikroskopaufnahme: Grob gemalte Glanzlichter auf den Falten, Frankfurt a. M., Städel

Thema einen musikalischen Kontext nahe. Deshalb wurde eine Bestimmung der eigenhändigen Fassung in Warschau für das Utrechter Collegium Musicum diskutiert, das sich zwar erst 1631 konstituierte, aber schon seit 1628, dem Entstehungsjahr des Gemäldes, regelmäßige Versammlungen abhielt.[22]

Die als eigenhändige Replik gewertete Fassung in Hartford (Abb. 467) und die beiden Kopien in Frankfurt und Kiel belegen die Beliebtheit der Komposition, die jedoch im Laufe der Zeit Veränderungen erfuhr: Das Warschauer Gemälde (Abb. 466) wurde oben angestückt und an den Seiten beschnitten.[23] Deshalb ist es schwierig zu entscheiden, ob die Fassung in Hartford den ursprünglichen Bildausschnitt wiedergibt oder eine Variante darstellt: Am linken Bildrand ist dort nämlich das rechte Bein des Engels zu sehen, das in allen anderen Fassungen fehlt.

Aufgrund der qualitativen Schwächen handelt es sich bei der Frankfurter Fassung eindeutig um eine Kopie: Das Original in Warschau (Abb. 466) zeigt, daß Ter Brugghen Details wie die Harfensaiten sehr viel präziser ausführte und Schatten, Runzeln sowie Faltengrate viel

16 Leinwand, 83 x 67 cm. Utrecht, Centraal Museum (Inv. Nr. 8670). Das Gemälde ist 1622 datiert; vgl. J. Richard JUDSON, Rudolf E. O. EKKART, Gerrit van Honthorst 1592–1656, Doornspijk 1999, S. 55f., Kat. 11. Zu den Bezügen der Komposition zu Ter Brugghens „David" vgl. NICOLSON 1958, S. 109. Diese werden von Kobayashi-Sato als „not necessarily relevant" bezeichnet; vgl. KOBAYASHI-SATO 1988, S. 9.

17 Holz, 79 x 117 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 208). Białostocki beruft sich auf Leonard J. Slatkes; vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Kobayashi-Sato bezeichnet die von Slatkes aufgezeigten Übereinstimmungen nur als „broad, general similarities"; vgl. KOBAYASHI-SATO 1988, S. 11.

18 Holz, 45 x 66 cm. Merion, Barnes Foundation (Inv. Nr. 812). Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Dazu auch KOBAYASHI-SATO 1988, S. 13. Nora de Poorter vermutet, daß die Parallelen in den Werken der beiden Künstler auf eine gemeinsame, vielleicht italienische Vorlage zurückgehen könnten; vgl. Nora DE POORTER, The Eucharist Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. II, 1, Brüssel 1978, S. 280–282.

19 Dazu die eingehende Studie von Marcus DEKIERT, Musikanten in der Malerei der niederländischen Caravaggio-Nachfolge. Vorstufen, Ikonographie und Bedeutungsgehalt der Musikszene in der niederländischen Bildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster-Hamburg-London 2003 [Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17].

20 Vgl. VAN ZANTEN 1999, S. 81–104.

21 Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Dazu auch KOBAYASHI-SATO 1988, S. 19.

22 Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Dazu auch KOBAYASHI-SATO 1988, S. 19f.

23 Vgl. Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31. Diese Angaben wurden von Ewa Święcka vom Muzeum Narodowe in Warschau in ihrem Schreiben vom 4. März 2004 bestätigt (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

härter und scharfkantiger wiedergab. Offenbar auf Mißverständnisse gehen einige Details des Obergewandes zurück. So sind in der Warschauer Version die Ornamente detaillierter ausgeführt. In der Frankfurter Fassung setzen sich diese zum Teil über die Falten fort und verunklären deshalb die Oberflächenstruktur. Im Original zeigt der Überwurf einen changierenden, kostbaren Glanz, der mit den hellrosa Falten in der Frankfurter Version (Abb. 469) nur unzureichend wiedergegeben ist. Unterstreicht das kaselartige Gewand im Warschauer Gemälde das Verschwinden der Person unter der Bürde des Amtes, wirkt das gleiche Kleidungsstück in der Frankfurter Version vor allem pompös, ohne den gebeugten Körper des alten Mannes sichtbar zu machen. Zudem nahm der Kopist einige Abänderungen in den Stoffornamenten vor, die im Städel-Gemälde sehr viel gröber wirken (Abb. 470). Zusätzlich ergänzte er ein knaufartiges Ornament auf der Vorderseite der Kasel, das im Warschauer Original ebensowenig zu sehen ist wie der weit geöffnete Mund des Engels am rechten Bildrand.

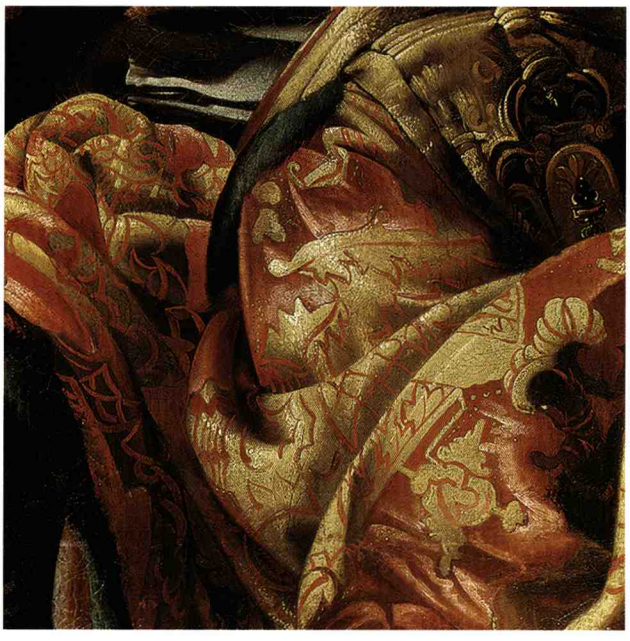

Abb. 470: Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe, Detail: Ornamente auf dem Mantel, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 471: Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe, Mikroskopaufnahme: In den verputzten Craquelérändern sichtbare rote Grundierung, Frankfurt a. M., Städel

Das Frankfurter Gemälde zeigt einen leicht veränderten Bildausschnitt, denn zwischen dem unteren Bildrand und der Figurengruppe wurde der Boden leicht verbreitert. Deshalb scheinen die Musizierenden etwas in den Mittelgrund des Gemäldes zu rücken. Der obere Bildrand verläuft unmittelbar über den Köpfen und vollzieht deshalb nicht die Anstückung des Warschauer Gemäldes (Abb. 466) nach.[24] Offenbar zeigt die Frankfurter Version jedoch den Zustand vor der seitlichen Beschneidung, denn das am Boden liegende, halb geöffnete Buch und das Gewand des links stehenden Engels sind vollständig zu erkennen. Anders als in der Hartforder Fassung (Abb. 467) ist sein Bein allerdings nur bis zur Wade zu sehen, so daß die Warschauer Version möglicherweise schon vor der Beschneidung nicht ein vollständiges Bein aufwies, wie es die Hartforder Replik zeigt.[25] Die Äußerung von Brown, daß das Frankfurter Gemälde einmal runde Ecken besessen haben könnte,[26] läßt sich nicht überprüfen.

Der Zustand des Bildes und die zahlreichen Retuschen sprechen dafür, daß es sich bei dem Frankfurter Gemälde um eine ältere Kopie handelt. Die rote Grundierung (Abb. 471) läßt eine Entstehung im 18. Jahrhundert vermuten, als dieser Ton für Grundierungen sehr beliebt war. Letzten Aufschluß darüber könnte eine Pigmentprobe geben.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 56, Abb. 102

NICOLSON 1958, S. 108f.
Ausst. Kat. DAYTON-BALTIMORE 1965/66, S. 42–44
Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 106
Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90, S. 31f.
NICOLSON-VERTOVA 1989, S. 190

24 Noch vorhandene originale Spannlöcher belegen, daß der obere Rand nicht beschnitten wurde.

25 Slatkes hingegen sieht in der Hartforder Version den ursprünglichen Zustand des Gemäldes. Die Warschauer Fassung hingegen sei später – vermutlich für einen bestimmten Hängungsort – beschnitten worden; vgl. Ausst. Kat. DAYTON-BALTIMORE 1965/66, S. 44.

26 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81, S. 106.

JOHANNES VERSPRONCK

Haarlem um 1606/1609 – 1662 Haarlem

Die künstlerische Laufbahn war für Johannes (Cornelisz.) Verspronck durch den als Maler tätigen Vater Cornelis Engelsz. bereits vorgezeichnet: Zwischen 1606 und 1609 in Haarlem geboren, kam er zunächst zu seinem Vater, dann vermutlich zu Frans Hals in die Lehre. Nach seiner Ausbildung trat er 1632 gemeinsam mit seinem Bruder Jochem der Haarlemer St. Lukasgilde bei. Dieser gehörte er bis zu seinem Tode an, allerdings ohne jemals ein offizielles Amt zu übernehmen. Offenbar blieb Verspronck unverheiratet und führte ein ruhiges, zurückgezogenes Leben, denn seine Person wird weitgehend durch sein künstlerisches Œuvre und nicht durch archivalische Belege dokumentiert. Erst im Zusammenhang mit dem Tod des Vaters um 1650 tritt Verspronck in den Urkunden häufiger auf. Ihm stand mehr als ein Fünftel des Erbes zu. Außerdem erbte er, zusätzlich zum väterlichen Haus, auch die Summe von 175 Gulden. Da keine Dokumente erhalten sind, die eine andere Tätigkeit als die des Malers belegen, muß Verspronck als Portraitmaler sehr erfolgreich gewesen sein. Bei der finanziellen Unterstützung der Mutter übernahm er den Hauptanteil, außerdem erwarb er für sich und seine Geschwister ein Haus, das in der Nähe ihrer Wohnung lag. Datierte Gemälde von seiner Hand sind aus den Jahren 1634 bis 1655 erhalten. Danach nahm seine Produktivität deutlich ab. Am 30. Juni 1662 wurde der Maler in der Grote St. Bavo-Kerk zu Haarlem begraben.

In seiner produktivsten Phase in der ersten Hälfte der 1640er Jahre entstanden auch Gruppenportraits der Regentinnen des St. Elisabeth Gasthuis und des Waisenhauses, zudem sind aus dieser Zeit eine Genreszene und ein Stilleben erhalten. Ab den 1650er Jahren dominiert in seinem Œuvre das Sitzportrait.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 123; EKKART 1979, S. 13–20

BILDNIS EINER FRAU IM SESSEL

INV. NR. 703

Um 1642–1645

Leinwand, 98,0 x 80,3 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die locker gewebte Originalleinwand (11 x 14 Fäden/cm²) wurde auf ein grob gewebtes Tuch kleisterdoubliert. Die Grundierung verfügt über einen zweischichtigen Aufbau: Unter einer hellgrauen Schicht liegt noch eine etwas heller getönte Schicht. Mit bloßem Auge sind zwischen Unterlippe und Kinn durchschimmernde Linien zu erkennen. In der Infrarot-Reflektographie wird im Gesicht und im Kragen eine Unterzeichnung sichtbar. Die skizzierenden Linien sind mit schwarzer Kreide aufgetragen, deren Strichstärke in den Augenlinien schmaler und im Schatten unter dem Kinn breiter ausfällt. Der Strich ähnelt den Pinsellinien und verfügt über einen vergleichbaren Schwung. Die Finger der linken Hand der Dargestellten sind wie die Fingerglieder der rechten von der rötlichbraunen Unterlegung ausgespart. Mit bloßem Auge ist an ihrem rechten Mittelfinger die Unterlegung erkennbar, die als verschattete Partie wirkt.
Zwischen dem 5. und 23. November 1877 wurde das Gemälde von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 40). Stephan Knobloch restaurierte das Bildnis in der Zeit von 2003 bis 2005. Dabei entfernte er den vergilbten, dicken Firnis und die Übermalung im gesamten Hintergrund. In die großflächigen Fehlstellen im Bereich der Sessellehne und rechts neben dem Fächer, welche die originale Leinwand durchstießen, wurden Intarsien eingesetzt. Anschließend wurden die Stellen gekittet und retuschiert sowie sämtliche Risse in der originalen Leinwand verklebt.
Retuschen über dem großen, diagonal verlaufenden Riß in Höhe des Kopfes am linken Bildrand. Weiterer retuschierter Riß über der Schulter im Rand des Mühlsteinkragens. Kleiner Winkelriß parallel zur oberen Sessellehne. Knick in der rechten oberen Ecke. Retuschierte Ausbrüche im Hintergrund links vom Gesicht und oberhalb des Fächers. Beschädigung unterhalb des Kragens vor ihrer Brust. Verputzung am oberen Rand des Kragens im Schatten. Kleine retuschierte Ausbrüche am rechten Bildrand. Durch die Doublierung wurden stellenweise die Pastositäten verpreßt. Horizontal verlaufende Knickspuren von Bildrand zu Bildrand oberhalb der Hand mit dem Fächer und im Gesicht könnten darauf hindeuten, daß das Gemälde einmal aufgerollt war. Die Rückseite zeigt die grob gewebte Doublierleinwand, die der losen Webart der Originalleinwand entspricht.

PROVENIENZ

Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „P"), Amsterdam (van de Schley, de Vries) 21. September 1814, Nr. 36 als „Flink, G." (*f* 33 an Lydseler = Leisler)
Slg. Wilhelm/Guillaume Charles Frédéric Leisler (1783–1853), Teppichfabrikant, Hanau
Erworben am 19. September 1817 von W. Leisler als „Franz Hals"

KOPIEN / VARIANTEN

a) Anonym, Leinwand, 56 x 70 cm. Verbleib unbekannt. Teilkopie als erweitertes Brustbildnis im Hochformat.[1]
b) Anonym, 50 x 58 cm. Privatsammlung. Teilkopie als Brustbildnis im Hochformat.[2]
c) Anonym, Technik und Maße unbekannt. Ehemals Slg. Adelheid Page, Cham, Schloß St. Andreas.[3]
d) Johannes Pieter de Frey, Aquarell, 467 x 358 mm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3881).[4]
e) Anonym, Gouache, 50 x 36 cm. Paris, Kunsthandlung P. Graupe (1937).[5]

BESCHREIBUNG

In einem diagonal in den Raum gestellten Lehnstuhl hat eine holländische Patrizierin Platz genommen. Obgleich sie nach links gewendet sitzt, dreht sie ihr Gesicht dem Betrachter frontal entgegen. Ihre etwas groben Züge verraten Aufmerksamkeit und gesammelte Energie, die in ihrem konzentrierten Blick unter halb gesenkten Lidern und leicht aufeinandergepreßten Lippen zum Ausdruck

1 Vgl. Photographie im RKD, Den Haag.
2 Vgl. Korrespondenz und Photographie in der Gemäldeakte.
3 Vgl. handschriftliche Annotation zu Verz. 1900, S. 364, Nr. 177.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 365.
5 Vgl. Photographie im RKD, Den Haag. Dort der handschriftlichen Notiz zufolge mit der im Städel-Verzeichnis von 1900 erwähnten Aquarellkopie (vgl. Verz. 1900, S. 365) identifiziert.

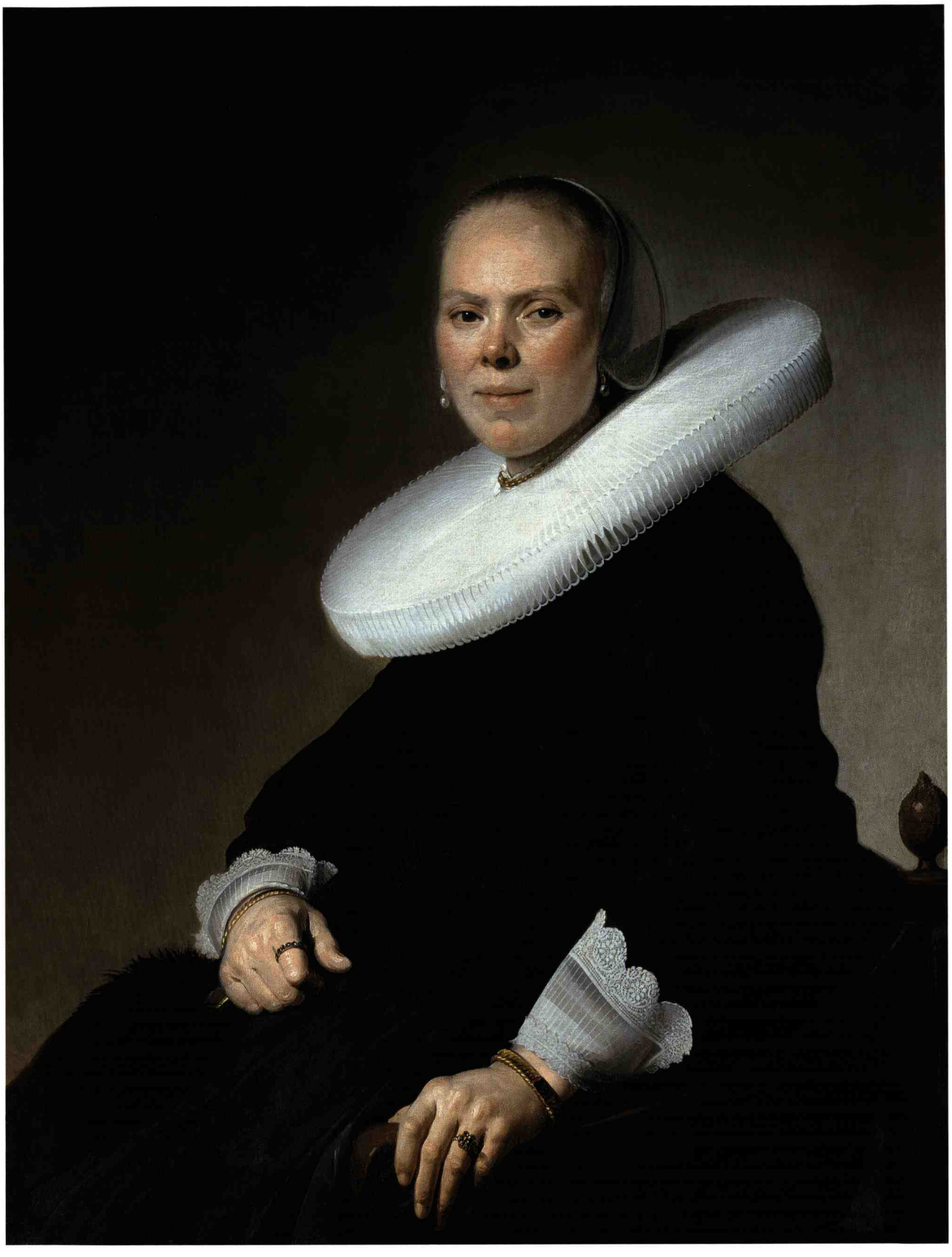

Abb. 472: Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel, um 1642–1645, Frankfurt a. M., Städel

kommen. Aus dem straff zurückgekämmten Haaransatz über der hohen, gewölbten Stirn haben sich einzelne Haare gelöst und mildern etwas die Strenge ihrer Erscheinung. Das Gesicht wird von einer Haube gerahmt, die sich hinter den Wangenknochen leicht in die Haut drückt und die an den Ohrläppchen hängenden Barockperlen zur Geltung kommen läßt. Ein fein gefälteter, ausladender Mühlsteinkragen und die Spitzenmanschetten setzen weiße Akzente, die das Schwarz des Gewandes unterbrechen. Dieses besteht aus einem Damaststoff, dessen gewirkte Muster sich in einem Grauton absetzen. Breite Armbänder schmücken die kräftigen Handgelenke der Frau. Am Zeigefinger ihrer rechten Hand, mit der sie einen schwarzen Straußenwedel festhält, steckt ein mit Steinen besetzter Ring. Die andere Hand, die sie auf der Stuhllehne abstützt, schmückt ein weiterer Ring mit sieben Steinen, die zu einer Blüte angeordnet sind. Zusammen mit dem diagonal gestellten Stuhl und dem Lichteinfall, der sich rechts hinter der Portraitierten auf der Rückwand abzeichnet, wird trotz der neutralen, grau- und olivfarbenen Hintergrundfolie der Eindruck von Räumlichkeit erzielt.

FORSCHUNGSSTAND

Im frühen 19. Jahrhundert wird das Portrait einer Frau dem Rembrandt-Schüler Govaert Flinck zugeschrieben, wie der Katalog zur Versteigerung in Amsterdam am 21. September 1814 belegt.[6] In dem im RKD in Den Haag bewahrten Exemplar überliefern die Annotationen einen „Lydseler" als Käufer und den Kaufpreis von *f* 33. Am 19. September 1817 erwirbt das Städel das Gemälde von Wilhelm Leisler. Mit der Zuschreibung an „Franz Hals" wird es in das Inventar und das zwei Jahre später erschienene Städel-Verzeichnis eingetragen.[7] In seiner Beschreibung der Städel-Sammlung vergleicht Johann David Passavant die „meisterlich frei behandelten" Bildnisse eines Ehepaares von Hals mit dem Frauenportrait, das „mit seltener Sorgfalt für diesen Meister ausgeführt" sei.[8] Erst im 1883 erschienenen Städel-Verzeichnis wird die Zuschreibung an Frans Hals durch den Zusatz „Viele Kenner schreiben diess Bild dem Jan Verspronck zu" in Frage gestellt.[9] In einer Annotation im Städel-Inventar von 1880 werden die Namen der Kenner präzisiert, es handelt sich um Inspektor Gustav Müller von den Dresdener Kunstsammlungen und um [Viktor?] de Stuers aus Amsterdam.[10] Zu den Kennern zählt auch Wilhelm Bode, der in seinen gleichfalls 1883 erschienenen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" das Frankfurter Bildnis Verspronck zuweist.[11] Die bisherige Zuschreibung an Frans Hals gehe auf die „außerordentliche Verwandtschaft" mit dessen Werken zurück. Bode datiert das Frankfurter Damenportrait in die frühen 1640er Jahre und vergleicht es mit weiteren weiblichen Bildnissen in der Sammlung John Neeld in Grittleton und im Besitz des Baron Oppenheim in Köln. Gemeinsam seien den Werken die lebendige Wiedergabe der Dargestellten, der feine, graue Ton des Inkarnates, das kräftige Kolorit, die großen Formen und die „kecken" Pinselstriche. Dennoch reiche Verspronck an Hals, den Bode als Lehrer bezeichnet, nicht heran, da ihm die zupackende, unmittelbare Portraitauffassung fehle und er sich nicht an die unvermittelte, offengelegte Pinselführung und Farbgebung heranwage, die Frans Hals auszeichne. Das folgende Städel-Verzeichnis von 1888 schließt sich der Einschätzung Bodes an und nennt Johannes Cornelisz. Verspronck als Maler.[12] In der Folgezeit wird an dieser Zuschreibung festgehalten.[13]

Im Städel-Verzeichnis von 1900 bezeichnet Heinrich Weizsäcker das Bild als „charakteristisches Werk aus der Reifezeit", das durch Bredius und Bode Verspronck zugewiesen worden sei.[14] Die handschriftliche Annotation verweist auf eine alte Kopie in Besitz der Adelheid Page im Schloß St. Andreas in Cham.

Als Vorstudie zu dem Frankfurter Gemälde stufen Elfried Bock und Jakob Rosenberg die Zeichnung eines Frauenkopfes im Berliner Kupferstichkabinett ein, die sie Verspronck zuweisen. Der Kopf wurde mit schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier festgehalten.[15] Eduard Plietzsch bezeichnet das von ihm als „Bildnis einer herrisch blickenden alten Holländerin" beschriebene Gemälde als charakteristisches Werk.[16]

Als eigenhändiges Bildnis nimmt Rudolf Ekkart das Bildnis in den Katalog seiner Monographie zu Verspronck auf.[17] Er verweist auf Beschädigungen in der linken Bildhälfte, deren Entstehung er nach 1945 datiert. Bei der im Berliner Kupferstichkabinett bewahrten Kreidezeichnung des Kopfes handele es sich um eine eigenhändige Vorstudie. Das Frankfurter Damenbildnis ge-

6 „36. Flink, G. Hoog 39 breed 31 duimen. Doek. Een zittende vrouw op een leuningstoel, houdende in de regterhand een waaijer, en leunende met de linker op den stoel. Meesterlijk geschilderd", vgl. Verst. Slg. Wessel Rijers, Amsterdam (van de Schley, de Vries) 21. September 1814, Nr. 36 (Lugt Nr. 8584).

7 Vgl. Verz. 1819, S. 33, Nr. 27.

8 Vgl. Verz. 1855, S. 21.

9 Vgl. Verz. 1883, S. 122, Nr. 175.

10 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 703. Im Verz. 1879, S. 120, Nr. 175 wird zusätzlich noch der Name Bayersdorff erwähnt.

11 Vgl. BODE 1883, S. 108.

12 Vgl. Verz. 1888, S. 131, Nr. 177.

13 Zuletzt Verz. 1995, S. 59, Abb. 108.

14 Vgl. Verz. 1900, S. 364, Nr. 177.

15 Vgl. BOCK-ROSENBERG 1930, S. 305, Nr. 2852.

16 Vgl. PLIETZSCH 1960, S. 169.

17 Vgl. EKKART 1979, S. 95, Kat. 48.

Abb. 473: Johannes Verspronck, Die Regentinnen des Heilige Geesthuis in Haarlem, 1642, Haarlem, Frans Halsmuseum

höre zu einer Gruppe halbfiguriger Portraits aus der ersten Hälfte der 1640er Jahre, die sich eng an den Vorgaben der vorausgegangenen Jahrzehnte orientieren würden, obgleich sich Verspronck zwischenzeitlich mit dem Kniestück beschäftigt habe.[18] Von dem schematischen Bildaufbau der meisten Frauenbildnisse hebe sich die Frankfurter Fassung durch das Motiv des Lehnstuhles ab, den es mit dem Damenportrait, das sich ehemals in der Sammlung Oppenheim befand, gemeinsam habe.[19] Dieses wirke sich auf die Pose der Dargestellten aus, die, abweichend vom üblichen Schema, nicht mit übereinandergelegten Händen dargestellt worden sei. Vielmehr habe Verspronck einen größeren Abstand erzielt, indem er eine Hand im Schoß, die andere auf der Lehne ruhen ließ. Letztlich sei aber auch diese Veränderung nicht wirklich innovativ, da die weiblichen Regentenbildnisse von 1641 und 1642 sie bereits vorwegnähmen. Zusammen mit dem sehr gut vergleichbaren Frauenbildnis aus der Sammlung Oppenheim, das wahrscheinlich 1644 datiert sei, ergäbe sich für das Frankfurter Portrait eine Entstehungszeit für die Jahre um 1642 bis 1645.

DISKUSSION

Das Portrait einer unbekannten Frau, deren Identität durch das Fehlen von Wappen oder Siegeln nicht festgestellt werden kann, gehört zu einer Gruppe von halbfigurigen Portraits, die Johannes Verspronck in der ersten Hälfte der 1640er Jahre malte.[20] Auffallend dabei ist die stereotype Darstellungsweise der Frauen:[21] Aus der Mittelachse leicht nach rechts gerückt, drehen sie ihren Körper aus dem Profil zur Seite, dem linken Bildrand entgegen. Das Gesicht ist dem Betrachter annähernd frontal zugewandt, und die Hände der Dargestellten ruhen aufeinander. Das Frankfurter Bildnis variiert diesen Bildtypus durch die Einfügung eines Lehnstuhles, der die hermetische Geschlossenheit der Figurenauffassung

18 Vgl. EKKART 1979, S. 46f.

19 Vgl. EKKART 1979, S. 47.

20 Vgl. EKKART 1979, S. 46f. Ekkart bezeichnet die frühen 1640er Jahre als Blütezeit von Versproncks künstlerischer Produktivität; vgl. EKKART 1979, S. 43.

21 Ella Hendriks begründet dies mit auftragsstrategischen Überlegungen, denn der standardisierte Bildaufbau führte auch bei nachträglichen Bestellungen innerhalb einer Familie zu einem homogenen Erscheinungsbild der Portraitserie; vgl. HENDRIKS 1998, S. 232.

aufbricht. Das Motiv trägt zur räumlichen Klärung bei und definiert die Pose der Dargestellten eindeutig als sitzend. Zugleich wird die starre Haltung der aufeinandergelegten Hände aufgegeben, indem die dem unteren Bildrand näher gelegene Hand nach der Lehne greift und die andere im Schoß ruht. Da die Grenze zwischen Bild und Betrachter überspielt wird, erzielte Verspronck den Effekt größerer Unmittelbarkeit, der durch die äußerst plastisch wirkende Hand auf der Lehne noch gesteigert wird. Rudolf Ekkart führt das Motiv des Lehnstuhls auf Verspruncks Bildnisse der Regentinnen des Elisabeth Gasthuis von Haarlem aus dem Jahr 1641[22] und der Regentinnen des Heilige Geesthuis (Abb. 473) von 1642 zurück.[23] Insbesondere bei diesem Bildnis wird der Effekt der Verlebendigung durch zwei Kinder und eine eintretende Magd unterstrichen. Eine anekdotische Komponente führte Verspronck mit dem kleinen Jungen ein, welcher der Dame im Lehnstuhl einen Winkelriß in seinem Ärmel präsentiert.

Letztlich geht das Sitzmotiv jedoch auf Impulse zurück, die von den Portraits des Haarlemer Künstlerkollegen Frans Hals ausgestrahlt haben dürften.[24] Dieser hatte bereits 1633 eine ältere Frau dargestellt (Abb. 474), die in einem Lehnstuhl Platz genommen hat.[25] Eine ihrer Hände ruht – wie später bei Verspronck – auf der seitlichen Lehne, während die andere ein Brevier hält.

Abb. 474: Frans Hals, Portrait einer älteren Frau, 1633, Washington, National Gallery of Art

22 Leinwand, 152 x 210 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum. Vgl. EKKART 1979, S. 83f., Kat. 29.

23 Leinwand, 173,5 x 240,5 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum. Vgl. EKKART 1979, S. 91, Kat. 40. Zum Motiv des Lehnstuhls vgl. EKKART 1979, S. 47.

24 Zu den Verbindungen von Verspronck zu Hals vgl. EKKART 1979, S. 56–58.

25 Leinwand, 102,5 x 86,9 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew Mellon Collection (Inv. Nr. 1937.1.67). Das Motiv der Frau im Lehnstuhl, das bis in das 16. Jahrhundert zu Tizian und Antonis Mor zurückgeht, hatte Hals bereits 1631 bei dem „Portrait der Cornelia Claesdr. Vooght" (Haarlem, Frans Halsmuseum) verwandt; vgl. SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 115.

