



STÄDEL
MUSEUM

TITEL / TITLE

Flämische Gemälde im Städel 1550–1800, Teil I: Künstler A–R

AUTOR(EN) / AUTHOR(S)

Agnes Tieze

REIHE / SERIES

Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 10

HERAUSGEBER / EDITOR(S)

Max Hollein, Jochen Sander

ORT / PLACE, VERLAG / PUBLISHER, JAHR / YEAR

Petersberg: Michael Imhof-Verlag, 2005

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / RECOMMENDED CITATION

Agnes Tieze, Flämische Gemälde im Städel 1550–1800, 2 Bde. (Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 10, herausgegeben von Max Hollein und Jochen Sander), Petersberg 2009, Bd. 1

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

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

DIGITALISIERT VON / DIGITALIZED BY

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

FLÄMISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM 1550–1800
TEIL I
KÜNSTLER VON A–R

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM
FRANKFURT AM MAIN
X

HERAUSGEGBEN VON MAX HOLLEIN UND JOCHEN SANDER

STÄDEL MUSEUM
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

AGNES TIEZE

FLÄMISCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL MUSEUM
1550–1800

TEIL I
KÜNSTLER VON A–R

UNTER MITARBEIT VON CHRISTIANE HAESELER
BEI DEN GEMÄLDETECHNOLOGISCHEN UNTERSUCHUNGEN

Städel Museum «

Umschlag: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst
„König David spielt die Harfe“
Um 1616, Ende der 1640er Jahre erweitert
Eichenholz, 84,0 x 68,0 cm
Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1043

GEFÖRDERT DURCH DEN STÄDELSCHEN MUSEUMS-VEREIN E. V.

Drucklegung mit wissenschaftlicher und redaktioneller Unterstützung von Ursula Grzechca-Mohr

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

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

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



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

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

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

Printed in EU by Rindt-Druck, Fulda

VORWORT

In der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main besaß schon Johann Friedrich Städel (1728–1816), der Stifter des nach ihm benannten Kunstinstituts, eine Reihe herausragender flämischer Barockgemälde, darunter Werke von Lucas van Valckenborch und Peter Paul Rubens. So gehörten diese Bilder auch zum Grundstock der Sammlung des im Jahre 1816 nach Städels Tod eingerichteten Museums. Doch auch in zahlreichen anderen Frankfurter Sammlungen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts befanden sich Werke der flämischen Barockmalerei, von denen viele im Laufe der Zeit als Schenkungen, Legate oder Ankäufe ihren Weg ins Städel Museum gefunden haben. Dem durchweg bürgerlich-protestantischen Geschmack der Frankfurter Kunstsammler entsprechend herrschten klein- und mittelformatige Gemälde vor, die überwiegend Stillleben-, Genre- und Landschaftsdarstellungen zeigen. Diese Werkauswahl prägt den Charakter der Gemäldegalerie bis heute, denn großformatige, repräsentative Historiengemälde, wie sie zur Ausstattung fürstlicher Residenzen gehörten, fehlten in den Frankfurter Sammlungen völlig. Diese sammlungsgeschichtlich bedingten Strukturen konnten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch gezielte Ankäufe nur partiell verändert werden und so dominieren bis heute die Kabinettbilder, die mit Stillleben, Alltagsszenen und Landschaftsbildern vor allem die um 1600 entstandenen „neuen“ Bildgattungen glanzvoll vertreten.

Nach dem Schema der beiden bereits vorliegenden Bestandskataloge zur holländischen Barockmalerei (der abschließende dritte Band wird in Kürze erscheinen) werden in diesem in zwei Teilbänden erscheinenden Flamen-Katalog alle Gemälde erstmals systematisch wissenschaftlich bearbeitet. Auf der Grundlage einer

detaillierten gemäldetechnologischen und maltechnischen Untersuchung wird jedes einzelne Werk mit Blick auf seine spezifischen künstlerischen und historischen Entstehungsbedingungen kompetent diskutiert. Hierfür ist der Bearbeiterin des Kataloges, Agnes Tieze, herzlich zu danken, die bei den gemäldetechnologischen und maltechnischen Untersuchungen der Bilder insbesondere durch die Gemälderestauratorin Christiane Haeseler unterstützt wurde. Die hausinterne Vorbereitung der Drucklegung des Werkes erfolgte mit wissenschaftlicher und redaktioneller Unterstützung von Ursula Grzechca-Mohr, da Agnes Tieze nach Abschluss des Manuskriptes und ihrer Forschungsarbeit am Städel als Direktorin an das Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg gewechselt ist. Für die Beschaffung des Bildmaterials und der Abbildungsrechte sorgte Ute Wenzel-Förster.

Zahlreiche weitere Mitarbeiter am Städel Museum haben sich um die Entstehung dieses Bestandskataloges verdient gemacht, seien sie nun im wissenschaftlichen Dienst, in der Restaurierung, den Werkstätten, der Bibliothek oder der Verwaltung tätig. Auswärtige Fachkollegen in Museen, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen teilten dankenswerterweise großzügig ihr Wissen mit der Katalogbearbeiterin.

Ganz besonderer Dank gilt schließlich dem Städelischen Museums-Verein, der die wissenschaftliche Bearbeitung und Drucklegung auch dieses wissenschaftlichen Bestandskataloges des Städel Museums großzügig unterstützt hat. Beim Michael Imhof Verlag wussten wir die Realisation des Katalogs erneut in bewährten Händen.

Max Hollein

Jochen Sander

INHALT

TEIL I: KÜNSTLER VON A–R

VORWORT	Der bittere Trank Inv. Nr. 1076	101
EINLEITUNG	JAN BRUEGHEL D. Ä. Die Verspottung der Latona Inv. Nr. 1113	113
KATALOG	Waldige Landschaft mit Figuren Inv. Nr. 1220	120
PIETER AERTSEN Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin Inv. Nr. 1378	JAN BRUEGHEL D. Ä. (Werkstatt) Stillleben mit Blumenstrauß Inv. Nr. 1219	124
JACQUES D'ARTHOIS Landschaft mit Eingang zum Walde Inv. Nr. 339	JAN BRUEGHEL D. J. Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas Inv. Nr. 1097	132
Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer, vorn am Wege drei Reiter Inv. Nr. 193	JAN BRUEGHEL D. J. (Nachfolge) Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten Inv. Nr. 1218	141
PIETER VAN BLOEMEN Soldaten ziehen nach der Plünderung der Stadt ab Inv. Nr. 659	MARTEN VAN CLEVE D. Ä. Besuch bei der Amme Inv. Nr. 1931	145
Landschaft mit antiken Ruinen, im Vordergrund eine ruhende Herde Inv. Nr. 112	GILLIS VAN CONINXLOO (Umkreis) Waldlandschaft mit Jägern Inv. Nr. 1285	153
PIETER BOEL Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie Inv. Nr. 774	GONZALES COQUES (Umkreis) Bildnis eines Mannes mit einem Brief Inv. Nr. 1228	161
PEETER BOUT Strand mit heimkehrenden Fischern Inv. Nr. 1094	ANTHONIS VAN DYCK (?) Bildnis des Hendrik du Bois (1589–1646), Künstler und Kunsthändler Inv. Nr. 1145	166
PAUL BRIL (Umkreis) Landschaft bei Tivoli Inv. Nr. 2143	ANTHONIS VAN DYCK (Kopie) Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie Inv. Nr. 1206	174
ADRIAEN BROUWER Ein betrunkener Bauer Inv. Nr. 1223	ANTHONIS VAN DYCK (Nachfolge) Kopf eines Schwarzafrikaners Inv. Nr. 889	181
Die Operation am Fuß Inv. Nr. 1039	ANTHONIS VAN DYCK (Art des) Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert Inv. Nr. 1520	189
Die Operation am Rücken Inv. Nr. 1050		

ANTHONIS VAN DYCK (Nachahmer) Puttenreigen Inv. Nr. 2080	194	JAN VAN KESSEL Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft Inv. Nr. 2167	291
JACOB VAN ES Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank Inv. Nr. 691	199	THÉOBALD MICHAU Fischmarkt am Ufer Inv. Nr. 2059	296
LUCAS FRANCHOYS II. (zugeschrieben) Bildnis eines Mannes Inv. Nr. 917	206	JOOS DE MOMPÉR D. J. (Art des) Gebirgslandschaft mit Reisenden Inv. Nr. 1670	302
FRANS FRANCKEN II. (Werkstatt) Gruppe von fünf Männern Inv. Nr. 1891	215	PIETER NEEFS D. J. UND BONAVENTURA PEETERS I. (Staffage) Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein Inv. Nr. 503	308
JAN FYT Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln Inv. Nr. 985	220	PIETER NEEFS D. J. (Werkstatt) UND FRANS FRANCKEN III. (Werkstatt) (Staffage) Das Innere des Domes zu Antwerpen Inv. Nr. 631	316
JACOB GRIMMER Landschaft mit großem Baum Inv. Nr. HM 48	225	PETER PAUL RUBENS (Studienkopf) UND JAN BOECKHORST (Umgestaltung zum König David)	
PEETER GYSELS Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund Inv. Nr. 1137	233	König David spielt die Harfe Inv. Nr. 1043	322
JAN VAN DEN HOECKE (?) Dido und Aeneas Inv. Nr. 2097	239	PETER PAUL RUBENS Doppelseitig bemalte Tafel mit der Verlobung der hl. Katharina (Vorderseite) und zwei Reiterkämpfen (Rückseite) Inv. Nr. 464	340
LAMBERT DE HONDT Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen Inv. Nr. 53	250	PETER PAUL RUBENS (Kopie) Diogenes sucht Menschen Inv. Nr. 1080	366
CORNELIS HUYSMANS UND JAN BAPTISTE HUYSMANS (?) (Staffage) Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke Inv. Nr. 1274	256	Jagd der Diana Inv. Nr. SG 541	380
CORNELIS HUYSMANS UND JAN BAPTISTE HUYSMANS (Staffage) Italienische Landschaft mit Badenden Inv. Nr. 1273	261	PETER PAUL RUBENS (Nachfolge) Bildnis des Künstlers Frans Francken I. (1542–1616), 74-jährig Inv. Nr. SG 513	385
JACOB JORDAENS (und Werkstatt?) Heilige Familie Inv. Nr. 1953	264	PETER PAUL RUBENS (Kopie) Nymphen und Flussgott (Fragment einer Darstellung des Phaeton-Sturzes) Inv. Nr. 1121	392
JACOB JORDAENS Hirtenanbetung Inv. Nr. 143	277	DAVID RYCKAERT III. Ein Schlächter bietet einer Frau ein Glas Bier an Inv. Nr. 573	401
FERDINAND VAN KESSEL (zugeschrieben) Der Tanz der Ratten Inv. Nr. 1681	284	DAVID RYCKAERT III. (Umkreis) Kinderhochzeit Inv. Nr. 1191	408

TEIL II: KÜNSTLER VON S-Z UND ANONYME

PEETER SNYERS Speisekammer mit Wildbret Inv. Nr. 225	424	DAVID TENIERS D. J. (Art des) Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas Inv. Nr. 1211	534
ADRIAEN VAN STALBEMT Dorfkirchweih Inv. Nr. 784	431	DAVID TENIERS D. J. (Kopie) Zwei Bauern am Kamin Inv. Nr. 608	541
ADRIAEN VAN STALBEMT (?) Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt Inv. Nr. 884	439	DAVID TENIERS D. J. (Schule) Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss Inv. Nr. 1069	546
PIETER STEVENS Waldlandschaft mit Einsiedlerklause Inv. Nr. 1060	453	Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft Inv. Nr. 1070	551
PIETER STEVENS (Umkreis) Landschaft mit dem barmherzigen Samariter Inv. Nr. 1286	459	DAVID TENIERS D. J. (Kopie) Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern Inv. Nr. ES 1	556
GIUSTO SUTTERMANS (und Werkstatt) Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der Toskana (1610–70) Inv. Nr. 2051	465	LUCAS VAN UDEN (nach Peter Paul Rubens) Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt Inv. Nr. SG 544	560
DAVID TENIERS D. Ä. (?) Geburt des Adonis Inv. Nr. 761	475	LUCAS VAN UDEN Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen Inv. Nr. 1128	569
DAVID TENIERS D. J. Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer Inv. Nr. 1225	488	LUCAS VAN UDEN (Nachfolge) UND MATTHIJS SCHOEVAERDTS (Staffage) Landschaft mit Staffage Inv. Nr. 1059	576
Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt Inv. Nr. 1226	496	LUCAS VAN UDEN (Werkstatt) Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick Inv. Nr. 1222	583
Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus Inv. Nr. 1227	503	FREDERIK VAN VALCKENBORCH Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen Inv. Nr. 1952	589
Der hl. Hieronymus in der Wüste Inv. Nr. 1044	510	LUCAS VAN VALCKENBORCH Viehweide unter Bäumen Inv. Nr. 1221	595
Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler Inv. Nr. 1224	515	Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall Inv. Nr. 1857	605
Landschaft mit melkender Magd und Hirte Inv. Nr. 1108	520		
Der Raucher im Bauernwirtshaus Inv. Nr. 1040	527		

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

EINLEITUNG

Denkt man an die Gemälde, die in den südlichen katholisch verbliebenen Provinzen der Niederlande entstanden, assoziiert man gerne große Gemäldeformate gegenreformatorischer Prägung von Peter Paul Rubens und seiner Schule. Der Bestand an flämischer Malerei im Städel Museum sieht jedoch anders aus. Unter den elf flämischen Gemälden, die bereits 1816 Teil der Stiftung Johann Friedrich Städels waren, befinden sich zwar zwei religiöse Sujets, allerdings handelt es sich um kleinformatige Ölskizzen: eine „Hirtenanbetung“ von Jacob Jordaens und die „Verlobung der hl. Katharina“ von Peter Paul Rubens. Jedoch nimmt gerade die Rubens-Skizze in der Forschung einen herausragenden Rang ein, denn sie ist die erste farbig ausformulierte Gesamtstudie zum Antwerpener Hochaltarbild von 1628 innerhalb der vielen vorbereitenden Entwürfe für diesen großen Auftrag der Augustiner, die auch Anthonis van Dyck und Jacob Jordaens für die beiden Nebenaltäre ihrer Kirche verpflichteten.

Weitere religiöse Gemälde kamen erst 1953 und 1961 in die Sammlung: die „Heilige Familie“ von Jacob Jordaens und das „Opfer Abrahams“ von Cornelis de Vos und Jan Wildens. Ihres einstigen sakralen Kontextes beraubt konnten schon 1818 zwei in ihrer Zuschreibung nicht näher bestimmbarer Altarflügel mit den Bildnissen der Stifterfamilie aus der Frankfurter Sammlung des Malers und Restaurators Johann Friedrich Morgenstern erworben werden; die zugehörige Mitteltafel dieses Triptychons ist indes unbekannt.

Das Frankfurter Bürgertum, das mit seinen Sammlungen den Bilderbestand im Städel Museum über die Jahrhunderte zu mehren verhalf, bevorzugte kleinformatige, profane Bilder. So zeichnet sich auch der flämische Gemäldebestand im Städel Museum schwerpunktmäßig durch herausragende Beispiele flämischer Landschafts-, Stillleben- und Genremalerei aus. Allen voran zu nennen sind hier die vier Werke von Adriaen Brouwer, die zu Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in das Museum fanden. Vor allem die beiden Operationsszenen und der „Bittere Trank“ sind bedeutende Spätwerke dieses Künstlers. In der kunsthistorischen Forschungsliteratur ebenso vielfach besprochen markieren darüber hinaus vier Landschaften von Lucas van Valckenborch einen besonderen Höhepunkt der Frankfurter Sammlung. Zwei Werke kamen als Vermächtnisse der ehemaligen Städel-Administratoren Johann Georg Grambs und Moritz Gontard 1817 bzw. 1892 ins Städel Museum. Die beiden anderen stehen in direktem Bezug zu ihrem jet-

zigen Aufbewahrungsort: In Frankfurt wurde Valckenborch für seine 1595 entstandene „Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund“ durch Erzherzog Ernst von Österreich bezahlt. Valckenborchs „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ von 1575 gelangte demgegenüber durch die auftraggebende Familie Malapert nach Frankfurt, als diese sich dort als Unternehmer niederließ. Direkt in Frankfurt entstanden sind zwei Porträts von Jeremias van Winghe, seit 1817 und 1923 im Städel Museum; beide wurden nach der Übersiedelung des Malers nach Frankfurt gemalt.

Der flämische Gemäldebestand im Städel Museum wird ferner durch Beispiele bereichert, die uns Auskunft zur besonderen Arbeitsweise der Künstler geben. So beleuchtet der Studienkopf von Peter Paul Rubens, der durch Jan Boeckhorst zu einem die Harfe spielenden König David umgestaltet wurde, die Verwendung von „tronies“ in der Rubens-Werkstatt und ihr „Recycling“ nach dem Tod des Malerfürsten. Mittels der Infrarotreflektographie ließ sich zudem für die „Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen“ von Lucas van Uden nachweisen, wie der Maler bei der Herstellung seiner pasticciohaften rubinesken Landschaften vorging.

Insgesamt nimmt die flämische Malerei gegenüber den holländischen Werken des 17. Jahrhunderts im Städel Museum mit 93 Bildern einen zahlenmäßig kleineren Umfang ein.

Der Aufbau des Katalogs folgt den Bestandskatalogen zur holländischen Malerei im Städel Museum, die von Mirjam Neumeister und León Krempel 2005 vorgelegt worden sind. Ihre Gestaltung basiert auf den seit 1992 erschienenen wissenschaftlichen Bestandskatalogen des Städel Museums, wobei einzelne Punkte an die Erfordernisse der Forschung zur niederländischen Barockmalerei angepasst wurden.

Ausgangspunkt für die Bearbeitung des Bestandes der flämischen Werke im Städel war das Illustrierte Gesamtverzeichnis der niederländischen Gemälde vor 1800, das von Jochen Sander und Bodo Brinkmann unter Berücksichtigung von Angaben zu Maßen, Technik, Bezeichnung, Provenienz und wichtigster Literatur der Werke bereits im Jahre 1995 publiziert worden war. Im Zuge der aktuellen Bearbeitung ergaben sich nicht nur neue Zuschreibungen, sondern auch einige Verschiebungen. Werke, die bislang als flämisch galten, sind nun als holländisch ausgesondert und umgekehrt. Auch die beiden bereits erwähnten Altarflügel mit den Porträts

einer Stifterfamilie, die vormals einem deutschen Künstler zugeschrieben wurden, konnten nun als flämisch bestimmt werden.

Der Flamenkatalog besteht aus zwei getrennten, aber fortlaufenden Teilbänden. Die einzelnen Katalognummern sind alphabetisch nach Künstlern geordnet. Bei mehreren unter einem Künstlernamen – bei den unbekannten Werken unter „flämisch“ – subsumierten Werken bestimmten Entstehungszeit und Qualitätsgrad (Kopie, Umkreis, Nachfolge, Art des etc.) die Reihenfolge. Am Anfang jeder Katalognummer steht der gemäldetechnologische Befund, der mit Christiane Haeseler, Restauratorin am Städel Museum, erarbeitet und diskutiert wurde. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen umfassten die Betrachtung jedes Gemäldes im ultravioletten Licht und mit dem Stereomikroskop sowie mittels der Infrarotreflektographie. Zahlreiche Bilder wurden zudem auch geröntgt. Neben der Klärung maltechnischer Fragen konnten so Grundierung und Imprimitur, in einigen Fällen auch erste Pinselanlagen, Unterzeichnungen, farbliche Unterlegungen, Pentimenti oder eine vorausgegangene, aber verworfene Komposition sichtbar gemacht werden. Eine chemische Pigment- und Bindemittelanalyse wurde nicht vorgenommen.

Die Angabe der Anzahl von Kett- und Schussfäden pro cm^2 bei auf Leinwand ausgeführten Gemälden ermöglicht einen vergleichenden Überblick zur Verwendung der Leinwandarten.

Alle Holztafeln wurden von Peter Klein, Universität Hamburg, dendrochronologisch untersucht und soweit möglich datiert. Sein Beitrag im Anhang liefert eine Zusammenstellung zu Brettanzahl, Herkunft und Alter der verwendeten Holztafeln. Bei Bildträgern, die aus mehreren Brettern zusammengesetzt sind, werden diese von der Rückseite betrachtet Brett I, II usw. bezeichnet.

Bei der Gemäldevorderseite bezieht sich die Angabe von rechts und links, außer bei der Beschreibung der dargestellten Personen, auf den Betrachterstandpunkt. Bei den Maßen steht Höhe vor Breite.

Die Provenienz der Werke konnte in manchen Fällen durch die Identifikation von rückseitig angebrachten Wappen oder rückseitiger Aufschriften präzisiert werden. Auf die Beschreibung jedes Werkes folgt eine Zusammenfassung des bisherigen Forschungsstandes. Desse Erträge und die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchung bilden die Grundlage für die Diskussion, die zur abschließenden Einstufung des Bildes führt. Das Literaturverzeichnis stellt die Städel-Verzeichnisse und die relevanten Forschungsbeiträge zu jedem Kunstwerk zusammen.

Im Oktober 2007 lag das Manuskript abgeschlossen vor. Nur in einigen Fällen konnten seitdem erschienene Publikationen berücksichtigt werden.

Sich drei Jahre lang mit einem bedeutenden und interessanten Gemäldebestand wie den barocken Flamen im Städel Museum in aller Ausführlichkeit auseinandersetzen zu dürfen, ist eine privilegierte Aufgabe. Mein Dank gebührt daher in erster Linie dem Direktor des Städel Museums Max Hollein und seinem Stellvertreter Jochen Sander als Herausgebern der wissenschaftlichen Bestandskataloge des Städel Museums, ferner Max Holleins Vorgänger Herbert Beck, in dessen Amtszeit ich meine Arbeit an dem Katalogprojekt aufnehmen konnte. Dem Städelischen Museums-Verein e. V. verdanke ich die großzügige finanzielle Förderung des Projektes. Mein Dank geht zudem an Michael Maek-Gérard, ehemals Leiter der Barockabteilung, sowie an Mirjam Neuemeister und León Krempel für den Austausch ihrer Erfahrungen mit den Holländer-Katalogbänden.

Meinen ganz besonderen Dank möchte ich Christiane Haeseler aussprechen. Ihr Fachwissen und ihr Blick für maltechnische Aspekte, langjährig erprobt durch die Bearbeitung anderer Bestandskataloge des Städel Museums, waren bei den gemeinsamen gemäldetechnologischen Untersuchungen äußerst ertragreich und inspirierend. Bei der Restaurierung des Vanitas-Stilllebens von Peeter Willebeeck entdeckte sie umfangreiche Übermalungen originaler Motive, die sie wieder freilegen konnte. Ich möchte ihr ferner für die Anfertigung und Montage der allermeisten hier erstmals publizierten Infrarotreflektographien sehr herzlich danken. Drei Infrarot-Gesamtaufnahmen (Inv. Nr. 246, 884, 917) konnten kurz vor Drucklegung noch mit dem neuen Infrarot-Bildaufnahmesystem Osiris-A1 der Städel-Kooperationsprofessur am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main angefertigt werden. Hierfür danke ich Jochen Sander, unterstützt von Gabriel Dette. Für die Anfertigung und Interpretation der Röntgenaufnahmen bin ich Stephan Knobloch, dem Leiter der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums, zu Dank verpflichtet. Sein Fachwissen förderte den intensiven Diskurs in der Restaurierungswerkstatt. Peter Klein danke ich vielmals für die dendrochronologischen Untersuchungen der Eichenholztafeln und die ausführliche Besprechung der Befunde. Martin Sonnabend, Graphische Sammlung, und Ruth Schmutzler, Papierrestaurierung, danke ich für die gemeinsame Untersuchung von Vorder- und Rückseite eines kleinformatigen Bildes, das auf zwei Papierträgern ausgeführt ist. Für die selbständige Aufnahme eines großen Teils der Gemälderückseiten bin ich schließlich Lena Bühl, vormals als Praktikantin in der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums tätig, zu Dank verpflichtet.

Da nicht alle genannt sein können, die das Projekt begleitet und jeder auf ihre bzw. seine Weise befördert haben, geht an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön an alle Mitarbeiter des Städel Museums.

Für den kollegialen Austausch, der das gesamte Projekt begleitete, bin ich schließlich vielen Einzelpersonen und Institutionen zu großem Dank verpflichtet. Ohne den Zugang zu den Originalen anderer Museen, die – teils im Magazin verwahrt – sonst nicht zu sehen gewesen wären, oder die eigens in den dortigen Restaurierungs werkstätten unter dem Mikroskop oder in der Infrarotreflektographie von mir betrachtet werden konnten, sowie ohne den Diskurs vor den Originalen wären manche Ergebnisse nicht möglich gewesen. Einige Kollegen möchte ich daher gerne namentlich nennen (in alphabatischer Reihenfolge):

Joost Vander Auwera, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel; Jens Baudisch, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Peter Berkes, Kunstmuseum Basel; Anja Damaschke, Historisches Museum, Frankfurt a. M.; Marcus Dekiert, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Silke Gatenbröcker, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig; Gerlinde Gruber, Kunsthistorisches Museum, Wien; Babette Hartwieg, Staatliche Museen zu Berlin; Fiona Healy, Mainz; Thomas Heidenreich, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Pia Hilsenbeck, Museumslandschaft Hessen Kassel; Nico van Hout und Paul Huvenne, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Stephan Kemperdick, vormals Kunstmuseum Basel, seit 2008 Staatliche Museen zu Berlin; Rüdiger Klessmann, Augsburg; Bernd Wolfgang Lindemann, Staatliche Museen zu Berlin; Dietmar Lüdke, bis 2008 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Ekkehard Mai, bis 2008 Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Hans-Joachim Raupp, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; Konrad Renger, bis 2005 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Iris

Schäfer, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Maria Sfameli, Polo Museale Fiorentino, Florenz; Robert Wald, Kunsthistorisches Museum Wien; Gregor J. M. Weber, bis 2009 Museumslandschaft Hessen Kassel, jetzt Rijksmuseum, Amsterdam; Alexander Wied, bis 2008 Kunsthistorisches Museum Wien;

Ferner möchte ich den Mitarbeitern des Rubenianum in Antwerpen sehr herzlich danken, allen voran Hans Vlieghe, der das gesamte Projekt mit Weitblick und hilfreichen Hinweisen begleitet hat, sowie Marc Vandenven.

Großen Anteil an dem Katalogprojekt haben zudem die Mitarbeiter des Rijksbureau voor Konsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag. Ein besonders herzlicher Dank geht an Rudi Ekkart, Marijke de Kinkelder, Margreet Wolters, Fred G. Meijer und Elly Klück.

Für die heraldischen Auskünfte danke ich Moritz Graf Strachwitz, vormals Deutsches Adelsarchiv Marburg. Die Drucklegung wurde durch Ursula Grzechca-Mohr intensiv vorangebracht. Für ihre großartige Unterstützung in wissenschaftlicher und redaktioneller Hinsicht bin ich ihr sehr zu Dank verbunden. Das Erstellen des Personenregisters übernahm Tamara Harutoonian, Frankfurt a. M. Michael Kolod und Ute Wenzel-Förster, Städel Museum, halfen bei der Beschaffung von Photographien.

Das Gestaltungskonzept des Kataloges geht auf Julia Walch zurück und wurde von Margarita Licht vom Michael Imhof Verlag in äußerst engagierter Weise umgesetzt. Ihr, der Lektorin Dorothée Baganz und Michael Imhof danke ich für die gute Zusammenarbeit.

Agnes Tieze

KATALOG

PIETER AERTSEN

Amsterdam 1507/08 – 1575 Amsterdam

Pieter Aertsen (Aertsz., Aertszen, Aertszone), aufgrund seiner Körpergröße „Lange Pier“ oder „Lange Peter“ genannt, wurde 1507 oder 1508 in Amsterdam als Sohn des Strumpfmachers Pieter Aertsen und seiner Frau geboren. Eine erste Ausbildung erhielt er in Amsterdam bei dem kaum bekannten Maler Allart Claesz. Wenig später siedelte Aertsen nach Antwerpen um, wo er 1535 als Meister der St. Lukasgilde verzeichnet ist. Ein Eintrag von 1542 in der Bürgerliste bezeugt, dass er zu diesem Zeitpunkt auch Bürger in Antwerpen wurde. Im selben Jahr heiratete er Katelijn Beuckelaer, Tochter des Malers Cornelius Beuckelaer und dessen Frau Christina van den Bogaerde sowie Tante von Joachim Beuckelaer, der sein bedeutendster Schüler und Nachfolger

wurde. Auch die drei Söhne sollen von ihrem Vater zum Maler ausgebildet worden sein, allerdings haben sich nur von Pieter und Aert Pietersz. Werke erhalten. Weitere Schüler waren Jan van der Straet und Fernande van Balen. Kurz vor 1557 kehrte Aertsen aus unbekannten Gründen nach Amsterdam zurück, wo er 1563 erneut das Bürgerrecht erwarb und bis zu seinem Tod erfolgreich tätig war. Seine Beerdigung fand am 3. Juni 1575 in der Amsterdamer Oude Kerk statt.

Aertsen gilt als wichtigster Wegbereiter der Gattung des Markt- und Küchenstücks. In seiner Werkstatt entstanden auch Entwürfe für Glasfenster und religiöse Gemälde, die zum überwiegenden Teil 1566 im Bildersturm zerstört worden sind.

MARKTSTÜCK MIT CHRISTUS UND DER EHEBRECHERIN

INV. NR. 1378

1559

Eichenholz, 122,5 x 180,5 cm (einschließlich der oberen 34,0 cm hohen Anstückung aus dem 17. Jahrhundert)

Monogrammiert und 1559 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Oben mit einem Brett angestückte, insgesamt vierteilige Eichenholztafel von 0,7 cm Stärke und mit horizontaler Brettanordnung (Brett I: 34,0 x 180,5 cm; Brett II: 29,0 x 180,5 cm; Brett III: 30,5 x 180,5 cm; Brett IV: 29,0 x 180,5 cm). Rückseitig an den Seiten teils schmal abgefast. Helle, elfenbeinfarbene Grundierung. Auf dem obersten Brett markieren sich keine Unterzeichnungen. Auf den unteren drei Brettern werden in der Infrarot-Reflektographie in der gesamten Komposition mit einem weich zeichnenden Stift oder schwarzer Krei-

de ausgeführte Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1). Größere Abweichungen zwischen Unterzeichnung und Ausführung lassen sich in folgenden Partien erkennen: bei der rechten Hand der links vorne sitzenden Marktbäuerin, da Mittel- und Ringfinger ursprünglich nach links gerichtet waren (Abb. 3). Die Nasenspitze der Marktbäuerin, die in der zweiten Reihe in der Mitte im Profil nach links sitzt, wurde im Malprozess vergrößert (Abb. 4, 5). Unter den Gurken vorne in der Bildmitte war einst eine große, runde Form – wahrscheinlich ein Kohlkopf – geplant (Abb. 6). Die rechte Hand des hinteren Mannes in der Gruppe um Christus setzte weiter unten an (Abb. 7). Veränderungen der Brötchenformen links der zentralen frontal sitzenden Marktbäuerin (Abb. 8). Vielleicht auch Verschiebung des Ohres der dritten Bäuerin von links (Abb. 9).

Am 18. April 1975 wurde die obere Anstückung gereinigt (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5). Aufgegangene Leimfuge zwischen dem zweiten und dritten sowie dem dritten und vierten Brett – jeweils re-



Abb. 1: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, 1559, Frankfurt a. M., Städel Museum

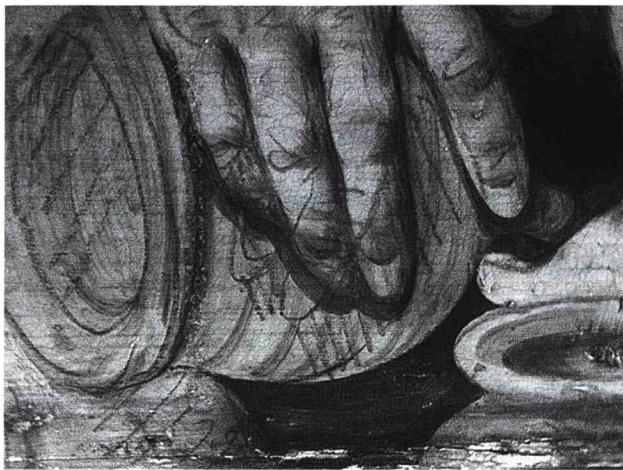


Abb. 3: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: rechte Hand der Marktbäuerin links vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

tuschiert. Acht längere, jeweils retuschierte Risse parallel zum oberen und unteren Bildrand. Bestoßene Bilddecken. Kerben an beiden Bildrändern. Delle im Fass über der Signatur.

Bereibungen an den Bildrändern. Obere Anstückung vermutlich durch schneller verbräunendes Bindemittel dunkel verfärbt. Teils Verputzungen oder Schwundriss-craquelé in den Schattenpartien. Hochstehende Malschicht in der rechten Bildhälfte in den Unterkörpern der älteren Frau und des vorne sitzenden Mannes sowie in und hinter der Figurengruppe um Jesus. Retuschierter Ausbrüche entlang der Leimfugen, am unteren Bildrand, in der Pharisäergruppe, in und um die Ehebrecherin, in den Aposteln auf der Tempeltreppe, in dem im Vordergrund sitzenden Bauern, im mittleren Brotkorb,

im Kopf der fünften Marktfrau von links und vereinzelt weitere im Vordergrund. Größere Übermalung mit Kitzung in der Schürze der linken vorderen Marktfrau. Unter UV-Licht markieren sich neuere Retuschen entlang der Leimfugen zwischen Brett I und II sowie Brett II und III jeweils v. a. zu den Bildrändern hin, an der linken unteren Bildkante, parallel zur rechten unteren Bildkante, über den Rissen am linken Bildrand und in der vorne sitzenden Männerfigur.

Unter UV-Licht wird ein gleichmäßig aufgetragener, älterer Firnis sichtbar.

Monogrammiert und datiert auf dem Fass am linken Bildrand: „P A / 1559“ [zwischen P und A ein Dreizack; vom A nur das obere Dreieck] (Abb. 10). Die Bezeichnung weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Rückseite gedünnt und parkettiert. Anobienbefall als Folge von erhöhter Feuchtigkeit. Über der mittleren Leimfuge stellenweise vermutlich mit Schellack eingeschrichen. In roter Kreide „3847“.¹

Bei der dendrochronologischen Untersuchung durch Peter Klein konnte ein jüngster Kernholzjahrring für Brett I aus dem Jahr 1623 und für die Bretter II, III und IV aus dem Jahr 1543 nachgewiesen werden. Bei Brett I handelt es sich demnach um eine nachträgliche Anstückung, während die Bretter II, III und IV aus demselben Baum stammen.

Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Ost-europa ergibt sich für die Eichenbretter der Originaltafel ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1552. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1554 denkbar. Die Datierung der Malerei auf 1559 bestätigt jedoch die übliche Annahme von einem



Abb. 4: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Marktbäuerin in der Bildmitte, Frankfurt a. M., Städel Museum

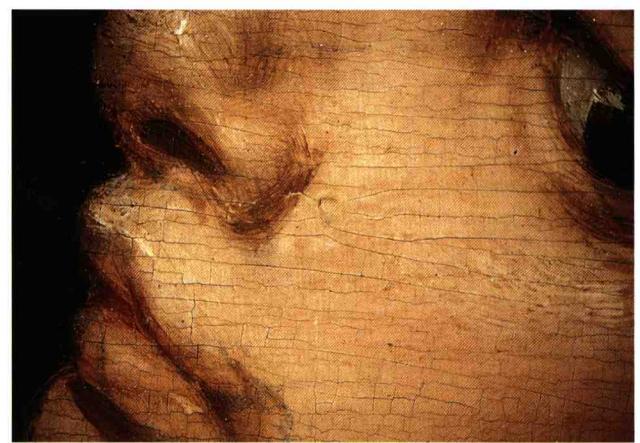


Abb. 5: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Mikroskopaufnahme: Marktbäuerin in der Bildmitte, Frankfurt a. M., Städel Museum

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



Abb. 6: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Gurken vorne in der Bildmitte, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Apostel hinter Christus, Frankfurt a. M., Städel Museum

Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von etwa zwei Jahren. Bei der Anstückung kann von einem frühestmöglichen Fälldatum ab 1632 ausgegangen werden. Eine frühestmögliche Entstehung der Malerei auf der Anstückung wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes ab 1634 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung ab 1640 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Baer-Praedari
Frankfurter Kunsthändler
seit 1875 Slg. Dr. jur. Karl Nikolaus Berg (1826–1887),

Notar und Kommunalpolitiker, Frankfurt a. M.
1889 Slg. Frau Berg
erworben 1904 als Geschenk der Erben von K. N. Berg
als „Pieter Aertsen“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum,
Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800,
2008/09, Nr. 15

KOPIEN/VARIANTEN

a) Anonym, Eichenholz, 69 x 135 cm. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (Inv. Nr. GK 11). Ohne Anstückung, andere Hintergrundszene.² (Abb. 11).