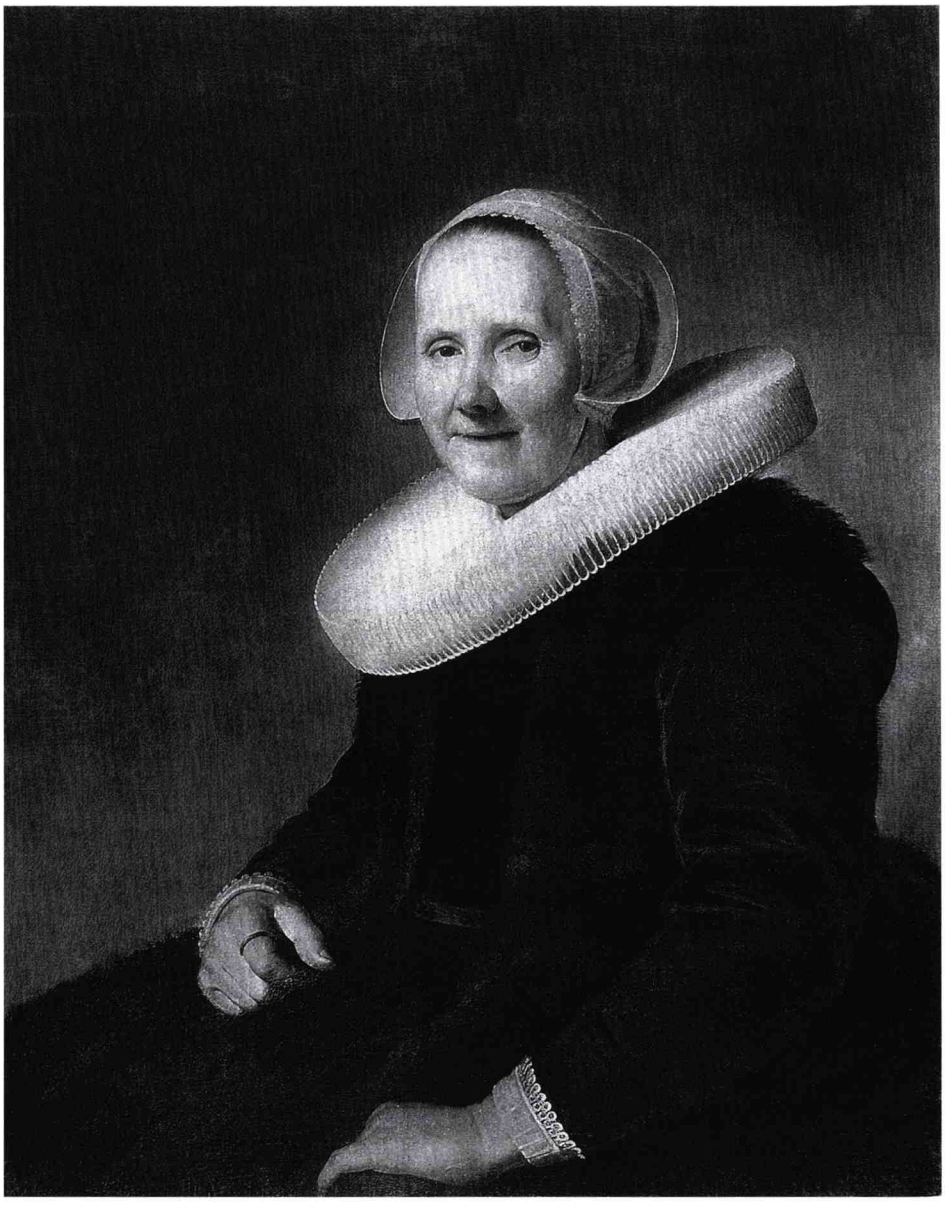

Abb. 475: Johannes Verspronck, Bildnis einer älteren Frau im Lehnstuhl, 1644, Verbleib unbekannt

Dem Frankfurter Damenbildnis steht ein weiteres, 1644 datiertes Frauenportrait (Abb. 475) von Verspronck nahe, das die Dargestellte gleichfalls in einem Lehnstuhl sitzend zeigt.[26] In der Haltung der Hände, in der Drehung des Kopfes und im gesamten Bildaufbau bestehen so enge Übereinstimmungen, daß von einer etwa zeitgleichen Entstehung des Städel-Gemäldes, möglicherweise im direkten Anschluß an die Regentenbildnisse von 1641 und 1642 (Abb. 473), auszugehen ist.[27]

Die im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte Vorstudie (Abb. 476) liefert wichtige Hinweise auf den Entstehungsprozeß des Frankfurter Damenbildnisses.[28] Die Kreidezeichnung konzentriert sich auf den Kopf der Dargestellten und gibt deren Züge ungeschönt wieder: Sehr genau sind die grobe Nase mit dem ausgeprägten Knorpel, die schmalen, tiefliegenden Augen und die vollen, gewölbten Lippen wiedergegeben. Auch Details wie die Ohrringe und die einzelnen Härchen, die sich aus dem straff zurückgekämmten Haar gelöst haben, werden auf dem Blatt festgehalten. Vergleicht man mit dieser Studie die Unterzeichnung auf dem Frankfurter Gemälde, die in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 477) sichtbar wird, fällt deren äußerst summarischer Charakter auf. Zwar verrät sich in dem kräftigen Strich und den raschen Schraffuren die gleiche Hand,[29] aber in der nur andeutenden Wiedergabe der Augen-

26 Leinwand, 74 x 69 cm. Ehemals Köln, Slg. Baron Oppenheim, Verbleib unbekannt. Vgl. EKKART 1979, S. 100, Kat. 57. Auf die Parallelen dieses Gemäldes mit dem Frankfurter Bildnis hatte Bode bereits 1883 verwiesen; vgl. BODE 1883, S. 108.

27 Zu der Datierung auch EKKART 1979, S. 47.

28 Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 305 x 264 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 2852). Wiederholt wurde das Blatt als eigenhändige Vorstudie eingestuft; vgl. BOCK-ROSENBERG 1930, Bd. 1, S. 305, Nr. 2852 und EKKART 1979, S. 95, Kat. 48.

Abb. 476: Johannes Verspronck, Vorstudie zum Frankfurter Damenbildnis, um 1642–1645, Kreidezeichnung, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

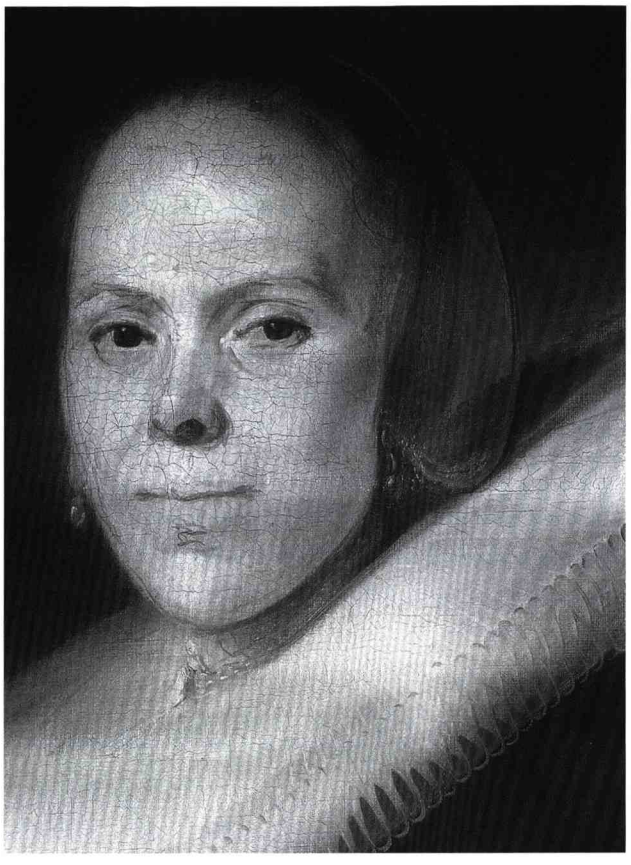

Abb. 477: Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

partie sowie von Mund und Nase bestehen deutliche Unterschiede zu der ausgearbeiteten Berliner Zeichnung. Nur wenige Linien werden von der gezeichneten Vorlage übernommen wie die aus dem linken Auge zum Tränensack führende Kurve, der Doppelstrich zur Bezeichnung der Lidwölbung über dem rechten Auge, die Schraffuren über der rechten Augenbraue zur Definition der Schläfe und unter der Unterlippe zur Modulation des Kinns. Dies läßt den Schluß zu, daß das spätere Gemälde in Abwesenheit der Portraitierten nach der gezeichneten Vorlage entstand, die, bis in die Details ausgeführt, von der Auftraggeberin gebilligt wurde.[30] Bei der Umsetzung in ein Gemälde diente die Unterzeichnung nur der groben Orientierung: Mit ihr wurden die Proportionen des Gesichts wie der Abstand von Augen und Nase festgelegt. Dabei konnten durchaus Korrekturen vorgenommen werden:[31] In der Unterzeichnung sind die Nasenflügel etwas tiefer und die Perle am linken Ohrläppchen dafür etwas höher angesetzt. Hierin verrät sich der routinierte Portraitmaler, dem nur wenige Linien als Ausgangspunkt seiner Komposition ausreichen. Dies begründet zugleich die Konzentration der Vorstudie auf den Kopf, denn die Pose der Dargestellten folgte festgelegten Portraitformeln, die Verspronck mit nur geringen Variationen immer wieder einsetzte.[32]

Künstlerische Routine verrät sich auch in der flotten und dennoch präzisen Malweise: So sind die mit grauer Farbe bezeichneten Schatten in der Gesichtspartie naß in naß in den noch feuchten Inkarnatton gemalt (Abb. 478).[33] Auch die Pinselschrift ist schnell und bleibt in einzelnen Zügen sichtbar.[34] Im Unterschied zu Frans Hals vermeidet Verspronck jedoch ruppige und allzu offengelegte Pinselstriche, die den gesamten Malprozeß sichtbar machen.[35] Vielmehr strebte er ein glattes Erscheinungsbild der Malerei an, das sich eher an den in Am-

29 Die schnelle, flüssige Strichführung ist ein Charakteristikum von Verspruncks Unterzeichnungen; vgl. HENDRIKS 1998, S. 243.

30 Hendriks zufolge spricht die ausgearbeitete Unterzeichnung, die auf den Portraits von Verspronck durchgängig vorhanden ist, dafür, daß Verspronck üblicherweise keine Vorzeichnungen anfertigte; vgl. HENDRIKS 1998, S. 242f.

31 Verspruncks Unterzeichnungen weichen oft in den Details vom später ausgeführten Bildnis ab, zudem verraten parallel verlaufende Konturlinien die Suche des Malers nach der „richtigen" Linie; vgl. HENDRIKS 1998, S. 243f.

32 Ekkart weist nach, daß Verspronck seine Portraits nur in Ausnahmen mit Hilfe von Zeichnungen vorbereitete. Dies sei der Fall, wenn er einen neuen Kompositionstypus ausprobierte, nicht aber, wenn er das übliche Schema anwendete; vgl. EKKART 1979, S. 46. Daß Kleidung und Gesicht zu unterschiedlichen Zeitpunkten ausgeführt werden konnten, belegt auch Hendriks mit zeitgenössischen Quellen; vgl. HENDRIKS 1998, S. 245 und S. 266, Anm. 48.

33 Vgl. HENDRIKS 1998, S. 249.

34 Vgl. EKKART 1979, S. 32 zur Malweise Verspruncks.

Abb. 478: Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel, Mikroskopaufnahme: Naß-in-Naß-Malerei im Inkarnat, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 479: Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel, Mikroskopaufnahme: In die Grundierung gekratzte Linien im Gewand, Frankfurt a. M., Städel

sterdam gepflegten Portraitkonventionen orientiert.[36] Die Kratztechnik, die beispielsweise Rembrandt in der Gestaltung von Haar- und Hautpartien durchaus offensiv einsetzte, verwendete Verspronck eher zurückhaltend zur Gestaltung des Gewandes. Einige der Linien, die Details in den dunklen Stoffpartien umreißen, wurden in die Grundierung geritzt (Abb. 479). Sie dienen als Orientierungshilfe, denn sie bereiten die mit flüssigen Pinselstrichen gemalten Ornamente vor.[37] Die freigelegte Grundierung blitzt in den gekratzten Linien hell auf. Im Gegensatz zu den fein modellierten Gesichtern stehen bei Verspronck die häufig sehr schnell und eher summarisch ausgeführten Hände.[38] Im vorliegenden Bildnis sind die Finger der linken wie die Fingerglieder der rechten Hand von der Unterlegung ausgespart. Zum Teil geht die später gemalte Hand über den freigehaltenen Raum hinaus, denn an ihrem rechten Mittelfinger ist die mit bloßem Auge erkennbare Unterlegung als verschattete Partie in die Bildwirkung einbezogen.

Trotz der glatten, fein wirkenden Malweise strebte Verspronck keine Idealisierung der Dargestellten an. Gerade im Frankfurter Bildnis treten die groben Züge der Patrizierin deutlich hervor. Vermutlich liegt darin die Begründung für Versproncks künstlerischen Erfolg, denn mit der feinen, glatten Malweise gelang es ihm, den Eindruck der Naturtreue mit der eleganten Bildwirkung zu verbinden und zugleich ein äußerst lebendiges Erscheinungsbild der Dargestellten zu evozieren.[39] Daß gerade das Frankfurter Gemälde hoch geschätzt wurde, machen die zahlreichen Kopien deutlich.

Das Damenbildnis von Verspronck gehört zu einer Gruppe von Gemälden, die auf der Amsterdamer Auktion vom 21. September 1814 erworben wurde.[40] Den Käufernamen „Lydseler", der sich eindeutig mit „Leisler" identifizieren läßt, überliefert das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD in Den Haag. Dort wurde das Gemälde Govaert Flinck zugeschrieben,[41] dennoch trifft die Beschreibung auf das vorliegende Bildnis von Verspronck zu.

Das Frankfurter Damenbildnis ist ein prägnantes Beispiel für die eleganten und dennoch veristischen Bildnisse, mit denen sich Verspronck in Haarlem einen Namen machte. Als gefragter Bildnisspezialist etablierte er sich neben dem heute sehr viel prominenter wahrgenommenen Frans Hals und konnte sich mit einer eigenen Bildsprache, die den versierten und schnell arbei-

35 Hendriks sieht in dem systematischen Vorgehen von Verspronck in der Gestaltung der unterschiedlichen Malschichten den deutlichsten Unterschied zu Hals' Herangehensweise; vgl. HENDRIKS 1998, S. 247f. und S. 250. Obgleich Passavant 1855 an der Zuschreibung des Damenbildnisses an Hals festhielt, konstatiert er die von den freien, für Hals charakteristischen Pinselzügen abweichende „Sorgfalt" in der Ausführung; vgl. Verz. 1855, S. 21.

36 Ekkart verweist auf Parallelen zu den Amsterdamer Malern Bartholomeus van der Helst und Dirck Dircksz. Santvoort und führt diese auf allgemein zu dieser Zeit herrschende Portraitkonventionen zurück; vgl. EKKART 1979, S. 58f.

37 Vgl. HENDRIKS 1998, S. 247.

38 Vgl. HENDRIKS 1998, S. 245 und S. 250.

39 Vgl. EKKART 1979, S. 45 und S. 58.

40 Vgl. Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „P"), Amsterdam (van de Schley, de Vries) 21. September 1814, Nr. 36 (*f* 33 an Lydseler = Leisler als Flink, G.) (Lugt Nr. 8584). Von den insgesamt zwölf Gemälden, die Leisler den Angaben des Getty Provenance Index zufolge (vgl. Sale Catalog N-253) auf der Auktion erwarb, befinden sich noch sechs Werke im Städel, darunter das „Damenbildnis" von Bartholomeus van der Helst (Inv. Nr. 704, vgl. Abb. 167).

41 Von Govaert Flinck gibt es ein sehr ähnliches Bildnis, das eine Dame im Lehnstuhl zeigt und 1644 datiert ist (Leinwand, 80,5 x 67 cm, Verbleib unbekannt); vgl. J. W. MOLTKE, Govaert Flinck 1615–1660, Amsterdam 1965, S. 145, Kat. 385 mit Abb. Einige Parallelen erklären die falsche Zuschreibung des Städel-Gemäldes an Flinck.

42 Zu den Auftraggebern in Haarlem vgl. BIESBOER 1989/90, S. 32–34. Die vielen Aufträge durch Katholiken erklären sich vermutlich daraus, daß Verspronck selbst dieser Konfession angehörte.

tenden Bildnismaler verrät, neben dem Konkurrenten behaupten.[42] Daß er im 19. Jahrhundert weitgehend vergessen war, macht sich in den Fehlzuschreibungen deutlich, die, wie bei dem Frankfurter Gemälde, die Bildnisse dem sehr viel bekannteren Haarlemer Kollegen zuschrieben.[43]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 33, Nr. 27; 1823, S. 16, Nr. 27; 1830, S. 35, Nr. 248; 1833, Taf. 1; 1835, S. 52, Nr. 94; 1844, S. 105, Nr. 248; 1855, S. 21; 1858, S. 90, Nr. 182; 1866, S. 93, Nr. 182; 1870, S. 110, Nr. 160; 1873, S. 113, Nr. 160; 1879, S. 120, Nr. 175; 1883, S. 122, Nr. 175; 1888, S. 131, Nr. 177; 1892, S. 46, Nr. 177; 1897/1900, S. 44, Nr. 177; 1900, S. 364, Nr. 177; 1905/07, S. 35, Nr. 177; 1907, S. 33, Nr. 177; 1910, S. 41, Nr. 177; 1914, S. 42, Nr. 177; 1915, S. 109, Nr. 177; 1919, S. 143, Nr. 703; 1924, S. 242, Nr. 703; 1995, S. 59, Abb. 108

Bode 1883, S. 108
Wilhelm Bode, Die großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg. Wien 1888, S. 40
Ebe 1901, S. 422
Veth 1905, S. 96f.
Bock-Rosenberg 1930, S. 305, Nr. 2852
Plietzsch 1960, S. 169
Ekkart 1979, S. 47, S. 95, Kat. 48

43 In den Städel-Verzeichnissen wird noch bis 1883 an der Zuschreibung des Bildnisses an Hals festgehalten; vgl. Verz. 1883, S. 122, Nr. 175.

JOHANNES VERSPRONCK
(und Werkstatt?)

BILDNIS EINES SITZENDEN JUNGEN MANNES

INV. NR. 1229

Um 1651–1655
Eichenholz, 28,0 x 21,3 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die aus einem Brett bestehende Eichenholztafel (28,0 x 21,3 x 0,8 cm) ist rückseitig allseits gleichmäßig abgefast und wurde mit einer hellen, elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie wird in dem von der Unterlegung ausgesparten Gesicht eine Unterzeichnung sichtbar, die Augen, Nase, Mund sowie die Gesichtskontur markiert. Einzelne Schattenpartien im Gesicht, beispielsweise im Kinn, wurden durch eine partiell aufgetragene Unterlegung definiert. In den Haaren blieb die dunkelbraune Unterlegung teilweise sichtbar stehen. Im Gesicht und stellenweise auch im Kragen in die noch feuchte Malfarbe gekratzte Strukturen. Ausbrüche am rechten und oberen Bildrand. Rechte untere Bildecke bestoßen, rechts oben größere Fehlstellen. In der rechten Schläfe des Mannes kleinere Verputzungen, im Haaransatz sind die Höhen verrieben. Direkt über dem Kopf verlaufender Kratzer. Kleine Dellen im Hintergrund. Von der unteren Hand ausgehende Kerbe. Im schwarzen Gewand wie auch in der Stirn verfärbte Retuschen. Unter UV-Licht markieren sich ältere Retuschen an den seitlichen Bildrändern, rechts vom Kragen und im Hintergrund rechts vom Oberkörper und Gesicht. Jüngere Retuschen am linken und oberen Bildrand, in der Kontur des liegenden Armes sowie vereinzelt im Haar und am Nasenflügel. Leichte Krepierungen links im Hintergrund. Der dicke und ungleichmäßige Firnis zeigt in der Stirn vereinzelte Ausbrüche. Die Rückseite (Abb. 480) weist verschiedene Einkratzungen auf: In die obere Abfasung wurden die Ziffern „16. [5?]“ eingeritzt. Darunter befindet sich ein Klebezettel mit der Inschrift „G 1229“, der teilweise eine eingekratzte Inschrift verdeckt, von der noch die Buchstaben „Joh“ und „nck“ zu erkennen sind. Oberhalb eines eingeritzten Wappens mit unidentifizierbarer Darstellung befindet sich eine hakenförmige, mit zwei Querstrichen versehene Brandmarke. Mit schwarzem Stift oben „Stae …“ (Rest von Klebezettel verdeckt), in der Mitte „Frank […]“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1610 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1621 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1627.

PROVENIENZ

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard als „Jan Verspronck“

BESCHREIBUNG

In selbstbewußter Pose stützt sich ein junger Mann auf die Rückenlehne eines Stuhls, die sich wie eine Barriere

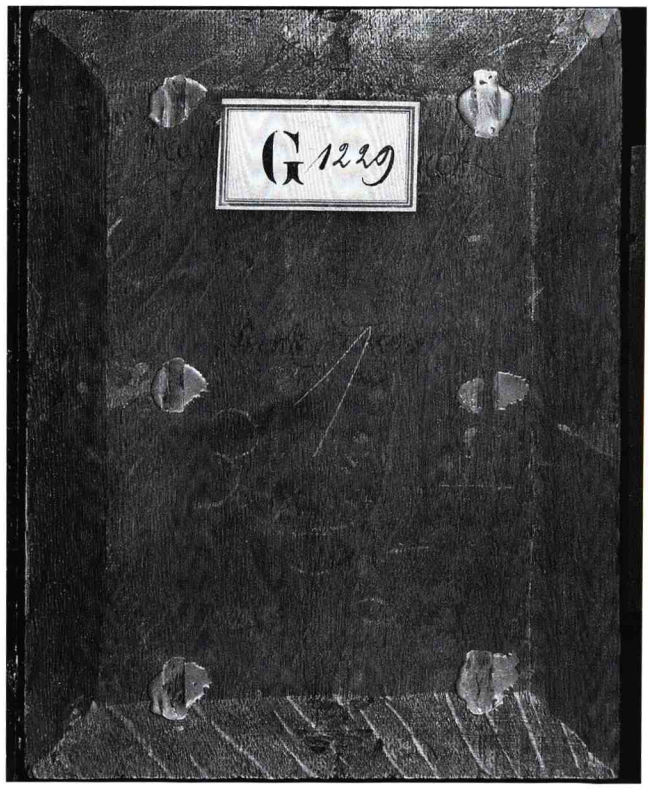

Abb. 480: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

zwischen ihn und den Betrachter schiebt. Seinen linken Arm stützt er in die Hüfte, so daß sich seine Gestalt stolz emporreckt. Frontal wendet er sein Gesicht dem Betrachter zu, dem er aufmerksam und zugleich distanziert entgegenblickt. Sein etwas struppiges Haar fällt in leichten Locken bis zu den Schultern herab. Die großen, weit auseinanderstehenden Augen unter dünnen Brauen sind von leicht geschwollenen Lidern umgeben. Eine lange, mit einem Höcker versehene Nase akzentuiert das schmale Gesicht. Der leicht geschürzte Mund mit den vollen Lippen deutet ein etwas skeptisches Lächeln an. Der stolze Habitus des Mannes korrespondiert mit der modisch-eleganten Kleidung. Ein gestärkter weißer Kragen, der mit einer von Troddeln besetzten Schleife geschlossen wird, und mit Spitze besetzte Manschetten lockern das strenge Schwarz seines Wamses ebenso auf wie das Weiß, das in den Ausschnitten seiner Ärmel hervorblitzt. Durch den von links oben einfallenden Lichtstrahl zeichnet sich sein Schatten auf der Rückwand ab, die in einem grauockerfarbenen Ton gehalten ist.

FORSCHUNGSSTAND

Als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard wird das Gemälde am 11. September 1892 als „Jan Verspronck" erworben. Unter dieser Zuschreibung wird das „Männliche Portrait" im Nachtrag zu dem im selben Jahr erschienenen Städel-Verzeichnis aufgenommen.[1] Die Zuschreibung wird auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen beibehalten.[2]

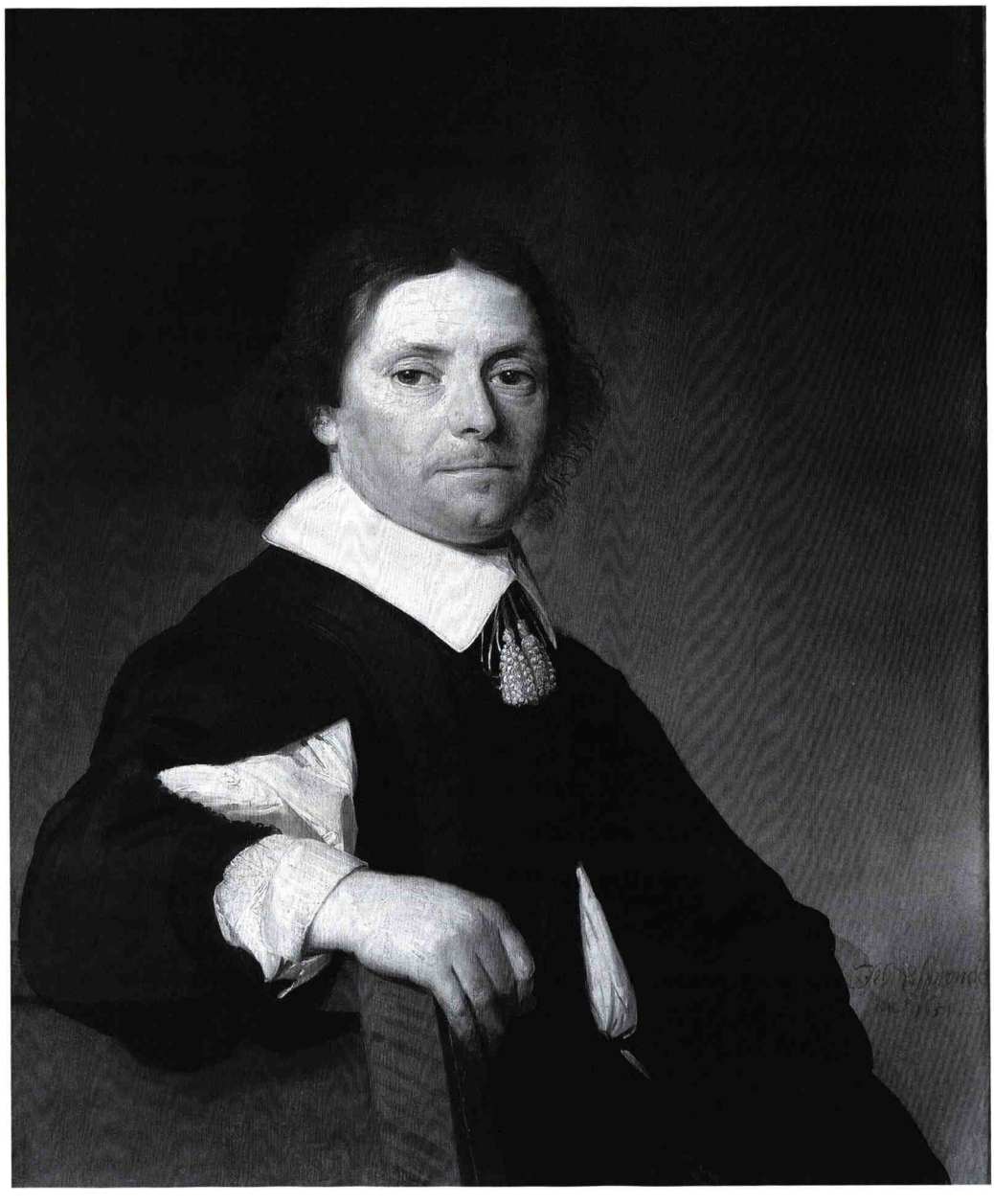

Abb. 482: Johannes Verspronck, Portrait des André de Villepontoux, 1651, Den Haag, Mauritshuis

1 Vgl. Verz. 1892, S. 117, Nr. 177a (Nachtrag).

2 Vgl. Verz. 1924, S. 242, Nr. 1229.

Abb. 481: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, um 1651–1655, Frankfurt a. M., Städel

In seiner 1979 als Ausstellungskatalog erschienenen Monographie zu Verspronck nimmt Rudolf Ekkart das Frankfurter Bildnis unter die authentischen Werke auf und datiert es in die erste Hälfte der 1650er Jahre.[3] Zugleich stellt er die Eigenhändigkeit in Frage, denn das Portrait zähle zu einer Gruppe von kleinformatigen Gemälden, die als Kopien einzustufen seien. Innerhalb dieser Werkgruppe sei das Portrait im Städel das qualitätvollste Beispiel. Ekkart hält es deshalb nicht für ausgeschlossen, daß es sich bei dem Frankfurter Bildnis trotz der gröberen Ausführung um ein Original handeln könnte.[4]

Die von Ekkart geäußerten Bedenken werden von Jochen Sander und Bodo Brinkmann im Städel-Verzeichnis von 1995 übernommen. Dort wird dem Namen des Künstlers der Zusatz „(Kopie?)" beigegeben.[5] Sie erwähnen auch die Einritzungen auf der Rückseite, die sie unter Vorbehalt als Hausmarke und Wappen identifizieren.

In einem Gespräch im Februar 2002 geht Rudolf Ekkart auf die Funktion der weniger detaillierten Portraits näher ein, die als Vorlagen für Stiche bestimmt gewesen sein könnten. Dennoch sei nicht auszuschließen, daß es sich bei dem Frankfurter Gemälde um eine Kopie handle. In diesem Fall könne die dendrochronologische Untersuchung weitere Hinweise geben, denn eine Kopie könne frühestens in der ersten Hälfte der 1650er Jahre entstanden sein, eher später.

DISKUSSION

Die Debatte um die Eigenhändigkeit des männlichen Bildnisses im Städel geht auf die grobe Malweise zurück, die von der feinen, glatten Modellierung von Versproncks „Frauenbildnis" (Abb. 472) deutlich abweicht, für sein Spätwerk aber charakteristisch ist. Daß es sich bei dem Frankfurter Männerportrait um ein eigenhändiges Werk von Verspronck handeln könnte, machen stilistische Übereinstimmungen mit dem annähernd zeitgleich entstandenen „Portrait des André de Villepontoux" (Abb. 482) von 1651 deutlich. In einer ähnlichen Pose stützt De Villepontoux seinen Arm auf der Rückenlehne des Stuhls ab und wendet sein Gesicht dem Betrachter annähernd frontal zu.[6] Mit flüssigen Pinselzügen sind im Frankfurter Gemälde die Details des Gesichtes modelliert, und der pastose Farbauftrag verdichtet sich um die Augen zu einer körnigen Struktur (Abb. 483).[7] In den plastisch auf der Bildoberfläche sitzenden Glanzlichtern bricht sich das Licht und unterstreicht den Effekt von feucht schimmernden Augen.

Für die Zuschreibung des Frankfurter Portraits an Verspronck spricht auch eine maltechnische Besonderheit: Vor allem in verschatteten Partien wie in dem linken Augenlid, in der Stirn, im Haaransatz sowie am Kinn befinden sich feine Rillen. Sie verlaufen in den Locken des Haares sogar gegenstandsbezogen, indem sie den welli-

Abb. 483: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, Mikroskopaufnahme: Pastoser Farbauftrag in der Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel

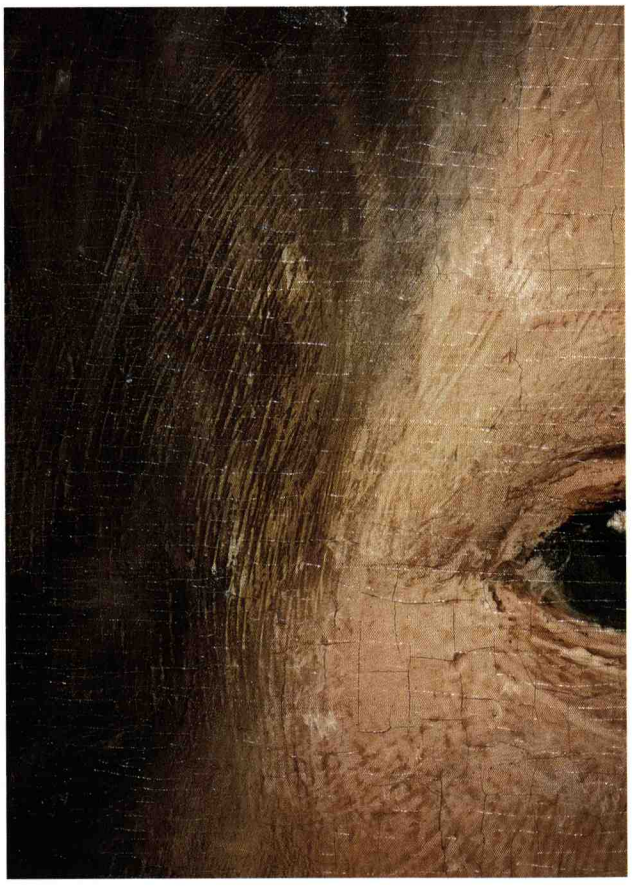

Abb. 484: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, Mikroskopaufnahme: Kurvige Pinselschraffuren in den Locken, Frankfurt a. M., Städel

3 Vgl. EKKART 1979, S. 115, Kat. 85.
4 Vgl. EKKART 1979, S. 52.
5 Vgl. Verz. 1995, S. 59, Abb. 107.
6 Holz, 55,6 x 45 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 948). Vgl. EKKART 1979, S. 112, Kat. 80.
7 Vgl. EKKART 1979, S. 52.

gen Linien folgen (Abb. 484). Verspronck erzeugte die Rillen durch die Verwendung eines harten Pinsels, mit dem er durch die noch nasse Schicht des Inkarnates fuhr, um die darunter liegende Unterlegung sichtbar zu machen.[8] Der durchschimmernde bräunliche Ton suggeriert eine feine Schattenzone und verdeutlicht somit das Relief des Gesichts.