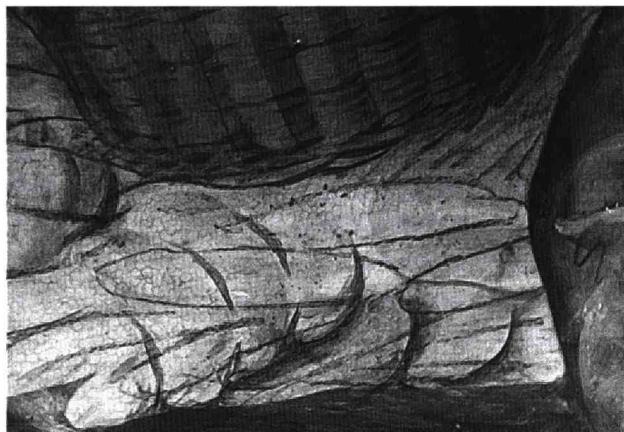


Abb. 8: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Brötchen, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 9: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Ohr der dritten Bäuerin von links, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Provenienz: 1884 Stiftung Barthold Suermondt, Aachen. Fussenig, in: Kat. AACHEN 2006, S. 12, 15.

- b) Anonym, Leinwand, 90 x 179 cm. Privatsammlung Holland. Ohne Anstückung, abweichende Farbgebung, Gesichtsausdruck der Figuren leicht verändert.³
 c) Pieter Aertsen (?), Maße und Technik unbekannt. Aufbewahrungsort unbekannt. 1561.⁴

BESCHREIBUNG

Am unteren Bildrand bieten acht Marktleute oder Bauern ihre Waren feil. Die jungen Bäuerinnen sind nach der aktuellen Mode gekleidet. Links vorne sitzt eine Marktfrau mit einem Strohhut, einer roten Schürze über einem blauen Rock und roten Schutzärmeln, die das weiße Untergewand an der Schulter sichtbar lassen. Während sich die Bäuerin zum Betrachter umdreht, hält sie zwischen leicht gespreizten Beinen einen kleinen, irdenen Tonkrug, in dessen Öffnung sie ihre Finger steckt. Mit der anderen, rechten Hand stützt sie sich auf einen der vorne aufgehäuften Tonkrüge. Hinter ihr sind zwei junge Marktfrauen mit dem Packen von Waren beschäftigt und fast im Bildzentrum sitzt eine weitere Marktfrau, deren Kleid als einziges einen unbedeckten Ausschnitt hat. Körbe mit Äpfeln, Birnen, Oliven, Kirschen, Backwaren, Stockfisch, Käse, Kohl, Gurken, Karotten, Zwiebeln und Eiern sowie zwei Milcheimer umgeben diese Marktfrau, die sich nach vorne gebeugt die Hände über einem kleinen Kohlebecken wärmt. Rechts hinten lehnt sich eine andere junge Marktfrau zurück, während vor dem Obelisk in der rechten Bildhälfte ein älterer Bauer mit einem toten Entenpaar in der Hand steht und eine ältere Frau mit Strohhut und angezogenen Knien



Abb. 10: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

am Boden sitzt. Rechts vor ihr hat ein jüngerer Bauer mit verschränkten Armen leicht nach vorne gebeugt auf einem Fass Platz genommen. Er trägt eine rote Fellmütze und Holzpantoffeln. In dem runden Weidenkäfig, auf dem eine Schale mit Butter abgestellt ist, werden lebende Tauben zum Verkauf angeboten. Am rechten Bildrand steht ein junges Kälbchen zum Verkauf bereit, während sich dahinter leere Fässer mit deutlich markierten Spundlöchern türmen. Hinter dem gemauerten Torbogen rechts des Obelisken öffnet sich eine Landschaft, in der sich in der Ferne eine Kirchturmspitze abzeichnet. Auf dem gegenüberliegenden Platz ist zwischen der Architektur am linken Bildrand und einem weiteren Gemüsestand das Gleichnis von Christus und der Ehebrecherin nach Johannes 8,1–11 dargestellt: Christus beugt sich, die Linke über sein Knie gelegt, herab und schreibt mit dem rechten Zeigefinger hebräische Schriftzeichen von links nach rechts in den Staub. Eine antikisierend gekleidete Apostelgruppe verfolgt den Vorgang, während die Ehebrecherin mit vor dem Unterleib gekreuzten Händen und vorgeneigtem Haupt die Worte von Christus vernimmt und die Pharisäer nach hinten davonrennen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich in der Sammlung Baer-Praedari, bis es 1875 durch den Notar und Kommunalpolitiker Karl Nikolaus Berg aus dem Frankfurter Kunsthandel angekauft wurde.⁵ Nach dessen Tod im Jahr 1887 verblieb das Bild zunächst im Familienbesitz und wurde 1904 vom Städel Museum als Geschenk der Erben als „Pieter Aertsen“ erworben. Seither wurde es in den Verzeichnissen und im Inventar⁶ des Städel Museums durchgehend als monogrammiertes und 1559 datiertes Gemälde von Aertsen gelistet.⁷

De Roever führte das Bild, als es noch im Besitz von Frau Berg war, in die kunsthistorische Literatur ein. Er erfasste es ebenso wie Sievers, der kurz nach der Erwerbung durch das Städel Museum eine erste ausführliche Besprechung lieferte, als authentisches Werk von 1559.⁸ Sievers sah in den Figuren vor dem Tempel der Frankfurter Tafel und der Amsterdamer „Anbetung“ enge Parallelen.⁹ Für die Hintergrundszene

3 Provenienz: Den Haag, Sammlung Jhr. de Jonge. Verst. Amsterdam (Mak van Waay) 31.10.1967, Nr. 1 (als Pieter Aertsen). Verst. Amsterdam (Sotheby's Mak van Waay) 1.6.1987, Nr. 108 (als Nachfolger Pieter Aertsen). Gebr. Douwes, Amsterdam. Verst. London (Sotheby's) 8.7.1999, Nr. 125 (als Umkreis Pieter Aertsen).

4 Provenienz: vormals St. Petersburg, Eremitage. Vgl. VAN PUYVELDE 1962, S. 201. GENAILLE 1977, S. 57, Nr. 44. Eventuell identisch mit KOPIE b).

5 Verz. 1912, S. 5, Nr. 639.

6 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1378.

7 Zuletzt bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 17.

8 DE ROEVER 1889, S. 23. SIEVERS 1906, S. 69–76, 125, 149. DERS. 1908, S. 81–87, 112, 146. Sievers Ausführungen teils übernommen in Verz. 1912, S. 5, Nr. 639.

9 Pieter Aertsen, „Anbetung der Könige“, Holz, 167,5 x 180 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C1458). SIEVERS 1906, S. 70. DERS. 1908, S. 82.



Abb. 11: Anonym, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum

stellte er generell einen Einfluss der italienischen, insbesondere der venezianischen Renaissancemalerei fest, die für die weicheren Umrisse verantwortlich sei und Vorbilder für figürliche und architektonische Motive geliefert habe.¹⁰ Hinsichtlich der Pharisäer und insbesondere der Christusfigur verwies er auf die Geometergruppe in Raphaels „Schule von Athen“.¹¹ Seine Beurteilung der Frankfurter Marktszene fiel bis auf das Kolorit negativ aus, da die „vielfachen ausgeklügelten Stellungen“ der vorderen Bauern ermüdend, die Waren bereits in dem Gemälde in Lille¹² abgebildet seien, die Größenverhältnisse der Figuren nicht stimmten und eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund vielleicht wegen einer willkürlichen Zusammensetzung fehle.¹³ Das von Sievers als eigenhändige Variante behandelte Gemälde in Aachen (Abb. 11), das die Marktszene der Frankfurter Tafel bis auf

den stehenden Mann fast identisch wiederholt, den Hintergrund jedoch unterschiedlich gestaltet, bestätigte für Sievers die Annahme, dass die Marktgruppe des Frankfurter Bildes aus einer anderen Komposition entlehnt worden sein könnte.¹⁴ Sievers machte ferner auf den seitenverkehrten Stich (Abb. 12) aufmerksam, den Jacob Matham¹⁵ 1603 nach dem Aachener Gemälde angefertigt hat, sowie auf ein weiteres „Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin“ (Abb. 13) in der Sammlung Delarow in St. Petersburg, heute in Stockholm, die kompositorisch auf dem Frankfurter Bild beruhe und die Sievers als reifer und folglich später einstuftete.¹⁶

Die auf De Roever und Sievers folgende Forschungsliteratur behandelte das Städel-Bild gleichfalls als eigenhändiges Werk von 1559, wobei das Monogramm uneinheitlich groß¹⁷ oder klein geschrieben¹⁸ wiedergege-

10 SIEVERS 1906, S. 71f. DERS. 1908, S. 82f.

11 Raphael, „Schule von Athen“, Fresko, untere Breite 770 cm. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura. Für die Ehebrecherin verwies Sievers auf Figuren von Veronese und Lorenzo Lotto. SIEVERS 1906, S. 72. DERS. 1908, S. 83.

12 Pieter Aertsen, „Milchmagd“, Holz, 90 x 64 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts (Inv. Nr. 1046).

13 SIEVERS 1906, S. 71f. DERS. 1908, S. 82–84.

14 Siehe KOPIE a). Sievers verwies aber auf das uneinheitliche Kolorit. Ebenso als authentisches Werk gelistet bei Schmitz, die wie Sievers das Städel-Bild als Vergleich nannte. Im Gegensatz zu Sievers' Deutung des Aachener Gemäldes als „Markt von Jerusalem“ plädierte sie für die Darstellung der „Parabel der Arbeiter im Weinberg“ im Hintergrund. SIEVERS 1906, S. 72f. DERS. 1908, S. 83–85. Schmitz, in: Kat. AACHEN 1932, S. 3, Nr. 11

15 Stich, 23 x 33,5 cm. HOLLSTEIN XI, 319.

16 Pieter Aertsen, „Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin“, Holz, 122 x 180 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. NM 2106). Laut Sievers um 1560–62. SIEVERS 1906, S. 73–77, 125. DERS 1908, S. 84–88, 112. Vgl. GENAILLE 1989, S. 299 (gegen 1562). GROSJEAN 1974, S. 130 (wenige Jahre nach 1559). Cavalli-Björkman, in: Kat. STOCKHOLM 1986, S. 24, Nr. 2 (ca. 1562). Stukenbrock, in: MAI/SCHÜTZ/VLIEGHE 1994, S. 230 (als nach dem Städel-Bild entstanden). BUCHAN 1975/98, S. 217 (ca. 1567–70). Siehe im Gegensatz dazu die frühere Einordnung bei HÖNIG 1998, S. 39–44.

17 Siehe die Städel-Verzeichnisse. SIEVERS 1906, S. 69. DERS. 1908, S. 81. GENAILLE 1954, S. 284, Nr. 28. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, Nr. 15.

18 GENAILLE 1977, S. 57, Nr. 44. THOLEN 1987, S. 219, Nr. 47. HUBER 1991, Anm. 44 auf S. 24. DE WACHTER 1992, S. 63.



Abb. 12: Jacob Matham, Kupferstich nach der Aachener Version, 1603, München, Staatliche Graphische Sammlung

ben wurde. Auch Kloek nahm das Frankfurter Gemälde in sein Werkregister Aertsen auf, das alle Gemälde, die zumindestens in der Komposition auf Aertsen zurückgehen, umfasst.¹⁹ Grundsätzliche Zweifel an der Zuschreibung an Aertsen äußerte einzig P. de Boer in einem Schreiben an den damaligen Städel-Direktor Holzinger, in dem er Joachim Beuckelaer als Künstler vorschlug.²⁰ Doch auch Moxey ging von einer Entstehung durch Aertsen aus, nahm aber aufgrund der vergleichsweise geringen Qualität der Figuren im Vordergrund die Beteiligung eines Werkstattmitarbeiters an, der diese nach Zeichnungen Aertsen ausgeführt habe.²¹ Lenz widersprach Moxey mit dem Verweis auf die für Aertsen charakteristische kräftige Modellierung und den verinnerlichten Figurenausdruck und plädierte wiederum für die Eigenhändigkeit der Figuren, während er die Version in Aachen (Abb. 11) wegen den lieblicheren, lebendigeren Gesichtern als Kopie aus dem 16. Jahrhundert einstuftet.²²

Die obere Anstückung der Frankfurter Tafel wurde in den Städel-Verzeichnissen von 1919 und 1924 erstmals erwähnt²³ und gefolgt von Hoogewerff²⁴ in das 18. Jahrhundert datiert. Van Puyvelde, Verbraeken und Genaille stimmten gleichfalls für eine nachträgliche Erweiterung, ohne sich allerdings zeitlich festzulegen.²⁵ Ab 1966 wurde dies in den Städel-Verzeichnissen übernommen.²⁶ Grosjean, Moxey und Craig plädierten erneut für eine Datierung in das 18. Jahrhundert,²⁷ Lenz und Tholen hingegen für eine Entstehung im 19. Jahrhundert²⁸ und Huber für die Durchführung der Maßnahme bereits im 17. oder 18. Jahrhundert.²⁹ Baldass führte die Städel-Tafel als Beispiel für das wiederholte Aufgreifen des schmalen Formates in Aertsen's späteren Werken an und konstatierte die durch die Anstückung erfolgte Beeinträchtigung der Bildwirkung.³⁰ Ähnlich empfand auch Kreidl, dass die Frankfurter Tafel durch die Anstückung verändert sei und fühlte sich wie in der gleichfalls erweiterten „Anbetung der Hirten“ eher an Bassano als an Aertsen erinnert.³¹

Ungeachtet der verhaltenen Einschätzung durch Sievers, die später nur von Van Puyvelde³² offen geteilt wurde, äußerte sich Hoogewerff zur Frankfurter Marktszene durchweg positiv und zählte das Bild aufgrund der ungezwungenen Komposition und schönen Farbabstufungen zu Aertsen's künstlerischen Bestleistungen.³³ Kreidl, Verbraeken und Tholen machten auf die Popularität des Sujets aufmerksam,³⁴ die durch die Kopien nach dem Städel-Bild (Abb. 11), die Fassung in Stockholm (Abb. 13) und eine Teilkopie der Ehebrecherin-Szene³⁵ bezeugt sei sowie laut Tholen auf dem Interesse an der Veranschaulichung menschlichen Fehlverhaltens beruhe. Van Puyvelde stufte ein Gemälde in der Eremitage als unbedeutende, aber eigenhändige Wiederholung des Städel-Bildes

19 KLOEK 1989, S. 292.

20 Siehe einen Auszug des Briefes vom 19.8.1964 in der Gemäldeakte.

21 MOXEY 1976, Anm. 105 auf S. 153. DERS. 1977, Anm. 1 auf S. 54.

22 LENZ 1977a, o. S. Ebenso gegen die Eigenhändigkeit des Aachener Bildes MOXEY 1977, Anm. 1 auf S. 54. GENAILLE 1977, S. 58, Nr. 45 (als Werkstattarbeit von 1559–60). Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19 (als spätere schwache Version). Buchan 1975/98, S. 209, unter Nr. 26. Aber als eigenhändige Replik bei Friedländer 1975, XIII, S. 98, Nr. 304a und THOLEN 1987, S. 220, unter Nr. 47.

23 Siehe auch BALDASS 1923, 36, S. 28.

24 HOOGEWERFF 1941–42, IV, S. 530f.

25 VAN PUYVELDE 1962, S. 201. GENAILLE 1967, S. 84. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19.

26 Zuletzt ohne zeitliche Einordnung bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 17.

27 GROSJEAN 1974, S. 123. MOXEY 1977, Anm. 1 auf S. 54. CRAIG 1993, S. 87f. Ebenso DE WACHTER 1992, S. 63.

28 LENZ 1977a, o. S. THOLEN 1987, S. 219, Nr. 47.

29 HUBER 1991, S. 24–34.

30 BALDASS 1923, 36, S. 28. Zur schwächeren Bildwirkung infolge der Anstückung siehe auch GROSJEAN 1974, S. 123. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15.

31 Pieter Aertsen „Anbetung der Hirten“, Holz, 102 x 144 cm. Amsterdam, Historisches Museum (Inv. Nr. A6061). Bezeichnet mit dem Dreizack und „A“, 1554 datiert. Siehe Sievers' Verweis auf mit dem Städel-Bild verwandte Durchblicke in der venezianischen Malerei, etwa in einer Landschaft Jacopo Bassanos (Rom, Galleria Doria Pamphili). SIEVERS 1906, S. 71f. DERS. 1908, S. 83.

32 Van Puyvelde sah das biblische Thema von der Marktszene überspielt und meinte, Aertsen sei nicht über seine übliche Malweise hinausgegangen. VAN PUYVELDE 1962, S. 201.

33 HOOGEWERFF 1941–42, IV, S. 530f.

34 KREIDL 1972, S. 102f. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19. THOLEN 1987, S. 120f.

35 Siehe die Kopie nach der Stockholmer Ehebrecherin-Szene (Holz, 55,8 x 104,1 cm, Verst. London (Christie's) 14.4.1978, Nr. 37 (als Pieter Aertsen). Photo in der Gemäldeakte. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19.

von 1561 ein, das Genaille jedoch seit spätestens 1974 nicht mehr in der Eremitage verorten konnte.³⁶ Der Verweis Van Puyveldes auf einen vermeintlich separaten eigenhändigen „Gemüsemarkt“ der Sammlung „M. Berg“ in Frankfurt wurde später gleichfalls durch Genaille korrigiert.³⁷ Tholen nannte ferner eine weitere, auf Leinwand ausgeführte Kopie.³⁸

Die Beurteilung des Städel-Bildes spiegelt die allgemeine Forschungsgeschichte zu den Markt- und Küchenstücken wider, die sich vorrangig mit Ursache, Bedeutung und Vorbildern zu dieser neuartigen Darstellungsform auseinandersetzte. Galten die kleinen religiösen Szenen zunächst als Rechtfertigung für die im großen Maßstab wiedergegebenen Stillleben,³⁹ so widmete man sich seit den 1940er Jahren zunehmend der Frage nach einer moralisierenden Deutung des gesamten Bildinhalts⁴⁰ und in jüngerer Zeit nach der sozialen Funktion der Bilder.⁴¹

Nachdem schon Sievers davon ausgegangen war, dass Vorder- und Hintergrundszene willkürlich zusammengesetzt seien, behandelte man auch im Städel-Verzeichnis von 1915 die religiöse Szene nicht näher. Vielmehr besprach man das Frankfurter Gemälde als Beispiel für Aertsens Entwicklung des Bauernbildes und Marktstücks. Marlier fragte hingegen nach der Ursache für die Wiederholung bestimmter religiöser Themen wie der Ehebrecherin-Szene im Kontext der Markt- und Küchenstücke.⁴² Er vermutete eine spezifische Bedeutung, die durch den Kontrast der kleinteiligen Szenerie zur Hauptdarstellung verstärkt werde. Renckens machte zwar generell auf inhaltliche Bezüge in den Marktstücken von Aertsen aufmerksam, zwischen der religiösen Hintergrundszene der Städel-Tafel und dem vorderen Marktbild erkannte er jedoch keine thematische Verbindung.⁴³ Genaille sah in den Versionen zu „Christus und die Ehebrecherin“ eine ernste und würdevolle Intimität und poetische Züge, wobei er aufgrund der Unterschiede in Maßstab und Stil sowie der kompositorischen Hilfsmittel den Vordergrund als realistisch, den Hintergrund als imaginär beschrieb.⁴⁴ Wie bereits Sievers betonte auch Genaille den Einfluss der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, der sich mit der



Abb. 13: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, um 1560–62, Stockholm, Nationalmuseum

niederländischen Kunst vermischt, und bezeichnete die Hintergrundszenen in den Gemälden in Frankfurt und Stockholm (Abb. 13) als duftige in Grisaille gemalte, völlig irreale Theaterdekorationen.⁴⁵ In den Marktfrauen erkannte er einen lokalen Realismus, aber auch einen römischen Einfluss und verwies bezüglich der Haltung auf Michelangelo „Ignudi“. Wilenski erklärte die Frankfurter Tafel durch die Darstellung der Ehebrecherin-Thematik inmitten des flämischen Alltagslebens hinter einer Marktszene als Beispiel eines persönlich aufgefassten Bildkonzeptes, das sich erst durch den vollen Verzicht der religiösen Szene etwa bei Beuckelaer weiterentwickelt habe.⁴⁶

Kreidl erläuterte, dass bei Aertsen die Verbindung zwischen profanen und religiösen Szenen zunehmend nachlässe, da die auf Evangelien basierenden Hintergrundszenen durch gleichnishaftere Episoden aus dem Leben Christi wie etwa dem Sujet von „Christus und die Ehebrecherin“ ersetzt werden.⁴⁷ Während die religiöse Szene gemäß ihrer literarischen Quelle zum Bild im Bild werde, welche das Städel-Bild von diesem Prinzip ab. In diesem Zusammenhang machte Kreidl auf die problematische Übergangslösung von religiöser Darstellung und Genreszene mit den davoneilenden Pharisäern und

36 Siehe KOPIE c). VAN PUYVELDE 1962, S. 201. GENAILLE 1977, S. 57, Nr. 44.

37 GENAILLE 1977, S. 96.

38 Siehe KOPIE b). THOLEN 1987, S. 220, Nr. 47.

39 FRIEDLÄNDER 1947, S. 358. GREINDL 1983, S. 7.

40 MARLIER 1941, S. 89–100, v. a. S. 94. BERGSTRÖM 1956. KREIDL 1972, S. 43–108. EMMENS 1973, S. 93–101. GROSJEAN 1974, S. 121–141. Siehe dazu abweichend die Interpretation als inhaltsloses Genre und die Verneinung eines verborgenen Symbolismus bei MOXEY 1977 und später erneut DERS. 1989, S. 36–38. Siehe die Zusammenfassung der verschiedenen Positionen bei RAUPP 1986, S. 214.

41 Insbesondere RAUPP 1986, S. 214–223. IRMSCHER 1986, Nr. 2/3, S. 219–232. Siehe auch die Zusammenfassung zum älteren und jüngeren Forschungsstand bei MOXEY 1989, S. 29–35.

42 MARLIER 1941, S. 93f.

43 RENCKENS 1949, Nr. 3–4, S. 31.

44 GENAILLE 1952, S. 250. DERS. 1967, S. 84.

45 Genaille verwies gleichfalls auf Tintoretto und Raphaels „Schule von Athen“. GENAILLE 1954, S. 278f., 284, Nr. 28. Zu dem Vorbild Raphaels ebenso GENAILLE 1977, S. 57, Nr. 44. THOLEN 1987, S. 219f., Nr. 47. HUBER 1991, S. 24f. Genaille (1977) bezeichnete ferner den Architekturrahmen als von Serlio angeregt.

46 WILENSKI 1960, I, S. 138.

47 KREIDL 1972, S. 73f.



Abb. 14: Kupferstich von Gillis van Breen nach Claes Clock, *Frau beim Geflügelhändler*

Schriftgelehrten aufmerksam, die den hinteren Marktstand zu überrennen drohen.⁴⁸ Für die profanisierende Funktion der Marktbauern verwies Kreidl auf den linken Außenflügel der Amsterdamer „Anbetung“.⁴⁹ Grosjean kommt das Verdienst zu, sich erstmals mit der Frage nach einem moralisierenden oder satirischen Unterton und einer inhaltlichen Bezugnahme zwischen Vorder- und Hintergrund speziell im Städel-Bild auseinandergesetzt zu haben.⁵⁰ Sie wies in der Nachfolge der ikonographischen Studien De Jonghs⁵¹ die sexuelle Bedeutung der Darstellung von Vogelhändlern sowie die zeitgenössische Verwendung des Verbs „vogelen“ für den Geschlechtsverkehr nach und erläuterte ferner die sexuelle Bedeutung der dargestellten Gemüsesorten und Esswaren (Abb. 14).⁵² In dem sitzenden Mann sah sie einen Geflügelhändler, der wollüstig zu der Marktfrau am linken Rand hinüberstarre, und den Gegenspieler zur Marktbäuerin links vorne, die ihre Finger in den als Uterussymbol zu verstehenden Tontopf steckt.⁵³ Grosjean vermutete, Aertsen habe in der Frankfurter Marktszene verschiedene Arten der Fleischeslust vereint, um eine Vorstellung von der Sünde der Ehebrecherin, einen

Kontrast zu der ihr anbefohlenen Lebensweise und eine moralisierende Warnung für den Betrachter zu geben.⁵⁴ Die Deutung sah sie aufgrund ähnlicher oder entsprechender Symbole in der Stockholmer Version bestätigt (Abb. 13).

Im Gegensatz zu den Interpretationsansätzen, die eine inhaltliche Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrundszene herzustellen suchten, vertrat Moxey die These, dass das Marktsujet zur bloßen Unterhaltung ohne tieferen Sinn dargestellt und die religiöse Szene gemäß des zeitgenössischen Kontextes zu einem bedeutungslosen Maßstab reduziert sei, da die Marktleute mit dem Rücken zum biblischen Geschehen dominierend plaziert seien.⁵⁵ In zwei weiteren Beiträgen, in denen Moxey die Bedeutung von Marktszenen sowie die zahlenmäßige Zunahme profaner Sujets vor dem Hintergrund der Reformation untersuchte, ging er auf die seines Erachtens fehlende inhaltliche Verbindung zwischen den beiden Figurengruppen ein und verneinte einen möglichen moralisierenden Gehalt des Frankfurter Gemäldes.⁵⁶ Ihm zufolge versinnbildlichten Ehebrecherin-Szenen üblicherweise wegen Jesus' Reaktion Toleranz, was hier jedoch nicht mit den Marktleuten und ihren Waren in Verbindung gebracht werden könne.⁵⁷ Einzig die hier nicht wiedergegebene Episode der Vertreibung der Händler aus dem Tempel, deren Tätigkeit Christus verurteilt hatte, würde, so Moxey, ein passendes Thema zu der Marktszene im Vordergrund abgeben.

Lenz interpretierte die Marktszene hingegen wiederum als eine von Sinneslust geprägte Darstellung, die mit der Ehebrecherin im Hintergrund korrespondiere.⁵⁸ Er ging ferner erneut auf die Frage der Vorbilder ein und nante hinsichtlich der Figurenbehandlung Jan Sanders van Hemessen und Maerten van Heemskerck, wobei er einräumte, dass man die „auffallende Festigkeit der Modellierung“ bis zu Jan Gossaert zurückverfolgen könne. Für die Wiedergabe großfiguriger Szenen im Vordergrund und kleinfiguriger im Hintergrund führte er Jan van Amstel und die italienische Kunst des 16. Jahrhun-

48 Als verwandte Komposition nannte Kreidl Aertsen's Spätwerk „Wirken und Wunder des heiligen Aubin“ (ehemals West's Galleries, London). KREIDL 1972, S. 104, Abb. 74.

49 Pieter Aertsen, „Anbetung der Könige (linker Flügel eines Altars)“, Holz, 188 x 71 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A1909). KREIDL 1972, S. 96, Abb. 63.

50 GROSJEAN 1974, S. 122–137. Gefolgt von DE WACHTER 1992, S. 65–67.

51 DE JONGH 1968–69, S. 22–74. Grosjeans Untersuchung entstand unabhängig von EMMENS 1973, S. 93–101, der in der Nachfolge von Erwin Panofskys Theorie eines versteckten Symbolbegriffs und auf Vermittlung von Eddy de Jongh für einen moralisierenden Inhalt plädierte.

52 Grosjean führte z. B. den Stich von Gillis van Breen nach Claes Clock (18,5 x 23,4 cm; HOLLSTEIN III, S. 200. HOLLSTEIN IV,

21) und einen Holzschnitt von Cornelis Anthonisz. Theunissen (ca. 31,9 x 150,0 cm; monogrammiert „CAT“ und 1544 datiert; HOLLSTEIN XXX, 45) an. GROSJEAN 1974, S. 123–126, Abb. 5, 6. Zur Deutung der Nahrungsmittel siehe EBD., S. 128f., 140.

53 GROSJEAN 1974, S. 128.

54 GROSJEAN 1974, S. 130f. Siehe auch Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15 und Härtling, in: EBD., S. 217.

55 MOXEY 1976a, S. 58–60. DERS. 1977, S. 25, 235.

56 MOXEY 1976b, S. 153f. DERS. 1977, S. 54f. Moxey verwies auf eine ähnlich fehlende Verbindung in Aertsen's „Metzgerladen mit der Flucht nach Ägypten“ von 1551 (Holz, 124 x 169 cm) in der Universität in Uppsala. DERS. 1976b, S. 153.

57 MOXEY 1976b, S. 153f. DERS. 1977, S. 54f.

58 LENZ 1977a, o. S.

derts an und vermerkte, dass das sittenbildliche Moment und das Stillleben gleichfalls auf die frühe niederländische Bildtradition zurückgehen würden. Lenz machte zudem darauf aufmerksam, dass die Schriftzeichen am Boden eine sinnlose Aneinanderreihung hebräischer Buchstaben seien.⁵⁹

In Bezug auf den Stich, den Jacob Matham (Abb. 12) 1603 nicht nach dem Original des Städel Museums, sondern nach der Kopie in Aachen (Abb. 11) angefertigt hatte, äußerte Verbraeken, dass es ungewöhnlich sei, die schlechtere Version ohne die religiöse Hintergrundszeine als Vorlage heranzuziehen.⁶⁰

Für Tholen besitzen Aertsens Marktszenen eine allegorische Bedeutung, auf die die mehrfach dargestellte Parabel der Ehebrecherin vor Christus gleichberechtigt als Sinnbild der Reue Bezug nimmt.⁶¹ Anhand der Stockholmer Fassung des Sujets ging sie näher auf diese Interpretation ein, indem sie auf den Geflügelhändler und das Motiv der Zwiebeln aufmerksam machte. Letztere deutete sie als Aphrodisiaka und hob ihre Darstellung in einem Emblem von Cats hervor, wo sie für den Schmerz und die Reue der Jungfrauen nach dem Geschlechtsakt stehen.⁶²

Falkenburg setzte sich mit der Frage nach den kompositionellen Vorläufern von Aertsen auseinander.⁶³ Er verwies auf niederländische Andachtsbilder, die auch für das Städel-Bild Vorbildfunktion besitzen, wenngleich er dessen Komposition als Derivat des Schemas ohne architektonische Trennung von Vorder- und Hintergrundszene bezeichnete. Die Übertragung des sonst Andachtsbildern vorbehaltenen hohen Stilmodus' auf Aertsen's profane Marktszenen mit plump oder wollüstig geschilderten Figuren der niederen Schicht gehe Falkenburg zufolge möglicherweise mit einer inhaltlichen Bedeutung einher. Während die Wiederholungen bei den Stilllebenmotiven ein konstruiertes Gruppierungsprinzip verraten, vermutete Falkenburg aufgrund der geordneten Präsentation, etwa beim hinteren Marktstand der

Städel-Tafel, dass Obst und Gemüse auf Antwerpener Märkten des 16. Jahrhunderts tatsächlich ähnlich in Körben nach Sorten getrennt feilgeboten wurde.⁶⁴

Genaille äußerte sich in einem weiteren Aufsatz über den Fortbestand von religiösen Themen in Genrebildern und Stillleben des 16. Jahrhunderts erneut zur Frankfurter Tafel. Dabei ordnete er Aertsen – abgesehen von Bruegels Grisaille⁶⁵ – als wahrscheinlich ersten Künstler in Flandern ein, der beginnend mit dem Städel-Bild von 1559 das Thema „Christus und die Ehebrecherin“ dargestellt habe.⁶⁶ Er widersprach Moxeys These, die einzige Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrundszene könnte auf einer Anspielung auf die Vertreibung der Händler durch Christus beruhen, da die religiöse Szene durch die Platzierung der Pharisäer direkt neben dem hinteren Marktstand durchaus mit der vorderen Thematik verknüpft sei. Ferner argumentierte er, Aertsen hätte das Sujet der „Vertreibung“ sicher anstelle von „Christus und der Ehebrecherin“ abgebildet, sofern er darauf hätte tatsächlich eingehen wollen. Durch Komposition, Figurengröße und Kolorit sah er den Blick des Betrachters außerdem sowohl zu den Marktleuten im Vorder-, als auch zu der religiösen Szene im Hintergrund geleitet. Er bemerkte, dass sich die Stockholmer Fassung (Abb. 13) im Vergleich zur Frankfurter Tafel in der nur mit leicht getönten Farben ausgeführten Hintergrundszene unterscheide, der die Bauern darüber hinaus den Rücken zuwenden würden.⁶⁷

Honig meinte, die Marktszene halte dem Betrachter seine eigene Sündhaftigkeit vor und erinnere ihn an die Notwendigkeit der Gnade Christi für die Buße seiner Sünden.⁶⁸ Sie äußerte sich erstaunt darüber, dass ein Katholik wie Aertsen ein Gemälde schuf, das mit Grundüberzeugungen der lutherischen Konfession einherzugehen scheine. Kurz darauf nahm sie korrigierend Bezug auf Lenz und identifizierte den Topf der vorderen Marktbäuerin in der Bildmitte als wärmenden Kohlentopf.⁶⁹ Sie ging von einer sexuellen Bedeutung dieses Motivs aus, be-

59 Kornat identifizierte die linken Schriftzeichen als unvollständiges hebräisches Alphabet, während die rechten eine bloße Aneinanderreihung von Buchstaben wiedergeben. Schreiben von Israel Kornat, Jüdische Gemeinde Frankfurt a. M., vom 7.12.1978 in der Gemäldeakte. Siehe auch Eckhard NORDHOFEN, Ein Fest des Fleisches, Über die Schrift in der Religion, den Menschen als Gottesmedium und einen Jesus, der mit dem Finger Gottes schreibt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 21.12.2003, Nr. 51, S. 13. Ebenso CRAIG 1993, S. 103. DE WACHTER 1992, S. 64.

60 Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19.

61 THOLEN 1987, S. 120f.

62 Siehe den mit „Nuda movet lachrimas“ überschriebenen Kupferstich von J. Swlinck nach Adriaen van de Venne aus Jacob Cats „Sinne en Minnebeelden“ (1700). THOLEN 1987, S. 121. Vgl. HENKEL/SCHÖNE 1967, Sp. 333.

63 FALKENBURG 1989, S. 44f., 48.

64 FALKENBURG 1989, S. 52f. Siehe auch Bangas Identifizierung zwei verschiedener Karottensorten im Frankfurter Bild. BANGA 1957, S. 66f.

65 Siehe hierzu Grossmann, der bereits Entsprechungen der Hintergrundszene der Städel-Tafel zu Pieter Bruegels d. Ä. „Christus und die Ehebrecherin“ (Grisaille/Holz, 24,1 x 34,4 cm, London, Courtauld Institut of Art, Count Antoine Seilern Collection) von 1565 anmerkte. GROSSMANN 1952, S. 225, Abb. 2.

66 GENAILLE 1989, S. 297–299.

67 Vgl. Honig, die im Städel-Bild eine strengere Trennung der Marktleute beobachtete. HONIG 1998, S. 39–44.

68 Siehe das Schreiben von Elizabeth Alice Honig, Yale University, New Haven, an Christiane Andersson, Städel Museum, vom 19.3.1989 in der Gemäldeakte.

69 Siehe das Schreiben von Elizabeth Alice Honig, Yale University, New Haven, an Christiane Andersson, Städel Museum, vom 5.5.1989 in der Gemäldeakte.

merkte aber gleichzeitig, dass Marktfrauen häufig mit entsprechenden Heiztöpfen assoziiert wurden.