Wichtige Aufschlüsse gibt auch die Unterzeichnung (Abb. 485), die in der Infrarot-Reflektographie sichtbar wird. Die prägnanten, treffsicheren Striche stimmen mit der Unterzeichnung des Frankfurter Damenportraits (Abb. 477) überein und legen nahe, daß beide von einer Hand stammen. Sehr ähnlich sind die Parallelschraffuren in der Oberlippe, die kleinen Korrekturen an der Nase, deren Spitze im später ausgeführten Gemälde etwas heruntergezogen wurde, und die nebeneinanderliegenden Striche zur Bezeichnung der Wangenkontur.[9] Die Existenz einer sehr summarischen, in Details noch veränderten Unterzeichnung ist ein weiteres Indiz dafür, daß es sich bei dem Frankfurter Bildnis nicht um eine Kopie handelt. Die maltechnisch grobe Ausführung könnte auch auf eine Beteiligung der Werkstatt zurückgehen, allerdings ist kein größerer Betrieb in den Quellen belegt.[10]

Die von Ekkart vorgenommene Datierung in die erste Hälfte der 1650er Jahre wird durch den Vergleich mit weiteren datierten Männerbildnissen gestützt.[11] Sehr ähnlich in der Pose wie auch im Kostüm ist das bereits erwähnte und 1651 entstandene „Portrait des André de Villepontoux" (Abb. 482) sowie das aus dem gleichen Jahr stammende „Bildnis des François Dermout",[12] auch wenn die auf der Lehne abgestützte Hand gestikulierend geöffnet ist. Auf dem 1652 datierten „Bildnis des Eduard Wallis", das hinsichtlich der Haartracht und der Farbigkeit Parallelen zu dem Frankfurter Portrait zeigt, wurde die Pose leicht abgeändert:[13] Wallis stützt die Hand auf dem Oberschenkel auf und dreht den Arm dem Betrachter zu. Daß diese Pose noch Mitte der 1650er Jahre sehr beliebt war, macht ein nur noch als Kopie überliefertes Männerbildnis nach einer Vorlage von Verspronck aus dem Jahr 1655 deutlich.[14]

Das Motiv der Stuhllehne, auf die sich der Dargestellte abstützt, geht letztlich auf Einflüsse von Frans Hals zurück.[15] Ein prominentes Beispiel für diese bereits in den 1620er Jahren verwendete Portraitformel ist das 1626 datierte „Portrait des Isaac Abrahamsz. Massa" (Abb. 486), das im Vergleich die Unterschiede zwischen den beiden Haarlemer Bildnismalern evident macht:[16] Hals rückte den Stuhl annähernd in die Bildmitte, so daß der auf der Lehne abgestützte Ellenbogen fast in den Raum des Betrachters zu stoßen scheint. Durch die nach links blickenden Augen von Massa wird der Eindruck suggeriert, als wende sich der Dargestellte einem Besucher zu, der eben den Raum betreten hat. Die spontane, lebendige Figurenauffassung findet ihr Äquivalent in der lockeren Malweise, die für Hals typisch ist. Verspronck hingegen transformiert das Motiv zu einer vornehmen

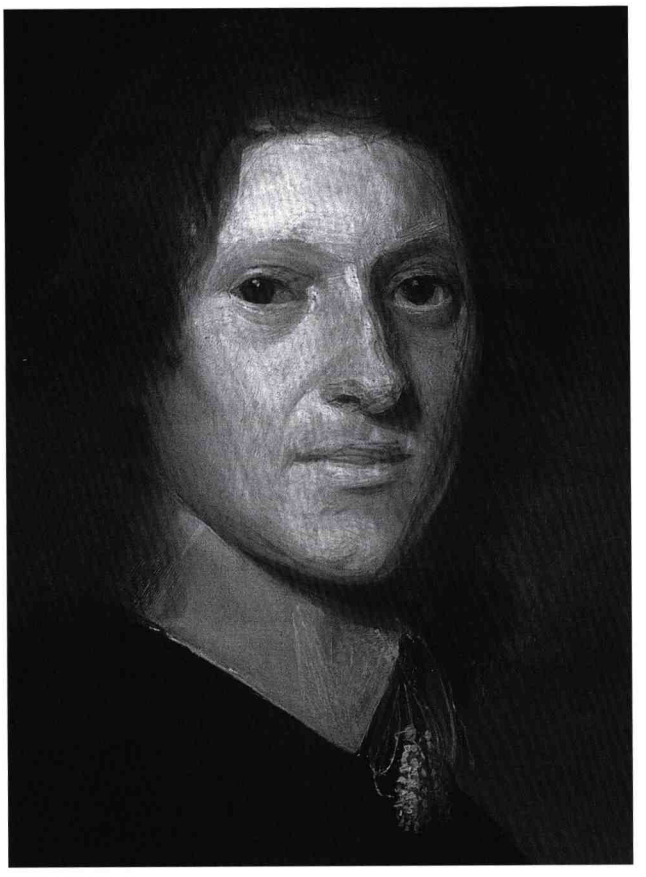

Abb. 485: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel

8 Hendriks beobachtet diese Vorgehensweise bereits in dem 1641 entstandenen Regentinnenbildnis (Leinwand, 152 x 210 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum; vgl. EKKART 1979, S. 83f., Kat. 29). Dort wird diese Technik zur Gestaltung feiner Schattenpartien in den Augen eingesetzt; vgl. HENDRIKS 1998, S. 249.

9 Zu den Charakteristika der Unterzeichnungen von Verspronck vgl. HENDRIKS 1998, S. 242–245.

10 Vgl. EKKART 1979, S. 58.

11 Vgl. EKKART 1979, S. 115, Kat. 85.

12 Leinwand, 82 x 66 cm. Verst. Amsterdam (Christie's) 13. November 1995, Nr. 139. Vgl. EKKART 1979, S. 113, Kat. 82.

13 Holz, 97 x 75 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe seit 1952, Inv. Nr. C 1414). Vgl. EKKART 1979, S. 115, Kat. 86.

14 Holz, 22,5 x 16,3 mm. Verbleib unbekannt. Vgl. EKKART 1979, S. 125, Kat. C6.

15 Vgl. EKKART 1979, S. 52.

16 Leinwand, 79,5 x 65 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario (Inv. Nr. 54/31). Slive bezeichnet dieses Bildnis als erstes Beispiel für eine gelungene Umsetzung des Motivs, das von den Manieristen eher versuchsweise eingesetzt worden war; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 190. Dazu ausführlich SLIVE 1970–74, Bd. 1, S. 54–56, zur Weiterentwicklung auch S. 120.

und zugleich distanzierten Pose. Der Stuhl wird aus der Bildmitte zum linken Seitenrand gerückt und der Arm wie eine Barriere parallel auf die Lehne gelegt. Der so erzielte harmonische Bildaufbau entspricht der zurückgenommenen Malweise, die sich deutlich von der für Hals charakteristischen offenen Pinselführung unterscheidet.
Die aus stilistischen Gründen plausible Datierung in die 1650er Jahre wird durch die Einkratzungen auf der Rückseite (Abb. 480) gestützt: In die obere Abfasung wurden drei Ziffern eingeritzt, von denen sich die ersten beiden als „16" entziffern lassen und die folgende Zahl möglicherweise als „5" zu lesen ist. Das eingekratzte Wappen (Abb. 487) kann aufgrund der unbestimmten Formen nicht identifiziert werden. Die vom Klebezettel verdeckte Inschrift, von der nur noch die Buchstaben „Joh ... nck" zu erkennen sind, deutet auf „Johannes Verspronck" hin. Offenbar dienten die Einkratzungen dazu, die Identität des Dargestellten sowie des Künstlers innerhalb des Familiengedächtnisses zu überliefern. Stilistische Übereinstimmungen mit gesicherten Werken von Verspronck, die Unterzeichnung sowie der Bildträger, dessen nicht näher zu identifizierendes Brandzeichen für einen etablierten Tafelmacher spricht,[17] sprechen für die Eigenhändigkeit des Gemäldes. Dieser Einschätzung steht der dendrochronologische Befund nicht entgegen, demzufolge die Holztafel frühestens ab 1621, eher aber ab 1627 verwendet worden sein könnte.[18] Die sowohl durch das Kostüm des Dargestellten und die für das Spätwerk von Verspronck charakteristische Malweise bestätigte Entstehung in der ersten Hälfte der 1650er Jahre deutet demnach auf eine ungewöhnlich lange Lagerung der Holztafel, bei der eine Zweitverwendung mittels des Röntgenbefundes ausgeschlossen werden konnte.

Abb. 486: Frans Hals, Portrait des Isaac Abrahamsz. Massa, 1626, Toronto, Art Gallery of Ontario

17 Für diesen Hinweis danke ich Jørgen Wadum, Mauritshuis, Den Haag.

18 Vgl. das Gutachen von Peter Klein, Hamburg, vom 26. November 2002 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 117, Nr. 177a; 1897/1900, S. 113, Nr. 177a; 1900, S. 365, Nr. 177a; 1905/07, S. 35, Nr. 177a; 1907, S. 33, Nr. 177a; 1910, S. 41, Nr. 177a; 1914, S. 42, Nr. 177a; 1915, S. 109, Nr. 177a; 1919, S. 143, Nr. 1229; 1924, S. 242, Nr. 1229; 1995, S. 59, Abb. 107

EBE 1901, S. 422

EKKART 1979, S. 52, S. 115, Kat. 85

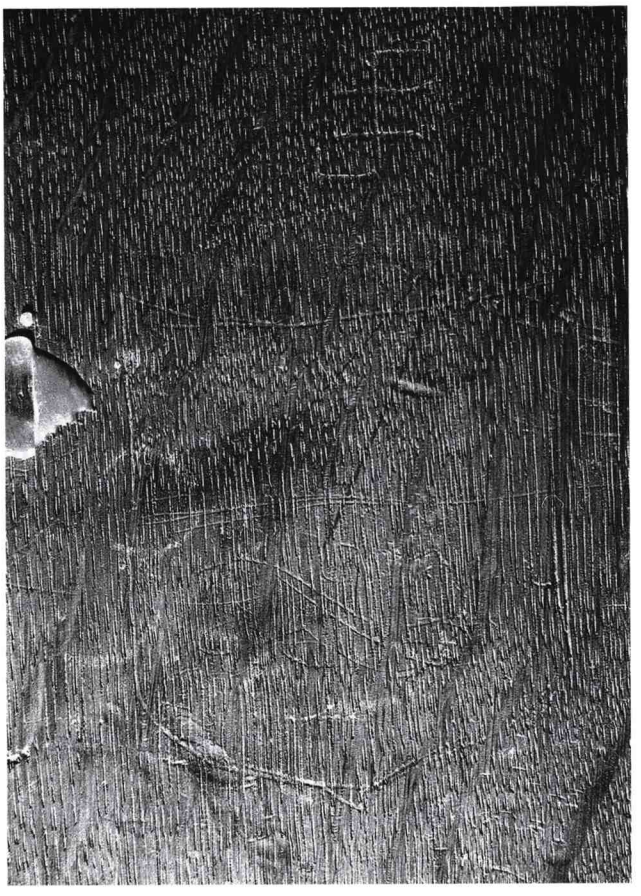

Abb. 487: Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes, Detail der Rückseite mit dem eingeritzten Wappen und der Brandmarke, Frankfurt a. M., Städel

SIMON DE VLIEGER

Rotterdam? 1600/01 – 1653 Weesp

Das Geburtsdatum von Simon (Jacobsz.) de Vlieger läßt sich nur aus einem Notariatsprotokoll von 1648 erschließen, in dem sein Alter mit 47 Jahren angegeben wird. Vermutlich wurde er um 1600/01 – möglicherweise in Rotterdam – geboren. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, doch legen die ab 1624 datierten Gemälde eine Auseinandersetzung mit Jan Porcellis nahe, der von 1605 bis 1615 in Rotterdam tätig war. Einflüsse nahm De Vlieger auch von Hendrik C. Vroom und Adam Willaerts auf.

Am 10. Januar 1627 heiratete De Vlieger Anna Gerritdts van Willige. Vier Tage, nachdem De Vlieger zusammen mit seiner wahrscheinlich ebenfalls als Malerin tätigen Schwester Neeltje am 27. April 1634 sein Erbteil empfangen hatte, zog er von Rotterdam nach Delft. Dort schrieb er sich am 18. Oktober desselben Jahres in die St. Lukasgilde ein. Ab dem 1. Juli 1638 ist De Vlieger in Amsterdam nachweisbar. Für die Kupferstiche, die Pieter Nolpe zu dem von Caspar Barlaeus verfaßten Bericht über den Einzug der französischen Königin Maria de' Medici im August 1638 anfertigte, lieferte er die Vorstudien und scheint selbst an den Festdekorationen beteiligt gewesen zu sein. Für seinen Wohlstand sprechen nicht nur zahlreiche Aufträge, sondern auch, daß er am 20. Januar 1640 zusammen mit Rembrandt einen großen Betrag dem in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh zur Verfügung stellte. Offenbar hatten De Vliegers Gemälde einen stabilen Marktwert, denn sie wurden als Sicherheit beim Ankauf seiner Häuser akzeptiert. Um 1640 führte er für das Bürgermeisterzimmer im Rathaus von Delft Kartons als Vorlage für Wandteppiche aus. Am 5. Januar 1643 erhielt De Vlieger das Bürgerrecht von Amsterdam, kehrte aber im September des folgenden Jahres nach Rotterdam zurück, um dort die Türen der Orgel der St. Laurenskerk zu bemalen. Im Auftrag der Amsterdamer Nieuwe Kerk führte er ab 1648 ein großes Glasfenster aus und setzte die Arbeit auch nach seiner Übersiedlung nach Weesp zu Beginn des Jahres 1649 fort. Am 16. Oktober 1651 heiratete seine Tochter Cornelia den Maler Pauwels van Hillegaert. Am 28. Februar 1652 hielt sich De Vlieger, der damals bereits Witwer war, noch einmal in Rotterdam auf. Am 13. März des folgenden Jahres wurden die Kosten für sein Begräbnis im Kirchenbuch der reformierten Gemeinde von Weesp verzeichnet.

Außer Seestücken malte De Vlieger auch Portraits, die nur durch Stiche überliefert sind, Genrebilder und Waldlandschaften. In seinen Zeichnungen hielt er häufig topographisch bestimmbare Motive und Figurenstudien fest. Seine Radierungen zeigen Landschaften und Tiere. Zu seinen Schülern gehört Willem van de Velde der Jüngere, der Houbraken zufolge in Weesp bei ihm in die Lehre ging.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 325; P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, Simon Jacobsz. de Vlieger, in: Oud Holland 9, 1891, S. 221–224; P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, Simon Jacobsz. de Vlieger, in: Oud Holland 11, 1893, S. 229–235; KELCH 1971, S. 1–10; Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 181f.

SALUTSCHIESSENDE FREGATTE UND EINMASTER BEI WINDSTILLE

INV. NR. 537

Um 1645–1648

Eichenholz, 25,1 x 34,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 7,9 x 34,5 x 0,7 cm; Brett II: 17,2 x 34,5 x 0,7 cm) weist eine zweischichtige Grundierung auf: Über einer elfenbeinfarbenen Schicht liegt eine dunklere, rosatonige Grundierung.

1820 wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert: „Simon de Vlieger. Seestück, im Mittelgrund liegen alle Schiffe im Nebel. Holz. Gez. retouchen in der Luft abgenommen und das ganze durchgangen. Holz." (Morgenstern-Protokoll, Nr. 59; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Zwischen dem 25. Oktober und 2. November 1877 erfolgte eine weitere Restaurierung durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 37). Das Gemälde zeigt Dellen am unteren Bildrand und eine Beschädigung in der rechten unteren Bildecke. In der Schattenpartie unterhalb des Fischerbootes Verputzungen. Oberhalb des Mastes zwei Kittungen mit Retuschen. Das UV-Licht zeigt, daß die Retuschen in den dunklen Wolkenpartien älter sind. Jüngere Retuschen am oberen, unteren und am rechten Bildrand. Die gesamte Malfläche überzieht ein vergilbter Firnis, der um die Fregatte und über dem Seitenschwert des Fischerbootes gedünnt wurde.

Das stark verputzte Monogramm „S DE V" (Abb. 488) wurde in dunkelgrauer Farbe auf dem Seitenschwert des Fischerbootes aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Die Rückseite zeigt nur auf der linken Seite eine ausgeprägte Abfasung. Für eine Beschneidung der wohl für ein größeres Format bestimmten Tafel spricht die fehlende Abfasung oben und die nur gering ausfallende auf der rechten Seite. Unten deuten Spuren der Grundierung trotz der nur schwach ausgeprägten Abfasung auf eine originale Kante hin. In der Mitte befindet sich ein Klebezettel „G.537."

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1592 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1603 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1609.

PROVENIENZ

Slg. Johann Matthäus de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M.

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.

Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „Sim. de Vlieger"

BESCHREIBUNG

Die kontemplative Stimmung eines diesigen, leicht bewölkten Tages bei ruhiger See wird durch einen Kanonenschuß unterbrochen. Eine Fregatte mit teilweise gehißten Segeln gibt auf der vom Betrachter abgewandten Seite einen Salutschuß ab. Das Mündungsfeuer einer Kanone im Heck setzt einen rötlichen Akzent in dem vorherrschenden Grau des trüben Tages. Pulverdampf umwölkt den gewaltigen Rumpf des Schiffes. Unbeeindruckt von dem Schuß holen einige Fischer rechts im Vordergrund das Segel ihres Bootes ein. Am Horizont sind neben einer vom linken Bildrand ausgehenden schmalen Uferzone weitere Schiffe sowie einige Segel zu sehen. Am rechten Bildrand ist oberhalb des am Einmaster im Vordergrund befestigten Beibootes in der Ferne eine Insel zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Seestück wurde mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard 1817 unter der Zuschreibung an Simon de Vlieger erworben und auf *f* 88 taxiert.[1] Die

Abb. 488: Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Zuweisung an den Marinemaler wird auch in allen folgenden Städel-Verzeichnissen beibehalten. 1835 wird auch das aus den Anfangsbuchstaben des Namens bestehende Monogramm erwähnt.[2] Dieses wird erstmalig 1892 als „S DE V" transkribiert und die dargestellten Schiffe werden als ein Fischerboot und als Fregatte identifiziert.[3] In der von Amedée Pigeon veröffentlichten Liste bezweifelt Theodor Levin 1888 die Echtheit des Monogramms.[4] Unter dem Titel „Der Salut" nimmt Heinrich Weizsäcker das Gemälde im Städel-Verzeichnis von 1900 auf. Er bezeichnet die Fregatte als Brigg und gibt das Schwert an der Seitenwand des Bootes als Ort des Monogramms an.[5] Seiner Transkription zufolge waren die Buchstaben damals schon verputzt. Bei Sander und Brinkmann wird das Gemälde 1995 unter dem Titel „Salutschießende Kriegsfregatte und Einmaster bei Windstille" verzeichnet.[6]

In seinem „Vorläufigen Verzeichnis" der Werke De Vliegers, das seiner Dissertation zu dem Maler angegliedert ist, führt Kelch das Gemälde unter diesem Bildtitel auf.[7] Er datiert das Werk, das er in die Rubrik „Schiffe auf ruhigem Wasser" einordnet, in die zweite Hälfte der 1640er Jahre. Im Katalog zur Ausstellung „Lof der Zeevaart", die 1996/97 in Rotterdam und Berlin gezeigt wurde, präzisiert Kelch die Datierung auf die Jahre zwischen 1645 und 1648.[8] Seiner Ansicht nach geht die Frankfurter Tafel, in der die Darstellung von atmosphärischen Wirkungen im Vordergrund steht, einem Gemälde in Straßburg mit vergleichbaren Motiven voraus.

DISKUSSION

Schon in seinem Frühwerk setzte sich Simon de Vlieger mit dem Thema der ruhigen See auseinander. Ein 1626 datiertes Seestück (Abb. 490) zeigt ein von schmalen Uferzonen gesäumtes Gewässer.[9] Einzelne Schiffe wie ein Ruderboot rechts und ein mit vielen Personen besetzter Einmaster links setzen die einzigen Akzente. Damit sind wichtige Züge dieses Bildtypus genannt, den De Vlieger in der folgenden Zeit noch weiterentwickeln sollte.

Das etwa zwanzig Jahre später entstandene Frankfurter Gemälde leitet zum Spätwerk über. Der ausgewogene und kalkulierte Bildaufbau erzeugt eine gleichermaßen harmonische wie spannungsvolle Bildwirkung: Obgleich der Himmel vier Fünftel des Gemäldes einnimmt, entsteht der Eindruck von Tiefe allein durch die Gestaltung der Wasseroberfläche. Damit ist im Vergleich zum Frühwerk von 1626 eine deutliche Weiterentwicklung festzustellen. Dort nahm die Wasseroberfläche noch fast ein Drittel des Bildfeldes ein, und die Tiefe wurde durch ein Wolkenband erzielt, das sich bis zum Horizont erstreckte. Stehen in dem Frühwerk die beiden annähernd parallel zum unteren Bildrand plazierten

Abb. 490: Simon de Vlieger, Seestück mit Ruderbooten, 1626, ehemals Heemstede, Slg. H. W. Herwarth van Bittersfeld

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 28, Nr. 40.
2 Vgl. Verz. 1835, S. 42, Nr. 16.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 58, Nr. 242 (Druckfehler, gemeint ist wohl 243).
4 Vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 38.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 369, Nr. 243.
6 Vgl. Verz. 1995, S. 60, Tafel 155.
7 Vgl. KELCH 1971, S. 162, Nr. 73.
8 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 202.
9 Holz, 29,5 x 57,5 cm. Ehemals Heemstede, Slg. H. W. Herwarth van Bittersfeld. Vgl. KELCH 1971, S. 162, Nr. 72.

Abb. 489: Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille, um 1645–1648, Frankfurt a. M., Städel

Schiffe in einem noch recht spannungslosen Verhältnis zueinander, kontrastiert De Vlieger im Frankfurter Gemälde den bildparallel gegebenen Einmaster mit dem schräg in die Tiefe weisenden Kriegsschiff. Ohne Unterbrechung wird der Blick des Betrachters bis zum Horizont geleitet: Ausgehend von dem Einmaster rechts im Vordergrund, der als dunkle Silhouette den Blick anzieht, wird dieser über das Ruder in den Mittelgrund zu der Fregatte geführt. Diese ist in Grautönen wiedergegeben und scheint mit dem leichten Dunst, der über der Wasserfläche liegt, zu verschmelzen. Ihr Rumpf bildet eine leicht nach rechts oben ansteigende Diagonale, die über einen weiteren, nunmehr als schwache Silhouette wiedergegebenen Segler in die Tiefe leitet. Dort ist in der Ferne der Horizont zu sehen, den ein frontal zum Betrachter stehendes Segel eines nur noch zu erahnenden Schiffes eindeutig markiert.[10]

Dem Frankfurter Gemälde steht kompositorisch der „Heringsfang" (Abb. 491) aus dem Maritiem Museum in Rotterdam sehr nahe.[11] Das Gemälde wird in die späten 1640er Jahre datiert und weist gleichfalls einen niedrigen Horizont auf.[12] Vergleichbar ist auch der Kontrast zwischen dem scharf konturierten, nahsichtig gegebenen Schiff im Vordergrund und den verschwimmenden Booten in der dunstigen Ferne. Durch die Betonung der Horizontalen, der nur wenige vertikal und diagonal verlaufende Linien Spannung verleihen, entsteht eine ähnlich harmonische Gesamtwirkung. Der Vergleich dieses Gemäldes mit dem Frankfurter Seestück läßt dessen Entstehung in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre, wie sie Kelch vorschlug,[13] plausibel erscheinen.

Einen weiteren Hinweis zur Datierung des Frankfurter Gemäldes gibt eine 1645 datierte Zeichnung im British Museum in London (Abb. 492), in der sich Simon de

Abb. 491: Simon de Vlieger, Der Heringsfang, um 1648/49, Rotterdam, Maritiem Museum Prins Frederik Hendrik

10 Kelch zufolge nimmt De Vlieger mit der Staffelung der Schiffe in die Tiefe einen durch Jan Porcellis eingeführten Bildtypus auf; vgl. KELCH 1971, S. 24.

11 Holz, 53,5 x 64,5 cm. Rotterdam, Maritiem Museum Prins Frederik Hendrik (Inv. Nr. 1773).

12 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 193. In seiner Dissertation hatte Kelch das Gemälde noch um 1650/51 datiert; vgl. KELCH 1971, S. 150, Nr. 19.

13 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 202.

Vlieger intensiv mit der Gestaltung der Perspektive auseinandersetzte.[14] Es handelt sich um ein in zehn Einzelfelder aufgeteiltes Studienblatt mit verschiedenen perspektivischen Übungen.[15] Das Feld in der Mitte der linken Spalte wirkt wie eine erste Skizze zu dem Frankfurter Gemälde: Der links dargestellten salutschießenden Fregatte ist rechts ein kleineres Boot mit gehißtem Segel gegenübergestellt. Der Fluchtpunkt befindet sich, den Anweisungen des Kunstschriftstellers Karel van Mander entsprechend,[16] auf der Horizontlinie. Eingezeichnete diagonale und horizontale Hilfslinien verdeutlichen in der Londoner Zeichnung die Tiefenerstreckung. Durch die schräg in die Tiefe ausgerichteten Schiffsrümpfe entsteht jedoch der an einen Korridor erinnernde Effekt, den De Vlieger in dem Frankfurter Gemälde dadurch vermied, daß er den Einmaster im Vordergrund annähernd bildparallel darstellte. Dennoch verstärkte der Maler auch in diesem Bereich die Tiefenerstreckung, indem er die Gaffel, an der das Segel befestigt ist, als diagonal nach rechts aufsteigende Linie wiedergibt. Diese scheinbar in die Ferne zielende Linie wird von den zum Horizont hin kleiner werdenden Vertikalen der Masten aufgegriffen.

Neben der Erzeugung der Tiefenräumlichkeit mit wenigen, aber effizient eingesetzten Mitteln steht im Frankfurter Gemälde die Wiedergabe atmosphärischer Wirkungen im Vordergrund.[17] De Vlieger erreicht dies durch eine Reduktion des Kolorits auf nur wenige Farbtöne. Von Dunkelbraun über Ocker, Graublau bis Weiß reicht die Palette. Der Horizont markiert die hellste Partie. In dem sich dort entlangziehenden weißen Streifen sind das Grau der Segel und das Hellgrün des Uferstreifens deutlich eingebunden.[18] Zum oberen und unteren Bildrand hin wird zunehmend Grau und Blau beigemischt. Dadurch entsteht der Eindruck einer dunstig-feuchten Atmosphäre, die über der Wasseroberfläche liegt. Die farbintensivsten Bereiche befinden sich im Vordergrund und am oberen Bildrand. Dort zieht sich ein dunkelgrauer Steifen entlang, der nur von vereinzelten weißen Wolken durchsetzt ist und sich im Wasser spiegelt. Der in dunkelbraunen Farbtönen gegebene Einmaster und das angehängte Beiboot werfen dunkle Schatten auf die Wasseroberfläche.

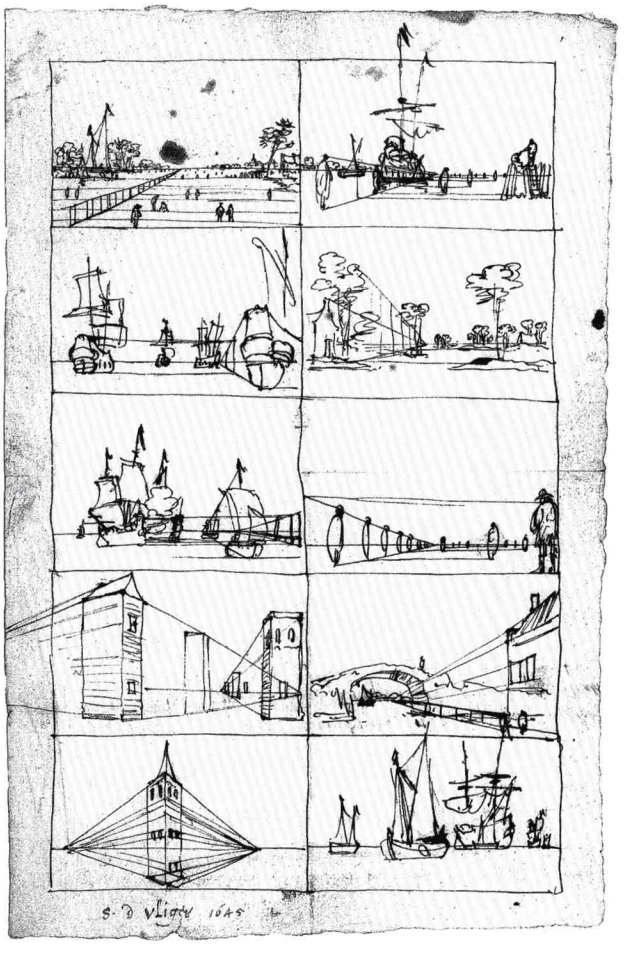

Abb. 492: Simon de Vlieger, Verschiedene Studien zur Perspektive, 1645, Federzeichnung, London, The British Museum

Der einzige Farbakzent, der aus der fein abgestuften tonalen Harmonie des Frankfurter Bildes deutlich herausfällt, ist der rötliche Ton, mit dem das Mündungsfeuer wiedergegeben ist. Der von der Fregatte abgegebene Salutschuß bewirkt üppige Rauchschwaden, die das Schiff umwölken. Das Motiv kommt bereits in De Vliegers Seestücken aus den 1630er Jahren auf.[19] Offenbar setzte er den Schuß vor allem aufgrund seiner kontrastiven Wirkung zu der vorherrschenden ruhigen Stimmung in diesem Gemälde ein.[20] Dies wird durch den

14 Feder, Sepia, 320 x 210 mm. London, British Museum. Vgl. Arthur M. HIND, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Vol. 4. London 1931, S. 100 und RUURS 1983, S. 189–194. Auch Kelch wies auf das lineare Gefüge hin, mit dem De Vlieger seine Gemälde organisierte, ohne auf die Londoner Zeichnung detaillierter einzugehen; vgl. KELCH 1971, S. 39.

15 Ruurs zufolge diente das Blatt zur Instruktion von De Vliegers Schülern; vgl. RUURS 1983, S. 194.

16 „[...] soo moet ghy doch weten te setten Op den Orisont recht u oogh' oft steke / Dat is / op des waters opperste streke / Al watter onder is sietmen dan boven / En t'ander sietmen van onder verschoven."; vgl. VAN MANDER, GRONDT, fol. 35r, V. 9.

17 Kelch zufolge liegt in der Gestaltung der Atmosphäre das wesentliche Bestreben De Vliegers ab der zweiten Hälfte der 1630er Jahre; vgl. KELCH 1971, S. 44.

18 Kelch sieht in dem hellen Lichtstreifen am Horizont eine Datierungshilfe, denn er trete in den gegen Ende der 1640er Jahre entstandenen Werken verstärkt auf; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 193.

19 Vgl. KELCH 1971, S. 47 und S. 159, Nr. 60.

20 Vgl. KELCH 1971, S. 47f. Bei den dargestellten Flottenparaden wird der Salutschuß häufig dazu genutzt, die summarische Aufreihung der Schiffe aufzubrechen und dadurch zu verlebendigen, so zum Beispiel in dem Gemälde „Eine Staatsjacht auf der Maas vor der Oude Hoofdpoort" von 1642 (161,5 x 257,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 1033).

Gegensatz zu der ruhigen Geschäftigkeit auf dem Einmaster im Vordergrund unterstrichen: Keiner der Insassen würdigt das militärische Spektakel auch nur eines einzigen Blickes, und unbeeindruckt von der gewaltigen Detonation holen die Fischer ihr Segel ein. Das Motiv des gerefften Segels ist auf einem weiteren Gemälde von De Vlieger in einer Privatsammlung zu finden.[21] Auch die von Pulverdampf umwölkte Fregatte ist bei ihm ein geläufiges Motiv.[22] Das auf dem Seitenschwert eines Bootes angebrachte Monogramm tritt auf weiteren Gemälden von De Vlieger auf, so in dem „Anlegesteg mit Schiffen bei ruhigem Wetter" im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam.[23]

Zu der atmosphärischen Wirkung von De Vliegers Seestücken trägt auch die Malweise bei.[24] Die flüssige Pinselschrift verdichtet sich nur in den Wolken und in der Wasseroberfläche zu plastischen Effekten. Der kalkulierte, sorgfältige Bildaufbau spiegelt sich in der Präzision wieder, mit der De Vlieger Details gestaltete. Einzelheiten der Takelage sind mit stillebenhafter Genauigkeit gemalt (Abb. 493), und die Figurenstaffage im Vordergrund erhält durch den treffsicher zeichnenden Strich einen genreartigen Charakter (Abb. 494). In der Wiedergabe der stimmungsvollen Atmosphäre eines ruhigen, windstillen Tages bildet das Frankfurter Marinebild einen wichtigen Zwischenschritt. Die tonale Gebundenheit der Farben, die noch auf das Vorbild von Jan Porcellis zurückgeht, ersetzte De Vlieger in den folgenden Jahren durch kräftige Farben mit zum Teil leuchtenden Akzenten.[25] Diese bereiten die prachtvollen Seestücke von Jan van de Cappelle und Willem van de Velde dem Jüngeren vor.[26]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 42, Nr. 114; 1823, S. 23, Nr. 114; 1830, S. 9, Nr. 59; 1833, Taf. 2; 1835, S. 42, Nr. 16; 1844, S. 99, Nr. 214; 1855, S. 25, Nr. 214; 1858, S. 95, Nr. 208; 1866, S. 98, Nr. 208; 1870, S. 130, Nr. 258; 1873, S. 134, Nr. 258; 1879, S. 135, Nr. 243; 1883, S. 139, Nr. 243; 1888, S. 148, Nr. 243; 1892, S. 58, Nr. 242 (Druckfehler, gemeint ist wohl 243); 1897/1900, S. 56, Nr. 243; 1900, S. 369, Nr. 243; 1905/07, S. 46, Nr. 243; 1907, S. 43, Nr. 243; 1910, S. 54, Nr. 243; 1914, S. 56, Nr. 243; 1915, S. 117, Nr. 243; 1919, S. 144, Nr. 537; 1924, S. 243, Nr. 537; 1966, S. 126; 1971, S. 62; 1986, S. 32, Nr. 4; 1987, S. 104; 1995, S. 60, Tafel 155

PIGEON 1888, S. 256, Nr. 38
EBE 1901, S. 485
KELCH 1971, S. 162, Nr. 73
PRESTON 1974, S. 61
Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 202

Abb. 493: Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille, Mikroskopaufnahme: Takelage, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 494: Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel

21 Holz, 26 x 34,3 cm. Privatsammlung (ca. 1992). Photo RKD, Den Haag.

22 Holz, 59 x 84 cm. Amsterdam, Instituut Collectie Nederland (Inv. Nr. NK 2259). Das Gemälde wird um 1651/52 datiert; vgl. KELCH 1971, S. 158, Nr. 55.

23 Leinwand, 64,5 x 100 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1923). Die Signatur „...DE..." ist nur noch in Resten vorhanden. Kelch datiert um 1652/53; vgl. KELCH 1971, S. 160, Nr. 62. Die von Levin geäußerten Zweifel an der Echtheit des Frankfurter Monogramms (vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 38) bestätigte die Untersuchung des Städel-Gemäldes mit dem Mikroskop nicht.

24 Eine vergleichbare Malweise stellt Kelch auch bei dem Rotterdamer „Heringsfang" fest; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 193. Dazu auch KELCH 1971, S. 37 und S. 71.

25 Markante Beispiele für diesen zukunftsweisenden Bildtypus sind die „Einschiffung von Prins Frederik Hendrik von Oranien", 1649 (Holz, 71 x 92 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 478) und „Schiffe bei Windstille auf der Reede mit Fischern" (Holz, 69 x 91 cm, Straßburg, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 434). Das Straßburger Gemälde wird von Kelch um 1650/51 datiert; vgl. KELCH 1971, S. 163, Nr. 78.

26 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 198.

HENDRICK VAN VLIET

Delft um 1611/12 – 1675 Delft

Um 1611/12 wurde Hendrick van Vliet in Delft geboren. Nachdem er bei seinem Onkel, dem Delfter Historien- und Portraitmaler Willem van Vliet, und bei Michiel Jansz. van Mierevelt seine Ausbildung erhalten hatte, trat er am 22. Juni 1632 der Delfter St. Lukasgilde bei. Zunächst malte Van Vliet Portraits – das erste datierte Bildnis ist aus dem Jahr 1636 erhalten –, die deutlich durch seinen Onkel und ab den frühen 1640er Jahren auch von Anthonie Palamedesz. beeinflußt sind. Zu Beginn der 1650er Jahre entstanden die ersten Architekturstücke, die dem Vorbild von Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte folgen. Sie zeigen zumeist Ansichten von existierenden Bauwerken, wie das erste datierte Architekturstück von 1652, das eine Innenansicht der Pieterskerk in Leiden zeigt. Zu Van Vliets häufigsten Motiven zählen neben der Oude und Nieuwe Kerk in Delft die Hauptkirchen von Gouda, Haarlem, Den Haag und Utrecht. In Delft arbeitete er weitgehend ohne Konkurrenz. Nur Cornelis de Man malte einige Architekturstücke, die deutlich von Van Vliet abhängig sind. Offenbar malte Van Vliet für eine große Nachfrage, denn neben sorgfältig ausgearbeiteten Werken gibt es schnell angefertigte, eher kleinformatige Architekturbilder. Im Spätwerk treten formelhaft wirkende Interieurs auf, welche die Mitarbeit eines Assistenten nahelegen. Daß Van Vliet vorwiegend calvinistische Kirchen malte, läßt keine Rückschlüsse auf seine Konfession zu: 1653 lebte er in Delft in der Nähe des Bagijnhof in einer vorwiegend katholischen Umgebung. Der Maler verstarb 1675 in Delft und wurde am 28. Oktober in der Oude Kerk begraben.

Obgleich seinen Kompositionen reale Vorbilder zugrunde liegen, veränderte Van Vliet häufig die Proportionen der Architektur, um den räumlichen Charakter zu steigern. Im Gegensatz zu anderen Architekturmalern, die wie beispielsweise Anthonie de Lorme mit spezialisierten Figurenmalern zusammenarbeiteten, stammte die Staffage zumeist von seiner Hand. Spielende Kinder und Hunde oder geöffnete Gräber zählen zu seinen beliebtesten Motiven. Die Interieurs sind von einem kalten Licht erfüllt; oft überwiegen grünliche Töne, die eine feuchte und kühle Atmosphäre erzeugen.

LITERATUR: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 211; Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 407

DAS INNERE DER OUDE KERK ZU DELFT

INV. NR. 1210

Um 1660–1663
Eichenholz, 50,6 x 59,7 cm
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die rückseitig allseits abgefaste, dreiteilige Eichenholztafel (Brett I: 16,6 x 59,7 x 0,3–1,0 cm; Brett II: 13,7 x 59,7 x 0,3–1,0 cm; Brett III: 20,3 x 59,7 x 0,3–1,0 cm) weist eine elfenbeinfarbene Kreidegrundierung auf. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, daß der Orgelprospekt von der dunkelgrauen Unterlegung ausgespart wurde. Unterhalb der Orgelempore links, über dem Kopf des Mannes mit dem blauen Umhang, markiert sich im Streiflicht der Fluchtpunkt als Nagelloch. In der Infrarot-Reflektographie wird sichtbar, daß auf ihn die Linien der Unterzeichnung zulaufen. Diese fällt im Fußboden sehr detailliert aus, allerdings sind die später gemalten Fugen nicht immer mit den gezeichneten Linien identisch. Im Bereich der Architektur ist die Unterzeichnung weniger präzise: Nur die wichtigsten Linien sind vorgezeichnet, seltener Details.
Im Herbst 2001 wurde das Gemälde durch Peter Waldeis restauriert, der den Firnis reduzierte. Am rechten Bildrand entfernte er eine Übermalung, bei der es sich um ein Blendfenster handelte. Das gemalte Mauerwerk bedeckte das ursprünglich dort vorgesehene Seitenschiffenster mit dem Ausblick ins Freie. Waldeis retuschierte dort das Maßwerk und ergänzte die Stege der Bleiverglasungen.

Abb. 495: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel

Das Gemälde befindet sich insgesamt in einem schlechten Zustand. Etwa 2 cm unterhalb der oberen Bildkante parallel verlaufender, unregelmäßiger Riß. Ein weiterer, ca. 5 cm langer und horizontal verlaufender Riß geht von der rechten Bildkante aus. Untere Brettfuge geöffnet. Starke Verputzungen im Orgelprospekt. Am unteren Bildrand Ausbrüche, Kittungen und Retuschen. In der gesamten Maloberfläche bis auf die Grundierung gehende, retuschierte Ausbrüche. Gelblich verfärbte lasierende Retusche im Bereich der Orgel. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen über der Orgel und im Mittelschiffgewölbe entlang des oberen Bildrandes sichtbar. Jüngere Retuschen an den Brettfugen, vor allem über der Kanzel, und am unteren Bildrand in der Mitte. Ausgeprägte Retuschen auch entlang des Risses am oberen Bildrand, unterhalb des zweiten Fensters im Obergaden sowie am rechten Vierungspfeiler. Vereinzelte Retuschen am linken Bildrand, im Schalldeckel der Kanzel, an der Orgelbalustrade und dort am rechten Kronleuchter, im rechten Seitenschiff und im Regentenkirchgestühl. Reste des alten Firnisses blieben an den Bildrändern in Höhe der beiden Epitaphien, in der rechten oberen Bildecke sowie am Kanzelgeländer stehen.
Die ockerfarbene Signatur „H. van Vliet." (Abb. 495) befindet sich am Sockel des Gatters um die Kanzel. Sie ist angeputzt, weist aber ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die obere Abfasung auf der Rückseite fällt etwas schmaler aus. Oberes und unteres Brett nachträglich gedünnt, nachträglich eingefügte Schwalbenschwänze an den Brettfugen und am Riß. Klebezettel oben Mitte „B. 611" [darunter Stempel mit dem Wappen von Frankfurt und dem Schriftzug „Städtische Sammlung Frankfurt A/M."]. Darunter Klebezettel „G 1210".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1636 nach. Das Gemälde könnte entsprechend der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1647 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1653.

PROVENIENZ

Slg. Johann Valentin Prehn (1749–1821), Konditor, Frankfurt a. M.
Slg. Ernst Friedrich Carl Prehn (1881–1834), Konditor, Frankfurt a. M.

Abb. 496: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, um 1660–1663, Frankfurt a. M., Städel

Verst. nachgelassene Slg. Johann Valentin Prehn, Frankfurt a. M., Herbst 1829, Nr. 240 an Johanna Rosina Sänger, Frankfurt a. M.
Slg. Johanna Rosina Sänger, geb. Prehn, (1785–1865), Frankfurt a. M.
1850 als Geschenk von J. R. Sänger, geb. Prehn, an die Stadt Frankfurt a. M.
Erworben am 10. Mai 1892 im Austausch gegen 7 Passionsbilder von Hans Holbein d. Ä. von der Städtischen Kommission für Kunst- und Alterthumsgegenstände, Frankfurt a. M., als „Hendrik van Vliet"

BESCHREIBUNG

Das Gemälde gewährt Einblick in das Innere einer gotischen Kirche. Ausgehend von der Vierung erstreckt sich das mit Rundpfeilern von den Seitenschiffen getrennte Mittelschiff in die Bildtiefe. Dort fällt der Blick auf die Eingangswand, die von einer großen Orgel und einer Empore eingenommen wird. Im Durchgang darunter ist die vom Sonnenlicht durchflutete Turmhalle zu sehen. Die Flügel der Orgel sind geöffnet, so daß die silbrig glänzenden Pfeifen sichtbar sind. Durch die mit Maßwerk geschmückten Glasfenster in den Seitenschiffen und im Obergaden fällt kühles Licht herein. Die kargen Wände sind weiß verputzt, Epitaphien und Gildeschilder bilden den einzigen Schmuck. Große Messingleuchter hängen von dem hölzernen Tonnengewölbe herab. Die Kanzel, die links an einer Säule des Mittelschiffs und damit inmitten der Kirchenstühle steht, verweist darauf, daß im Zentrum des calvinistischen Gottesdienstes die Predigt steht. Dementsprechend ist das gesamte Gestühl, auch der Regentenkirchstuhl im Vordergrund, auf die Kanzel ausgerichtet. Zur Zeit findet kein Gottesdienst statt: Durch den weiten Kirchenraum flanieren einige Menschen, begleitet von Hunden. Unterhalb der Kanzel spielen Kinder auf dem Steinboden, in den vereinzelt Grabplatten eingelassen sind. Bei der noch knapp zu erkennenden Holzarchitektur am linken Bildrand handelt es sich um eine zweite Orgel.

FORSCHUNGSSTAND

Im Katalog zu der Auktion, in der im Herbst 1829 der Nachlaß von Johann Valentin Prehn zum Aufruf kam, wird das Gemälde bereits unter der Zuschreibung an Hendrick van Vliet aufgeführt.[1] Ohne eine genauere topographische Identifikation wird das Interieur als „Das Innere einer Kirche, mit vielen Figuren stafirt" beschrieben. Am 10. Mai 1892 wird das „Hendrik van Vliet" zugeschriebene Gemälde im Tausch gegen sieben Passionsbilder von Hans Holbein dem Älteren von der „Städtischen Kommission für Kunst- und Alterthumsgegenstände, Frankfurt a. M." erworben. Das Städel-Inventar identifiziert das Kircheninterieur als das Innere der „Kathedrale zu Haarlem".[2] Das im gleichen Jahr erschienene Städel-Verzeichnis erwähnt die Signatur „H. van Vliet".[3] Heinrich Weizsäcker identifiziert das Innere als das der unter dem Namen „Oude Kerk" bekannten St. Hippolytus-Kirche zu Delft. Als Provenienz nennt er die Sammlung des „Frankfurter Kunstfreundes" Friedrich Carl Prehn, dessen Schwester, Johanna Rosina Sänger, das Gemälde 1850 der Stadt zum Geschenk gemacht habe.[4] Die Zuschreibung und die Identifikation des Raumes werden in den folgenden Städel-Verzeichnissen beibehalten.[5]
In seiner Untersuchung zu den Delfter Architekturmalern vergleicht Walter Liedtke das Frankfurter Gemälde mit weiteren, zu Beginn der 1660er Jahre entstandenen Kircheninterieurs von Van Vliet.[6] Er stellt, im Unterschied zu den früheren Schaffensphasen, eine Tendenz zur Übersteigerung fest, die sich in dem hochgezogenen Horizont, in dem scheinbar weit vom Betrachter entfernten Vordergrund und in den isolierten Figuren manifestiert.

DISKUSSION

Das „Innere der Oude Kerk zu Delft" in der Sammlung des Städel steht beispielhaft für die in den 1660er Jahren entstandenen Kircheninterieurs von Van Vliet, für die eine Tendenz zur Übersteigerung der wirklichkeitsgetreu wiedergegebenen Architektur charakteristisch ist.[7] Die Künstlichkeit des Bildeindrucks geht letztlich auf den hoch angesetzten Horizont zurück, der im Frankfurter Gemälde annähernd ein Drittel des Bildfeldes einnimmt. Im Vordergrund entsteht so eine leere Zone, die nur sparsam von kleinen Staffagefiguren belebt wird. Diese müssen sich gegen den enormen Tiefensog behaupten, der durch die geringer werdenden Abstände zwischen den Rundpfeilern und die auf den Fluchtpunkt zustrebenden Perspektivlinien erzeugt wird.
Dem Bemühen Van Vliets um eine spannungsvolle Komposition widerspricht die annähernd frontale Ansicht des Kirchenschiffs im Frankfurter Gemälde nur

1 Verst. nachgelassene Slg. Johann Valentin Prehn, Frankfurt a. M., Herbst 1829, Nr. 240 an Johanna Rosina Sänger, Frankfurt a. M. (Lugt Nr. 12199).
2 Dazu auch EBE 1901, S. 408.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 59, Nr. 250a.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 370, Nr. 250a.
5 Vgl. Verz. 1995, S. 60, Tafel 153.
6 Vgl. LIEDTKE 1982, S. 66f., Anm. 26.
7 Vgl. LIEDTKE 1982, S. 66f. und Anm. 26. Die Datierung wird durch das dendrochronologische Gutachten von Peter Klein, Hamburg, gestützt, das von einer frühesten Entstehungsmöglichkeit ab 1653 ausgeht. Vgl. Gutachten vom 29. April 2002 in der Gemäldeakte.

Abb. 497: Pieter Neefs der Ältere, Innenansicht des Domes zu Antwerpen, Frankfurt a. M., Städel

scheinbar, denn dieses fluchtet nicht symmetrisch, sondern aus der Mittelachse nach links gerückt in die Tiefe. Der durchlässigen Struktur der rechten Bildhälfte mit den großzügigen Säulenabständen und dem Blick in das Seitenschiff steht die kompakte linke Wand des Mittelschiffs gegenüber, die in starker Verkürzung gegeben ist. Van Vliet variiert hier einen älteren Kompositionstypus, der vor allem von flämischen Interieurmalern angewendet wurde.[8] Im Städel befindet sich eine „Innenansicht des Domes zu Antwerpen" (Abb. 497) von Pieter Neefs dem Älteren, die einen symmetrischen Bildaufbau zeigt.[9] Diese Bildtradition war zeitweise durch den von Gerard van Houckgeest geprägten Kompositionstypus mit zwei Fluchtpunkten verdrängt worden, der die Darstellung eines diagonalen Standpunkts zur Längserstreckung der Kirchenschiffe ermöglicht hatte.[10] Statt mit einer klaren, achsensymmetrischen Perspektive wurde der Betrachter in diesen Interieurs mit einer dichten Staffelung von Säulen und auseinanderstrebenden Blickachsen konfrontiert. Das Frankfurter Kircheninterieur stellt gegenüber diesen beiden Kompositionstypen eine Synthese dar: Die strenge Tektonik eines Bildaufbaus mit nur einem Fluchtpunkt wird durch eine vielfältige und sehr lebendige Lichtführung aufgelöst.

Die von starken Kontrasten geprägte Beleuchtungssituation geht auf eine bauliche Eigenart zurück, denn die Westwand der Oude Kerk wird nicht von einer Fensterrose oder einem großen Maßwerkfenster durchbrochen. An dieser Stelle befindet sich der mächtige Turm, dessen unterstes Geschoß zugleich als Eingangshalle dient. Durch die gemauerte Wand, die von der großen Orgel eingenommen wird, entsteht im Mittelschiff eine nur im Bereich des Eingangs und im Obergaden aufgehellte Schattenzone, die im auffallenden Kontrast zum lichtdurchfluteten rechten Seitenschiff steht. Der Gegensatz von Licht und Schatten wird im Vordergrund noch einmal aufgenommen: Neben der vom Vierungspfeiler erzeugten Schattenzone im linken Vordergrund breitet sich der Widerschein des Lichtes aus, der durch die Fenster des linken Seitenschiffs dringt. Das Wechselspiel von Licht und Schatten tritt nach der Restaurierung des Gemäldes im Jahr 2001 wieder deutlicher hervor, bei der neben verfärbten Retuschen im Mittelschiff in Höhe der oberen Brettfuge auch eine Übermalung am rechten Bildrand entfernt wurde. Zuvor befand sich dort an der Wand des Seitenschiffes ein Blendfenster. Die so entstandene diffuse Lichtwirkung widersprach der gleichmäßigen Ausleuchtung des übrigen Seitenschiffs. Die Restaurierung legte

8 Vgl. LIEDTKE 1982, S. 66.

9 Holz, 60,4 x 93,8 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. 631). Vgl. Verz. 1995, S. 43, Abb. 63.

10 Dazu LIEDTKE 1982, S. 36–40 und Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 298.

Abb. 498: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, 1662, ehemals Amsterdam, Kunsthandlung Houthakker

hier ein Fenster frei, das sich nach außen öffnet und folglich mit der Lichtsituation in diesem Teil des Innenraumes übereinstimmt.[11]

Zu Beginn der 1660er Jahre setzte sich Hendrick van Vliet wiederholt mit der zentralperspektivischen Ansicht des Mittelschiffs der Oude Kerk zu Delft auseinander.[12] Ein 1662 datiertes Gemälde (Abb. 498) zeigt das Innere der Kirche in der Gegenrichtung, mit dem Blick nach Osten auf den Chor.[13] In der Betonung der Achsensymmetrie geht diese Darstellung noch weiter als das Frankfurter Gemälde, zeigt aber deutliche Parallelen in dem ausgeprägten Tiefensog. Dieser wird noch verstärkt durch die Unterseite der Orgelempore, die den oberen Bildrand einnimmt und den Blick in das Deckengewölbe verhindert. Ein vergleichbares kompositorisches Mittel setzte Van Vliet bei einer hochformatigen Variante des Frankfurter Gemäldes ein, die gleichfalls den Blick aus der Vierung auf die Orgel zeigt. Hier wird der obere Bildrand durch einen fiktiven Korbbogen eingenommen,[14] der das Gewölbe verdeckt und den Betrachter über die wahre Dimension des

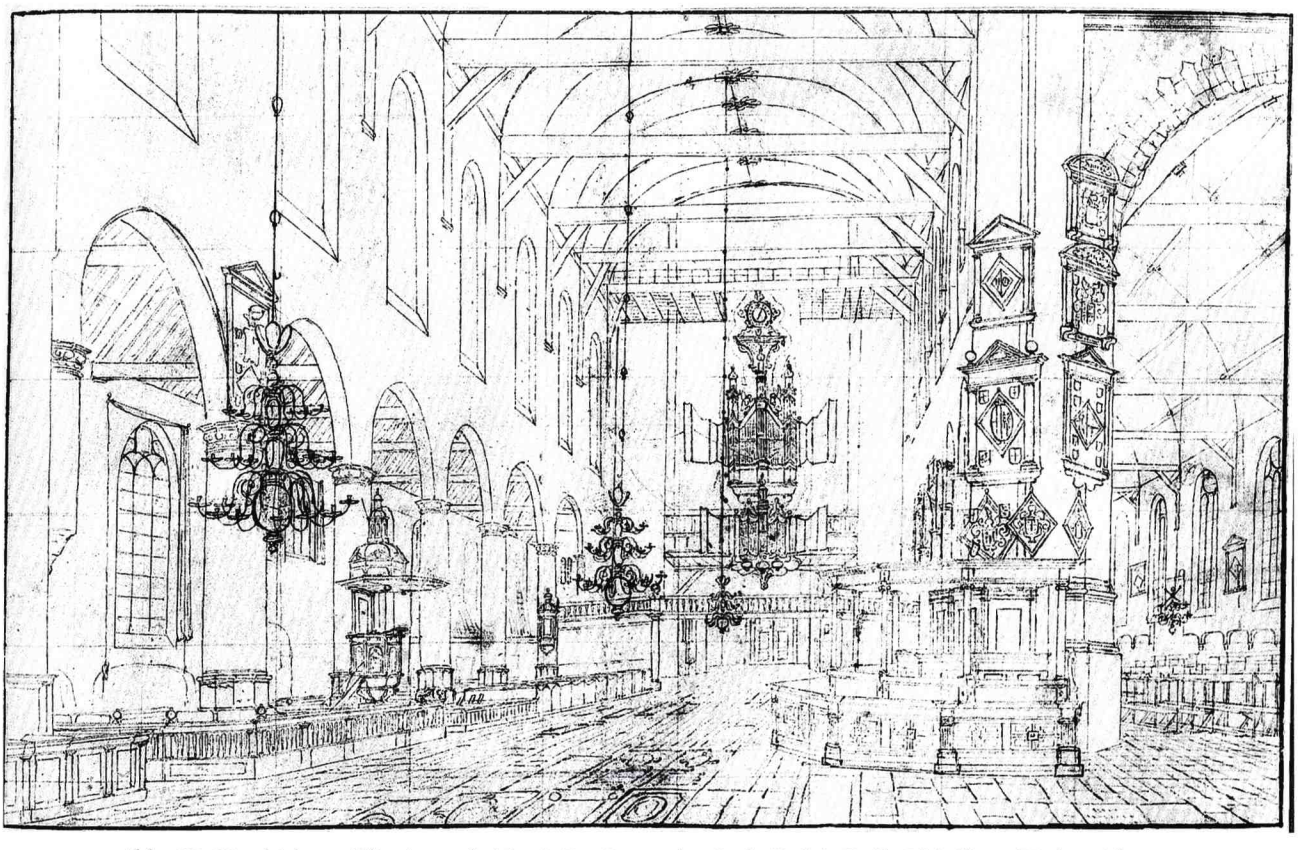

Abb. 499: Hendrick van Vliet (zugeschrieben), Das Innere der Oude Kerk in Delft, Bleistift-und Federzeichnung, zuletzt Amsterdam, Christie's (1992)

11 Eine Abbildung mit dem Zustand vor der Restaurierung im Verz. 1995, Tafel 153.

12 Daß der zentralperspektivische Bildaufbau für Van Vliet bis zuletzt gültig blieb, macht die 1672 datierte „Innenansicht des Domes zu Utrecht" im Centraal Museum Utrecht deutlich (Leinwand, 106 x 129 cm, Inv. Nr. 7330); vgl. Kat. UTRECHT 1999, S. 1484f., Kat. 670. Liedtke sieht in diesem Spätwerk den Beleg für die als „prosaic" bezeichnete Entwicklung der letzten Schaffensjahre; vgl. LIEDTKE 1982, S. 68.

13 Leinwand, 95 x 85 cm. Ehemals Amsterdam, Kunsthandlung Houthakker. Dazu auch LIEDTKE 1982, S. 66.

Abb. 500: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

Raumes im unklaren läßt.[15] Eine das Frankfurter Interieur variierende Kopie belegt die Beliebtheit dieser Kompositionen, die für den freien Markt bestimmt waren.[16] Möglicherweise gehen die Varianten auf Modellskizzen zurück, die in der Werkstatt Van Vliets als Vorlagen mehrfach verwendet wurden.[17] Dies macht eine Zeichnung im Kunsthandel deutlich, die gleichfalls das Innere der Oude Kerk nach Westen zeigt (Abb. 499), auch wenn der Betrachterstandpunkt in der Nähe des rechten Vierungspfeilers gewählt wurde.[18] Hier sind beispielsweise die Konstruktion des tonnengewölbten Dachstuhls, aber auch Teile der Ausstattung differenzierter ausgeführt als im Gemälde. Andere Details wie Lisenen, Gesimse und die Profilierung der Bögen wurden

14 Daß dieser Bogen im realen Gebäude nicht vorhanden war, zeigt das 1662 datierte Gemälde mit dem Blick zum Chor. Dieser wird nur durch Chorschranken, nicht aber durch einen Lettner oder einen gemauerten Bogen verdeckt. Ein Kennzeichen für Van Vliets Architekturdarstellungen ist Liedtke zufolge deren beliebiger Charakter, da die einzelnen Motive häufig versatzstückhaft ineinander montiert werden und nicht mehr unbedingt die wirklichkeitsgetreue Abbildung realer Architekturen zum Ziel haben; vgl. LIEDTKE 2001b, S. 112.

15 Damit stellen diese hochformatigen Varianten eine Synthese aus dem in den 1660er Jahren zunehmend beliebten symmetrischen Bildaufbau und den mit zwei Fluchtpunkten konstruierten Innenansichten in der Prägung Houckgeests dar. Deren verwirrende Dichte verstärkt der Wald von nahsichtigen Säulen, dessen statische Bedeutung für das Gewölbe bewußt verunklärt wird.

16 Liedtke charakterisiert die Verwendung von Standardansichten als Zeichen einer seriell wirkenden Produktion für den freien Kunstmarkt; vgl. LIEDTKE 2001b, S. 111.

17 Zur Bedeutung von Zeichnungen innerhalb des Werkprozesses bei Van Vliet vgl. Daniëlle H. A. C. Lokin, The Delft church interior 1650–1675, in: DELFT MASTERS, VERMEER'S CONTEMPORARIES. ILLUSIONISM THROUGH THE CONQUEST OF LIGHT AND SPACE, Ausst. Kat., Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof", Zwolle 1996, S. 69f.

18 Bleistift, Feder in Braun, schwarz laviert, 185 x 286 mm. Zuletzt Verst. Amsterdam (Christie's) 25. November 1992, Nr. 589. Liedtke deutet die Zeichnung als seltenes Beispiel einer Konstruktionsskizze von Van Vliet; vgl. LIEDTKE 1982, S. 66.

hingegen nicht ausgearbeitet, da die Zeichnung vor allem die Proportionen der Architektur und die tektonische Struktur des Gewölbes festhalten sollte.[19] Mittels einer Unterzeichnung (Abb. 500), die teilweise mit bloßem Auge zu erkennen ist (Abb. 501), wurden auch im Frankfurter Gemälde wichtige Züge der Komposition festgelegt. Insbesondere im Bereich des Bodens ist die Zeichnung sehr differenziert, auch wenn sie nicht immer mit dem später ausgeführten Fußboden übereinstimmt. Weniger präzise hingegen fiel die Unterzeichnung im Bereich der Architektur aus, da nur die wichtigsten Linien und fast keine Details vorgezeichnet sind.[20] Anscheinend dienten die relativ ausgearbeiteten Zeichnungen als Motivrepertoire, aus dem architektonische Details in den Gemälden ergänzt wurden.

Die Mischung von präzise festgelegten und frei entwickelten Details prägt auch die Malweise. Einige Bildpartien gehen aus den Linien der Unterzeichnung hervor, andere entstehen erst aus dem Auftrag der Farbschichten. Fast das gesamte Gemälde mit Ausnahme des Orgelprospektes ist von einer grauen Unterlegung überzogen. Eine zusätzliche braune Farbschicht wurde im Bereich der Holzeinbauten über die Grundierung gelegt (Abb. 502). Dadurch erhalten diese einen warmen Grundton, der mit der insgesamt eher kühlen Atmosphäre des Raumes kontrastiert. Über die braun unterlegten Partien wurden dünne graue Lasuren aufgetragen, mit denen Details wie die Profile der Holzflächen herausgearbeitet wurden. Die schnell und flüssig gemalte Figurenstaffage (Abb. 503) steht im Kontrast zur Statik der Architektur und trägt zur Verlebendigung bei.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 59, Nr. 250a; 1897/1900, S. 57, Nr. 250a; 1900, S. 370, Nr. 250a; 1905/07, S. 47, Nr. 250a; 1907, S. 44, Nr. 250a; 1919, S. 144, Nr. 1210; 1924, S. 244, Nr. 1210; 1966, S. 126f.; 1971, S. 62; 1986, S. 24, Nr. 5; 1987, S. 104; 1995, S. 60, Tafel 153

EBE 1901, S. 408
JANTZEN 1910, S. 173, Nr. 547
JANTZEN 1979, S. 238, Nr. 547
LIEDTKE 1982, S. 66f. mit Anm. 26, S. 106, Nr. 47

Abb. 501: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Sichtbare Unterzeichnung rechts im Obergaden, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 502: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Graue Unterlegung mit darüberliegender brauner Farbschicht zur Bezeichnung des Kirchengestühls, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 503: Hendrick van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel

19 Dies bestätigt möglicherweise die veränderte Raumauffassung bei Van Vliet, der weniger die empirisch korrekte Wiedergabe der aktuellen räumlichen Situation suchte als die konventionelle Darstellung bekannter Ansichten; vgl. LIEDTKE 1982, S. 65f.

20 Die im Streiflicht erkennbaren feinen Ritzlinien folgen der Unterzeichnung und entstanden wohl durch die Verwendung eines harten Stiftes, mit dem die Linien in die Grundierung gekratzt wurden.