Huber konstatierte, dass die Frankfurter Marktszene zusammen mit derjenigen in Stockholm (Abb. 13) das letzte „Zwei-Schichten-Bild“ oder „Kompositstillleben“ innerhalb Aertsen’s *Œuvre* ist.⁷⁰ Die Szenen im Vorder- und Hintergrund des Städels-Bildes sah Huber entgegen Genaille aufgrund der blockhaften Marktszene und der reduzierten Farbigkeit der religiösen Szene als voneinander vollkommen abgeschlossen.⁷¹ Darüber hinaus erkannte Huber in der unterschiedlichen Tracht verschiedene historische Zeitebenen⁷² und auf der Darstellung von zweierlei Gattungen beruhend abweichende Realitätsstufen.⁷³ Doch mit der Forderung, das Frankfurter Bild in den Kontext eines veränderten Symbolbegriffs zu stellen, gelangte Huber gleichfalls zu einer moralisierenden Deutung des Gemäldes. So beschrieb er die Christusszene durch das Raphael-Zitat dem hohen Stilmodus zugehörig, während die vorne ausgebreiteten Produkte in erster Linie für Fruchtbarkeit und Sexualität stehen würden.⁷⁴ Er erläuterte ferner, dass in Aertsen’s Kompositstillleben als Grundprinzip der Symbolinszenierung einige der wiedergegebenen Waren sowohl christlich als auch erotisch besetzt oder wie bei Fasten- und Faschingsspeisen sinnreich nebeneinander arrangiert seien, wobei sich keine pauschal wertende Interpretation der beiden Bildbereiche erschließe. Während Huber unter Verweis auf Grosjean im Städels-Bild vorne frustrierte wollüstige Figuren und ungleiche Paare als gängige und grundsätzlich lächerlich zu verstehende Variationen des „bäuerlichen Liebesspiels“ sah,⁷⁵ machte er auf die zweifache Moral der religiösen Szene aufmerksam. Diese liege in dem Versuch der Pharisäer, Christus zu einer Äußerung gegen das Gesetz Moses’ zu verleiten, und in dem Anprangern von Selbstgerechtigkeit durch die Antwort Christi.⁷⁶ Insgesamt zeigte Huber, dass durch die Gegenüberstellung der biblischen Szene und des Bauernstandes, der die menschliche Sündhaftigkeit infolge von unzivilisiertem Verhalten personifizierte, der städtische, vermeintlich zivilisierte Betrachter aufgefordert werde, seine eigene Urteilsfähigkeit in Moralfragen zu prüfen.

Auch Craig sprach sich für eine erotische Interpretation des Frankfurter Gemäldes aus.⁷⁷ Er betonte erneut den offensichtlichen Gegensatz von Vorder- und Hintergrund und verwies auf die motivischen Wiederholungen in der Stockholmer „Ehebrecherin“ (Abb. 13). Seiner Meinung nach wurden die Stilllebenmotive passend zum biblischen Exempel der Unkeuschheit gewählt, im Frankfurter Bild etwa durch die sexuelle Konnotation des Vogelhändlers. Craig stellte fest, dass einige Figuren aus dem Städels-Bild auch in anderen Werken Aertsen’s dargestellt sind. Als Beispiel nannte er den alten, stehenden Mann, der im Wiener „Bauernfest“⁷⁸ von 1550 und im „Eiertanz“⁷⁹ von 1557 wiederkehrt, und den Mann mit Wollmütze, der gleichfalls im Wiener „Bauernfest“ und im „Pfannkuchenbäcker“⁸⁰ von 1560 erscheint.⁸¹ Da die Gemälde in verschiedenen Städten entstanden sind, vermutete Craig, dass es sich um Familienmitglieder und im Falle des Sitzenden möglicherweise um ein Selbstbildnis Aertsen’s handeln könnte. Die fehlende Übereinstimmung mit dem von Hendrick Hondius 1610 in seinem „Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies“ publizierten Porträt erklärte Craig mit der dort ungenau erfolgten Wiedergabe.⁸²

Wie in ihrem Schreiben von 1989 vertrat Honig auch in ihrer Publikation die Deutung der Marktszene als moralischen Kommentar zum biblischen Gleichnis der Ehebrecherin und zum Kontrast der religiösen und weltlichen Werte. Sie sah den Betrachter, ähnlich wie Huber, durch den Blick aus dem Bild zum Dialog aufgefordert. Entgegen Sievers, Genaille, Grosjean, Stukenbrock und Buchan⁸³ plädierte sie indes für eine Entstehung des Stockholmer Bildes (Abb. 13) um 1557 und ordnete es damit dem Frankfurter voran.⁸⁴

Sullivan setzte sich mit der Frage nach der Ursache für die neuartige Darstellung bei Aertsen auseinander und suchte nach den Quellen und einem die Bilder für den zeitgenössischen Betrachter verständlich machenden Kontext. Sie hob die humanistisch-antike Tradition als maßgeblich für die Entstehung von Markt- und Küchenstücken hervor, die erst später in der Volkskultur

70 HUBER 1991, S. 24, 30.

71 HUBER 1991, S. 25. Zumal er anders als zuvor Genaille meinte, dass die davonstürzenden Pharisäer und die Bäuerin am Marktstand im Hintergrund voneinander keine Notiz nehmen würden. EBD., S. 28.

72 Zur Vermischung der Zeitebenen siehe zuvor SCHNEIDER 1989, S. 27.

73 HUBER 1991, S. 33.

74 HUBER 1991, S. 24–26.

75 HUBER 1991, S. 27–29.

76 HUBER 1991, S. 31f.

77 CRAIG 1993, S. 96f.

78 Pieter Aertsen, „Bauernfest“, Holz, 85 x 171 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 2365). 1550 datiert.

79 Pieter Aertsen, „Eiertanz“, Holz, 84 x 172 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A3). 1557 datiert.

80 Pieter Aertsen, „Pfannkuchenbäcker“, Holz, 87 x 169 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1006). Bezeichnet: „1560 P [Dreizack] A“.

81 CRAIG 1993, S. 87f.

82 Stich, 20,2 x 12,6 cm. Beschriftet: „Cum priv. Hh fecit.“, „PETRUS PETRI, LONGUS, AMSTELR. PICTOR.“. THE NEW HOLLSTEIN 1994a, S. 95, Nr. 105.

83 Siehe hier Anm. 16.

84 HONIG 1998, S. 39–44.

aufgegangen sei.⁸⁵ Das Frankfurter Bild erwähnte sie im Zusammenhang mit dem Motiv großer Kohlköpfe, die bei Aertsen häufig und prominent – in der Frankfurter Tafel vorne in der Mitte – dargestellt seien. Im Gegensatz zu Grosjeans sexueller Deutung identifizierte sie den Kohlkopf als Symbol eines opulenten, verschwenderischen Lebensstils, vor dessen Gefahren man im 16. Jahrhundert gewarnt habe.⁸⁶ Als Begründung führte sie die Größe und die bereits bei Plinius erwähnte, mit einem hohen Zeitaufwand verbundene Kultivierung dieser Gemüsesorte an. Aber auch Sullivan hob den erotischen Kontext in Bezug auf die Ehebrecherin-Thematik hervor und verwies auf entsprechende Assoziationen, die im Städel-Bild in der Anordnung der Tontöpfe, in der Geste, die Finger in einen Topf zu stecken, sowie in der Form der Butterstücke und Brote, die sich mit sexuellen Metaphern und den weiblichen Genitalien assoziieren lassen, zu beobachten seien.⁸⁷ Die auch in anderen Werken Aertsen wiederkehrende große Anzahl an Tontöpfen beinhaltete ihrer Meinung nach eine Anspielung auf Erasmus' geistreiches Plädoyer für die Behandlung auch unwürdiger Themen in dem Sprichwort „Ollas ostentare“ – „Töpfe vor- oder entgegenhalten“ (Übs. d. Verf.) – und gebe die satirische Dichtung als Kontext vor, in dem diese Bilder zu interpretieren seien.⁸⁸

Buchan verzeichnete für Aertsen's Werke der späten 1650er Jahre neben modernen auch konservative Darstellungsarten.⁸⁹ Im Städel-Bild sei Aertsen beispielsweise zur Komposition des vorangehenden Rotterdamer Gemäldes „Christus im Haus von Martha und Maria“ zurückgekehrt, wobei die Figuren weniger kraftvoll und ausgewogen seien als zuvor.⁹⁰ Sie bemerkte ferner in der üppigen Landschaft der Kopenhagener „Küchenszene“ aus der zweiten Hälfte der 1650er Jahre, die gleichfalls retrospektive Elemente abbilde, eine enge Verwandtschaft zur Hintergrundszene im Städel-Bild.⁹¹ Im Rahmen eines Projektes zur Werkstattpraxis bei Aertsen, Beuckelaer und Künstlern aus ihrem Umkreis führten Van den Brink und Wolters 1997 eine Untersuchung des Städel-Gemäldes mit Infrarot-Reflektogra-

phie durch. Wolters studierte die Unterzeichnung, die sie aufgrund des trockenen Erscheinungsbildes als schwarze Kreide identifizierte.⁹² Sie beschrieb die Unterzeichnung als lockere Vorbereitung der Komposition mit teils ausführlichen Schraffuren, um Schattierungen anzugeben und stellte eine für Aertsen charakteristische Art der Unterzeichnung mit kräftigen Linien fest, die beispielsweise in geschwungener Form Augen und Augenbrauen bei einigen Marktfrauen oder die Fingerglieder andeuten. Typisch für Aertsen seien auch die Zickzackschraffuren und die wellenförmigen Linien in den Hintergrundfiguren. Ferner erkannte sie mehrere horizontale und vertikale Linien, die vermutlich mit einem Lineal gezogen wurden und die Architektur anlegen. Da sie zum Teil auch weniger kraftvoll gezogene Linien ausmachen konnte, vermutete Wolters eine mögliche Beteiligung einer anderen Hand und meinte, auch unter Berufung auf Moxey, dass die Städel-Tafel unter Mitarbeit der Werkstatt angefertigt worden sein könnte. Dies bekräftigend wies sie darauf hin, dass 1559 für Aertsen aufgrund der aus diesem Jahr überlieferten Gemälde sehr arbeitsintensiv war. Wolters bemerkte keine Eingriffe in die Komposition des Städel-Bildes bei der Ausarbeitung der Unterzeichnung, allerdings einige geänderte Formen wie im Faltenwurf der Schürze der linken vorderen Bäuerin, im Tuch über dem Brett mit Butter, in den Brötchen (Abb. 8), Fischen und Zwiebeln im vorderen Mittelgrund. In den Figuren seien kleinere Abweichungen und Verschiebungen wie im Ohr der dritten Bäuerin von links (Abb. 9), bei der Gesichtskontur der fünften Bäuerin von links (Abb. 4) und in der rechten Hand des hinteren Mannes in der Gruppe um Christus zu erkennen (Abb. 7). Von den Arbeitsergebnissen zur vorliegenden Katalognummer ausgehend bemerkte die Verfasserin jüngst in Bezug auf Inhalt und Funktion des Städel-Bildes,⁹³ dass das ursprünglich in leichter Untersicht ausgeführte, schmale Längsformat einst für eine hohe Hängung, vielleicht über dem Kamin eines Speisezimmers, konzipiert gewesen sein mag. Als Käufer solcher Bilder kä-

85 SULLIVAN 1999, S. 236–266. Siehe die von ihr geäußerte Kritik an den vorangegangenen Forschungsmeinungen. Grosjean – und De Jongh – hielt sie etwa vor, für die anhand von Quellen aus der Volkskulter entwickelte sexuelle Deutung keine Gattung oder Kategorie benannt zu haben, in der das Obszöne und Biblische nebeneinander sinnvoll existieren können. Dennoch verwies auch sie auf die sexuelle Bedeutungsebene. SULLIVAN 1999, S. 236.

86 SULLIVAN 1999, S. 242. Vgl. Grosjean, der sich für seine Interpretation auf volkskundliche Quellen und Barthel Behams Holzschnitt „Der Spinnraum“ von 1524 berief. GROSJEAN 1974, S. 129, Abb. 10.

87 Als Beispiel für die Interpretation der Butter führte Sullivan eine Stelle bei Martial an: „adulteress, [who] fattens on lewdly shaped loaves“. SULLIVAN 1999, S. 259. Sullivan folgte zwar Grosjean hinsichtlich der Gestik, Brot und Butter wurden

von ihm jedoch nicht eigens gedeutet. Vgl. GROSJEAN 1974, S. 128.

88 SULLIVAN 1999, S. 247.

89 BUCHAN 1975/98, S. 209, Nr. 26.

90 Pieter Aertsen, „Christus im Haus von Martha und Maria“, Holz, 126 x 200 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1108). Bezeichnet und 1553 datiert. BUCHAN 1975/98, S. 138.

91 Pieter Aertsen, „Küchenszene“, Holz, 110,5 x 213 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMSp339).

92 Ich danke Margreet Wolters, RKD, Den Haag, für Ihre informative Auskunft (siehe E-Mail vom 6.3.2006 in der Gemäldeakte) und das Gespräch vom 19.1.2007.

93 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15.

men wohlhabende Kaufleute und städtische Amtsinhaber in Frage, wobei neben dem dekorativen Aspekt die moralisierende Botschaft Protestanten und Katholiken gleichermaßen angesprochen habe. Die bereits durch Verbraeken geäußerte Frage, warum die schlechtere und im Hintergrund veränderte Aachener Version als Vorlage für den Stich von Matham gedient habe, erkläre sich dadurch, dass die Wollüstigkeit wegen der im Stich neu eingefügten Hintergrundszene der „Parabel von den Arbeitern im Weinberg“ abgeschwächt werden sollte (Abb. 11, 12).

DISKUSSION

Die Marktszene schildert im Hintergrund das Gleichnis von Christus und der Ehebrecherin nach Johannes 8,1–11. Dargestellt ist der Moment, als Jesus auf die Frage der Pharisäer, was mit der Sünderin geschehen solle, antwortete „Wer von Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie“.⁹⁴ Das Sujet war sowohl bei Protestanten als auch bei Katholiken beliebt und wurde insbesondere in der italienischen Malerei vielfach wiedergegeben.⁹⁵ Eines der wenigen frühen niederländischen Beispiele stammt von Jan van Hemessen,⁹⁶ der sich von italienischen Vorbildern wie der Geometerfigur aus Raphaels „Schule von Athen“ in der Stanza della Segnatura des Vatikan inspirieren ließ.⁹⁷ Hemessens ähnlich wie bei Raphael herabgebeugt, aber spiegelbildlich darge-

stellter Christus könnte als Bindeglied zu Aertsen gleichfalls gedrehter Jesusfigur fungiert haben.⁹⁸ Für den auf Voluten stehenden Obelisken und die Tempelsäulen scheint sich Aertsen ferner an Illustrationen aus Sebastiano Serlios Architekturtheorie orientiert zu haben.⁹⁹ Wie der dendrochronologische Befund zeigt, endete das Städel-Gemälde ursprünglich knapp oberhalb der Köpfe der Marktleute. Die drei originalen Eichenholzbretter wurden frühestens ab 1640 oben mit einem zusätzlichen Brett erweitert, wobei deren Malerei zwar das oberste originale Brett teilweise übermalt, dies aber auf die Hintergrundgestaltung beschränkt bleibt und figürliche oder gegenständliche Motive ausgespart wurden (Abb. 1, 15). Einen Eindruck vom einstigen Format liefert eine heute in Aachen verwahrte Kopie (Abb. 11).¹⁰⁰ Diese unterscheidet sich vom Original allerdings nicht nur in den Maßen, sondern auch in einigen Motiven im Vordergrund.¹⁰¹ Darüber hinaus wurde die Ehebrecherin-Szene durch eine andere Darstellung ersetzt, die als „Parabel von den Arbeitern im Weinberg“ (Matthäus 20, 1–16) identifiziert werden kann¹⁰² wie die Inschrift des Stiches von Jacob Matham belegt (Abb. 12).¹⁰³ Das Blatt gehört zu einer 1603 gestochenen fünfteiligen Serie¹⁰⁴ nach Markt- und Küchenstücken von Aertsen oder seinem Umkreis, für die Matham auch das Stockholmer Gemälde (Abb. 13) als Vorlage heranzog und dabei die Ehebrecherin-Szene gleichfalls austauschte.¹⁰⁵ Da die gemalten Vorlagen der übrigen drei Stiche nicht

94 Die hebräischen Buchstaben in der Städel-Tafel sind ebenso wenig als Worte zu entziffern wie diejenigen am Kaminsims in „Maria und Martha“ (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 1108). LENZ 1977a. CRAIG 1993, S. 103, Anm. 10.

95 PIGLER 1974, I, S. 314–319.

96 Jan van Hemessen, „Christus und die Ehebrecherin“, Holz, 88,5 x 79,5 cm. New York, Kunsthandel. Bezeichnet: „IOANNES DE HEME / SEN ME FECIT / 1525“. WALLEN 1976/83, S. 27f., 281f., Nr. 2.

97 Zu Raphaels „Schule von Athen“ siehe Anm. 11. Zu Vorbildern für die Ehebrecherin siehe Ludovico Mazzolinos „Christus und die Ehebrecherin“ (London, National Gallery). WALLEN 1976/83, S. 28, Abb. 3.

98 Zur Geometerfigur als Vorbild für Aertsen siehe SIEVERS 1906, S. 71. DERS. 1908, S. 82f. sowie hier unter Anm. 45.

99 Siehe den auf Voluten stehenden Obelisken in SERLIO 1544a, S. 67, Abb. P. De Wachter meinte, der Obelisk vom Vatikan sei mit seinen Originalfüßen dargestellt. DE WACHTER 1992, S. 65. Zu den verschiedenen Säulenordnungen siehe SERLIO 1544a, S. 27. DERS. 1544b, S. 4, 49. Allgemein zur Verwendung von Serlios Illustrationen bei Aertsen und Beuckelaer siehe WOLTERS 2006b, S. 164–167.

100 Siehe KOPIE a), zum Forschungsstand bzw. Zu- und Abschreibung unter Anm. 14 und 22. Siehe auch KOPIE b).

101 Zwei Marktfrauen erscheinen nun mit Hut oder Haube, die alte Bäuerin legt ihre rechte Hand statt in ihren Schoß auf einen Käselaib und der stehende Mann und der Eierkorb am unteren Bildrand fehlen. Möglicherweise sollte die Wollüstigkeit etwas abgeschwächt werden. Siehe auch Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15.

102 Das Gleichnis steht für einen tugendhaften, an Gott orientierten Lebensweg und die Güte Gottes, da auch diejenigen, die den ganzen Tag müßig auf dem Markt standen, noch in den Weinberg geschickt und trotzdem voll entlohnt wurden, was mit der Aufnahme von Sündern oder Heiden in das Reich Gottes gleichgesetzt wurde. Vgl. Schmitz, in: Kat. AACHEN 1932, Nr. 11, S. 3. Fusenig, in: Kat. AACHEN 2006, S. 12. Siehe SIEVERS 1906, S. 73. DERS. 1908, S. 84, der in der Ferne auf einem Hügel Kreuze zu erkennen glaubte und an einen „Markt von Jerusalem“ dachte. Verbraeken ging von einer profanen Darstellung aus. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145, unter Nr. 19, S. 191.

103 Stichinschrift oben: „Lange Pier pinx / Maetham sculp et excud.“, unten: „Non nisi per dures iter est super astra labores. / Et nisi certanti nulla corona datur. / Omnibus in medio posita est victoria: quisque / Hoc agat, ut palma praemia summa ferat. // Hinc est, ad vites cur nos Pater ille celendas / Vsque vocet, resides nec velle esse manus. / Mollet inde brevem merces aeterna laborem. / Hac si delectat, nec minus ille iuvet.“ HOLLSTEIN XI, 319. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 191, Nr. 63. IRMSCHER 1986, S. 226f., Anm. 46.

104 Jeweils Stich, 23 x 33,5 cm. HOLLSTEIN XI, 319–323. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 191f., Nr. 63–67.

105 Laut Hollstein ist im Hintergrund „Der Verlorene Sohn“ dargestellt, laut Sievers und Verbraeken eine profane, von Abraham Bloemaert angeregte Landschaft. HOLLSTEIN XI, 322. SIEVERS 1906, S. 77. DERS. 1908, S. 87f. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 144f., Nr. 19. Siehe die seitengleich nach dem Stich entstandene Kopie in Leuven (Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, Inv. Nr. S/81/0).

bekannt sind, muss offenbleiben, inwiefern auch hier Veränderungen vorgenommen wurden und die Serie insgesamt vielleicht ein abweichendes inhaltliches Konzept verfolgte.¹⁰⁶

Die Marktbauern kommentieren moralisierend die Geschichte der Ehebrecherin, da sie sich, statt einen tugendhaften Lebensstil zu verfolgen, lieber sinnlichen Ausschweifungen – „gula“ und „libido“ – hingeben. Der stehende Mann mit dem toten Entenpaar in der Hand und der sitzende jüngere Bauer wurden als Geflügelhändler mit verwerflichem erotischen Charakter verstanden. De Jongh wies anhand des Stiches von Gillis van Breen nach Claes Clock, der eine Frau mit Eierkorb beim Geflügelhändler zeigt und in der Inschrift mit dem Begriff „vogelen“ auf den Geschlechtsakt anspielt, den sexuellen Gehalt des Bildmotivs nach (Abb. 14).¹⁰⁷ Auch der Korb mit Eiern ist in diesem Kontext zu sehen, da Eier mit Potenz gleichgesetzt wurden und niederländische Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts ihre aphrodisische Wirkung überliefern.¹⁰⁸ Die Geste der links vorne sitzenden Marktbäuerin, die ihre Finger in den Tontopf zwischen den Beinen steckt,¹⁰⁹ sowie erotisch assoziierbare Esswaren¹¹⁰ unterstreichen den Bildkontext.

Die Entscheidung, die gesellschaftlich weniger angesehenen Marktleute ruhig und monumental in einem hohen Stilmodus wiederzugeben, ist satirisch motiviert.¹¹¹ Indem die bürgerliche Käuferschicht¹¹² über die ausschweifenden Verfehlungen des Bauernstandes lachte, konnte sie sich von diesem durch die Ermahnung, Ver-



Abb. 15: Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, Infrarot-Reflektographie: Aussparung um die Zeltstange, Frankfurt a. M., Städel Museum

führungen zu widerstehen, distanzieren und sich des eigenen, überlegenen Standes vergewissern.¹¹³

Aertsen schuf das Gemälde etwa zwei Jahre nachdem er von Antwerpen wieder nach Amsterdam umgesiedelt war, vielleicht für einen protestantischen Käufer. Möglicherweise ist es mit einer für Aertsen dokumentierten Ehebrecherin-Szene zu identifizieren, die 1712 im Amsterdamer Nachlassinventar der Witwe des Kaufmannes und Bankiers Joan Deutz d. Ä. erscheint.¹¹⁴ Das für Aertsen charakteristische Monogramm¹¹⁵ und die Jahreszahl 1559 erweisen sich aufgrund des durchlaufenden Craquelés als entstehungszeitlich. Darüber hinaus bestätigt der dendrochronologische Befund die Datierung.

106 Die Hintergrundszenen der übrigen Stiche wurden von Hollstein und Verbraeken übereinstimmend als „Emmausszene“ und „Der arme Lazarus und der reiche Mann“ gedeutet, während Verbraeken eine weitere als „Christus im Haus von Maria und Martha“ betitelte. HOLLSTEIN XI, 320, 321. Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 191 (mit Verweis auf die Darstellung der Vier Elemente, Monate und Jahreszeiten). Vgl. HUBER 1991, Anm. 200 auf S. 82.

107 Gillis van Breen nach Claes Clock, Stich, 18,5 x 23,4 cm. Inschrift: „Hoe duur dees vogel vogelaer? Hy is vercocht waer? / aen een waerdinne clae die ick vogel tgeheele Jaer.“ HOLLSTEIN III, S. 200. HOLLSTEIN IV, 21. DE JONGH 1968–69, S. 22–74. Vgl. GROSJEAN 1974, S. 124–126, 129, der sich in erster Linie auf den sitzenden Mann bezog, aber auch den Alten als Geflügelhändler erwähnte. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15, Abb. 1.

108 Vgl. Cornelis Matsys' Stich „Die betrogene Ehefrau“ von 1549. Grosjean vermutete die Existenz der Bedeutung von Eiern und des Begriffs „vogelen“ im sprachlichen Umgang schon lange vor der Darstellung in der Kunst. GROSJEAN 1974, S. 126–128. Siehe auch Sullivan, nach der die sexuelle Konnotation für Vögel bereits in der antiken Literatur existierte, bevor sie in die niederländische Sprache einging, und dies auch für Eier im Sinne des Sprichwortes „Ab ova usque ad mala“ („Van den ejere tot deappele“) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt war. SULLIVAN 1999, S. 256, 258.

109 Zur Deutung von Töpferware als Uterussymbol siehe Jan van Hemessens „Lockere Gesellschaft“ in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 152), wo die alte Kupplerin ihre ausgestreckten Finger der Krugöffnung nähert. Vgl. DE JONGH 1968–69, S. 45, 47. GROSJEAN 1974, S. 128. Zur Deutung von Fässern mit Löchern als weibliches Symbol siehe EBD., S. 140.

110 Sullivan zufolge gehören die schwelenden Formen von Kürbissen oder Gurken zu den häufigsten sexuellen Metaphern in der antiken Literatur, wobei Kohl laut Plinius für einen verschwenderischen Lebensstil stehe. SULLIVAN 1999, S. 241–243, 258. Zur erotischen Deutung u. a. von Butter siehe EBD., S. 259 und GROSJEAN 1974, S. 129, 140.

111 Vgl. IRMSCHER 1986, Nr. 2/3, S. 220f. mit Verweis auf antike literarische Quellen.

112 MOXEY 1977, S. 114–120. IRMSCHER 1986, Nr. 2/3, S. 229. THOLEN 1987, S. 122 führte als Argument gegen den Klerus als Auftraggeber das Trierer Bilderdekret von 1563 an, das sinnliche, nicht eindeutig religiöse Bilder verbot.

113 RAUPP 1986, v. a. S. 214–223, 316–321. FALKENBURG 1989, S. 58f. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15.

114 Inventar Amsterdam 16.4.1712, Geertruyd Bicker & Joan Deutz d. Ä. Getty Provenance Index Databases, Archivdokument N-621, Nr. 6. Auch das Stockholmer Marktbild mit Ehebrecherin, das 1918 vom Museum angekauft wurde, könnte gemeint sein.

115 Vgl. SIEVERS 1908, S. 25.

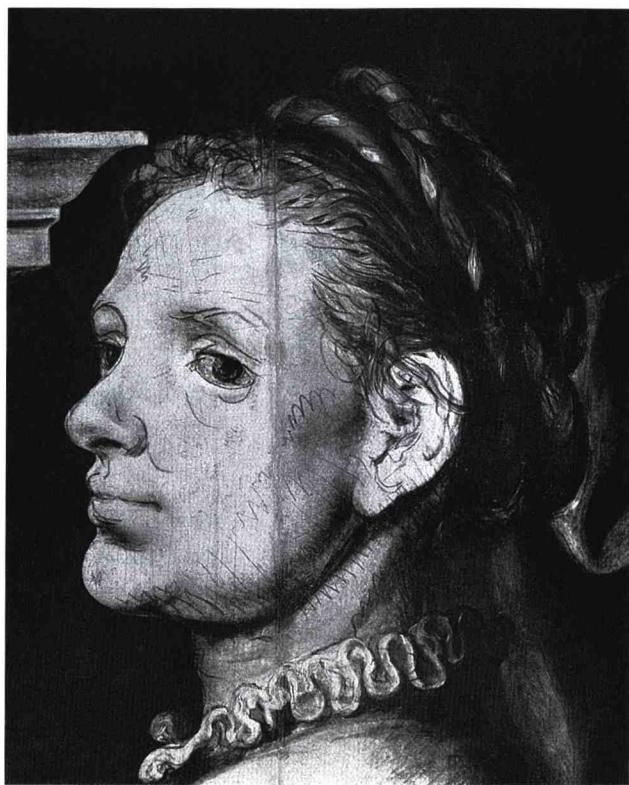


Abb. 16: Pieter Aertsen, Köchin, 1559, Infrarot-Reflektographie: Detail, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

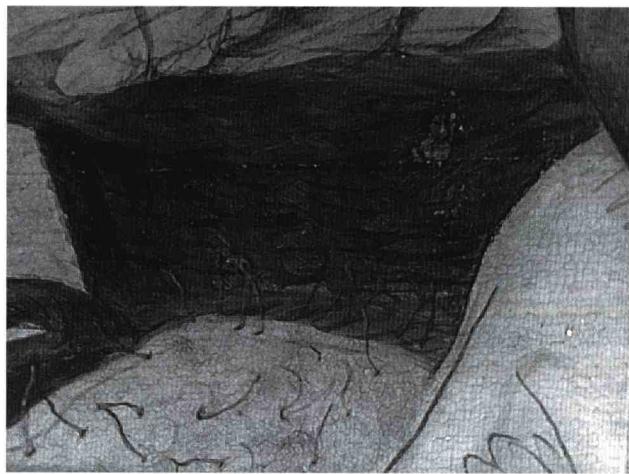


Abb. 17: Pieter Aertsen, Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin, Infrarot-Reflektographie: Kirschen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die in der Infrarot-Reflektographie sichtbare Unterzeichnung in den Gesichtern der Brüsseler „Köchin“ (Abb. 16), die aus demselben Jahr wie das Städels-Bild stammt,¹¹⁶ ist mit derjenigen in den Frankfurter Marktbauern eng verwandt. Ein ähnlicher Einsatz unterschiedlicher Zeichenformen ist beispielsweise in der sitzenden Bauernfigur zu erkennen, die auch in anderen Werken Aertsen wiederkehrt.¹¹⁷ Die vorderen Marktbauern der Städels-Tafel sind am ausführlichsten unterzeichnet. Mit einer flotten, sicheren Handschrift wurden Physiognomien grob angegeben, Schattenpartien bestimmt und in den Stoffen Faltenwürfe modelliert. Die hinteren Figuren wurden hingegen wegen des kleineren Maßstabes mit einer meist freieren, kaum mit Schraffuren arbeitenden Unterzeichnung angelegt. Ähnlich erfolgte auch die Planung der Stilllebenmotive je nach Größe und Platzierung, wie die Gemüse- und Obstsorten in den Körben links der mittleren Marktfrau zeigen: Bei den Kirschen fehlt eine Unterzeichnung oder sie ist nur vereinzelt und schwach erkennbar (Abb. 17). Entsprechend wurde die rote Farbe pauschal aufgetragen und erst anschließend durch Glanzlichter und Stiele als einzelne Kirschen differenziert. Auch die Oliven sind in der Unterzeichnung noch nicht als solche erkennbar und nur summarisch angedeutet. Während einzelne kurvige Konturlinien die Äpfel¹¹⁸ umreißen und sie in der malerischen Ausführung ihre plastische Modellierung erhalten, wurden die vorderen Birnen hingegen bereits in der zeichnerischen Anlage durch Schraffuren in oben und unten liegende Früchte unterschieden.

Insgesamt spricht die lockere Unterzeichnung der Figuren und die unterschiedlich genaue Unterzeichnung der Waren ebenso gegen die Verwendung von Kartons¹¹⁹ und für die Eigenhändigkeit Aertsen wie die unterzeichneten Partien, die in der Ausführung leicht verändert wurden (Abb. 3, 4, 6, 7).¹²⁰ Auch die Malweise verweist auf die Hand des Meisters, der die vorderen Figuren im Vergleich zur Hintergrundszene, vor allem in den Inkarnaten, vertrieben ausgeführt und mit sichtbaren Pinselstrichen dünne Schraffuren in den Schattenpartien eingetragen hat (Abb. 5). Die Faltenbehandlung ist zwar relativ schlicht ohne übereinanderliegende Farblagen, eine einschichtige Malweise kehrt aber auch

116 Pieter Aertsen, „Köchin“, Holz, 127,5 x 82 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 3744). Bezeichnet: „P.[Dreizack]A.“, „1559. 16° Cal. Aug“. Vgl. gleichfalls von 1559 „Die Köchin“ (Genua, Palazzo Bianco) und „Christus bei Martha und Maria“ (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

117 Zu den bei Aertsen wiederholt dargestellten Männertypen siehe CRAIG 1993, S. 87f.

118 Siehe Wolters Vermutung, dass hier und möglicherweise auch in anderen weniger schwungvoll unterzeichneten Partien die Hand Beuckelaers auszumachen sein könnte; mündlicher

Hinweis von Margreet Wolters, RKD, Den Haag, am 19.1.2007.

119 Vgl. MOXEY 1976b, Anm. 105 auf S. 153. MOXEY 1977, Anm. 1 auf S. 54. Allgemein zur Verwendung von Kartons bei Aertsen siehe BRUIJNEN 1994, S. 120–126 und in: Kat. ROTTERDAM 1990. Vgl. VAN MANDER/FLOERKE 19912, S. 192f.

120 Zur Problematik, eine Werkstattbeteiligung anhand der unterschiedlichen Unterzeichnungen bei Aertsen zu erkennen, siehe BOREEL/VAN ZON-CHRISTOFFELS 1989, S. 167–196, v. a. S. 178–188. Siehe auch die Differenzierungsvorschläge von Margreet Wolters, RKD, Den Haag. Siehe E-Mail vom 6.3.2006 in der Gemäldeakte.

in anderen Werken Aertsens oder innerhalb eines Bildes bei einzelnen Motiven wieder.¹²¹

Der mitunter als störend empfundene Größenunterschied der beiden Marktfrauen in der hinteren Reihe links¹²² kann als Indiz für eine Werkstattbeteiligung zurückgewiesen werden, da sie in der gleichen Art wie die übrigen Marktleute unterzeichnet sind.¹²³ Zudem wäre es denkbar, dass das schmale Längsformat einst für eine hohe Hängung vielleicht über einem Kamin in einer leichten Unteransicht konzipiert war, in der auch die fraglichen Marktfrauen besser funktionieren.¹²⁴ In der ursprünglichen Komposition ohne Anstückung traten Vorder- und Hintergrundszene zudem stärker miteinander in Beziehung. Die Frankfurter Tafel ist daher als eigenhändiges Werk Aertsens von 1559 einzustufen.

LITERATUR

Verz. 1905/07, S. 102, Nr. 639; 1907, S. 96, Nr. 639; 1910, S. 121, Nr. 639; 1912, S. 5, Nr. 639; 1914, S. 123f., Nr. 639; 1915, S. 16, Nr. 639; 1919, S. 1, Nr. 1378; 1924, S. 13f., Nr. 1378; 1966, S. 11; 1971, S. 11; 1986, S. 10, Nr. 6; 1987, S. 27; 1995, S. 17, Tafel 1

DE ROEVER 1889, S. 23

SIEVERS 1906, S. 69–76, 125, 149

SIEVERS 1908, S. 81–87, 112, 146, Tafel 22

BALDASS 1923, 36, S. 28

Schmitz, in: Kat. AACHEN 1932, S. 3 unter Nr. 11

MARLIER 1939–41, S. 93

HOOGEWERFF, IV, 1941–42, S. 530f., V, 1947, S. 166, Nr. 33

RENCKENS 1949, Nr. 3–4, S. 31

GROSSMANN 1952, S. 225, Abb. 7

GENAILLE 1952, S. 250

GENAILLE 1954, S. 278f., 284, Nr. 28

BANGA 1957, S. 66–68, Abb. 2

WILENSKI 1960, I, S. 138, II, Abb. 356

VAN PUYVELDE 1962, S. 201

GENAILLE 1967, S. 84, Abb. 4

KREIDL 1972, S. 74, 96, 102–104, Abb. 67

GROSJEAN 1974, S. 122–137, 140, Abb. 4

FRIEDLÄNDER 1975, XIII, S. 98, Nr. 304, Abb. 152

BUCHAN 1975/98, S. 138, 209, Nr. 26, Tafel 35

MOXEY 1976a, S. 60, 80, Abb. 2

MOXEY 1976b, S. 153f., Anm. 105 auf S. 153

MOXEY 1977, S. 54f., Anm. 1 auf S. 54, S. 235, Abb. 9

GENAILLE 1977, S. 57, Nr. 44, Abb. 30, S. 58, unter Nr. 45, S. 96

LENZ 1977a, o. S.

GREINDL 1983, S. 7

Cavalli-Björkman, in: Kat. STOCKHOLM 1986, S. 24, unter Nr. 2, Abb. ref a

Verbraeken, in: Ausst. Kat. GENT 1986/87, S. 145 unter Nr. 19

THOLEN 1987, S. 120f., 199, 219f., Nr. 47, Abb. 25

FALKENBURG 1989, S. 45, 48, 52f., Abb. 17

GENAILLE 1989, S. 298, Abb. 15

KLOEK 1989, S. 292

SCHNEIDER 1989, S. 27, Abb. auf S. 26

HUBER 1991, S. 24–34, Abb. 5, 58 (Detail)

DE WACHTER 1992, S. 58, 63–67, Abb. 14

CRAIG 1993, S. 87–100, Abb. 9

Stukenbrock, in: MAI/SCHÜTZ/VLIEGHE 1994, S. 230

KOSLOW 1995, S. 85, Abb. 104

HONIG 1998, S. 39–44, Abb. 7

SULLIVAN 1999, S. 242, 247, 259, Abb. 13

Eckhard NORDHOFEN, Ein Fest des Fleisches, Über die Schrift in der Religion, den Menschen als Gottesmedium und einen Jesus, der mit dem Finger Gottes schreibt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 21. Dezember 2003, Nr. 51, S. 13

Fuserig, in: Kat. AACHEN 2006, S. 12

Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 68, 70, Nr. 15, Abb. S. 69, Detailabb. S. 20, 71

Kemperdick/Sander, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 27

Bott, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 92

Härtung, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 217

121 Vgl. die Gewandbehandlung in der „Pfannkuchenbäckerei“ (Holz, 87 x 169 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 1006; bezeichnet: „1560-P[Dreizack]A“), wo die dunklen Schatten im roten Jackenstoff des alten Mannes durch zwei übereinanderliegende Farblagen angegeben sind. Zur ein- oder mehrschichtigen Malweise bei Aertsen siehe auch Bruijnen, in: Kat. ROTTERDAM 1990, S. 33, 39.