ADAM WILLAERTS

Antwerpen 1577 – 1664 Utrecht

1577 wurde Adam Willaerts in Antwerpen geboren und am 21. Juli dort getauft. Offenbar durch die Rekatholisierung aus Flandern vertrieben, flüchtete die Familie über die Nördlichen Niederlande nach England, denn in seiner Heiratsurkunde bezeichnete Willaerts London als seinen Herkunftsort. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. 1602 bemalte er gemeinsam mit Salomon Vredeman de Vries die Türen einer Orgel im Dom zu Utrecht. Fortan lebte Willaerts in der Bischofsstadt, wo er am 21. Mai 1605 Maeyken Adriaensdr. van Herwijck heiratete und drei Jahre später das Bürgerrecht erlangte. Er zählte 1611 zu den Gründungsmitgliedern der Utrechter St. Lukasgilde und übernahm zwischen 1620 und 1637 insgesamt dreizehnmal das Amt des Dekans. Willaerts gesellschaftliche Anerkennung begründete sich auf den politischen Einfluß der Contra-Remonstranten, die ab 1618 die Geschicke der Stadt bestimmten. Bestärkt wurde seine gesellschaftliche Reputation durch enge Kontakte zu dem Maler Paulus Moreelse, der zugleich im Stadtrat war, sowie zu den Juristen und humanistisch gebildeten Kunstliebhabern Carel Martens und Arnold Buchelius. Diesen Beziehungen verdankte der Maler den Auftrag, acht Fahnen für die neue Schützengilde zu malen. Allerdings verfügte Willaerts offenbar nur über begrenzten Wohlstand, denn er hatte kein öffentliches Amt inne mit Ausnahme der im November 1639 übernommenen Regentschaft im St. Jobsgasthuis, dem er elf Jahre zuvor ein Seestück geschenkt hatte. Im Alter war der Maler auf öffentliche Unterstützung angewiesen: Am 1. Oktober 1654 wurde ihm eine finanzielle Zuwendung in Höhe von 60 Gulden jährlich zugesprochen. Überdies gewährte ihm der Agnietenkonvent ein Wohnrecht. Als Hausmeister übernahm Willaerts dort auch die Aufsicht über den 1644 im Konvent eingerichteten Ausstellungsraum der Utrechter Malergemeinschaft. Am 4. April 1664 wurde der Maler in der Kapelle des Konvents beigesetzt. Houbraken würdigte Willaerts als Maler von Flußlandschaften, Seestücken sowie Hafenbildern und hob besonders die lebendig ausgeführten und genrehaft inszenierten Staffageszenen hervor. Die noch manieristisch geprägten Seestücke, mit denen Willaerts eine Sonderstellung in der Utrechter Kunstszene behauptete, verraten deutlich seine flämischen Ursprünge. In der großen Werkstatt, die Willaerts in Utrecht betrieb, wurden außer seinen Söhnen Cornelis, Abraham und Isaack auch andere Schüler ausgebildet. Daß einige nur Unterricht im Zeichnen erhielten, spricht für Willaerts' Renommee als Zeichenlehrer.

LITERATUR: De Bie 1661, S. 111f.; Houbraken 1, 1718, S. 60; Ausst. Kat. Amsterdam 1993/94, S. 325f.; Ausst. Kat. Rotterdam-Berlin 1996/97, S. 113; Bok 1997/98, S. 391f.; Nelemans 2001, S. 27–31

ADAM WILLAERTS
(und Werkstatt)

STÜRMISCHE SEE MIT VIELEN SCHIFFEN

INV. NR. 41

1638

Eichenholz, 41,3 x 62,4 cm

Monogrammiert und 1638 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 21,0 x 62,4 x 0,7–1,1 cm; Brett II: 20,3 x 62,4 x 0,7–1,1 cm) wurde auf der Rückseite allseits unregelmäßig abgefast und hellgrau grundiert. Reste einer Malkante am oberen Bildrand. Durch den dünnen Farbauftrag scheint teilweise die Maserung durch.
Bei der Taxation 1817 wurde das Gemälde als „erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 15). Zwischen dem 11. und 14. März 1878 nahmen Göbel und Janss eine Restaurierung vor (Archiv. 1877/78, S. 52).
Verputzungen in den Segelschiffen an der Horizontlinie sowie in den Figuren im Vordergrund. Retuschen zwischen den Figuren an der beschädigten Bildecke unten rechts, weitere werden unter UV-Licht an der Brettfuge sowie am unteren Bildrand im Hügel unter der linken Figurengruppe deutlich. Einige Fehlstellen an der Brettfuge rechts, an der sitzenden Rückenfigur und über dem Schiff am linken Bildrand.

Abb. 504: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel

Unter UV-Licht werden großflächige Verfärbungen ober- und unterhalb der Brettfuge, am linken Bildrand sowie in der Mitte über dem kenternden Schiff sichtbar, die unter dem Firnis liegen. Der fleckige und stark vergilbte Firnis wurde im Bereich der Wellenkämme, im Himmel oben und im Wolkenloch links teilweise abgenommen. Im Bereich der Signatur wurde der Firnis gedünnt.
Das durch die Datierung „1638" ergänzte Monogramm „A.W." (Abb. 504), das in schwarzer Farbe auf der Planke im Vordergrund aufgetragen wurde, weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die „1" der Datierung und der erste Aufstrich des „W" wurden wohl nachgezogen.
Auf der Rückseite befinden sich neben einem Ausbruch in der Mitte der Brettfuge zwei Klebezettel „G.41." und „41". Mit weißer Kreide „VV", andere Worte sind nicht lesbar.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1616 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1627 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1633.

PROVENIENZ

(?) Slg. Schermer, Rotterdam[1]
(?) Anon. Verst. Frankfurt (Kaller) 19. Januar 1763, Nr. 115 als „Villars" (*f* 17 an Unbekannt)[2]
Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Abram Willaerts"

BESCHREIBUNG

Von einem schmalen Küstenstreifen aus öffnet sich der Blick über das Meer. Über den Himmel, der mehr als die Hälfte des gemalten Bildfeldes einnimmt, treibt ein heftiger Sturm dunkle Regenwolken. Der rauhe Wind peitscht die Wellen des Meeres auf. Zahlreiche Schiffe

1 Den Angaben im Getty Provenance Index, Catalog D-40, zufolge könnte diese Sammlung 1763 bei Kaller zur Versteigerung gekommen sein.

2 „Villars, Une mer agitée avec plusieurs vaisseaux parfaitement, h. 20 1/2 pouces, l. 32 1/2 pouces"; vgl. Verst. Frankfurt (Kaller) 19. Januar 1763, Nr. 115 (Lugt. Nr. 1260).

Abb. 505: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, 1638, Frankfurt a. M., Städel

kämpfen sich mit geblähten Segeln durch die schwere See. Einige drohen zu kentern, und der Einmaster in der Mittelachse ist vermutlich auf eine Sandbank aufgelaufen. Die Mannschaft hat sich an Deck versammelt und versucht, sich mit einem Sprung ins Meer zu retten. Rechts im Vordergrund ziehen Männer ein Boot mit umgelegtem Mast, unter dessen Kiel Rundhölzer geschoben sind, an Land. Am Strand beobachten zwei Frauen, deren Röcke vom Wind gebläht werden, das Geschehen. Über eine niedrige Düne im Vordergrund eilen weitere Helfer mit Bootshaken herbei.

FORSCHUNGSSTAND

Das mit der Sammlung des Stifters erworbene Seestück wurde in der ersten Aufstellung von Städels Besitz Abraham Willaerts zugeschrieben.[3] Bei der Taxierung wurde der Wert des Gemäldes auf *f* 140 festgelegt und der Zustand als „erhalten" bezeichnet.[4] Im Verzeichnis von 1819 wird das Bild erstmals unter dem in der Folgezeit durchgängig verwendeten Titel „Stürmische See" geführt und die Handlung im Vordergrund als „ein Boot flott machen" beschrieben.[5] Dieses wird im Verzeichnis von 1835 zu „Mehrere Personen sind beschäftigt ein Boot an's Land zu ziehen" korrigiert.[6] Die hier erwähnte Zuschreibung an Adam Willaerts, dem Vater von Abraham, wird in der Folgezeit beibehalten. 1870 werden das Monogramm und die Datierung „1638" erwähnt.[7] Theodor Levin, der die Authentizität der Signatur bezweifelt, gibt die Datierung als „1633" wieder.[8] Weizsäcker hingegen transkribiert die Datierung als „1638".[9] Bol listet das Frankfurter Gemälde zusammen mit weiteren Seestücken von Adam Willaerts auf, die heftige Stürme und kenternde Schiffe zeigen.[10] In seiner unpublizierten Dissertation zu Adam Willaerts nimmt Otto Nelemans das Städel-Gemälde unter die eigenhändigen Werke auf.[11] Bei einer Untersuchung des Gemäldes am 5. Dezember 2003 in der Restaurierungswerkstatt im Städel bestätigt er die Authentizität, wenn auch die Figurenstaffage auf eine Werkstattmitarbeit zurückgehen könnte.

DISKUSSION

Wie viele der aus Antwerpen stammenden Maler, die aus Glaubensgründen aus ihrer Heimatstadt flohen und in den Nördlichen Niederlanden eine neue Heimat fanden, ist auch Adam Willaerts ein Mittler zwischen der älteren südniederländischen Tradition und der sich allmählich etablierenden naturalistischen Malerei in Holland.[12] Seine Seestücke mit Historienszenen, die häufig Ereignisse aus dem Leben des „Winterkönigs" darstellen, verraten den Einfluß durch Hendrik Cornelisz. Vroom.[13] Beide widmeten sich 1623 der Darstellung der „Ankunft von Friedrich von der Pfalz und seiner Gemahlin Elisabeth Stuart in Vlissingen am 29. April 1613".[14] Charakteristisch sind die leuchtende Farbigkeit und der hochgezogene Horizont, der etwa in der Bildmitte verläuft. Die so entstehende breite Wasserfläche ermöglicht die Darstellung vieler Boote, die ein großes Segelschiff mit den historischen Persönlichkeiten umgeben. Ein anderer, für Willaerts charakteristischer Bildtypus ist die Küstenlandschaft mit bizarren Felsenkulissen. Im Gegensatz zu den Seestücken mit historischen Ereignissen äußert sich hier eine imaginative Auffassung: Das am rechten Bildrand aufragende Gebirge mit Nadelbäumen und Gemsen in der 1620 datierten „Gemsenjagd an der Küste" geht auf Zeichnungen von Roelant Savery zurück, die dieser während seines Aufenthaltes in Böhmen angefertigt hatte.[15] Da beide Künstler in Utrecht lebten, kannte Willaerts wahrscheinlich die Zeichnungen seines Kollegen.[16] Die bizarren Felsmotive treten auch in den Seestücken der 1630er Jahre auf, die heftige Stürme und an den Klippen zerschellende Schiffe zeigen.[17]

Mit dem Frankfurter Gemälde schließt sich Willaerts hingegen der tonalen Marinemalerei an, die in den Nördlichen Niederlanden durch Jan Porcellis eingeführt wurde.[18] Wie der Vergleich mit dem 1631 gemalten „Schiffbruch in der Nähe eines Strandes" von Porcellis (Abb. 506) zeigt, sind der bildparallele Aufbau und der niedrige Horizont, der die Wiedergabe bedrohlich großer Wolkenformationen begünstigt, von diesem Vorbild abge-

3 Vgl. Verz. 1816, Nr. 41.
4 Vgl. Archiv. 1817, S. 15, Nr. 41: „Villaerts [sic!] Mer agitèe [sic!] avec des vaisseaux battus par la tempete m. p. en l.".
5 Vgl. Verz. 1819, S. 40, Nr. 92.
6 Vgl. Verz. 1835, S. 81, Nr. 251.
7 Vgl. Verz. 1870, S. 99, Nr. 108.
8 Vgl. Pigeon 1888, S. 255, Nr. 5.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 389, Nr. 134.
10 Vgl. Bol 1973, S. 74.
11 Vgl. Nelemans 1999, S. 112.
12 Vgl. Nelemans 2001, S. 31 und Bok 1997/98, S. 392.
13 Vgl. Nelemans 2001, S. 39. Zum Einfluß von Vroom auch Nelemans 2001, S. 34f.
14 Das Gemälde von Adam Willaerts (Holz, 89 x 155,5 cm) befindet sich im National Maritime Museum, Greenwich, dasjenige von Vroom (Leinwand, 203 x 409) im Frans Halsmuseum in Haarlem. Zu den Werken vgl. Ausst. Kat. Rotterdam-Berlin 1996/97, S. 86–89.
15 Holz, 68 x 155 cm. Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 336). Dieses Werk ist „Willarts" signiert. Zu den Verbindungen mit Savery vgl. Ausst. Kat. Rotterdam-Berlin 1996/97, S. 114–116.
16 In einem 1619 datierten Seestück von Willaerts (Amsterdam, Nederlands Scheepvaart Museum) ist im Hintergrund der Prager Hradschin zu sehen, der auf eine Zeichnung von Roelant Savery zurückgeht; vgl. Ausst. Kat. Rotterdam-Berlin 1996/97, S. 114; dazu auch Nelemans 2001, S. 37f. Zu der Auseinandersetzung mit Savery auch Nelemans 2001, S. 35.
17 „Stürmische See mit Schiffbruch", 1633 datiert, Öl auf Holz, 57 x 90 cm. Sammlung Prinz von Liechtenstein (Inv. Nr. 828). „Schiffbruch an einer felsigen Küste", 1636 datiert, Öl auf Holz, 86 x 120 cm. Mailand, Rob Smeets (1996).

Abb. 506: Jan Porcellis, Schiffbruch in der Nähe eines Strandes, 1631, Den Haag, Mauritshuis

Abb. 507: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, Infrarot-Reflektographie: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 508: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, Infrarot-Reflektographie: Staffage, Frankfurt a. M., Städel

leitet.[19] Das auf wenige Farbtöne reduzierte Kolorit erzeugt den Eindruck eines feuchten Dunstes, der den Himmel und das Meer zu einer Einheit verbindet. Im Kontrast dazu steht die dunkel verschattete Strandlandschaft, die den Vordergrund des Bildes bestimmt. Porcellis zeigt hier einige Fischer, die mit dem Sichern ihrer Boote beschäftigt sind, und neugierige Beobachter des Schiffbruchs im Hintergrund. Der Blick des Betrachters wird durch ein Paar gelenkt, das auf der Düne im Vordergrund sitzt. Auch Willaerts erzeugt die Bildtiefe in seinen Gemälden durch die Staffelung der Figuren. Allerdings klingt bei ihm der altertümlichere Bildaufbau in der leichten Aufsicht auf den Strand nach, die ihm jedoch eine detailliertere Schilderung der Genreszene im Vordergrund ermöglicht.[20]

Die Männer, die ein Boot mit niedergelegtem Mast an das Ufer zerren, und die Frauen mit Einkaufskörben und wehenden Röcken, die das Geschehen beobachten, tra-

18 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 145. Zur Position von Willaerts im Kreis dieser „realistischen" Maler vgl. NELEMANS 2001, S. 37.

19 Holz, 36,5 x 66,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 969).

gen zur narrativen Vertiefung der bedrohlichen Atmosphäre bei. Die vielfältige Figurenstaffage ist ein Kennzeichen von Willaerts und seiner Werkstatt. Sie wird in den verschiedenen Bildtypen zur erzählerischen Verdichtung eingesetzt.[21] Als eigenständiges Element ist sie in den tonalen Seestücken holländischer Prägung auch daran zu erkennen, daß der Maler hier leuchtende Lokalfarben verwendet, mit denen Akzente gesetzt werden. Er erreichte diesen Effekt durch die besondere Ausmischung der Farben: In der Infrarot-Reflektographie markieren sich manche der roten Farbpartien (Abb. 507, 508), die vermutlich Bleimennige mit beigefügtem Bleiweiß enthalten, ungewöhnlich hell.[22]

Abb. 509: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Von einer Kontur teilweise umrissene Staffagefigur, Frankfurt a. M., Städel

Die Vielfalt der dargestellten Schiffstypen schließt in diesem Fall eine symbolische Deutung aus, wie sie Lawrence Otto Goedde für Darstellungen von Schiffbrüchen vorgeschlagen hatte. Aus der Emblematik leitete er einen Gegensatz zwischen großen Segelschiffen und kleinen, wendigen Booten ab, der stellvertretend für leicht scheiternde große Ambitionen einerseits und eine bescheidene, den Wechselfällen des Lebens angemessene

Abb. 510: Adam Willaerts, Strandszene, 1628, Pinselzeichnung, Paris, Institut Néerlandais, Sammlung Frits Lugt, Fondation Custodia

20 Holz, 37 x 61 cm. Privatsammlung. Nelemans führt die Bedeutung der Staffage auf den Einfluß von Jan Brueghel zurück; vgl. NELEMANS 2001, S. 35. Die um 1645 entstandene „Schiffspredigt Christi" (Bowes Museum, Barnhard Castle, Durham County) greife thematisch auf Brueghel zurück, wenn auch Unterschiede im Bildaufbau bestünden. Ein weiteres Beispiel für diesen Bildtypus in einer Turiner Privatsammlung; vgl. MIRROR OF EMPIRE. DUTCH MARINE ART OF THE SEVENTEENTH CENTURY, Ausst. Kat., Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts; Toledo, The Toledo Museum of Art; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1990/91, S. 207–209. Eine vergleichbare, in Aufsicht gegebene Staffage zeigt auch die um 1623 entstandene „Strandansicht von Scheveningen" (Holz, 37 x 61 cm, zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Pieter de Boer, 1964) von Vroom; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 90f.

21 Vgl. NELEMANS 2001, S. 36. In diesem Sinne äußert sich auch Houbraken: „[...] 't geen hy alles heel uitvoerig, natuurlyk en konstig door zyn Konstpenceel heeft afgemaalt, zoodanig dat hy door het zelve is geroemt geweest."; vgl. HOUBRAKEN 1, 1718, S. 60.

22 Für den „Katalysator" Blei, der die Farben stark härten läßt, spricht, daß sich diese Partien sehr stabil vom ansonsten abgeriebenen Grund abheben. Durchlaufendes Craquelé verweist auf die Entstehungszeitlichkeit der Farbsubstanz.

23 Vgl. Lawrence Otto GOEDDE, Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art, University Park/London 1989, S. 187f.

Abb. 511: Adam Willaerts, Die Maas bei Den Briel, 1633, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Lebensführung andererseits stehen würde.[23] In dem Frankfurter Gemälde von Willaerts steht jedoch nicht das Schicksal eines einzelnen Schiffes im Mittelpunkt, denn hier kämpfen große und kleine Boote gegen die schwere See.

Das Frankfurter Gemälde ist schnell und routiniert gemalt, denn die Farbe wurde mit lebendigen Pinselschwüngen aufgetragen. Einzelne Motive weisen eine mit dunkler Farbe nachgezogene Kontur auf, die sich im Streiflicht abhebt (Abb. 509). Von der flüssig gemalten Wasseroberfläche hebt sich der trockene, spröde Farbauftrag im Himmel deutlich ab. Die wolkigen Partien wurden mit bleiweißhaltigen Farben gestaltet, in denen die einzelnen Pinselstriche sichtbar stehenblieben. Die schnelle, routinierte Malweise läßt eine hohe Effizienz vermuten.[24]

Viele der Staffagemotive lassen sich auch in anderen Werken von Willaerts nachweisen: Die am Rand der Düne sitzende Rückenfigur ist ein geläufiges Motiv, die bereits in einer 1628 datierten Zeichnung aus der Sammlung Frits Lugt auftritt (Abb. 510).[25] Auch der Mann, der einen Bootshaken über seiner Schulter trägt, findet sich im Vordergrund eines 1636 datierten Gemäldes mit einer stürmischen See wieder.[26] Die Frau mit dem wehenden Rock (Abb. 512) hat ihr Vorbild in der 1633 datierten Ansicht „Die Maas bei Den Briel" (Abb. 511),[27] taucht aber auch in dem Abraham Willaerts zugeschriebenen Gemälde „Stürmische See" auf, gemeinsam mit den drei Männern, die ein Boot an Land ziehen.[28] Die sich wiederholenden Staffagemotive sprechen für häufig verwendete Vorlagen, bei denen es sich um die von Willaerts angefertigten Skizzenbücher handeln könnte.[29] Auch der Bildaufbau mit der kleinen, leicht verschatteten Anhöhe, die der Komposition Tiefe verleiht, wirkt schematisch.

Dies führt zu der problematischen Zuschreibungsdebatte um die Werke von Willaerts. Wie Otto Nelemans herausstellte, handelt es sich bei der Malerfamilie um einen Werkstattbetrieb, der sich auf das in der Binnenstadt Utrecht selten vertretene Seestück spezialisiert hatte.[30] Zudem verwendeten Adam und Abraham Willaerts das gleiche Monogramm. Den Angaben des Künstlerbiographen Cornelis de Bie zufolge brach der Sohn 1637 im Gefolge von Johann Moritz von Nassau-Siegen zu einer Expedition nach Afrika auf.[31] Deshalb kommt Abraham als Maler des 1638 datierten Frankfurter Gemäldes nicht in Frage. Die hohe künstlerische Qualität, die sich in der Darstellung des Wassers, aber auch in Details wie der Takelage zeigt, spricht ebenfalls für die Autorschaft von

24 Nelemans zufolge entstanden die überzeugendsten Werke in der Zeit von 1615 bis 1630, die danach folgenden Qualitätsschwankungen gehen wohl auf den größeren Werkstattanteil zurück; vgl. NELEMANS 2001, S. 31.

25 Pinsel, farbig laviert, schwarze Kreide, 210 x 362 mm. Paris, Institut Néerlandais, Sammlung Fritz Lugt, Fondation Custodia (Inv. Nr. I 432). Links unten monogrammiert und datiert.

26 Holz, 86 x 120 cm. Mailand, Rob Smeets (1996). Monogrammiert und datiert links unten. Auch in einer Willaerts zugeschriebenen Federzeichnung, die 1987 in Amsterdam versteigert wurde, kommt diese Figur mit leicht veränderter Beinstellung vor; vgl. Verst. Amsterdam (Christie's) 30. November 1987, Nr. 80.

27 Leinwand, 175 x 386 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1982). Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 117–119.

28 Holz, 61,5 x 103,5 cm. Verst. London (Philipps) 6. Dezember 1988, Nr. 54. Monogrammiert und undeutlich datiert auf einer Planke rechts im Vordergrund.

29 Vgl. NELEMANS 2001, S. 36.

30 Vgl. NELEMANS 2001, S. 33f.

31 Vgl. BOL 1973, S. 77.

Abb. 512: Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Frau mit wehendem Rock, Frankfurt a. M., Städel

Adam Willaerts, wohingegen die sehr typisierte Figurenstaffage eher auf die Werkstatt zurückgeht.[32]
Die in dem ersten Verzeichnis von 1816 geäußerte Zuschreibung an Abraham Willaerts geht vermutlich nicht auf eine überlieferte Zuschreibung zurück. Dafür spricht die bei der Versteigerung 1763 bei Kaller in Frankfurt verwendete Schreibweise des Familiennamens als „Villars" ohne Präzisierung des Vornamens.[33] Die im ausgehenden 19. Jahrhundert geäußerten Zweifel an der Echtheit der Signatur (Abb. 504) bestätigten sich nicht:[34] Wenn auch kleine Bereiche wie die „1" der Datierung und der mittlere Strich vom „W" nachgezogen sind, weist sie insgesamt ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die Jahreszahl ist eindeutig als „1638" zu lesen.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 41; 1819, S. 40, Nr. 92; 1823, S. 21, Nr. 92; 1830, S. 20, Nr. 142; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81, Nr. 251; 1870, S. 99, Nr. 108; 1873, S. 101, Nr. 108; 1879, S. 111, Nr. 134; 1883, S. 113, Nr. 134; 1888, S. 121, Nr. 134; 1892, S. 37, Nr. 134; 1897/1900, S. 35, Nr. 134; 1900, S. 389, Nr. 134; 1905/07, S. 27, Nr. 134; 1907, S. 25, Nr. 134; 1910, S. 32, Nr. 134 ; 1914, S. 33, Nr. 134; 1915, S. 117, Nr. 134; 1919, S. 148, Nr. 41; 1924, S. 249, Nr. 41; 1991, S. 77; 1995, S. 63, Abb. 119

PIGEON 1888, S. 255, Nr. 5
EBE 1901, S. 285
BOL 1973, S. 74
NELEMANS 1999, S. 112

32 Für diese Einschätzung danke ich Otto Nelemans, Utrecht.

33 In der Taxation wird der Name mit „Villaerts" angegeben; vgl. Archiv. 1817, S. 15, Nr. 41. Daß es sich bei dem versteigerten Gemälde tatsächlich um das Seestück im Städel handelt, legt der gleichlautende Titel nahe. Die im Versteigerungskatalog angegebenen Amsterdamer Maße („h. 20 1/2 pouces, l. 32 1/2 pouces") entsprechen 52,7 x 83,5 cm (für diesen Hinweis danke ich Nel Klaversma vom Amsterdams Historisch Museum) und weichen damit allerdings vom Format des Städel-Gemäldes ab.

34 Vgl. PIGEON 1888, S. 255, Nr. 5.

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 Kernholzjahrringen, die neben dem Splintholz 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 17. 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 ausgehend von einem Median (Mittelwert) von 15 bzw. 17 Splintholzjahrringen, abhängig von der Holzherkunft.

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
Abraham Bloemaert Judith zeigt das Haupt des Holofernes 1583	I II	32 163	1531	1540	1546	Baltikum
Der Brand Trojas 1793	I	124	1576	1583	1593	Westdeutschland / Niederlande
Hans Bol Landschaft mit Jakob am Brunnen 1909	I	132	1557	1564	1574	Westdeutschland / Niederlande Pergament auf Holz
Pieter Codde Musizierende Gesellschaft SG 509						Messung nicht möglich
Cornelis Cornelisz. van Haarlem Beweinung Christi 1672	I	136 4	1589	1594	1600	Baltikum
Gerrit Dou Frau beim Ordnen des Abendbrottisches 1082	I	175	1629	1636	1646	Westdeutschland / Niederlande
Jan van Goyen Dorfstraße 1236	I	267	1607	1616	1622	Baltikum
Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg SG 511	I	314	1607	1616	1622	Baltikum
Landschaft mit Straßenschenke 1384	I	219	1598	1607	1613	Baltikum
Weg in den Dünen 1271	I	283	1610	1619	1625	Baltikum
Der Halt vor dem Wirtshaus 1098	I	221 6	1633	1636	1642	Baltikum
Das Haarlemer Meer 1071	I II	145 74	1636	1643	1653	Westdeutschland / Niederlande
Jan van Goyen (zugeschrieben) Feldweg mit Bauernhaus 2225	I II	114 9 126 1	1619 1611	1619	1625	Baltikum I, II = 1 Baum
Jan van Goyen (Art des) Flußlandschaft SG 529	I II	197 159	1596 1628	1637	1643	Baltikum
Dirck Hals Fröhliche Gesellschaft 1587	I II	201 243	1589 1593	1602	1608	Baltikum I, II = 1 Baum
Frans Hals Bildnis eines Mannes 77	I II III	118 195 101	1626 1625 1623	1635	1642	Baltikum I, III u. I FFM 78 = 1 Baum
Bildnis einer Frau 78	I II III	119 213 128	1624 1621 1621	(1635)	1641	Baltikum I u. I, III FFM 77 = 1 Baum
Willem Claesz. Heda (Kopie) Stilleben mit Nautiluspokal SG 982	I II	108 106	1626 1627	1636	1642	Baltikum

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett- Abfolge	Gesamtanzahl der Jahrringe / Splintholzjahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum[1]	Wahr- scheinliches Fälldatum[2]	Anmerkungen
Bartholomeus van der Helst Bildnis einer Frau 704	I II	213 235	1624 1627	1636	1642	Baltikum I,II = 1 Baum
Thomas de Keyser Bildnis eines älteren Mannes SG532	I II III	67 180 98	1545 1597 1606	1615	1621	Baltikum
Thomas de Keyser (Art des) Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden 187	I	185	1642	1649	1659	Westdeutschland / Niederlande
Jan Linsen Der Tod der Procris 1616	I II	108 149 5	1588 1607	1611	1617	Baltikum I, II = 1 Baum
Anthonie de Lorme Innenansicht einer Kirche 862	I II III IV	162 131 132 161	1627 1618 1619 1621	1636	1642	Baltikum II, III = 1 Baum
Michiel van Mierevelt (Umkreis) Bildnis einer Dame 716	I II III	243 9 183 4 200 2	1616 1611 1609	1616	1622	Baltikum
Jan Miense Molenaer Rauchender Mann mit leerem Weinglas 442	I	232 7	1614	1616	1622	Baltikum
Aert van der Neer Weiher vor einem Dorf 1090	I II	225 213	1619 1634	1643	1649	Baltikum
Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten 1092	I II	226 1 237	1631 1629	1639	1645	Baltikum I,II = 1 Baum
Flußufer mit Kühen 1238	I	146	1624	1633	1639	Baltikum
Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond 507	I	340 14	1647	1647	1648	Baltikum
Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung 508	I	180	1627	1636	1642	Baltikum
Aert van der Neer (Kopie) Nächtliche Feuersbrunst 338	I II	107 86	1577	1586	1592	Baltikum
Adriaen van Ostade Das Innere einer Scheune 1081	I	172 16	1626	1626	1627	Westdeutschland / Niederlande
Schweineschlachten bei Fackellicht 1231	I	65				nicht datierbar
Geschlachtetes Schwein in einer Scheune 1153	I II	186 217	1622 1619	1631	1637	Baltikum I,II = 1 Baum
Anthonie Palamedesz. Fröhliche Gesellschaft 603	I II	80 191	1602	1611	1618	Westdeutschland / Niederlande

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett- Abfolge	Gesamtanzahl der Jahrringe / Splintholzjahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum[1]	Wahr- scheinliches Fälldatum[2]	Anmerkungen
Musizierende Gesellschaft SG 512	I	262 12	1633	1633	1636	Baltikum
Cornelis van Poelenburch (Werkstatt) Landschaft mit Kallisto 625	I	137 7	1620	1620	1630	Westdeutschland / Niederlande
Rembrandt Harmensz. van Rijn	I	62	1535			Baltikum
David spiel die Harfe vor Saul	II	134 2	1617			I,II = 1 Baum
498	III	78 6	1621	1624	1630	
Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq	I	104	1605			Baltikum
912	II	285	1613	1622	1628	
	III	94				
Salomon van Ruysdael	I	130	1625			Baltikum
Holländischer Kanal mit Fischerbooten	II	129	1627	1636	1642	
1112						
Flußlandschaft mit Fähre	I	96				Westdeutschland /
100	II	145	1639	1646	1656	Niederlande
Herman Saftleven Flußlandschaft mit Felsanstieg 67	I	215 28	1610	1610	1610	Baltikum
Gebirgige Landschaft 509	I	187	1637	1646	1652	Baltikum
Jacob Savery Landschaft mit Kirchdorf „Der Herbst“ 1552	I	235	1530	1539	1545	Baltikum
Roelant Savery	I	130 4	1586	1589	1599	Westdeutschland /
Orpheus unter den Tieren	II	146	1577			Niederlande
977						
Johannes Pietersz. Schoeff	I	102 6	1634	1637	1643	Baltikum
Abendliche Flußlandschaft	II	131 4	1632			I, II = 1 Baum
SG 510						
Pieter Soutman (?)	I	206	1604	1613	1619	Baltikum
Bildnis eines Kindes mit Strohhut	Anst.	164	1555	1564	1570	
230						
Harmen van Steenwijck Stilleben mit Früchten und Ente 1883	I	213	1626	1635	1641	Baltikum
Johannes Verspronck (und Werkstatt?) Bildnis eines sitzenden jungen Mannes 1229	I	160	1610	1619	1625	Baltikum
Simon de Vlieger	I	97				Baltikum
Schiffe bei Windstille	II	161	1592	1601	1606	
537						
Hendrick Cornelisz. van Vliet	I	197	1634			Baltikum
Inneres der Oude Kerk zu Delft	II	123	1546			
1210	III	89	1636	1645	1651	
Adam Willaerts (und Werkstatt)	I	213 2	1614			Baltikum
Stürmische See mit vielen Schiffen	II	135 1	1617	1625	1631	
41						

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts

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. 1877/78: Verzeichnis kranker Gemälde, 1877, Verzeichnis der an die Herrn Göbel & Janss abgegebenen Gemälde, Arbeits-Anfang den 31. July 1877, Schluß 24. August 1878 (Archiv-Liste 1997, Nr. 33)

STÄDEL-INVENTAR 1817: Inventar der Gemälde & Cartons. 1. Aufstellung 1817

STÄDEL-INVENTAR 1865: Inventar der Gemälde & Cartons. 2. Aufstellung und Notizen dazu, 1865

STÄDEL-INVENTAR 1872: Inventar der Gemälde & Cartons. 3. Aufstellung 1872

STÄDEL-INVENTAR 1880: Inventar der Gemälde & Cartons. 4. Aufstellung 1880

INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, ab 1906

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des 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. 80–102)

VERZ. 1819: Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Carl Friedrich Starck, Hochfürstlich Waldeckischen Geheimen Legationsrath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823: Beschreibung des Staedelschen Kunst-Instituts in Frankfurt am Main und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Carl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Institutes nach der Aufstellung vom 15. Maerz 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, 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, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1864, 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 (handschriftl. Nachtrag von 1867)

VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872 (handschriftl. Ergänzungen nach 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), nebst Nachtrag von 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, Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, nebst Nachtrag von 1903

VERZ. 1905/07: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (zw. 1905 u. 1907)

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, 2. Obergeschoß, 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: Sander, Jochen; Brinkmann, Bodo, Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel, Frankfurt a. M. 1995 (Niederländische Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. v. Gerhard Holland, Bd. 1: Städel Frankfurt a. M.)