122 Zuletzt Margreet Wolters, RKD, Den Haag, der ich für ihre Auskunft (siehe E-Mail vom 6.3.2006 in der Gemäldeakte) danke.

123 Siehe in diesem Zusammenhang den rechts am Kamin stehenden Mann in „Christus bei Martha und Maria“ in Rotterdam, der zu klein geplant war und später in der Größe angepasst wurde. Bruijnen, in: Kat. ROTTERDAM 1990, S. 31, Abb. 28. Siehe auch die Größenunterschiede bei den Figuren in drei

„Marktszenen mit Ecce Homo“ von Joachim Beuckelaer (vormals Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, zerstört im Zweiten Weltkrieg; Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 321; Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 2215), die, wie Wolters nachwies, weniger auf eine Werkstattbeteiligung, als auf ökonomische Aspekte und die zügige Bedienung der Nachfrage auf dem Kunstmarkt zurückzuführen sind. WOLTERS 2006b, S. 155–178.

124 Bereits Van Mander wies darauf hin, dass Aertsen Bilder auf eine bestimmte Distanz konzipiert sind. VAN MANDER/FLOERKE 19912, S. 192. Siehe in diesem Zusammenhang die Vermutung von IRMSCHER 1986, Nr. 2/3, S. 229, dass Markt- und Küchenstücke aufgrund der großen Formate die Speisesäle wohlhabender Kaufleute und städtischer Amtsinhaber schmückten.

JACQUES D'ARTHOIS

Brüssel 1613 – 1686 Brüssel

Jacques d'Arthois (Artoys, Artoes, Artois, Artoies, Artoos, Artoois, Oortoes etc.), am 12. Oktober 1613 in Brüssel als Sohn von Henri Artois getauft, ging 1625 bei dem Maler Jan Mertens in die Lehre und wurde am 3. Mai 1634 als Meister in der Brüsseler Malergilde aufgenommen. Am 10. Juli 1636 heiratete er in Brüssel Marie Sambel. Neben seinen Brüdern Hubert und Nicolas und seinem 1638 geborenen Sohn Jean Baptiste, unterrichtete D'Arthois bis 1654 sechs weitere Schüler. Vermutlich absolvierte auch Cornelis Huysmans einen Teil seiner Ausbildung in D'Arthois' Werkstatt. Neben Lodewijk de Vadder ist er der wichtigste Vertreter der Brüsseler Malerschule.

Die meist profanen Staffagefiguren in seinen Darstellungen des Waldes von Soignes ließ D'Arthois häufig von anderen Künstlern wie David Teniers d. J., Adam Frans van der Meulen oder Pieter Bout ausführen. 1655 wurde er zum Entwerfer für Tapisserien der Stadt Brüssel ernannt. Gegen Ende seines Schaffens fertigte D'Arthois für Kirchen eine Reihe großformatiger Landschaften mit religiösen Szenen an. Trotz der produktiven und erfolgreich geführten Werkstatt sowie des umfangreichen Immobilien- und Kunstbesitzes war D'Arthois bei seinem Tod im Mai 1686 in Brüssel hoch verschuldet.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 300–303; HOOBRAKEN 1718, I, S. 368f.; Art. „Jacques d'Arthois“, in: THIEME-BECKER, Bd. 2, 1908, S. 162f.; CLAESSENS 1966; VAN SCHOUTE 1972; Hans De visscher, Jacques d'Arthois, in: DICTIONARY OF ART 2, 1996, S. 540

LANDSCHAFT MIT EINGANG ZUM WALDE

INV. NR. 339

Um 1650

Eichenholz, 34,1 x 46,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige, allseits knapp abgefaste Eichenholztafel von 0,5–0,6 cm Stärke (Brett I: 14,5 x 46,5 cm; Brett II: 19,6 x 46,5 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand 1817 als „völlig gut“ beschrieben (Archiv. 1817, S. 1, Nr. 339). Sechzig Jahre später als „trocken“ bezeichnet, wurde die Holztafel am 10. September 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 29r, Inv. Nr. 339, Kat. Nr. 140; Inventar 1872, Inv. Nr. 339). Ausbrüche im Holzträger am oberen Bildrand.

Verputzungen im Stamm und Laub des linken vorderen Baumes sowie am Rand der Baumkronen zum Himmel. Schwundrisscraquelé unten in der rechten Baumgruppe, in den Bäumen im Mittelgrund und lasurartig übermalt auch im Laub des linken vorderen Baumes. Krepierungen im Boden rechts des linken vorderen Baumes. Teils retuschierte und gekittete Ausbrüche an der Brett fuge in der rechten Bildhälfte. Retuschen entlang der Bildränder und vereinzelt rechts unten in der rechten Baumgruppe. Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar, der über dem Himmel und zwischen Laub und Himmel gedünnt wurde.

Bezeichnet mit einem Monogramm in graubrauner Farbe „AR“ [ineinander geschrieben] unterhalb des linken Baumstamms (Abb. 1). Das Monogramm weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Rückseitig Bearbeitungsspuren von einer Säge. Klebezettel darauf mit Tinte „G 339“. Klebezettel darauf mit Tinte „N° 1“. In roter Kreide „3823“.¹ Reste weißer Kreide. Ausbruch entlang der Leimfuge. Anobienausflugslöcher.



Abb. 1: Jacques d'Artois, *Landschaft mit Eingang zum Walde*, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies bei Brett I einen jüngsten Jahrring aus dem Jahr 1640 nach einschließlich 13 Splintholzjahrringen. Bei Brett II konnte der letzte Kernholzjahrring mit 1631 datiert werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1640. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1642 denkbar. Bedingt durch Brett II ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1648 zu vermuten.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jacob van Artois“

BESCHREIBUNG

Eine Frau und zwei Männer unterhalten sich am Rand eines dichten Laubwaldes. Die Frau trägt ein kleines

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

Kind, das in ein langes, weißes Tuch gehüllt ist. Die beiden Männer sind mit Schweinehatzstab und Hund für die Jagd ausgerüstet. Einer der beiden Wanderer, die rechts am Abhang rasten, blickt zu der Gruppe zurück. Der sandige Wegabschnitt und die vorderen Bäume sind beleuchtet, während die Eiche auf dem kleinen Hügel in der linken vorderen Bildecke im Gegenlicht erscheint. Unterhalb öffnet sich im tiefer gelegenen Mittelgrund ein See, in dem sich der leicht bewölkte Himmel und die Laubbäume spiegeln. Hinten am flachen Ufer weiden ein paar Kühe. Der Horizont wird von einem blau getönten Gebirgszug gesäumt.

FORSCHUNGSSTAND

Das in der kunsthistorischen Literatur – bis auf eine irrelevante Ausnahme² – unbehandelte Gemälde wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jacob van Artois“ erworben. In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde es unter demselben Künstler aufgenommen und auf 90 fl. geschätzt.³ Auch die Städel-Verzeichnisse listeten das Bild seit 1816 als eigenhändiges Werk,⁴ wobei man 1819 bis 1830 die Figuren Franz Bout zuschrieb, an-

schließend aber nicht mehr auf eine mögliche Beteiligung eines Staffagemalers einging. Im Städel-Verzeichnis von 1819 wurde das Bild in das Jahr 1650 datiert.

DISKUSSION

D’Arthois’ frühe Landschaften aus der Umgebung des Waldes von Soignes bei Brüssel sind mit den Werken Lodewijk de Vadders eng verwandt. Nach dessen Tod im Jahr 1655 ließ sein Einfluss nach und D’Arthois übernahm die führende Position innerhalb der Brüsseler Malerschule.⁵

Das Städel-Bild ist in einer raschen, sicheren Malweise mit teils offenem, teils pastosem Farbauftrag und effektvollen malerischen Akzenten (Abb. 2) ausgeführt. Kolorit und Komposition erinnern an De Vadders um 1650 entstandenen „Wald von Soignes“ (Abb. 5),⁶ was eine entsprechende zeitliche Einordnung des Städel-Bildes nahelegt. Die Datierung wird durch den dendrochronologischen Befund, wonach die Tafel wahrscheinlich ab 1648 bemalt worden sein kann, gestützt. Darüber hinaus ähnelt die Bildanlage einer Landschaft D’Arthois’, die Wenzel Hollar in einem Stich von 1648 festhielt (Abb. 6).⁷



Abb. 2: Jacques d’Arthois, *Landschaft mit Eingang zum Walde*, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Jacques d’Arthois, *Landschaft mit Eingang zum Walde*, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

- 2 Levin bezeichnete das Gemälde als „virtuose englische Imitation“. LEVIN 1887/88b, Sp. 285.
- 3 Archiv. 1817, S. 1, Nr. 339. Zuschreibung und Schätzpreis ebenso in INVENTAR 1816, Inv. Nr. 339. INVENTAR 1865, Inv. N. 98, alt Inv. 339. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 339. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 339.
- 4 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 17.
- 5 Vgl. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 125–144. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003, S. 364. Siehe die DISKUSION zu dem anderen Gemälde D’Arthois’ im Städel Museum (Inv. Nr. 193).
- 6 Lodewijk de Vadder, „Der Wald von Soignes“, Lwd., 175 x 230 cm. Gent, Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 1965-D). Siehe Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003, S. 368, Nr. 134.

- 7 Wenzel Hollar nach Jacques d’Arthois, „Brücke über einem Wasserfall“, Stich, 14,8 x 20,9 cm. HOLLSTEIN I, S. 39, 7. Insgesamt fertigte Hollar 1648 und 1649 acht Stiche (14,7–15,6 x 21–22,1 cm) nach D’Arthois an. HOLLSTEIN I, S. 39, 4–11. Laut THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 125 stach Hollar 13 Landschaften von D’Arthois von 1648 bis 1652. Siehe auch die 1645 und 1649 datierten Gemälde von D’Arthois: „Der Palast des Hauses Oranien-Nassau, Brüssel“, Lwd., 43,2 x 59,6 cm, Verst. London (Christie’s) 17.4.1953, Nr. 150. „Landschaft mit Fluss und Spaziergänger“, Technik unbekannt, 50,8 x 62,7 cm, Verst. London (Sotheby’s) 21.3.1962, Nr. 62 o. Abb. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 232, Nr. 94, 96.



Abb. 4: Jacques d'Arthois, *Landschaft mit Eingang zum Walde*, um 1650, Frankfurt a. M., Städel Museum

Anfang des 19. Jahrhunderts galten die Figuren vorübergehend als Hinzufügungen von Peeter Bout (Abb. 3).⁸ Der Vergleich mit dessen Werk und weiteren Landschaften D'Arthois' zeigt jedoch, dass die Beschreibung nicht haltbar ist⁹ und das Gemälde wahrscheinlich ohne Beteiligung eines Staffagemalers entstanden ist.¹⁰

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 339; 1819, S. 39, Nr. 89; 1823, S. 21, Nr. 89; 1830, S. 18, Nr. 126; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47,

Nr. 52; 1844, S. 66, Nr. 69; 1855, S. 20, Nr. 69; 1858, S. 83, Nr. 141; 1866, S. 85, Nr. 141; 1870, S. 106, Nr. 140; 1873, S. 108, Nr. 140; 1879, S. 117, Nr. 161; 1883, S. 119, Nr. 161; 1888, S. 127, Nr. 161; 1892, S. 42, Nr. 161; 1897/1900, S. 40, Nr. 161; 1900, S. 20, Nr. 161; 1905/07, S. 32, Nr. 161; 1907, S. 31, Nr. 161; 1910, S. 38, Nr. 161; 1914, S. 40, Nr. 161; 1915, S. 94, Nr. 161; 1919, S. 2, Nr. 339; 1924, S. 15, Nr. 339; 1966, S. 12; 1971, S. 11; 1986, S. 23, Nr. 2; 1987, S. 27; 1991, S. 60f., Tafel 24, S. 68; 1995, S. 17, Tafel 2

LEVIN 1887/88b, Sp. 285

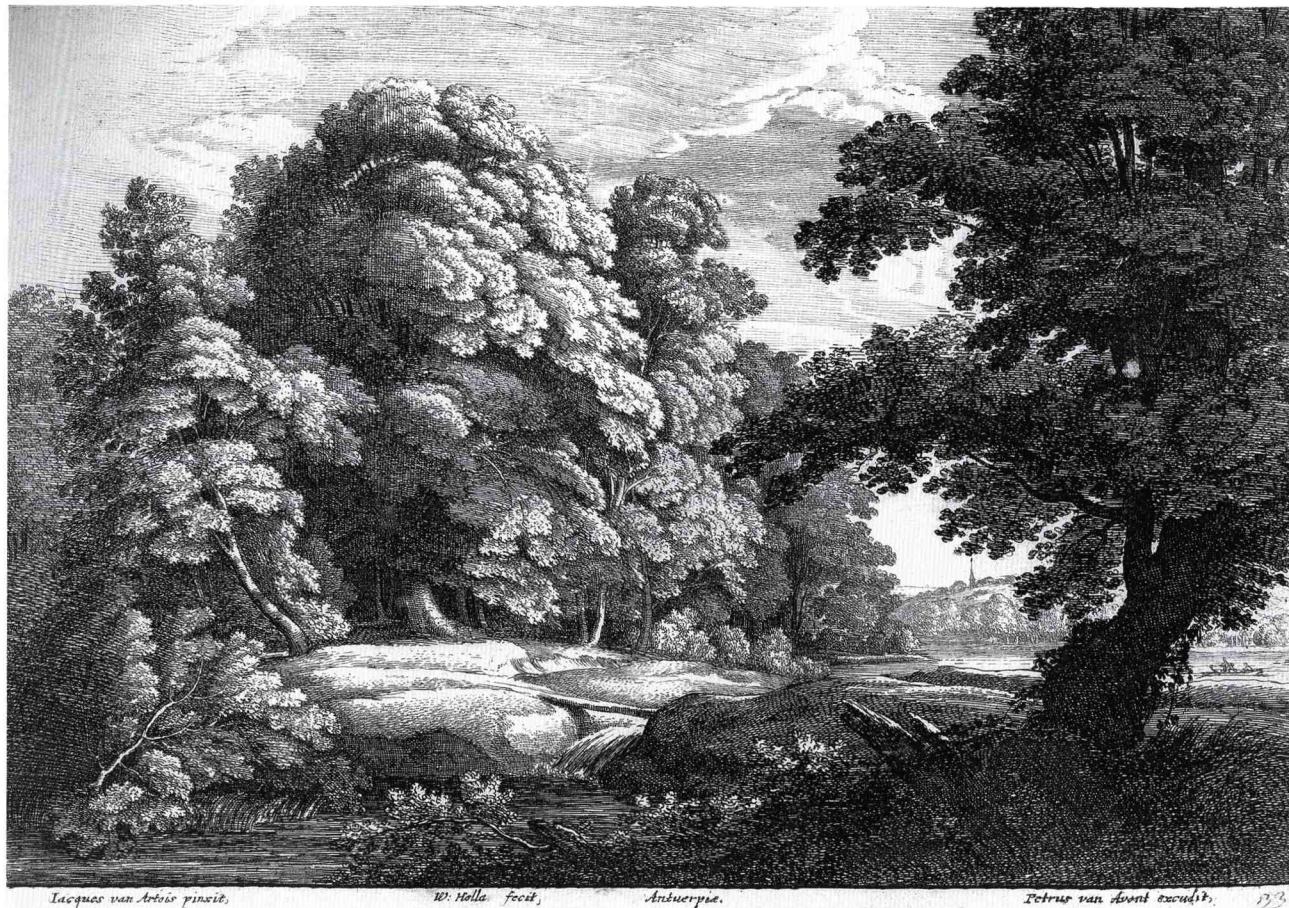


Abb. 5: Lodewijk de Vadder, *Der Wald von Soignes*, um 1650, Gent, Museum voor Schone Kunsten

8 Siehe die Städels-Verzeichnisse von 1819 bis 1830 – dort irrtümlich als Franz Bout.

9 Vgl. die Figuren in Bouts „Strand von Scheveningen mit heimkehrenden Fischern“ im Städels Museum (Inv. Nr. 1094).

10 Siehe die in den Typen vergleichbare Staffage in D'Arthois' „Waldlandschaft mit Fluss“ (Lwd., 67 x 92 cm, Brügge, Groningen Museum, Inv. Nr. 34) von 1640. Vgl. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 125, 230, Nr. 23.



Jacques van Artois pinxit,

W. Holla. fecit,

Antwerpie.

Petrus van Avont excudit.

133

Abb. 6: Wenzel Hollar (nach Jacques d'Arthois), Brücke über einem Wasserfall, 1648, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung

JACQUES D'ARTHOIS

LANDSCHAFT MIT EINER BAUMGRUPPE AN EINEM SEEUFER, VORN AM WEGE DREI REITER

INV. NR. 193

Um 1664–70

Leinwand, 89,3 x 120,7 cm (Malfeldmaße)

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 12 x 14 Fäden/cm²), Spannränder abgeschnitten und mit einer noch feiner gewebten Leinwand aus zwei Gewebebahnen (Gewebebahn I: 21,5 x 120,7 cm; Gewebebahn II: 67,8 x 120,7 cm) doubliert. Mittelgraue Ölgrundierung. Staffage auf der Landschaft ausgeführt.



Abb. 1: Jacques d'Arthois, *Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer, Infrarot-Reflektographie: Pentiment*, Frankfurt a. M., Städel Museum

In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, rechts zwischen den beiden Reitern und dem Wanderer markiert sich aber im Hintergrund eine Figur als Pentiment: ein frontal stehender Mann im gleichen Maßstab wie die vorderen Figuren und, wie unter Mikroskop sichtbar, rot bekleidet (Abb. 1).