Ausstellungskataloge

AMSTERDAM 1903: Catalogue des Œuvres de Jan van Goyen, réunies par Frederik Muller & C^ie, Amsterdam, Musée Communal 1903
AMSTERDAM 1934: De Helsche en de Fluwelen Brueghel en hun invloed op de Kunst in de Nederlanden naar aanleiding van de tentoonstelling in de N. V. Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam 1934
AMSTERDAM 1993/94: Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620, bearb. v. Ger Luijten, Ariane van Suchtelen, Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle 1993
AMSTERDAM 1997: Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700, bearb. v. Eddy de Jongh, Ger Luijten, Amsterdam, Rijksmuseum, Amsterdam 1997
AMSTERDAM 1998: Everyday Life in Holland's Golden Age. The Complete Etchings of Adriaen van Ostade, bearb. v. Pieter van der Coelen, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1998
AMSTERDAM 2001: Drawn to Warmth. 17th-Century Dutch artists in Italy, bearb. v. Peter Schatborn, Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle 2001
AMSTERDAM 2002: Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800, bearb. v. Norbert Middelkoop, Amsterdams Historisch Museum, Bussum 2002
AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88: Masters of the 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, Boston 1987
AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000: Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720, bearb. v. Alan Chong, Wouter Kloek, Amsterdam, Rijksmuseum; The Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999
AMSTERDAM-LONDON 2000: Rembrandt the printmaker, bearb. v. Erik Hinterding, Ger Luijten, Martin Royalton-Kisch, Amsterdam, Rijksmuseum; London, British Museum, Zwolle-Amsterdam 2000
BASEL 1987: Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, bearb. v. Petra Ten-Doesschate Chu, Basel, Kunstmuseum, Zürich 1987
BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92a: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt – Gemälde, bearb. v. Christopher Brown, Jan Kelch u. Pieter van Thiel, Berlin, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; London, National Gallery, München-Paris-London 1991
BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92b: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt – Zeichnungen und Radierungen, bearb. v. Holm Bevers, Peter Schatborn u. Barbara Welzel, Berlin, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; London, National Gallery, München-Paris-London 1991
BIRMINGHAM-DEN HAAG 2004/05: Bartholomeus Breenbergh (1598–1657). Joseph distributing corn in Egypt, bearb. v. Richard Verdi, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham; Den Haag, Bredius Museum, 2004/05, Birmingham 2004
BOSTON-ST. LOUIS 1981: Printmaking in the Age of Rembrandt, bearb. v. Clifford S. Ackley, Boston, Museum of Fine Arts; New York Graphic Society, 1981
BRAUNSCHWEIG-UTRECHT-KÖLN-MÜNCHEN 1988–90: Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; Utrecht, Centraal Museum; Köln, Wallraf-Richartz-Museum; München, Alte Pinakothek, Braunschweig 1989
BRÜSSEL 1873: Collection de M. John W. Wilson. Brüssel, Galerie du Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, Paris 1873
DAYTON-BALTIMORE 1965/66: Hendrik Terbrugghen in America, bearb. v. Leonard J. Slatkes and Wolfgang Stechow, Dayton Art Institute; Baltimore Museum of Art, Dayton 1965
DEN HAAG 1998/99: Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700, bearb. v. Edwin Buijsen, (zugl. Ausst. Kat. Den Haag, Haags Historisch Museum), Den Haag-Zwolle 1998
DORDRECHT 1977/78: Aelbert Cuyp en zijn familie, schilders te Dordrecht. Gerrit Gerritsz. Cuyp, Jacob Gerritsz. Cuyp, Benjamin Gerritsz. Cuyp, Aelbert Cuyp, Dordrechts Museum, Dordrecht 1977
DORDRECHT 2002: Jacob Gerritsz. Cuyp (1594–1652), Dordrechts Museum, Dordrecht 2002
DULWICH 2002: Inspired by Italy. Dutch landscape painting 1600–1700, bearb. v. Laurie B. Harwood, Dulwich Picture Gallery, Dulwich 2002
ESSEN-WIEN 2003/04: Die flämische Landschaft 1520–1700, Essen, Villa Hügel; Wien, Kunsthistorisches Museum, Lingen 2003
FRANKFURT 1988: Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830, Frankfurt, Historisches Museum, Frankfurt 1988, S. 137
FRANKFURT 1991/92: Städels Sammlung im Städel. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstituts, Gemälde, bearb. v. Jochen Sander, Hans-Joachim Ziemke u. Michael Maek-Gérard, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1991
FRANKFURT 1993/94: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, hrsg. v. Sabine Schulze, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1993
FRANKFURT 1998: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hrsg. v. Sabine Schulze, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Ostfildern-Ruit 1998
FRANKFURT 1999/2000: Die Frankfurter Malerfamilie Morgenstern, bearb. v. Inge Eichler, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt 1999
HAARLEM 1986: Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, bearb. v. Eddy de Jongh, Haarlem, Frans Halsmuseum, Zwolle 1986
HAARLEM 1993: Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld, Haarlem, Frans Halsmuseum, Zwolle 1993
HAARLEM 2000: Travels through Town and Country. Dutch and Flemish Landscape Drawings 1550–1580, bearb. v. Hans Verbeek, Robert-Jan Te Rijdt, Haarlem, Teyler Museum, Curaçao 2000
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 Halsmuseum; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amsterdam 2000
HAARLEM-HAMBURG 2003/04: Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670, Haarlem, Frans Halsmuseum; Hamburg, Kunsthalle, Zwolle 2003
KASSEL-AMSTERDAM 2001/02: Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge, bearb. v. Ernst van de Wetering u. Bernhard Schnackenburg, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister; Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Wolfratshausen 2001
KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93: Von Bruegel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. v. Ekkehard Mai

und Hans Vlieghe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten; Wien, Kunsthistorisches Museum, Köln 1992

KÖLN-UTRECHT 1985/86: Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Utrecht, Centraal Museum, Köln 1985

KÖLN-UTRECHT 1987: Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus Budapest, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Utrecht, Centraal Museum, Köln 1987

KYOTO-FRANKFURT 2002/03: Rembrandt Rembrandt, bearb. v. Jeroen Giltaij, Kyoto, National Museum; Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Wolfratshausen 2002

LEEUWARDEN-'S-HERTOGENBOSCH-ASSEN 1979: In het zadel. Het nederlands ruiterportret van 1550 tot 1900, Leeuwarden, Fries Museum; 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum; Assen, Provinciaal Museum van Drenthe, 's-Hertogenbosch 1979

LEIDEN 1988: Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle 1988

LEIDEN 1996/97: Jan van Goyen, bearb. v. Christiaan Vogelaar, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden-Zwolle 1996

LONDON 1972: The Age of Charles I.: Painting in England, 1620–1649, bearb. v. Oliver Millar, London, Tate Gallery, London 1972

LONDON 1986: Dutch Landscape, The early years. Haarlem and Amsterdam 1590–1650, bearb. v. Christopher Brown, London, National Gallery, 1986

LONDON 1988/89: Art in the making: Rembrandt, bearb. v. David Bomford, Christopher Brown u. Ashok Roy, London, National Gallery, London 1988

LONDON–DEN HAAG 1999/2000: Rembrandts Selbstbildnisse, London, The National Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Zwolle 1999

NEW YORK-LONDON 2001: Vermeer and the Delft School, bearb. v. Walter Liedtke, New York, The Metropolitan Museum; London, National Gallery of Art, New Haven-London 2001

NÜRNBERG 1989: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten – Sammler – Mäzene, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989

PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984: Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, bearb. v. Peter C. Sutton, Philadelphia Museum of Art; Berlin, Gemäldegalerie, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; London, Royal Academy of Arts, Philadelphia 1984

PRAG 1997: Rudolf II and Prague. The Court and the City, hrsg. v. Eliska Fuciková, Prag, Nationalgalerie, London 1997

RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03: Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age, bearb. v. Dennis P. Weller, Raleigh, North Carolina Museum of Art; Columbus, Indianapolis Museum of Art (Columbus Gallery); Manchester, New Hampshire, The Currier Museum of Art, Raleigh 2002

ROTTERDAM 1988: Ger Luijten, Italianisanten en bamboccianten. Het italianisierend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw, bearb. v. Guido Jansen, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1988

ROTTERDAM 1991: Perspectiven: Saenredam en de architecturschilders van de 17de eeuw, bearb. v. Jeroen Giltaij u. Guido Jansen, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen 1991, Rotterdam 1991

ROTTERDAM 1994/95: Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw, bearb. v. Nora Schadee, Rotterdam, Historisch Museum, Zwolle 1994

ROTTERDAM-BERLIN 1996/97: Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17e eeuw, bearb. v. Jeroen Giltaij u. Jan Kelch, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum, Rotterdam 1996

ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05: Der Zauber des Alltäglichen, hrsg. v. Jeroen Giltaij, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit 2005

SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98: Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age, bearb. v. Joaneath A. Spicer u. Lynn Federle Orr, San Francisco, Fine Arts Museums; Baltimore, Walters Art Gallery; London, National Gallery, San Francisco-Baltimore 1997

ST. PETERSBURG-ATLANTA 1975: Dutch Life in the Golden Century: An Exhibition of Seventeenth-Century Dutch Painting of Daily Life, St. Petersburg, Florida, Museum of Fine Arts; Atlanta, High Museum of Art, St. Petersburg 1975

STUTTGART-BOCHUM 1997/98: Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus, bearb. v. Hans-Martin Kaulbach u. Reinhart Schleier, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung; Museum Bochum, Ostfildern 1997

UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, bearb. v. Albert Blankert u. Leonard J. Slatkes, Utrecht, Centraal Museum; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1987

UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991: Jan Davidsz de Heem und sein Kreis, bearb. v. Sam Segal, Utrecht, Centraal Museum; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1991

UTRECHT 1993: Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, bearb. v. Peter van den Brink, Utrecht, Centraal Museum, Zwolle 1993

WASHINGTON-DETROIT-AMSTERDAM 1980/81: Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt, Washington, National Gallery of Art; The Detroit Institute of Arts; Amsterdam, Rijksmuseum, Washington 1980

WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90: Frans Hals, bearb. v. Seymour Slive, Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy of Arts; Haarlem, Frans Halsmuseum, London 1989

WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01: Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt, bearb. v. Ronni Baer, Washington, National Gallery of Art; London, Dulwich Picture Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Washington 2000

WIEN-ESSEN 2002: Das flämische Stilleben 1550–1680, Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen, Villa Hügel, Lingen 2002

Bestandskataloge

AUGSBURG 1984: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Bd. II: Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde, bearb. v. Gode Krämer, 2. Aufl., Augsburg 1984

DEN HAAG 1991: Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen, bearb. v. Albert Blankert, Zwolle-s'Gravenhage 1991

HAMBURG 2001: Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, bearb. v. Thomas Ketelsen, Bd. 2: Die niederländischen Gemälde 1500–1800, Hamburg 2001

KASSEL 1996: Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog in zwei Bänden, bearb. v. Bernhard Schnackenburg, Mainz 1996

KÖLN 1967: Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, bearb. v. Horst Vey u. Annamaria Kesting, Köln 1967 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 3, hrsg. v. Gert von der Osten und Horst Keller)

KÖLN 1973: Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum Köln und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, bearb. v. Ursula Erichsen-Firle u. Horst Vey, Köln 1973 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 10, hrsg. v. Gert von der Osten und Horst Keller)

LONDON 1991: National Gallery Catalogues – The Dutch School 1600–1900, bearb. v. Neil MacLaren, überarb. u. erweitert v. Christopher Brown, London 1991

MAINZ 1997: Niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts, bearb. v. Christiane Stukenbrok, hrsg. v. Landesmuseum Mainz, Mainz 1997

POMMERSFELDEN 1857: Katalog der gräflich von Schönborn'schen Bilder-Gallerie zu Pommersfelden, Würzburg 1857
UTRECHT 1999: De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. Schilderkunst tot 1850, bearb. v. Liesbeth M. Helmus, Utrecht 1999
WIEN 1989: Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, bearb. v. Arnout Balis u. a., Zürich 1989
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

BACHMANN 1966: Fredo Bachmann, Die Landschaften des Aert van der Neer, Neustadt an der Aisch 1966
BACHMANN 1968a: ders., Zur Datierung der Frühwerke und der Mondscheinlandschaften des Aert van der Neer, in: Weltkunst 15, 1968, S. 705–707
BACHMANN 1968b: ders., Zur Datierung eines Landschaftsbildes von Aert van der Neer, in: Oud Holland 83, 1968, S. 219f.
BACHMANN 1972: ders., Aert van der Neer als Zeichner, Neustadt an der Aisch 1972
BACHMANN 1980: ders., Der Landschaftsmaler Rafael Govertsz. Camphuysen, München 1980
BACHMANN 1982: ders., Aert van der Neer, 1603/04–1677, Bremen 1982
BAER 1990: Ronni Baer, The Paintings of Gerrit Dou (1613–1675), unpublizierte Diss., New York 1990
BAER 2000/01: dies., The life and art of Gerrit Dou, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 26–52
BAKER 1993: Christopher Baker, Rembrandt, Greenwich 1993
BAUCH 1933: Kurt Bauch, Die Kunst des jungen Rembrandt, Heidelberg 1933
BAUCH 1941: ders., Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts. Haarlemer Figurenbilder aus der Frühzeit des Frans Hals, in: Oud Holland 58, 1941, S. 85–91
BAUCH 1960: ders., Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960
BAUCH 1966: ders., Rembrandt Gemälde, Berlin 1966
BAUCH 1967: ders., Zum Werk des Jan Lievens (1), in: Pantheon 25, 1967, S. 160–170 und S. 269
BEAUJEAN 2001: Dieter Beaujean, Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Weimar 2001
BECK 1957: Hans-Ulrich Beck, Jan van Goyens Handzeichnungen als Vorzeichnungen, in: Oud Holland 72, 1957, S. 241–250
BECK 1972–: ders., Jan van Goyen 1596–1656. Ein Œuvreverzeichnis in zwei Bänden, Amsterdam 1972–
BECK 1991: ders., Künstler um Jan van Goyen. Maler und Zeichner, Doornspijk 1991
BENESCH 1935: Otto Benesch, Rembrandt. Werk und Forschung, Wien 1935
BENESCH 1957: ders., Rembrandt. Biographisch-kritische Studie, Genf 1957
BERNT 1948: Walther Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1948
DE BIE 1661: Cornelis de Bie, Het Gulden Cabinet vande edel vry schilder const inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecten, beldthouwers ende plaetsnyders, van dese eeuw, Lier 1661
BIESBOER 1989/90: Pieter Biesboer, The Burghers of Haarlem and their portrait painters, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 23–44
BIESBOER 1993: ders., Judith Leyster, schilderes van „moderne beelden", in: Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 75–92
BINSTOCK 1999: Benjamin Binstock, Rembrandt's paint, in: Res. Anthropology and aesthetics 36, Autumn 1999, S. 138–165
BLADE 1971: Timothy Trent Blade, Two Interior Views of the Old Church in Delft, in: Museum Studies, The Art Institute of Chicago 6, 1971, S. 34–50
BLANKERT 1993: Albert Blankert, Lastman kijkt naar Caravaggio en inspireert Rembrandt und Van Loon, in: Oud Holland 107, 1993, S. 117-122
BOCK-ROSENBERG 1930: Elfried Bock, Jakob Rosenberg, Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Bd. 1, Berlin 1930
BODE 1870: Wilhelm Bode, Zur Rembrandt-Literatur, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 5, 1870, S. 237–248
BODE 1871: ders., Frans Hals und seine Schule. Ein Beitrag zu einer kritischen Behandlung, Leipzig 1871
BODE 1872: ders., Die Galerie Gsell in Wien, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 7, 1872, S. 181–186
BODE 1881: ders., Rembrandts früheste Tätigkeit, in: Die graphischen Künste 3, 1881, S. 49–72
BODE 1883: ders., Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883
BODE 1889: ders., Die holländischen Landschaftsmaler in der Galerie zu Schwerin, in: Graphische Künste 12, Wien 1889, S. 63–72, S. 77–88, S. 97–120
BODE 1907: ders., Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und flämischen Malerschule im Siebzehnten Jahrhundert, 2. Aufl., Leipzig 1907
BODE 1917: ders., Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, Leipzig 1917
BODE-BINDER 1914: Wilhelm Bode (Hrsg.), M. J. Binder, Frans Hals. Sein Leben und seine Werke, 2 Bde., Berlin 1914
BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897–1905: Wilhelm Bode, Cornelis Hofstede de Groot, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Abbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 8 Bde., Paris 1897–1905
BOERLIN-BRODBECK 1974–77: Yvonne Boerlin-Brodbeck, Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zu Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1974–1977, S. 77–178
BOK 1997/98: Marten Jan Bok, Biographies, in: Ausst. Kat. SAN FRANCISCO-BALTIMORE-LONDON 1997/98, S. 370–393
BOL 1973: Laurens J. Bol, Die holländischen Marinemaler des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1973
BOTT 1997: Katharina Bott, Rudolf Bys, Fürtrefflicher Gemähld- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, Weimar 1997
BREDIUS 1900: Abraham Bredius, Aernout (Aert) van der Neer, in: Oud Holland 18, 1900, S. 69–82
BREDIUS 1908: ders., Michiel Jansz. van Mierevelt. Eene nalezing, in: Oud Holland 26, 1908, S. 1–17
BREDIUS 1915–22: ders., Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI^ten^, XVII^ten^ und XVIII^ten^ Jahrhunderts, 7 Bde. u. 1 Register-Bd. (8), Den Haag 1915/16/17/17/18/19/21/22
BREDIUS 1935: ders., Rembrandt. Gemälde, Innsbruck 1935
BROERSEN 1993: Ellen Broersen, Judita Leystar, een kloeke schilderes, in: Ausst. Kat. HAARLEM 1993, S. 15–37
BROOS 1974: Ben P. J. Broos, Rembrandt's portrait of a Pole and his horse, in: Simiolus 7, 1974, S. 192–218
BROOS 1999/2000: ders., Das Leben Rembrandts van Rijn (1606–1669), in: Ausst. Kat. LONDON-DEN HAAG 1999/2000, S. 75–82
BROWN 1982: Christopher Brown, Van Dyck, Oxford 1982
BROWN 1986: ders., Introduction, in: Ausst. Kat. LONDON 1986, S. 11–44
BRUYN 1970: J. Bruyn, Rembrandt and the Italian Baroque, in: Simiolus 4, 1970, S. 28–48
BRUYN-VAN DE WETERING 1986: J. Bruyn, Ernst van de Wetering, Sty-

listic features of the 1630s: the portraits, in: CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 3–13

BYS 1719: Johann Rudolf Bys, Fürtrefflicher Gemählde- und Bilder-Schatz / So In denen Gallerie und Zimmern / des Churfürstl. Pommersfeldischen neu-erbauten fürtrefflichen Privat-Schloß / zu finden ist [...], Bamberg 1719

CHONG 1987: Alan Chong, The drawings of Cornelis Poelenburch, in: Master Drawings 25, 1987, S. 3–62

CHONG 2002: ders., Catalogue raisonné, in: Ausst. Kat. DORDRECHT 2002, S. 169–191

CLARK 1966: Kenneth Clark, Rembrandt and the Italian Renaissance, London 1966

CORPUS REMBRANDT + 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

DA COSTA KAUFMANN 1985: Thomas Da Costa Kaufmann, L'Ecole de Prague: Le peinture à la cour de Rodolphe II, Paris 1985

DELBANCO 1927: Gustav Delbanco, Der Maler Abraham Bloemaert (1564–1651), Diss. Frankfurt a. M.-Straßburg 1927

DELBANCO 1928: ders., Der Maler Abraham Bloemaert (1564–1651), Straßburg 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 253)

DESCAMPS + Band, Jahr: Jean Baptiste Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, 4 Bde., Paris 1753–63

DICTIONARY OF ART + Band, Jahr: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, 34 Bde., London-New York 1996

DOBRZYCKA 1966: Anna Dobrzycka, Jan van Goyen, Posen 1966

DOLL 2006: Hiltraud Doll, Adriaen van Ostade (1610–1685). Die Gemälde (erscheint Ende 2006)

DÜLBERG 1930: Franz Dülberg, Frans Hals. Ein Leben und ein Werk, Stuttgart 1930

DUMAS 1979/80: Charles Dumas, Inleiding, in: Ausst. Kat. LEEUWARDEN-'S HERTOGENBOSCH-ASSEN 1979/80, S. 18

DUTUIT 1885: Eugène Dutuit, Tableaux et dessins de Rembrandt. Catalogue historique et descriptif, Paris 1885

VAN DYKE 1923: John C. Van Dyke, Rembrandt and his school: A Critical Study of the Master and his pupils with a new assignment of their pictures, New York 1923

EBE 1901: G. Ebe, Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. IV. Malerei, Fremde Schulen, Leipzig 1901

EICH 1981: Paul Eich, Rembrandts „Blendung Simsons" im Städelschen Kunstinstitut, in: Städel-Jahrbuch N. F. 8, 1981, S. 288–300

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- und ein Tafelband, Leipzig 1877

EKKART 1979: Rudolf E. O. Ekkart, Johannes Verspronck. Leven en werken van een Haarlems portretschilder uit de 17de eeuw, Haarlem 1979 (zugleich Katalog zur Ausstellung „Verspronck" im Frans Halsmuseum Haarlem)

EKKART 1995: Rudolf E. O. Ekkart, Nederlandse portretten uit de 17e eeuw, Eigen Collectie Museum Boymans-Van Beuningen, Ausst. Kat., Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1995

EKKART 2002: ders., Amsterdamse portretschilders in de zeventiende en achtiende eeuw, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 2002, S. 28–45

ERASMUS 1908: Kurt Erasmus, Roelant Savery, sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1908

ERTZ 1979: Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979

FOX HOFRICHTER 1989: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster. A woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk 1989

FRANITS 1993: Wayne E. Franits, Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art, Cambridge 1993

FRANZ 1965: Heinrich Gerhard Franz, Hans Bol als Landschaftszeichner, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 1, 1965, S. 19–68

FRANZ 1969: ders., Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus. 2 Bde., Graz 1969 (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 2)

FRANZ 1979: ders., Beiträge zum Werk des Hans Bol, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 14, 1979, S. 199–208

FRIEDLAENDER 1923: Max J. Friedlaender, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 2. Aufl., Berlin 1923 (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. XVII)

FRIMMEL 1892: Theodor Frimmel, Ein Beitrag zur Geschichte der Gräflich Schönborn'schen Galerie (= Mitteilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien IV), in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien XXVIII, 1892, S. 116–129

FRIMMEL 1896: ders., Die Gräflich Schönborn-Buchheimsche Gemäldesammlung in Wien, in: Theodor von Frimmel, Kleine Galeriestudien, N. F., III. Lieferung, Leipzig 1896, S. 2f., S. 72–74, Nr. 93

FRIMMEL 1905: ders., Rundschau, in: Blätter für Gemälde-Kunde, 1905, Bd. 2, Heft 3, S. 66f.

FRIMMEL + Band, Jahr: ders., Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1.: A–F, Bd. 2: G–L, München 1913/14 (weitere Bände wahrscheinlich nicht erschienen)

FRIMMEL 1913–1915: ders., Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. 1, Wien 1913–1915

FUCHS 1968: Rudi H. Fuchs, Rembrandt en Amsterdam, Rotterdam 1968

FÜSSLI 1769: Johann Caspar Füssli, Joh. Caspar Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz: nebst ihren Bildnissen, Bd. 2, Zürich 1769

DE GELDER 1921: Jan Jacob de Gelder, Bartholomeus van der Helst, Rotterdam 1921

VAN GELDER 1948: H. E. van Gelder, Rembrandt, Saul en David, Petrus verloochent Christus, Leiden 1948

VAN GELDER 1950/51: Jan Gerrit van Gelder, Rubens in Holland in de zeventiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3, 1950/51, S. 102–150

VAN GELDER 1959: Horst van Gelder, Constantijn Huygens en Rembrandt, in: Oud Holland 74, 1959, S. 174–179

VAN GELDER 1971: Jan Gerrit van Gelder, Jan de Bisschop 1628–1671, in: Oud Holland 86, 1971, S. 201–259

GEMAR-KOELTZSCH 1995: Erika Gemar-Koeltzsch, Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, hrsg. v. Klaus Ertz u. Christa Nitze-Ertz. 3 Bde., Lingen 1995GERSON 1952: Horst Gerson, Het tijdperk van Rembrandt en Vermeer, 2 Bde., Amsterdam 1952

GERSON 1961: ders., Seven letters by Rembrandt, Den Haag 1961

GERSON 1968: ders., Rembrandt paintings, Amsterdam 1968

GERSON-BREDIUS 1969: Rembrandt. The complete edition of paintings by A. Bredius, neu bearbeitet von Horst Gerson, London 1969

G. H. 1830: G. H., Gräflich Schönborn'sche Gemählde-sammlung in Wien, in: Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst 2, 1830, S. 165-168, S. 174-178

GIEPMANS 1996/97: Sabine Giepmans, Jan van Goyen: een biografisch overzicht, in: Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 8f.

GIFFORD 1996/97: E. Melanie Gifford, Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap, in: Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 70–79

GILTAIJ 1991: Jeroen Giltaij, Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 8–17

GILTAIJ 2000: ders., Scientific examination of the underdrawing of seventeenth-century architectural painters, in: The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665). Conservation and Technique, hrsg. v. J. R. J. van Asperen de Boer u. Liesbeth M. Helmus, Utrecht 2000, S. 32–55

DE GIROLAMI CHENEY 1987: Liana de Girolami Cheney, The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism, in: Artibus et Historiae 15, 1987, S. 135–158

GLÜCK 1917: Gustav Glück, Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Dr. Leon Lilienfeld in Wien, Wien 1917
GOETHE, Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts (1797): Johann Wolfgang Goethe, Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts [Handschrift vom 19. August 1797], in: Johann Wolfgang von Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949, hrsg. v. Ernst Beutler. Dreizehnter Band der Gedenkausgabe [...] von Christian Beutler, Johann Wolfgang Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Aufl., Zürich-Stuttgart 1965, S. 120
GRIMM 1972: Claus Grimm, Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog, Berlin 1972
GRIMM 1989: ders., Frans Hals. Das Gesamtwerk, Stuttgart-Zürich 1989
GROEN-HENDRIKS 1989/90: Karin Groen, Ella Hendriks, Frans Hals: a technical examination, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 109–127
GROOT 1985: Agnes Groot, Drank en minne. Een vroeg 17de eeuws gezelschap van Dirck Hals, in: Kunstlicht 15, 1985, S. 10–16
GROSSE 1925: Rolph Grosse, Die holländische Landschaftskunst 1600–1650, Berlin-Leipzig 1925
GRÜN 1869: Karl Grün, Glückliches Wien: Die Stadt und ihre Kunstschätze, Wien 1869
GURATZSCH 1975: Herwig Guratzsch, Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. Beobachtungen zum Kompositionsstil des holländischen Meisters, in: Oud Holland 89, 1975, S. 243-265
GUTBROD 1996: Helga Gutbrod, Lievens und Rembrandt. Studien zum Verhältnis ihrer Kunst, Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1996
HAAK 1969: Bob Haak, Rembrandt. His life, his work, his time, New York 1969
VAN HALL 1963: H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars/Portraits of Dutch painters and other artists of the Low Countries. Specimen of an Iconography, Amsterdam 1963
HAMANN 1948: Richard Hamann, Rembrandt, Berlin 1948
HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1893: P. Haverkorn van Rijsewijk, Rotterdamse schilders. Anthonie de Lorme, in: Oud Holland 11, 1893, S. 50–54
HAYES 1956: John Hayes, Claude de Jongh, in: Burlington Magazine 98, 1956, S. 3–11
HELD 1963, Julius S. Held, Prometheus bound, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 59, 1963, S. 17–32
HELLER 1845: Joseph Heller, Die gräflich Schönborn'sche Sammlung zu Schloß Weißenstein in Pommersfelden, mit geschichtlichen Andeutungen beschrieben, Bamberg 1845
HELMUS-SEGAL 1991: Liesbeth Helmus, Sam Segal, Das Leben von Jan Davidsz, Cornelis Jansz, Jan Jansz und David Cornelisz de Heem, in: Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 51-63
HENDRIKS 1998: Ella Hendriks, Johannes Cornelisz. Verspronck. The technique of a seventeenth century Haarlem portraitist, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 11: Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research, hrsg. v. Erma Hermens, Baarn 1998, S. 227–267
DEN HERTOG 1988: J. den Hertog, „Van diversse nacien ghepresen ..." Over het front van het Niehoff-orgel in de Oude kerk te Amsterdam, in: Het Orgel 84/2, 1988, S. 82–91
HIND 1932: Arthur Mayger Hind, Rembrandt: being the substance of the Charles Eliot Norton lectures delivered before Harvard University 1930–31, Oxford-London 1932
HOET, I, 1752: Gerard Hoet, Catalogus of naamlyst van schilderyen [...], Eerste deel, Den Haag 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 Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, Amsterdam 1949
HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992: Klaus Honnef, Klaus Weschenfelder, Irene Haberland, Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft, München 1992
HOOGEWERFF 1952: G. J. Hoogewerff, De Bentveughels, Den Haag 1952
VAN HOOGSTRAETEN, INLEYDING, 1678: Samuel van Hoogstraeten, Inleyding tot der hooge schoole der schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen. Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge Konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen, Rotterdam 1678
HOUBRAKEN + Band, Jahr: Arnold Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, waar van 'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun Levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander, 3 Bde., Den Haag 1718/19/21
HUBALA 1970: Erich Hubala, Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1970 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9)
JAMES 1994/95: Roel James, Van „boerenhuysen" en „stilstaende dingen", in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 133–141
JANTZEN 1910: Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910
JANTZEN 1979: ders., Das niederländische Architekturbild, 2. Aufl., Braunschweig 1979
JENSEN ADAMS 1985: Ann Jensen Adams, The Paintings of Thomas de Keyser (1596/97–1667): A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam, Cambridge, MA, 1985
DE JONGH 1975/76: Eddy de Jongh, Pearls of virtue and pearls of vice, in: Simiolus 8, 1975/76, S. 69–97
JUSTI 1904/05: Ludwig Justi, Der neue Rembrandt im Städelschen Kunstinstitut. Bemerkungen zu den zwei Heliogravüren, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. 16, 1904/05, S. 253–255
JUSTI 1905: ders., Rembrandts „Triumph der Dalilah" im Städelschen Kunstinstitut, in: Kunstchronik N. F. 16, 1905, Sp. 401–404
KAHR 1973: Madlyn Kahr, Rembrandt and Delilah, in: The Art Bulletin 55, 1973, S. 240–259
KELCH 1971: Jan Kelch, Studien zu Simon de Vlieger als Marinemaler, Dissertation FU Berlin 1971, Berlin 1971
KEYES 1984, George S. Keyes, Esaias van den Velde, 1587–1630, Doornspijk 1984
KIEHN 2000: Alice Kiehn, Der Judith-Stoff in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. Kiel 2000
KLESSMANN 1960: Rüdiger Klessmann, Die Anfänge des Bauerninterieurs bei den Brüdern Ostade, in: Jahrbuch der Berliner Museen 2, 1960, S. 92–115
KLINGE-GROSS 1976: Margret Klinge-Gross, Herman Saftleven als Zeichner und Maler bäuerlicher Interieurs. Zur Entstehung des südholländischen Bildtyps mit Stilleben aus ländlichem Hausrat und Gerät, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 38, 1976, S. 68–91
KLÖTZER + Band, Jahr: Wolfgang Klötzer, Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994
KOBAYASHI-SATO 1988: Yoriko Kobayashi-Sato, Hendrick Ter Brugghen's King „David harping surrounded by four angels", in: Bulletin du Musée National de Varsovie 29, 1988, S. 1–20
KRONIG 1909: J. O. Kronig, Thomas Hendricksz. de Keyser, in: Onze Kunst 16, 1909, S. 77–85; S. 109–126, S. 123f.
KÜTTNER 1801: Karl Gottlob Küttner, Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797.1798.1799. Dritter Teil, Leipzig 1801
TER KUILE 1969: Onno Ter Kuile, Daniel Mijtens, „His majesties picture-drawer", in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20, 1969, S. 1–106
TER KUILE 1985: ders., Seventeenth-Century North Netherlandish Still Lifes. Rijksdienst Beeldende Kunst, Vol. VI of the Catalogues of Paintings by Artists born before 1870, Den Haag-Amsterdam 1985

LANG 1788: C. Lang, Briefe über einige Gemälde der Reichsgräfl. von Schönbornschen Bildergallerie in Pommersfelden, in: Johann Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Zweites Stück, Mannheim 1788, S. 3–39

LAWRENCE 1985: Cynthia Lawrence, Worthy of Milord's House? Rembrandt, Huygens and Dutch Classicism, in: Konsthistorisk Tidskrift 54, 1985, S. 16–26

LAWRENCE 1986: dies., A New Source for Rembrandt's Blinding of Samson, in: Sources-Notes in the History of Art 5, Nr. 4, 1986, S. 37–40

LEESBERG 1993/94: Marjolein Leesberg, Karel van Mander as a painter, in: Simiolus 12, 1993/94, S. 5–57

LEGENDA AUREA: Jacobus de Voragine, Legenda aurea, deutsch von Richard Benz, 2 Bde., Jena 1917–21

LENZ 1985: Christian Lenz, Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens „Die Blendung Simsons", in: Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985, hrsg. v. Frank Büttner u. Christian Lenz, München 1985, S. 137–158

LIEDTKE 1982: Walter A. Liedtke, Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Doornspijk 1982 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch & Flemish Painting, III)

LIEDTKE 1988: ders., Toward a History of Dutch Genre Painting II: The South Holland Tradition, in: Roland E. Fleischer, Susan Scott Munshower, The Age of Rembrandt, The Pennsylvania State University 1988, S. 94–131

LIEDTKE 2001a: ders., Painting in Delft about 1600 to 1650, in: Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 42–97

LIEDTKE 2001b: ders., Delft Painting „in Perspective": Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the architectural and townscape painters from about 1650 onward, in: Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 98–129

LONGNON-CAZELLES 1969: Jean Longnon, Raymond Cazelles, The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry, Musée Condé, Chantilly, New York 1969

MAI 1985/86: Ekkehard Mai, Zur Malerei der Niederlande mit Beginn des 17. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1985/86, S. 12–29

VAN MANDER, GRONDT: Karel Van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const, hrsg. v. Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973

VAN MANDER, HET LEVEN, 1604: Van Mander, Karel, Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche / en Hooghduytsche Schilders, By een vergadert en beschreven, door Carel van Mander Schilder. Alles tot lust / vermaeck / en nut der Schilders / en Schilder-const beminders. Tot Alckmaer, Ghedruckt by Jacob de Meester/ voor Paschier van Westbusch / Boeckvercooper / woonende in den beslaghen Bybel / tot Haerlem. Anno 1604, Faksimileabdruck in: MIEDEMA 1994–1999

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, Phil. Diss. FU Berlin 1987

MANUTH 1990: ders., Die Augen des Sünders – Überlegungen zu Rembrandts „Blendung Simsons" von 1636 in Frankfurt, in: Artibus et Historiae 21, XI, 1990, S. 169–198

MARGUILLIER 1905: Auguste Marguillier, „Le Samson trahi par Dalila" de Rembrandt, au Musée de Francfort-sur-le-Mein, in: Les Arts 4, 1905, S. 33f.

MARTIN 1901: Wilhelm Martin, Het leven en de werken van Gerrit Dou, beschouwd en verband met het schildersleven van zijn tijd, Leiden 1901

MARTIN 1913: ders., Gerard Dou, Des Meisters Gemälde, Stuttgart-Berlin 1913 (Klassiker der Kunst, Bd. 249)

MARTIN 1935: ders., De hollandsche schilderkunst in de 17de eeuw. Frans Hals en zijn tijd, Amsterdam 1935

MEUSEL 1781: Johann Georg Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts, Erfurt 1781, Heft 6

MICHEL 1886: Émile Michel, Les artistes célèbres – Rembrandt, Paris 1886

MICHEL 1889: ders., Les artistes célèbres – Rembrandt, Paris 1889

MICHEL 1892: ders., Une famille d'artistes hollandais: Les Cuyp, in: Gazette des Beaux-Arts 7, 1892, S. 5–23, S. 107–117, S. 225–238

MICHEL 1893: ders., Rembrandt. Sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1893

MIEDEMA 1990: Hessel Miedema, Een schilderij van Karel van Mander de Oude (1548–1606); een doopsgezinde interpretatie, in: Doopsgezinde Bijdragen Nr. 16, 1990, S. 113–128

MIEDEMA 1994–1999: ders. (Hrsg.), Karel van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604) [...], with an Introduction and Translation, edited by Hessel Miedema, Doornspijk 1994

MIEDEMA 1995: ders., Nog een schilderij van Gillis Coignet: Judith toont het hoofd van Holofernes aan de inwoners van Bethulië, in: Oud Holland 109, 1995, S. 143–151

MOES 1909: E. W. Moes, Frans Hals, sa vie et son oeuvre, Brüssel 1909

MÜLLENMEISTER 1988: Kurt Müllenmeister, Roelant Savery: Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1988

MÜLLER 1880: Gustav Müller, Eine Erwerbung der königl. Gemäldegalerie im vorigen Jahrhundert, 2. Teil, in: Dresdner Journal 1880, Nr. 124, S. 671

NAGLER 1842: G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 12, München 1842

NAUMANN 1933: Gertraut Naumann, Die Landschaftszeichnungen des Bartholomeus Breenbergh, Diss. Heidelberg, Wertheim 1933

NEHLSEN-MARTEN 2003: Britta Nehlsen-Marten, Dirck Hals 1591–1656 – Œuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers, Diss. Bonn 2003, Weimar 2003

NELEMANS 1999: Otto Nelemans, Adam Willaerts, London 1577–Utrecht 1664. Zijn leven en zijn werk, de religieuze schilderijen in het bijzonder, Doctoraalscriptie Universiteit Utrecht 1999 (unveröffentlicht)

NELEMANS 2001: ders., Adam Willaerts (1577–1664). Zee- en kustschilder en twee bijbelse voorstellingen te Utrecht, in: Jaarboek Oud-Utrecht 2001, S. 25–56

NEUMANN 1902: Carl Neumann, Rembrandt, Berlin-Stuttgart 1902

NEUMANN 1905: ders., Rembrandt, Berlin-Stuttgart 1905

NEUMANN 1906: ders., Ein orientalischer Dolch auf Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons in Frankfurt am Main, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage. Freiburg i. Br. 1906, S. 315f.

NEUMEISTER 2003: Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte, Petersberg 2003

NICOLSON 1958: Benedict Nicolson, Hendrick Terbrugghen, Den Haag 1958

NICOLSON-VERTOVA 1989: Benedict Nicolson, Caravaggism in Europe, 3 Bde., 2. Aufl. erw. u. durchgesehen von Luisa Vertova, Turin 1990

NIEUWSTRATEN 1965: Jan Nieuwstraten, De ontwikkeling van Herman Saftlevens kunst tot 1650, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 16, 1965, S. 81–117

NISSEN 1914: Momme Nissen, Rembrandt und Honthorst, in: Oud Holland 32, 1914, S. 73–80

OLDENBOURG 1911: Rudolf Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Portraits, Leipzig 1911

PÄCHT 1991: Otto Pächt, Rembrandt, hrsg. v. Edwin Lachnit, München 1991

PARTHEY 1863/64: Gustav Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, 2 Bde., Berlin 1863/64

VON PERGER 1854: Anton Ritter von Perger, Die Kunstschätze Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Text, Triest 1854

VON PERGER 1869: ders., Die Meisterwerke der Wiener Gemälde-Gallerien: Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus den Gallerien des k.k. Belvedere, Beroldingen, Liechtenstein, Schönborn, Czernin,

Thun, Biehler, Arthaber, Fellner und der K. K. Akademie, Triest 1869
PHILIPPI 1901: Adolf Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland, 1. Buch: Frans Hals, Rembrandt und ihr Kreis, Leipzig-Berlin 1901
PIGEON 1888: Amédée Pigeon, Le mouvement des arts en Allemagne, in: Gazette des Beaux-Arts 37, 1888, S. 251–259
PIGLER ²1974: Andor Pigler, Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I, 2. Aufl., Budapest 1974
PLIETZSCH 1960: Eduard Plietzsch, Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1960
PLINIUS, HISTORIA NATURALIS: Cajus Plinius Secundus d. Ä., Naturalis Historiae, Liber XXXV/Naturkunde, Buch XXXV, hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf-Zürich 1997
PRESTON 1974: Rupert Preston, The seventeenth century marine painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea 1974
VON RAMDOHR 1792: Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst, das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen, Hannover 1792
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: Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984 (Studien zur Kunstgeschichte, Band 25)
RENCKENS 1947: B. J. A. Renckens, Jan Linsen, in: Kunsthistorische Mededelingen 2, 1947, S. 1f.
RENCKENS 1959: ders., Enkele aanvullingen op het werk van Jan Linsen, in: Oud Holland 74, 1959, S. 112–115
RENGER 1970: Konrad Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970
RENGER 1986: ders., Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660, München 1986
REZNICEK 1975: Emil K. J. Reznicek, Het leerdicht van Karel van Mander en de acribie van Hessel Miedema, in: Oud Holland 89, 1975, S. 102–128
REZNICEK 1977: ders., Opmerkingen bij Rembrandt, in: Oud Holland 91, 1977, S. 75–107
REZNICEK 1986: ders., Hendrick Goltzius and his conception of landscape, in: Ausst. Kat. LONDON 1986, S. 57–62
VAN RIJCKEVORSEL 1932: J. L. A. A. M. van Rijckevorsel, Rembrandt en de traditie, Rotterdam 1932
ROETHLISBERGER 1969: Marcel G. Roethlisberger, Bartholomäus Breenbergh. Zeichnungen, Berlin 1969
ROETHLISBERGER 1981: ders., Bartholomeus Breenbergh. The Paintings, Berlin-New York 1981
ROETHLISBERGER 1993: ders., Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints. Biographies and documents by Marten Jan Bok, Doornspijk 1993
ROGERS 1999: Malcolm Rogers, Van Dyck in England, in: Van Dyck 1599–1641, Ausst. Kat., hrsg. v. Christopher Brown u. Hans Vlieghe, Antwerpen-London 1999, München 1999, S. 79–91
ROSENBERG 1948: Jakob Rosenberg, Rembrandt, Cambridge, Mass. 1948
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966: Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. Ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Harmondsworth 1966 (The Pelican History of Art)
RUURS 1983: Rob Ruurs, „Even if it is not architecture": perspective drawings by Simon de Vlieger and Willem van de Velde the Younger, in: Simiolus 13, 1983, S. 189–200
SANDER 2004a: Birgit Sander, Burger und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Anton Burger 1824–1905, Ausst. Kat., hrsg. von Manfred Großkinsky, Frankfurt a. M., Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, Frankfurt a. M. 2004, S. 43–55
SANDER 2004b: Jochen Sander, Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Oberitalien, die Marken und Rom, Mainz 2004
SCHMIDT-SCHARFF 1931: Wolfgang Schmidt-Scharff, Johann Georg Leerse, Ein Frankfurter Kaufmann im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1931
SCHNACKENBURG 1981: Bernhard Schnackenburg, Adriaen van Ostade, Isack van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle, Gesamtdarstellung mit Werkkatalogen, Hamburg 1981
SCHULZ 1982: Wolfgang Schulz, Herman Saftleven 1609–1685. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen, Berlin-New York 1982
SCHULZ 2002: ders., Aert van der Neer, Doornspijk 2002 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch & Flemish Painting 18)
SCHWARTZ 1984: Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart-Zürich 1984
SEELIG 1997: Gero Seelig, Abraham Bloemaert (1566–1651). Studien zur Utrechter Malerei um 1620, Berlin 1997
SLATKES 1983: Leonard J. Slatkes, Rembrandt and Persia, New York 1983
SLIVE 1953: Seymour Slive, Rembrandt and his critics 1630–1730, Den Haag 1953
SLIVE 1970–74: ders., Frans Hals, 3 Bde., London-New York 1970–74
SLUIJTER 1996/97: Eric Jan Sluijter, Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer, in: Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 38–59
SLUIJTER-SEIJFFERT 1982: Nicolette Sluijter-Seijffert, Boekbespreking „Marcel Roethlisberger, Bartholomeus Breenbergh", in: Oud Holland 96, 1982, S. 69–72
SLUIJTER-SEIJFFERT 1984: Nicolette Cathérine Sluijter-Seijffert, Cornelis van Poelenburch (ca. 1593–1667), Proefschrift, Enschede 1984
SMIDT-DÖRRENBERG 1969: Irmgard Smidt-Dörrenberg, David und Saul. Variationen über ein Thema von Rembrandt, Wien 1969
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, 1829-1842
SPICER 1979: Joaneath Spicer, The Drawings of Roelandt Savery, PhD. Diss, Yale University, New Haven 1979
STANNECK 2003: Achim Stanneck, Ganz ohne Pinsel gemalt. Studie zur Darstellung der Produktionsstrukturen niederländischer Malerei im Schilder-Boeck von Karel van Mander (1604), Frankfurt a. M. 2003
STECHOW 1930: Wolfgang Stechow, Bartholomeus Breenbergh, Landschafts- und Historienmaler, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 51, 1930, S. 133–140
STECHOW 1935: ders., Cornelis van Haarlem en de hollandsche laatmaniëristische schilderkunst, in: Elsevier's geillustreerd maandschrift 45, 1935, S. 72–91
STECHOW 1938: ders., Salomon van Ruysdael. Eine Einführung in seine Kunst, Berlin 1938
STECHOW 1950: ders., Review of Jakob Rosenberg, Rembrandt, in: Art Bulletin 32, 1950, S. 252–255
STECHOW 1966: ders., Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, London 1966
STECHOW 1975: ders., Salomon van Ruysdael. Eine Einführung in seine Kunst, 2. Aufl., Berlin 1975
STRZYGOWSKI 1933: Josef Strzygowski, Asiatische Miniaturenmalerei im Anschluss an Wesen und Werden der Mogulmalerei, Klagenfurt 1933
SWARZENSKI 1932: Georg Swarzenski (Hrsg.), Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932
TARDIEU 1873: Charles Tardieu, Les grandes collections étrangères: II. M. John W. Wilson, part II, in: Gazette des Beaux-Arts, 2 pér. VIII, Oktober 1873, S. 319–336
THE ILLUSTRATED BARTSCH: The Illustrated Bartsch, Bd. 4, hrsg. v. Walter Strauss, New York 1980
THE NEW HOLLSTEIN [Galle]: The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Philips Galle, 4 Bde.,

compiled by Manfred Sellink und Marjolein Leesberg, hrsg. v. Manfred Sellink, Rotterdam 2001
THE NEW HOLLSTEIN [Van Heemskerck]: The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Maarten van Heemskerck, 2 Bde., compiled by Ilja M. Veldman, hrsg. v. Ger Luijten, Roosendaal 1993
THE NEW HOLLSTEIN [Van Leyden]: The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Lucas van Leyden, compiled by Jan Piet Filedt Kok with assistance of Bart Cornelis and Anneloes Smits, hrsg. v. Ger Luijten, Rotterdam 1996
THE NEW HOLLSTEIN [Van Mander]: The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Karel van Mander, compiled by Marjolein Leesberg, hrsg. v. Huigen Leeflang und Christian Schuckman, Rotterdam 1999
VAN THIEL 1967/68: Pieter J. J. van Thiel, Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer, in: Simiolus 2, 1967/68, S. 90–99
VAN THIEL 1999: Pieter J. J. van Thiel, Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562–1638. A Monograph and Catalogue Raisonné, Doornspijk 1999
VAN THIEL-STROMAN 1989/90a: Irene Van Thiel-Stroman, Chronology, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 19–22
VAN THIEL-STROMAN 1989/90b: dies., The Frans Hals Documents: Written and Printed Sources 1582–1679, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 371–414
THIEME-BECKER + Band, Jahr: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950
THIÉRY 1953: Yvonne Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953
TRAUTSCHOLDT 1959: Eduard Trautscholdt, Über Adriaen van Ostade als Zeichner, in: Festschrift Friedrich Winkler, hrsg. v. Hans Möhle, Berlin 1959, S. 280–305
TRIVAS 1941: N. S. Trivas, The Paintings of Frans Hals, London-New York 1941
TÜMPEL 1969: Christian Tümpel, Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 20, 1969, S. 107–198
TÜMPEL 1986: ders., Rembrandt. Mythos und Methode, Königstein 1986
VALENTINER 1906: Wilhelm R. Valentiner, The new Rembrandt at Frankfurt, in: Burlington Magazine 9, 1906, S. 168–175
VALENTINER 1908: ders. (Hrsg.), Rembrandt, des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen, 3. Aufl., Stuttgart-Berlin 1908 (Klassiker der Kunst, Bd. 2)
VALENTINER 1914: ders., Aus der niederländischen Kunst, Berlin 1914
VALENTINER 1923: ders., Frans Hals, Des Meisters Gemälde. 2. Aufl., Berlin-Leipzig 1923
VEERMAN 1977/78: W. Veerman, Cuyp, een Dordste kunstenaarsfamilie, in: Ausst. Kat. DORDRECHT 1977/78, S. 11–21
VELDMAN 1980: Ilja Veldman, Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth-Century Netherlandish prints, in: Simiolus 11, 1980, S. 149–176
VENTE 1970: M. A. Vente, Kunstenaars zien orgels, in: Spiegel Historiael, 5/7-8, 1970, S. 434–438
VETH 1905: Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers, Berlin 1905
VLIEGHE 1987: Hans Vlieghe, Rubens' Portraits of identified sitters painted in Antwerp, London-New York 1987 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Bd. 19, Teil 2)
VOGELAAR 1996/97: Christiaan Vogelaar, Inleiding, in: Ausst. Kat. LEIDEN 1996/97, S. 10–21
VOLHARD 1927: Hans Volhard, Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung, Diss. Halle, Frankfurt a. M. 1927
VOSMAER 1868: Carel Vosmaer, Rembrandt Harmens van Rijn, Den Haag 1868
VOSMAER 1877: ders., Rembrandt. Sa vie et ses œuvres, 2. Aufl., Den Haag 1877
VROOM 1980: N. R. A. Vroom, A modest message as intimated by the painters of the 'Monochrome Banketje', Schiedam 1980
WAAGEN 1843: Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Erster Theil. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843
WAAGEN 1866/67: ders., Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, 2 Bde., Wien 1866/67, 1. Teil: Die K.K. Gemälde-Sammlungen im Schloß Belvedere und in der K.K. Kunst-Akademie, die Privat-Sammlungen, Wien 1866
VAN DE WAAL 1960: H. van de Waal, Jan van Goyen, Amsterdam 1960
WALLERT 1999: Arie Wallert (Hrsg.), Still Lifes: Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum, Amsterdam-Zwolle 1999
WEISBACH 1926: Werner Weisbach, Rembrandt, Berlin-Leipzig 1926
WEIZSÄCKER 1899: Heinrich Weizsäcker, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main, München 1899
WELLER 1992: Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer (ca. 1609/10–1668): The life and art of a seventeenth-century Dutch Painter, Diss. University of Maryland, College Park, Ann Arbor 1992
WELLER 2002/03: ders., Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age, in: Ausst. Kat. RALEIGH-COLUMBUS-MANCHESTER 2002/03, S. 9–25
WHITE 1966: Christopher White, Rembrandt and his world, London 1966
WHITE-BOON 1969: Christopher White, Karel G. Boon, Rembrandt's etchings, 2 Bde., Amsterdam 1969
WILDENSTEIN 1922: Georges Wildenstein, Le peintre Aved. Sa vie et son Œuvre, Paris 1922
VAN DE WETERING 1984: Ernst van de Wetering, Het formaat van Rembrandt's „Danae", in: Met eigen oogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L. C. Jaffé, Amsterdam 1984, S. 67–72
VAN DE WETERING 1986: ders., Problems of apprenticeship and studio collaborations, in: CORPUS REMBRANDT 2, 1986, S. 45–90 (wiederabgedruckt in: Ernst van de Wetering, Studies in the Workshop Practice of the Early Rembrandt, Amsterdam 1986)
VAN DE WETERING 1997: ders., Rembrandt. The painter at work, Amsterdam 1997
WIED 1990: Alexander Wied, Lucas und Maerten van Valckenborch (1535–1597 und 1534–1612), Das Gesamtwerk mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1990
WILLIS 1911: Fred C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig 1911
DE WINKEL 2001: Marieke de Winkel, Fashion or fancy? Some interpretations of the dress of Rembrandt's women re-evaluated, in: Rembrandt's women. Ausst. Kat., hrsg. v. Julia Lloyd Williams, Edinburgh, National Gallery of Scotland; London, Royal Academy of Arts, München-London-New York 2001, S. 55–63
WRIGHT 1989: Christopher Wright, Dutch Painting in the Seventeenth Century. Images of a Golden Age in British Collections, London-Birmingham 1989
WRIGHT 2000: ders., Rembrandt, München 2000
WURZBACH 1886: Alfred von Wurzbach (Hrsg.), Rembrandt-Galerie, 2 Bde., Stuttgart 1886
WURZBACH + Band, Jahr: Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, 2 Bde. u. 1 Supplement-Bd. (3), Wien-Leipzig 1906/10/11
VAN ZANTEN 1999: Mieke M. van Zanten, Orgelluiken. Traditie en iconografie. De Nederlandse beschilderde orgelluiken in Europees perspectief, Zutphen 1999
ZELDENRUST 1983: Manja Zeldenrust, Aert van der Neers „Rivier landschap bij maanlicht" opgehelderd, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 31, 1983, S. 99–104
ZIEMKE-STUFFMANN-HELD 1967: Hans-Joachim Ziemke, Margret Stuffmann, Jutta Held, Neuerwerbungen der Frankfurter Museen 1945–1966, in: Städel-Jahrbuch, N. F., Bd. 1, 1967, S. 183–201

INDIZES

Inventarnummern

41 Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen
67 Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg
77 Frans Hals, Bildnis eines Mannes
78 Frans Hals, Bildnis einer Frau
100 Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre
187 Thomas de Keyser (Art des), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden
230 Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut
292 Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers
338 Aert van der Neer (Kopie), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt
442 Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas
498 Rembrandt Harmensz. van Rijn, David spielt die Harfe vor Saul
507 Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond
508 Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung
509 Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne
537 Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille
603 Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft
621 Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius
625 Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto
703 Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel
704 Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau
716 Michiel van Mierevelt (Umkreis, Jan Daemen Cool?), Bildnis einer Dame
862 Anthonie de Lorme und Anthonie Palamedesz., Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche
912 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq
977 Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren
1041 Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr
1071 Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer
1081 Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune
1082 Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches
1090 Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf
1092 Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten
1098 Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus
1112 Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten
1153 Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune
1210 Hendrick Cornelisz. van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft
1229 Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes
1231 Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht
1236 Jan van Goyen, Dorfstraße
1238 Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen
1271 Jan van Goyen, Weg in den Dünen
1383 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Blendung Simsons
1384 Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke
1552 Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: „Der Herbst"
1583 Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes
1587 Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft
1589 Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis einer Dame
1616 Jan Linsen, Der Tod der Procris
1672 Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Beweinung Christi
1793 Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas
1883 Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente
1909 Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen
1998 Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe
2088 Karel van Mander, Vor der Sintflut
2225 Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun
SG 509 Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft
SG 510 Johannes Pietersz. Schoeff, Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern
SG 511 Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg
SG 512 Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft
SG 529 Jan van Goyen (Art des), Flußlandschaft
SG 532 Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes
SG 982 Willem Claesz. Heda (Kopie), Stilleben mit Nautiluspokal

Erwerbungsdaten

1816 Adam Willaerts (und Werkstatt), Stürmische See mit vielen Schiffen (Inv. Nr. 41)
1816 Herman Saftleven, Flußlandschaft mit einem Felsanstieg (Inv. Nr. 67)
1816 Frans Hals, Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 77)
1816 Frans Hals, Bildnis einer Frau (Inv. Nr. 78)
1816 Salomon van Ruysdael, Flußlandschaft mit einer Fähre (Inv. Nr. 100)
1816 Thomas de Keyser (Kopie), Bildnis eines Reiters mit zwei Hunden (Inv. Nr. 187)
1816 Pieter Soutman (?), Bildnis eines Kindes mit rotgefüttertem Strohhut (Inv. Nr. 230)
1816 Frans Hals (Werkstatt), Bildnis eines jungen Kavaliers (Inv. Nr. 292)
1816 Aert van der Neer (Art des), Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt (Inv. Nr. 338)
1816 Jan Miense Molenaer, Rauchender Mann mit leerem Weinglas (Inv. Nr. 442)
1817 Rembrandt Harmensz. van Rijn, David spielt die Harfe vor Saul (Inv. Nr. 498)
1817 Aert van der Neer, Flußlandschaft mit Schiffen bei aufgehendem Mond (Inv. Nr. 507)

1817 Aert van der Neer, Landschaft mit Kanal in der Abenddämmerung (Inv. Nr. 508)
1817 Herman Saftleven, Gebirgige Landschaft an einem Fluß, im Vordergrund ein Dorf und mehrere am Ufer liegende Kähne (Inv. Nr. 509)
1817 Simon de Vlieger, Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille (Inv. Nr. 537)
1817 Anthonie Palamedesz., Fröhliche Gesellschaft (Inv. Nr. 603)
1817 Bartholomeus Breenbergh, Das Martyrium des Heiligen Laurentius (Inv. Nr. 621)
1817 Cornelis van Poelenburch (Werkstatt), Landschaft mit der Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto (Inv. Nr. 625)
1817 Johannes Verspronck, Bildnis einer Frau im Sessel (Inv. Nr. 703)
1817 Bartholomeus van der Helst, Bildnis einer Frau (Inv. Nr. 704)
1818 Michiel van Mierevelt (Umkreis, Jan Daemen Cool?), Bildnis einer Dame (Inv. Nr. 716)
1833 Anthonie de Lorme und Anthonie Palamedesz., Innenansicht einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche (Inv. Nr. 862)
1844 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq (Inv. Nr. 912)
1862 Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren (Inv. Nr. 977)
1867 Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr (Inv. Nr. 1041)
1870 Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer (Inv. Nr. 1071)
1872 Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune (Inv. Nr. 1081)
1873 Gerrit Dou, Frau beim Ordnen des Abendbrottisches (Inv. Nr. 1082)
1874 Aert van der Neer, Weiher vor einem Dorf (Inv. Nr. 1090)
1874 Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten (Inv. Nr. 1092)
1875 Jan van Goyen, Der Halt vor dem Wirtshaus (Inv. Nr. 1098)
1876 Salomon van Ruysdael, Holländischer Kanal mit Fischerbooten (Inv. Nr. 1112)
1885 Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune (Inv. Nr. 1153)
1892 Hendrick Cornelisz. van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft (Inv. Nr. 1210)
1892 Johannes Verspronck (und Werkstatt?), Bildnis eines sitzenden jungen Mannes (Inv. Nr. 1229)
1892 Adriaen van Ostade, Schweineschlachten bei Fackellicht (Inv. Nr. 1231)
1892 Jan van Goyen, Dorfstraße (Inv. Nr. 1236)
1892 Aert van der Neer, Flußufer mit Kühen (Inv. Nr. 1238)
1895 Jan van Goyen, Weg in den Dünen (Inv. Nr. 1271)
1905 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die Blendung Simsons (Inv. Nr. 1383)
1905 Jan van Goyen, Landschaft mit einer Straßenschenke (Inv. Nr. 1384)
1917 Jacob Savery, Landschaft mit Kirchdorf: „Der Herbst" (Inv. Nr. 1552)
1918 Abraham Bloemaert, Judith zeigt das Haupt des Holofernes (Inv. Nr. 1583)
1918 Dirck Hals, Fröhliche Gesellschaft (Inv. Nr. 1587)
1919 Cornelis Jonson van Ceulen, Bildnis einer Dame (Inv. Nr. 1589)
1921 Jan Linsen, Der Tod der Procris (Inv. Nr. 1616)
1921 Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Die Beweinung Christi (Inv. Nr. 1672)
1926 Abraham Bloemaert, Der Brand Trojas (Inv. Nr. 1793)
1934 Harmen Steenwijck, Stilleben mit Früchten und einer gerupften Ente (Inv. Nr. 1883)
1934 Pieter Codde, Musizierende Gesellschaft (Inv. Nr. SG 509)
1934 Johannes Pietersz. Schoeff, Abendliche Flußlandschaft mit rastenden Wanderern (Inv. Nr. SG 510)
1934 Jan van Goyen, Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg (Inv. Nr. SG 511)
1934 Anthonie Palamedesz., Musizierende Gesellschaft (Inv. Nr. SG 512)
1934 Jan van Goyen (Art des), Flußlandschaft (Inv. Nr. SG 529)
1934 Thomas de Keyser, Bildnis eines älteren Mannes (Inv. Nr. SG 532)
1936 Hans Bol, Landschaft mit Jakob am Brunnen (Inv. Nr. 1909)
1940 Willem Claesz. Heda (Kopie), Stilleben mit Nautiluspokal (Inv. Nr. SG 982)
1943 Hendrick ter Brugghen (Kopie), König David spielt die Harfe (Inv. Nr. 1998)
1961 Karel van Mander, Vor der Sintflut (Inv. Nr. 2088)
1995 Jan van Goyen (zugeschrieben), Feldweg mit Bauernhaus und Plankenzaun (Inv. Nr. 2225)

Provenienzen

Baranowsky, Nikolaus, Wien: 862
Berg, Fritz, Frankfurt a. M.: 1587
Böhler, Julius, München: 1552
Brentano, Antonie, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M.: 1071
Brentano, Josephine und Anton Theodor, Frankfurt a. M.: 1271
Eberhardt-Winter, Weinheim: 977
Frankfurt a. M., Kunstverein: 1081, 1082, 1090, 1112, 1153
Frankfurt a. M., Stadt: SG 982
Frankfurt a. M., Städtische Kommission für Kunst- und Alterthumsgegenstände: 1210
Friz, Emilie Elisabeth Marie Mathilde, geb. Bötcher, Bad Vilbel: 1909
Gontard, Moritz, Frankfurt a. M.: 1229, 1231, 1236, 1238
Grambs, Johann Georg, Frankfurt a. M.: 603, 621, 625
Haag, vom, Frankfurt a. M.: 1793
Hahn, Albert und Karin Hahn-Hissink, Kronberg/Taunus: 2225
Hardy, Franz, Bendorf am Rhein: 2088
Holzhausen, Freiherr von, Frankfurt a. M.: 716
Kessler, Hugo, Frankfurt a. M.: SG 509, SG 510, SG 511, SG 512, SG 529, SG 532
Kunsthandlung F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M.: 1098
Leisler, Wilhelm Charles Frédéric, Hanau: 703, 704
Nestle, Richard, Frankfurt a. M.: 1589
Neufville-Gontard, Sophia Franziska de, Frankfurt a. M.: 498, 507, 508, 509, 537
Schaub, Carl Ludwig: Frankfurt a. M.: 1384
Schönborn, Graf von: 1041
Schönborn-Buchheim, Graf, Wien: 1383
Seufferheld, Johann Georg, Frankfurt a. M.: 1092
Städel, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 41, 67, 77, 78, 100, 187, 230, 292, 338, 442
Swarzenski, Georg, Frankfurt a. M.: 1583, 1883
Unbekannt: 912, 1672
Zapf, Wilhelm Hugo, Würzburg: 1998
Zerner, R., Frankfurt a. M.: 1616

VERÄNDERTE ZUSCHREIBUNGEN

Inv. Nr.	Neue Zuschreibung	Brinkmann, Sander (Verz. 1995)	Weizsäcker (Verz. 1900)
41	Adam Willaerts (und Werkstatt)	Adam Willaerts	Adam Willaerts
187	Thomas de Keyser (Art des)	Thomas de Keyser (Art des)	Thomas de Keyser
230	Pieter Soutman (?)	Jacob Gerritsz. Cuyp	Jacob Gerritsz. Cuyp
292	Frans Hals (Werkstatt)	Frans Hals (Umkreis)	Frans Hals (Schule)
338	Aert van der Neer (Kopie)	Aert van der Neer (Art des)	Aert van der Neer (Nachahmer)
625	Cornelis van Poelenburch (Werkstatt)	Cornelis van Poelenburgh (Werkstatt)	Cornelis van Poelenburgh
716	Michiel van Mierevelt (Umkreis, Jan Daemen Cool?)	Holländischer Meister um 1632	Holländischer Meister um 1632
1229	Johannes Verspronck (und Werkstatt?)	Johannes Verspronck (Kopie?)	Johannes Verspronck
1552	Jacob Savery	Hans Bol (?)	-
SG 532	Thomas de Keyser	Jan Anthonisz. van Ravesteyn (Art des)	-
SG 982	Willem Claesz. Heda (Kopie)	Gerret Willemsz. Heda	-

PERSONENREGISTER

Das Register enthält die Vorbesitzer der Gemälde und im Text sowie in den Anmerkungen genannte Künstler.

AACHEN, Hans von 20
ABEL, Josef 398, 401
AERTSEN, Pieter 318[10], 332[16], 334, 496
ALSLOOT, Denis van 457
ALTDORFER, Albrecht 406
AST, Balthasar van der 464
AVED, Jacques André Joseph 5, 41, 44[7], 44[8], 44[9]
AVERCAMP, Hendrick 265, 280

BABUREN, Dirck van 407, 418, 499
BACKHUYSEN, Ludolf 185
BAILLY, David 492
BARANOWSKY, Nikolaus 226[6], 228, 563
BARENDSZ., Dirck 239, 240[26]
BASSEN, Barthold van 232[42], 232[43]
BEERT, Osias 179[24]
BEGA, Cornelis 60, 314
BEMMEL, Willem van 438
BERCHEM, Nicolaes 81, 278[21]
BERESTEYN, Arnold 167
BERG, Fritz 136
BERNINI, Gianlorenzo 199[12]
BERNUS-DU FAY, Franz Jakob Alfred Freiherr von 268[8]
BEUCKELAER, Joachim 318[10], 332, 334, 338, 496
BEY, Khalil 72, 74[10], 77[39], 78[43], 79[58]
BIE, Cornelis de 69, 144, 175, 194, 314, 438, 464, 499, 539, 545
BIJLERT, Jan van 15, 222[14]
BILDERBEECQ, Maertgen van 9, 193, 207, 380, 381, 383, 384[33], 385, 386, 387, 388, 389, 391, 393[88], 551, 562, 563
BIRCKENSTOCK, Johann Melchior von 101, 102[2], 106, 107, 220[1]
BISSCHOP, Jan de 42, 44, 46[24], 49[39], 50, 51
BLIEK, Daniel de 229
BLITTERSDORFF, Antonie von 53, 54
BLOCKLANDT, Anthonie 244
BLOEMAERT, Abraham 5, 9, 15–31, 84, 234, 243, 355, 438, 462, 499, 549, 562, 563
BLOEMAERT, Cornelis 15
BLOEMAERT, Hendrick 15
BLOOTELING, Abraham 213
BODART, Pieter 499
BÖHLER, Julius 456, 563
BOELEMA, Maerten, gen. de Stomme 167
BOELS, Frans 32
BOL, Ferdinand 364
BOL, Hans 5, 32–39, 86[18], 453, 456, 457, 458, 462[30], 549, 562, 563
BORSSOM, Anthonie van 297[25]
BOSCH, Hieronymus 26, 279, 310
BOSSCHAERT, Ambrosius 464
BOURGEOIS 101, 102
BOTH, Jan 10, 287, 289, 290[35], 291, 440, 442[14], 451
BRABECK, Friedrich Moritz Freiherr von 323
BRAY, Jan de 167
BRAY, Salomon de 488[34]
BREENBERGH, Bartholomeus 5, 40–51, 217, 221, 222[15], 223, 440, 562, 563
BRENTANO, Anton Theodor 101, 102, 107[23], 563
BRENTANO, Antonie, geb. Birckenstock 5, 53, 54[1], 101, 102[3], 106, 107, 116[4], 121[52], 220, 563
BRENTANO, Franz von 79
BRENTANO, Josephine 101, 102, 563
BRIL, Paul 40
BROUWER, Adriaen 53, 136, 144, 157, 314, 332, 334, 487
BRUEGEL, Pieter 38[13], 105[17], 326[18], 458[11], 458[13], 459, 460, 462[30]
BRUEGHEL, Jan d. Ä. 26, 28, 111[15], 179[24], 443, 444[19], 459[15], 463[38], 464, 468, 470, 544[20]
BRUYN, Barthel d. Ä. 62[1]
BRY, Theodor de 138, 139
BUNNIK, Jan van 438
BURCHGRAEFF, Adriana 382
BURCHGRAEFF, Willem 383, 384, 385, 386[36], 392, 393[88], 393[95]
BURGER, Anton 286, 287
BURGKMAIER, Hans 406, 410
BUSCH, Otto 493
BUYS, Jacobus 226
BUYTEWECH, Willem 134, 138, 140[20], 142[40], 269, 344[23], 345, 346
BYS, Rudolf 72, 73, 77, 78[51], 178, 179

CALLOT, Jacques 355
CAMPHUYSEN, Rafael Govertsz. 265, 276, 286[12]
CAMPHUYSEN, Joachim Govertsz. 265, 276
CAPPELLE, Jan van de 530
CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da 400, 403, 404[107], 405, 408, 409, 417, 418, 499, 504[15], 505[19]
CLAESZ., Pieter 167, 172, 173[22], 498
CLAEUW, Jacques de 81
CLEVE, Joos van der Beke van 64
CLEVE, Marten van 334, 335
CLOCK 81
CODDE, Pieter 11, 52–59, 160, 201, 262, 263, 339, 345, 562, 536, 549
COOL, Jan Daemen 245, 248, 250, 251[24], 562, 563, 564
COESVELT, Bernhardt 300[1], 302, 303, 305
COIGNET, Gillis 20, 22, 26, 60
COLIJN, David 230[33]
COLNAGHI, P. und D. 89, 90, 480
CONIGLIANO 309
CONINXLOO, Gillis van 86[18], 453, 469
COORNHERT, Dirck Volkertsz. 78, 79
CORNELISZ. van Haarlem, Cornelis 18, 19, 20, 25[2], 60–68, 234, 243, 549, 562, 563
CORT, Cornelis 44, 45, 46, 241[31], 409
COUWENHORN, Pieter 69
CREWS, Charles T. D. 123, 124[7]
CUIP (= Aelbert Cuyp)
CUNIBERT, Karl Jacob Freiherr von Cunibert auf Oestrich
CUYP, Aelbert 212[24], 268, 482[1], 482[9], 484[27]
CUYP, Jacob Gerritsz. 482, 485[27], 564

DANCKERTSZ., Dancker 278
DELEN, Dirck van 134, 143[43], 339
DELFF, Cornelis Jacobsz. 60, 494[3]
DELFF, Jacob Willemsz. d. Ä. 244, 24812
DELFF, Jacob Willemsz. d. J. 244, 248
DELFF, Willem Jacobsz. 244, 248
DICK, Johann Adam 210, 216
DOES, Antony van der 263[42]
DOETECUM, Joannes van 36, 38

Doetecum, Lucas van 36, 38
Dolendo, Bartholomeus 69
Dolendo, Zacharias 62[11], 64[15], 66
Dou, Gerrit 9, 60, 69–80, 353, 364, 370, 376, 498, 562, 563
Drebbel, Cornelis 58
Drost, Willem 370
Dürer, Albrecht 499
Dusart, Cornelis 314
Duyster, Willem 52, 201, 339
Dyck, Anthonis van 160, 194, 199, 200, 213, 400, 402, 404, 405, 480

Eberhardt-Winter 466, 563
Eeckhout, Gerbrand van den 364
Eissenhardt, Johann 116, 149, 275
Elsheimer, Adam 44, 46[25], 76[35], 221, 223[21], 243, 278, 279[23], 281, 302, 310, 405, 407, 408, 409, 418[232]
Engelsz., Cornelis 234, 507
Everdingen, Allaert van 464

Fiseau, Jean Etienne 284, 286[3]
Flinck, Govaert 364, 510, 515[41]
Francken, Frans d. J. 22
Frey, Johannes Pieter de 508
Friz, Emilie Elisabeth Marie Mathilde 33, 563
Füssli, Johann Caspar 396[1], 399[15], 416[225], 421

Galle, Cornelis 23[2], 417, 418
Galle, Philips 20, 21, 23[30], 406, 461
Geest, Wybrand de 484
Gelder, Aert de 364, 371[61]
Gelton, Toussaint 359
Gerritsz., Willem 81
Gheeraedts, Marcus 200[15]
Gheyn, Jacques de II 62[11], 66
Göhringer, Mathias 500[1], 503
Goltfuss, Hans 228, 230
Goltzius, Hendrick 22, 58[13], 60, 62[11], 66, 68[21], 104, 105[17], 234, 239, 241[30], 243, 327
Gontard, Moritz 82, 84, 116[3], 116[5], 286, 323, 324, 517, 518, 563
Gossaert, Jan 220[1]
Goudt, Hendrick 76, 279, 310, 329[30]
Goyen, Jan van 58[18], 80–122, 123, 124, 126, 127, 128[24], 129, 130, 132, 133, 270, 272[41], 423, 426, 438, 443, 448, 473, 476[6], 477[13], 477[14], 478, 479, 562, 563
Grambs, Johann Georg 5, 9, 42, 44, 342, 347, 356, 358, 563
Grebber, Frans Pietersz. de 453
Greux, Gustav 424, 426
Griffier, Jan d. Ä. 452[19]
Gsell, Friedrich Jakob 322[26], 331[1], 332[8], 338[34]

Haas, D. A. 466[1], 466[2]
Haensbergen, Jan van 11, 220, 355, 358, 359, 360, 361[19], 362[23]
Hahn, Albert 123, 563
Hahn, Karin, geb. Hissink 123, 563
Hahn-Hissink, Sammlung 124, 126
Hals, Dirck 134–143, 144, 160, 255, 259, 260, 262, 314, 334, 339, 342, 345, 480, 549, 562, 563
Hals, Frans 5, 9, 52, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144–158, 159, 160[12], 161, 162, 163[31], 164, 165, 166[45], 188, 192, 234, 255, 258, 259, 346[33], 487, 488, 491[45], 507, 508, 510, 512, 514, 515, 521, 522, 549, 562, 564
Hals, Frans d. J. 160
Hardy, Franz 235, 238, 563
Harvey, William 286
Hattingh, Sebastiaen van 499
Heda, Gerret Willemsz. 167, 170[10], 171, 564
Heda, Willem Claesz. 167, 168, 170[6], 170[10], 171, 172, 173, 174, 258, 263[42], 498, 550, 562, 563, 564
Heem, Cornelis de 9, 178
Heem, Jan Davidsz. de 5, 9, 11, 175–184, 319[12], 562, 563
Heem, Jan Jansz. de 175
Heemskerck, Maarten van 20, 21[27], 78, 79, 241, 458, 461[23]
Heere, Lucas de 234
Heerschop, Hendrick 167
Heintz, Joseph 20
Helst, Bartholomeus van der 9, 149, 185–193, 515[36], 515[40], 550, 562, 563
Helst, Lodewijk van der 185
Helt Stockade, Nicolaes van 185
Hennekyn, Paulus 185
Herzog 129, 130
Heusch, Willem de 442
Heyden, Pieter van der 460[18], 462[35]
Heymann, Julius 168
Hillegaert, Pauwels van 210, 524
Hissink, Hertha, geb. Beringer 123
Hissink, Jack Wilhelm 123
Hobbema, Meindert 276
Hocque, Florentius 230[29]
Hoefnagel, Joris 32, 470[29]
Holbein, Hans d. Ä. 534
Holzhausen, Johann Justinian Georg Freiherr von 246, 253
Honthorst, Gerard van 15, 58, 59, 330[33], 377[85], 378, 389[73], 400, 403[76], 407, 417, 418, 499, 504, 505[16]
Hooch, Pieter de 343
Hoogstraeten, Samuel van 93
Horenbout, Gebrüder 34
Horst, Gerrit Willemsz. 404
Houbraken, Arnold 10, 15, 40, 60, 69, 81, 134, 144, 167, 175, 181, 184, 185, 194, 217, 221, 234, 244, 265, 314, 334, 339, 355, 364, 423, 438, 464, 480, 507, 524, 539, 544
Houckgeest, Gerard 531, 535, 537
Hulst, Frans de 126

Jacobi, Johann 398
Jongh, Ludolf de 210, 340
Jongh, Maximiliaan de, jr. 114[1], 116
Jong, Willem de 121[48]
Jonson van Ceulen, Cornelis 194–200, 562, 563
Jouderville, Isaac de 364

Kabel, Adriaen van 81
Kalf, Willem 173[22]
Kamphuizen, Theodor 210
Keirincx, Alexander 270, 271[38], 272, 440
Kessler, Hugo 54[2], 130[6], 204[1], 350, 474[1], 563
Keyser, Hendrick de 201, 229,
Keyser, Thomas de 9, 201–207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 255, 383, 550, 562, 563, 564
Kittensteyn, Cornelis 134, 140[19]
Kleinberger, F. 456, 463
Kohlbacher, Louis 176
Kohlbacher, Ludwig 53, 54, 72[2], 74, 79, 101, 102, 107, 116, 118, 121, 178
Kolasinski, Adalbert von 18[3]
Koninck, Philips 44
Koninck, Salomon 368, 373
Kooy, Barend 226
Koyen, Christoph IV. 18
Koyen, Christoph V. 18
Koyen, Joseph 18

KOYEN, Wenzel I. 18, 23
KOYEN, Wenzel II. 18, 23
KRÖGER, Hermann 398

LABOUCHÈRE 284, 286
LAER, Pieter van 278[21]
LANDERER, Ferdinand 398, 399[16], 402[58], 406, 420
LASTMAN, Pieter 40, 47[29], 49[38], 243, 364, 370, 374, 409[194], 414[219], 505
LE BRUN, Jean-Baptiste-Pierre 42, 44[12]
LEERSE, Jakob Philipp, gen. Manskopf 268[8]
LEEUW, Willem van der 366, 368, 369, 370, 376, 480
LEISLER, Wilhelm Charles Frédéric 9, 188, 508, 510, 515[40]
LEYDEN, Lucas van 370[45], 372, 373, 410, 499
LEYSTER, Judith 255, 258, 259[24], 259[25], 260, 488
LIENDER, Paulus van 228, 229, 230
LIEVENS, Jan 263[42], 364, 366[2], 370[55], 372[64], 376, 377[83], 378, 418[229]
LIMBURG, Gebrüder 458[11], 461[22]
LINSEN, Jan 217–223, 550, 562, 563
LORME, Anthonie de 9, 224–233, 339, 352, 505, 531, 550, 562, 563
LUYKEN, Jan 98[15]
LYDSELER (= Wilhelm Charles Frédéric Leisler) 188, 508, 515
LYS, Jan (= Jan Linsen) 220

MACK, H. 275
MAHU, Cornelis 170
MALMEDÉ, L. N. 235, 238
MAN, Cornelis de 531
MAN, Jan de 81
MANDER, Karel van 5, 9, 10, 15, 18, 20, 22, 23[32], 23[39], 26, 28, 29, 31, 32, 34, 37, 60, 62[11], 64, 65, 66, 67[20], 68[21], 93[13], 105, 144, 234–243, 244, 370, 373, 453, 462[31], 464, 472, 529, 562, 563
MANDER, Karel van II 234
MARTSZEN, Jan d. J. 210, 214, 216
MAULBERTSCH, Franz Anton 398[8]
MATHAM, Adriaen 162, 166
MATHAM, Jacob 58[13], 134, 241[30], 416, 417, 480
MESDACH, Salomon 245, 248, 252[29]
MESTERN, Johann Christian Andreas 178[2], 180[27]
METSU, Gabriel 69
MICHELANGELO 44, 47, 405[114]
MIEREVELT, Jan van 244
MIEREVELT, Michiel Jansz. van 204, 244, 246, 248[12], 248[15], 249, 250, 252[28], 253, 254, 531, 550, 562, 563, 564
MIEREVELT, Pieter van 244
MIERIS, Frans van d. Ä. 69
MIEROP, Johan Gerbrand van 382
MIETHKE UND WAWRA 108, 110
MIGNON, Abraham 175
MIJTENS, Daniel 194, 200[15], 200[16], 384, 385[47], 386, 392, 393[95]
MITTERWURZER, Johann 398
MOLENAER, Jan Miense 143, 255–264, 345[31], 550, 562
MOLIJN, Pieter de 59, 105[19], 105[20], 127, 423, 438
MONT, Hans 234
MOR, Antonis 512[25]
MOREELSE, Paulus 15, 244, 484, 539
MORGENSTERN, Johann Friedrich 342, 366,
MORGENSTERN, Johann Ludwig Ernst 145, 159, 186, 275, 293, 299, 305, 365, 525
MOEYAERT, Claes 49[38]
MULLER, Jan 22, 239

NEEFS, Pieter d. Ä. 231, 232, 535
NEEFS, Pieter d. J. 231
NEER, Aert van der 9, 265–305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 550, 562, 563, 564
NÉER, E: van der (= Eglon Hendrik van der Neer) 299, 300
NEER, Eglon Hendrick 265, 300, 305
NEGKER, Jost de 406
NEUFVILLE-GONTARD 284
NEUFVILLE-GONTARD, Johann Matthäus 293, 294, 300, 446, 525
NEUFVILLE-GONTARD, Sophia Franziska 5, 9, 284, 286, 293, 294, 300, 366, 446, 525, 563
NESTLE, Gustav Wilhelm 195
NESTLE, Richard 195
NOGARET 42, 44[13]
NOLPE, Pieter 524
NOVELLANUS, Aegidius 461

OSTADE, Adriaen van 9, 255, 314–338, 550, 562, 563
OSTADE, Isaac van 110

PALAMEDESZ., Anthonie 9, 225, 232[46], 233, 339–354, 531, 551, 562
PALAMEDESZ., Palamedes d. Ä. 339
PALAMEDESZ., Palamedes d. J. 339
PAPE, Abraham de 69
PARROT, Eduard 456
PASSAVANT, Johann David 44, 149, 160, 162[26], 188, 210, 213[27], 294, 300, 308, 342, 358, 368, 383, 384, 448, 510, 515[35]
PASSE, Crispijn van de II 23[31], 327[22], 461
PATINIR, Joachim 32, 469
PÉRIER 365, 366
PETIT, Regnera de 382
PFALZ-BIRKENFELD-ZWEIBRÜCKEN, Christian IV. Pfalzgraf und Herzog von der 41, 44
PFUNGST, Henry Joseph 89, 90
PICKENOY, Nicolaes Eliasz. 185, 207[12], 392
PIÉRARD 331
PIETERSZ., Gerrit 18, 20, 60
PIETERSZ., Pieter 60
PIETRO DA CORTONA 44, 47[29]
POELENBURCH, Cornelis van 15, 40, 46, 47, 218, 220, 221, 222, 223[18], 290[35], 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362[23], 363, 440[10], 551, 562, 563, 564
PORCELLIS, Jan 524, 528[10], 530, 542, 543
POT, Hendrik Gerritsz. 339, 345
POTTER, Paulus 81
PREHN, Ernst Friedrich Carl 532, 534
PREHN, Johann Valentin 532, 534[1]
PRESTEL, F. A. C. 108, 110, 563
PYNAS, Jacob 221, 223

RAIMONDI, Marcantonio 406
RAVESTEYN, Jan Anthonisz. van 202, 204, 206, 207, 244, 383, 564
REMBRANDT Harmensz. van Rijn 5, 9, 10, 20, 44, 58, 69, 76[34], 152, 158[52], 207[12], 238, 281[36], 320[15], 320[18], 329[31], 330[33], 337[25], 338[34], 364–422, 515, 524, 551, 562, 563
RÉMY 41, 44[8], 44[9], 44[11]
REYDON, Hendrik 116, 117, 121
REYERSE, C. J. 123, 124, 126[16]
RIJCK, Pieter Cornelisz. van 494[3]
RIJERS, Wessel 188[4], 508, 510[6], 515[40]
RIPA, Cesare 142
ROESTRAETEN, Pieter Gerritsz. 144
RUBENS, Peter Paul 5, 15, 149, 152, 158, 204, 308, 368[16], 383[9], 384, 399[17], 400, 401, 402[61], 403, 404, 405[113], 406[146], 407[152], 408, 409, 410[195], 416[225], 418[232], 419, 420[238], 422, 480, 481, 482[4], 484, 486[30], 488, 489[38], 505
RUISDAEL, Jacob Isaacksz. van 10, 119[34], 423
RUYSDAEL, Isaack van 423
RUYSDAEL, Jacob Salomonsz. van 423, 436
RUYSDAEL, Salomon van 9, 117, 132, 270, 423–437, 562, 563

SADELER, Jan 239, 240[26]
SAENREDAM, Jan 327
SAENREDAM, Pieter 314
SAFTLEVEN, Cornelis 252, 319[13], 320, 438
SAFTLEVEN, Herman II 438
SAFTLEVEN, Herman III 252, 319[13], 334[21], 438–452, 474[2], 478[19], 562, 563
SAFTLEVEN, Sara 438
SANDRART, Joachim von 499
SÄNGER, Johanna Rosina 534[1]
SANTVOORT, Dirck Dircksz. 515[36]
SAPIEHA, Prinz 456, 457[1]
SARACENI, Carlo 243
SAVERY, Hans I 464
SAVERY, Hans II 464
SAVERY, Jacob 32, 39, 326, 453–463, 464, 469, 472, 551, 562, 563
SAVERY, Roelant 9, 242, 243, 318[11], 440[10], 443, 453, 551, 462, 464–472, 542[46], 562, 563, 564
SCHALCKEN, Godfried 69, 72[3], 74, 77, 182[37]
SCHAUB, Carl Ludwig 95, 96, 500, 563
SCHERMER 540
SCHMETZ, August Quirin 129, 130[5], 132[11]
SCHMETZ, M. 129
SCHMETZ, Quirin Hubert August 129
SCHOEFF, Johannes 81, 473–479, 551, 562, 563
SCHÖNBORN, Graf von 72, 74[8], 176, 396[2], 463
SCHÖNBORN, Lothar Franz von, Kurfürst 72, 73, 176, 178, 184[45]
SCHÖNBORN, Franz Philipp Graf von 401
SCHÖNBORN-BUCHHEIM, Eugen Franz Erwein Graf von 399[18], 563
SCHÖNBORN-BUCHHEIM, Friedrich Karl Graf von, Fürstbischof von Würzburg und Bamberg 396, 399
SCHÖNBORN-BUCHHEIM, Friedrich Karl Erwein Graf von 396, 403
SCHÜTZ, Christian Georg 9, 449, 450
SCHULTHEIß, Albrecht 398, 399
SCHYSLER, Georg 230[29]
SCHWARZ, Friedrich 89, 90
SCHWERDT, Franz Ignaz 220
SCHWERDT-VON BRENTANO, Agnes 220[1], 220[2]
SEDELMEYER, Carl 74[11], 78[44], 424, 426[6]
SEDELMEYER, Charles 79, 102, 106
SEUFFERHELD, Johann Georg 275, 276, 563
SIMONSZ., Frans 230
SNIJDERS, Frans 175, 179, 496
SOMEREN, Barent van 52
SOUTLAND, Ida van 121
SOUTMAN, Pieter Claesz. 5, 480, 481, 483, 488[37], 489[38], 490[39], 491, 551, 562, 564
SPRANGER, Bartholomeus 22, 23[38], 28[18], 60, 234, 238, 239, 243
STÄDEL, Johann Friedrich 5, 9, 148, 149, 152, 159, 160, 162, 210, 256, 258, 306, 308, 431, 432, 439, 440, 450[12], 481, 482, 491, 540, 563
STEEN, Jan 81, 136, 262[38]
STEENWIJCK, Harmen 232[43], 492–498, 551, 562, 563
STEENWIJCK, Pieter 492
STEENWIJCK, Hendrick van d. J. 232, 494
STEVENS, Pieter 342, 464
STINSTRA, Simon 323
STOLBERG, Andreas Otto Henning Graf zu 323, 324[5]
STRADANUS 406
SWANENBURCH, Jacob Isaacsz. van 364
SWANENBURGH, Isaac van 81
TEMPEL, Abraham van den 185
TEMPESTA, Antonio 404, 405, 407[158], 408[171]
TENIERS, David d. J. 319[13], 450
TER BRUGGHEN, Hendrick Jansz. 11, 15, 261, 418[227], 499–506, 562, 563
TIERENS, Agnita Catharina 382
TIERENS, Willem 382
TINTORETTO, Jacopo Robusti, gen. 403
TIZIAN, Tiziano Vecellio, gen. 44, 45, 46, 182, 405[114], 408, 409, 512[25]

VALCKENBORCH, Lucas van 9, 448, 457
VALCKENBORCH, Marten van 457
VELDE, Jan van de 269, 270, 279, 280[25], 329[30]
VELDE, Esaias van de 81, 85, 86[18], 87[20], 88, 90, 92, 105, 110, 111, 112[19], 134, 139[13], 141, 265, 269, 270, 271[36], 271[38], 272, 432[14]
VELDE, Willem van de d. J. 524, 530
VEERENDAEL, Nicolas 183[42]
VERMEER, Johannes 10, 343[21], 498
VERSPRONCK, Jochem 507
VERSPRONCK, Johannes Cornelisz. 9, 11, 507–523, 552, 562, 563, 564
VICTORS, Jan 400[33]
VINCKBOONS, David 84, 86[18], 138[4], 139, 326[18]
VINNE, Vincent Laurensz. van der 144
VISSCHER, Claes Jansz. 139[16]
VLERICK, Pieter 234
VLIEGER, Neeltje de 524
VLIEGER, Simon de 9, 230, 252[28], 424, 426[1], 426[6], 524–530, 552, 562, 563
VLIET, Hendrick Cornelisz. van 231[37], 531–538, 552, 562, 563
VLIET, Jan Jorisz. 370
VLIET, Willem van 490, 531
VOORT, Cornelis van der 52, 201, 207
VORSTERMANS, Johannes 438
VOS, Cornelis de 486
VOS, Marten de 327[22], 327[23]
VREDEMAN DE VRIES, Hans 231[39]
VREDEMAN DE VRIES, Salomon 539
VROOM, Hendrik Cornelisz. 172[18], 524, 542[13], 542[14], 544[20]
VUCHT, Jan van der 224, 232[42], 232[45]

WEERDENBORCH, Cornelis van 171[11]
WESTERVELDT, Abraham Evertsz. van 345, 352
WILLIS 117, 122, 123, 124
WILLAERTS, Abraham 540
WILLAERTS, Abram (= Abraham Willaerts) 540
WILLAERTS, Adam 524, 539–546, 552, 562, 564
WILLAERTS, Cornelis 540
WILLAERTS, Isaac 539
WILSON, John W. 424, 426[5]
WINGHE, Joos van 240, 406, 407
WITTE, Emanuel de 531
WOUTERS, Franciscus 308
WOUTERS, Jan 308, 313
WOUWERMAN, Philips 144
WTEWAEL, Joachim 18

ZAPF, Wilhelm Hugo 500, 563
ZERNER, R. 220, 563
ZICK, Januarius 398[6], 409
ZICK, Johann 398[6], 406, 409
ZYL, Roelof van 230[33]

ABBILDUNGSNACHWEIS

Albertina, Wien: 5, 18, 57, 218, 309
Andrew W. Mellon Collection, Image © 2004 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington: 474
Art Gallery of Ontario, Toronto, Bequest of Frank P. Wood, 1955: 486
Artothek: 3, 8, 51, 90, 142, 237, 266, 307, 342, 434, 448, 459
Arthotek (Blauel/Gnamm): 99, 128, 364, 376
Artothek (Ursula Edelmann): 27, 45, 82, 112, 118, 127, 150, 189, 216, 255, 281, 315, 351, 390, 397, 465, 496
Artothek (David Hall): 16, 44, 55, 60, 69, 76, 158, 166, 175, 182, 200, 207, 217, 227, 246, 274, 288, 299, 326, 334, 407, 414, 423, 441, 472, 481, 505
Artothek (Kurt Hase): 433
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München: 9, 77, 186, 295, 344
Bildarchiv Foto Marburg: 497
By kind permission of his Grace the Duke of Bedford and the Trustees of the Bedford Estates (Woburn Abbey): 138
Cannon Hall Museum, Barnsley MBC, UK: 267
Collectie Centraal Museum Utrecht: 345, 468
Collectie Gemeentearchief Rotterdam (Cat. 6148): 209
Collectie Nederland, Amsterdam, Rijswijk: 461
Collectie Rijksmuseum Amsterdam, © Rijksmuseum-Stichting Amsterdam: 37, 56, 62, 92, 139, 190, 220, 257, 258, 269, 300, 343, 356, 357, 372, 445, 446, 460
Collectie Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft. Bruikleen Instituut Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris: 104, 510
Collection Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), The Hague: 10, 17, 46, 71, 48, 83, 91, 102, 113, 152, 159, 160, 169, 176, 177, 178, 179, 229, 239, 248, 249, 268, 284, 305, 308, 323, 329, 337, 352, 374, 393, 401, 410, 419, 424, 428, 442, 475, 490, 498, 499
Collections Management Antwerp (Photo: Michel Wuyts): 109
© Copyright The British Museum, London: 492
© Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.: 29, 33, 47, 106, 213, 310, 312, 354, 375, 363, 375, 377, 384, 385, 386, 388, 418
© Hamburger Kunsthalle / bpk, Berlin; Foto: Elke Walford: 21, 100
© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders: 264, 435, 476
© National Gallery, London: 373, 394
© The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow: 294
Copyright Courtesy of the J. Paul Getty Museum, Los Angeles: 259
Copyright Royal Collections Stockholm: 129, 130
Copyright Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister: 26
Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Louise Haskell Daly and Alpheus Hyatt Purchasing Funds, Photographic Services: 349
Den Haag, Museum Bredius: 194
Gdansk, Muzeum Narodowe Pomorskie: 80
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien: 36, 101
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: 119
Glasgow Museums: Art Gallery and Museum, Kelvingrove: 339
Haarlem, Frans Halsmuseum (Tom Haartsen): 238, 473
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Foto: Bernd-Peter Keiser: 84
Hoorn, Westfries Museum: 201
Institut für Angewandte Photogrammetrie und Geoinformatik der Fachhochschule Oldenburg/Ralf Jantos/Peter Meyer/Manfred Weissensee: 365
Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis Den Haag: 282, 327, 355, 398, 482, 506
Kunsthistorisches Museum, Wien: 4, 168, 317, 408, 426, 427
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Foto: Sven Adelaide): 208
Landesmuseum Mainz: 275, 336
London, Dulwich Picture Gallery, by permission of the Trustees of Dulwich Picture Gallery: 340
London, Sotheby's: 425
Maritiem Museum Prins Hendrik, Rotterdam: 491
Musée des Beaux-Arts de Strasbourg: 151
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: 148, 512
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913 (14.40.605): 120
North Carolina Museum of Art, Raleigh, Purchased with funds from the State of North Carolina: 230
North Carolina Museum of Art, Raleigh, Purchased with funds from Wendell and Linda Murphy and various donors, by exchange: 316
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler: 411
Paris, Agence photographique de la réunion des musées nationaux: © Photo RMN – Jean Gilles Berizzi: 184
Paris, Agence photographique de la réunion des musées nationaux: © Photo RMN – Christian Jean: 452
Paris, Agence photographique de la réunion des musées nationaux: © Photo RMN – Jacques Quecq d' Henripret: 243
Philadelphia Museum of Art: Purchased with the W. P. Wilstach Fund: 387
Photograph © National Gallery in Prague 2004: 437
Photograph courtesy of the National Gallery of Ireland, Dublin: 27, 41
Private Collection, USA; photograph courtesy of Richard Green Gallery, London: 160
Privatsammlung: 293, 378
Rheinisches Bildarchiv Köln: 228, 449
Royal Museums of Fine Arts, Brussels, Belgium: 451
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Abt. Deutsche Photothek: 170 (Rudolph Kramer), 301 (Walter Möbius), 420 (Pfauder), 436
Sammlung Hohenbuchau: 53
Sammlung Schönborn-Buchheim: 55
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders: 61, 147, 450
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: 40
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest. © The Budapest Museum of Fine Arts: 121, 195, 328
The Pierpont Morgan Library, New York. I, 117: 63
The State Hermitage Museum, St. Petersburg: 383
Trafalgar Galleries, London: 256
Victoria and Albert Museum London/ V & A Images: 67
Waddesdon, The Rothschild Collection (The National Trust), Mike Fear: 453
Wadsworth Atheneum, Hartford: The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund: 467
Warschau, National Museum, Photo: Z. Tomaszewska: 466
Alle übrigen: Archiv des Städelschen Kunstinstituts

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.