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand 1817 als „sehr gut erhalten“ beschrieben (Archiv. 1817, S. 1, Nr. 193). Dennoch von Johann Ludwig Ernst Morgenstern am 10. August 1817 restauriert (Archiv. Ordner 6, Nr. 31; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelsche Kunstinstitut gefertigten Restaurierungen [nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie]). 1877 als „trocken“ bezeichnet, wurde das Gemälde am 5. November von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 36r, Inv. Nr. 193, Kat. Nr. 139; Inventar 1872, Inv. Nr. 193). Stark vergilbter Firnis und Verschmutzungen. Retuschierte Riss am linken Bildrand. Retuschierte Kratzer am oberen Bildrand. Retuschierte Delle am oberen Bildrand in der linken Baumkrone. Retuschierte Beschädigungen in der linken unteren Bildecke. Ausbrüche in den Bildecken und entlang der Bildränder seitlich und oben sowie retuschiert in der Laubkrone des vorderen Baumes. Verputzungen in den Figuren am linken Bildrand. Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet mit dem Monogramm in Schreibschrift und blaugrauer Farbe links unten auf einem Stein: „J. d. A.“ (Abb. 3). Die Bezeichnung zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé.

Auf der Rückseite der Doublierleinwand in Kreide „193“. Auf dem Keilrahmen: Klebezettel darauf mit Tinte „G. 19[3?]. In roter Kreide „2221“.¹ Klebezettel gedruckt „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT / N°“, mit blauem Stift „193 / J. d'Artois“. Mit Bleistift „7“.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „A. F. van der Meulen [Figuren] und Jacob van Artois [Landschaft]“

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



Abb. 2: Jacques d'Arthois, Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer, um 1664–70, Frankfurt a. M., Städel Museum

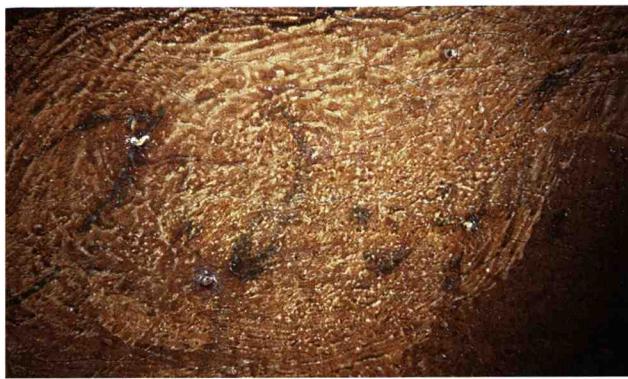


Abb. 3: Jacques d'Arthois, *Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer*, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Jacques d'Arthois, *Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer*, Mikroskopaufnahme: Detail des Baumes, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Ein Weg führt um einen kräftigen, hohen Laubbaum, der auf einem Hügel steht. Vorne rechts sprengt ein rückansichtiger Reiter mit gezücktem Säbel voran und spricht dabei mit einem jungen Wanderer. Seine beiden Gefährten reiten ruhig voraus in die Richtung des Sees, an dessen Ufer zwei Boote mit eingezogenen Segeln liegen. Die Bäume am Rand des Gewässers spiegeln sich in der glatten Wasseroberfläche. Ein Wanderer geht rechts im Hintergrund nahe des Ufers entlang. Links hinter der Wegesbiegung reitet ein weiterer Mann mit seinem vorauslaufenden Knappen an zwei Häusern vorbei.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „A. F. van der Meulen [Figuren] und Jacob van Artois [Landschaft]“ erworben.² In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde die Zuschreibung an D'Arthois beibehalten und der Schätzwert mit 330 fl. beziffert (Taxation unter den angenommenen Gemälden).³ Die Städel-Verzeichnisse führen das Gemälde bis 1888 als eigenhändiges Werk D'Arthois', in dem Van der Meulen die Figuren eingefügt hat. In den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen⁴ und der Forschungsliteratur⁵

wird es, ohne auf eine Zusammenarbeit mit einem Staffagekünstler einzugehen,⁶ als Werk von D'Arthois erwähnt. Einzig Levin zweifelte 1887/88 das Gemälde an, da es „viel zu schwach für den Meister“ sei.⁷

De Kinkelder beurteilte das Bild jüngst als authentisch, meinte aber, dass die Figuren von anderer Hand – einem Familienmitglied oder Werkstattmitarbeiter – eingefügt sein könnten. Aufgrund der eng anmutenden Komposition hielt sie es für möglich, dass das Gemälde am rechten Bildrand beschnitten sei.⁸

DISKUSSION

Die trotz ihrer prominenten Platzierung kaum zur Geltung kommende Baumkrone legt nahe, dass das Gemälde nachträglich am oberen Bildrand beschnitten wurde. Ein ausgewogener Bildeindruck verlangt ferner auch zur rechten Seite eine weniger komprimierte Komposition. Ursprünglich muss das Format demnach oben und rechts deutlich größer gewesen sein. Die Ausführung größerer Gemälde für eine Betrachtung aus einer weiteren Distanz erklärt die teils recht grobe, summarische Alla-prima-Malerei (Abb. 4). Möglicherweise glich das Städel-Bild in Komposition und Format einst Darstellungen wie dem Gemälde in Brüssel, das einen vergleichbaren, aber größeren Landschaftsausschnitt wiedergibt (Abb. 5).⁹

2 Ebenso verzeichnet in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 193. INVENTAR 1865, Inv. N. 62 alt Inv. 193. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 193. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 193.

3 Archiv. 1817, S. 1, Nr. 193. Schätzwert ebenso in den Städel-Inventaren.

4 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 17.

5 THIÉRY 1953, S. 139, 171. GERSON/TER KUILE 1960, S. 153. WILENSKI 1960, I, S. 301, 318, 333, 351, 389. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 135, 232, Nr. 78.

6 Siehe den allgemeinen Hinweis auf die Mitarbeit des Bruders

Nicolas d'Arthois bei WILENSKI 1960, I, S. 318.

7 LEVIN 1887/88b, Sp. 285.

8 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag für Ihre mündliche Beurteilung am 30.11.2005.

9 Jacques d'Arthois, Figuren von David Teniers d. J., „Ansicht des Val Duchesse“, Lwd., 150 x 188 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 6672). Signiert „Jac. d'Arthois F.“ und „D.T.F.“. Zu dem Gemälde siehe THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. S. 142, 230, Nr. 26.



Abb. 5: Jacques d'Arthois und David Teniers d. J., Ansicht des Val Duchesse, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Im 19. Jahrhundert wurden die auf die Landschaft des Städel-Bildes gesetzten Figuren Adam Frans van der Meulens zugeschrieben, der in seiner frühen Brüsseler Zeit – von 1652 bis 1663 – als Staffagemaler für D'Arthois tätig war.¹⁰ In der rechten Bildhälfte zwischen den beiden bildenwärts Reitenden und dem kleinformigen Wanderer rechts im Hintergrund ist allerdings in der Infrarot-Reflektographie und teils mit bloßem Auge eine weitere, zu groß geratene Person als Pentiment erkennbar (Abb. 1). Dies zeugt von der Ausführung der Staffage in einem Zug mit der Landschaft durch D'Arthois selbst, der sich jedoch durchaus an Van der Meulens Fi-

gurenrepertoire angelehnt hat. Der rückansichtige Reiter auf dem sich aufbäumenden Pferd kehrt beispielsweise mit gezücktem Degen in den späten 1650er Jahren bei Van der Meulens ähnlich wieder.¹¹

Aufgrund weitgehend undatierter Bilder ist neben der Frage nach der Beteiligung von Staffagemalern auch die Chronologie von D'Arthois' umfangreichem Œuvre¹² problematisch. Generell unterscheidet man eine frühe, durch Lodewijk de Vadder geprägte Phase von ca. 1634 bis 1655, eine reife Phase, in der D'Arthois seit De Vadders Tod 1655 zunehmend eigenständig wurde und Anregungen von Rubens verarbeitete,¹³ sowie das sich nach 1670 zum Dekora-

10 RICHEFORT 2004, S. 57.

11 Siehe die beiden Kavallerieszenen Van der Meulens in New York, Metropolitan Museum (Inv. Nr. 71.96) und Avignon, Musée Calvet (Inv. Nr. 23572). Zu den beiden Gemälden siehe RICHEFORT 2004, S. 216f., Nr. 26, 28.

12 Siehe die Liste mit 149 Werken bei THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 230–233. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 364 schätzt sogar etwa 250 Gemälde.

13 Laut Kervyn de Meerendré zeichnen sich die Werke der Zeit von ca. 1655 bis 1670 durch große Bäume, einen klaren Himmel und eine Vordergrundgestaltung aus, die De Vadders sandige Böschungen durch einen üppigen Waldpflanzenbewuchs ersetzt. Zu den von Kervyn de Meerendré erstellten Chronologien siehe die Rezension seiner unpublizierten Dissertation von VAN SCHOUTE 1972, S. 204f.

tivem hin entwickelnde Spätwerk. In D'Arthois' Werk der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen darüber hinaus Bäume einen immer größeren Raum ein.¹⁴

Das vielleicht als Großformat entstandene Städel-Gemälde kann wegen der als authentisch bezeugten Signatur und im Vergleich mit dem Brüsseler Bild als eigenhändiges Werk eingeordnet werden. Eine Datierung um 1664–70 liegt nahe, da zu dieser Zeit Van der Meulen nicht mehr als Staffagemaler für D'Arthois arbeitete und die künstlerische Nähe zu De Vadder abgenommen hatte.¹⁵

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 193; 1819, S. 39, Nr. 89; 1823, S. 21, Nr. 88; 1844, S. 94, Nr. 183; 1855, S. 20, Nr. 183; 1858,

S. 83, Nr. 140; 1866, S. 85, Nr. 140; 1870, S. 106, Nr. 139; 1873, S. 108, Nr. 139; 1879, S. 117, Nr. 160; 1883, S. 119, Nr. 160; 1888, S. 127, Nr. 160; 1892, S. 42, Nr. 160; 1897/1900, S. 40, Nr. 160; 1900, S. 19, Nr. 160; 1905/07, S. 32, Nr. 160; 1907, S. 31, Nr. 160; 1910, S. 38, Nr. 160; 1914, S. 39, Nr. 160; 1915, S. 94, Nr. 160; 1919, S. 2, Nr. 193; 1924, S. 15, Nr. 193; 1966, S. 12; 1991, S. 68, Abb. 1; 1995, S. 17, Abb. 1

LEVIN 1887/88b, Sp. 285

THIÉRY 1953, S. 139, 171

GERSON/TER KUILE 1960, S. 153, Tafel 143B

WILENSKI 1960, I, S. 301, 318, 333, 351, 389, II, Abb. 736

THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 135, 232,

Nr. 78

14 THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 129, 134.

15 Vgl. die „Landschaft mit Eingang zum Walde“ von D'Arthois im Städel Museum (Inv. Nr. 339).

PIETER VAN BLOEMEN

Antwerpen (?) 1657 – 1720 Antwerpen

Pieter van Bloemen, am 17. Januar 1657 in Antwerpen getauft, gehört mit seinen jüngeren Brüdern Norbert und Jan Frans zur dritten Generation niederländischer Italianisanten.

1666/67 ist Pieter als Schüler des Schlachtenmalers Simon van Douw, 1673/74 als Meister in der St. Lukas-gilde verzeichnet. Über Lyon, wo er 1685 dokumentiert ist, brach er zu einer Italienreise auf. In Rom wohnte er gemeinsam mit seinem Bruder Jan Frans, der von Paris kommend bereits in Lyon mit ihm zusammentraf. Von 1689 bis 1692 arbeitete der flämische Maler Frans Vanner als Pieters Assistent. Anlässlich der Aufnahme der Brüder in die niederländische Malervereinigung in

Rom, die „Schildersbent“, erhielt Pieter den Spitznamen „Stendardo“ oder „Standaart“ als Anspielung auf die bunten Fahnen und Wimpel seiner Reiter. Auch Norbert hielt sich kurze Zeit in Rom bei seinen Brüdern auf und wurde gleichfalls in die „Bent“ eingeführt. Während Jan Frans bis auf eine achtmonatige Reise nach Sizilien, Neapel und Malta bis zu seinem Tod 1749 in Rom ansässig blieb, ist Pieter 1693/94 wieder in Antwerpen dokumentiert. Dort führte er eine Werkstatt mit vielen Lehrlingen und übernahm 1699 das Dekanatsamt der St. Lukasgilde. Am 6. März 1720 verstarb er und wurde in der Antwerpener Kirche St. Jacob begraben.

LITERATUR: VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1038f., 1188; BUSIRI VI-
CI 1960; BODART 1970, I, S. 455–460; De Meyere, in: Ausst. Kat.
KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 127, Nr. 3; Christine van Mulders, Pie-
ter van Bloemen, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 153

SOLDATEN ZIEHEN NACH DER PLÜNDERUNG DER STADT AB

INV. NR. 659

Um 1685–93

Leinwand, 46,3 x 55,0 / in der Mitte 55,6 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 15 x 13 Fäden/cm²), mit einer gröberen Leinwand doubliert. Originale Spannränder abgeschnitten. Am oberen und linken Bildrand ist die ursprüngliche Begrenzung der Malfläche knapp erhalten.¹ Zweischichtige Grundierung in einem hellen, elfenbeinfarbenen und darüber in einem ockerfarbenen Ton. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Das Gemälde wurde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern am 10. August 1817 restauriert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6, Nr. 39; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelsche Kunstinstitut gefertigten Restaurierungen [nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie]). Eine weitere Restaurierungsmaßnahme führten Göbel und Janss vom 29. August bis 10. Oktober 1877 durch, die das Gemälde als „vertrocknet“ beurteilt hatten (Archiv. 1877/78, S. 29r, Inv. Nr. 659, Kat. Nr. 143; Inventar 1872, Inv. Nr. 659).

Vertikale Knicke. Sich abzeichnende Leinwandstruktur. Über die gesamte Bildfläche verteilt kleinere Ausbrüche, Verputzungen sowie v. a. in der oberen Bildhälfte großflächige Übermalungen.

Unter UV-Licht ist ein alter, dicker, stark fluoreszierender Firnis sichtbar, der über dem Himmel, dem Rauch und der rechten Hintergrundlandschaft gedünnt wurde.

Rückseitig auf dem Keilrahmen Klebezettel mit „G. 659.“ in schwarzer Tinte. Auf der Leinwandrückseite in roter Kreide „3002“.² Mit Bleistift „l II“.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben 1817 als Vermächtnis J. G. Grambs als „P. v. Bloemen“

BESCHREIBUNG

Vor einem schroff aufragenden Gebirge liegt eine Stadt, die nach einer Plünderung in Rauchschwaden zu versinken scheint. Die orientalisch gekleideten Räuber ziehen mit ihrer Beute ab. Sie reiten durch die hügelige Landschaft bildauswärts und schlagen vorne angekommen den Weg nach rechts hinten ein. An der hell beleuchteten Biegung erhebt ein Soldat drohend sein Schwert über einem an den Händen gefesselten Gefangenen, der sich zu einer im Schatten liegenden Leiche umdreht. Aufgeschreckt geht ein geraubter Schimmel durch. Der starke Lichteinfall erfasst auch die rechts vorne neben einem Pferdekadaver am Wegesrand kniende Frau, die zwei Tote beklagt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Städel Museum erwarb das in der kunsthistorischen Fachliteratur unbehandelte Gemälde 1817 als „P. v. Bloemen“ aus dem Vermächtnis des Städel-Administrators Grambs. In dessen Gemäldeverzeichnis wurde das Bild als „Ein feindlicher Überfall eines Dorfes, von P. v. Blomen“ erwähnt und auf 330 fl. taxiert.³

Auch in den Inventaren⁴ und Verzeichnissen des Städel Museums wurde das Gemälde als Peter van Bloemen geführt.⁵ Dabei vermerkten die Inventare ebenso wie die Städel-Verzeichnisse des 19. Jahrhunderts mit 47 x 72 cm ein größeres Format,⁶ das Weizsäcker 1900 erstmals mit 46 x 56 cm als reduziert festhielt.⁷

De Kinkelder verwies auf eine Pieter van Bloemen zugeschriebene „Polnische Reitereskadron“ beim Durchqueren einer Felsschlucht, in der gleichfalls Bauern von

1 Zur Beschnidung der Leinwand am rechten und vermutlich am unteren Bildrand siehe die DISKUSSION.

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

3 Archiv. 1817, S. 25, Nr. 77. Taxwert ebenso in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 659.

4 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 659. INVENTAR 1865, Inv. N. 224, alt

Inv. 659. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 659. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 659.

5 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 19.

6 INVENTAR 1865, Inv. N. 224, alt Inv. 659. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 659. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 659.

7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 36, Nr. 167.



Abb. 1: Pieter van Bloemen, *Soldaten ziehen nach der Plünderung der Stadt ab*, um 1685–93, Frankfurt a. M., Städel Museum

Soldaten zu Pferd abgeführt werden und rechts wehklagende Frauen erscheinen.⁸ Ihrer Beurteilung nach ist das Städel-Gemälde ein eigenhändiges Werk, das sich durch eine für Van Bloemen charakteristische kreisförmige Komposition auszeichne und in die italienische Zeit bzw. früher als die andere Landschaft des Städel Museums einzuordnen sei.⁹

DISKUSSION

Van Bloemen inszenierte Überfälle gerne mit Rauchschwaden und einem starken Lichteinfall. Die dramatische Zuspitzung im Frankfurter Gemälde war vormals allerdings etwas schwächer ausgeprägt, da Ende des 19.



Abb. 2: Pieter van Bloemen, *Soldaten ziehen nach der Plünderung der Stadt ab*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Jahrhunderts ein ca. 16 cm breites Leinwandstück am rechten Bildrand abgeschnitten wurde.¹⁰ Der zum Schlag ausholende Reiter, der dadurch effektvoll in das Bildzentrum gerückt erscheint, war in der ursprünglich weniger symmetrisch konzipierten Komposition geringfügiger betont.

In zwei Gemälden von 1709 und 1719 wiederholte Van Bloemen das Motiv des rückansichtigen Pferdes, das sich aufbäumend den Kopf nach links wendet.¹¹ Auch der Tote, der mit angewinkeltem Arm und aufgestelltem Bein auf dem Rücken liegt, kehrt in weiteren Plündierungsszenen Van Bloemens wieder,¹² von denen mindestens eine in Van Bloemens später Zeit in Antwerpen entstanden ist.¹³ Das Figurenmotiv geht auf Michelangelo Cerquozzi zurück (Abb. 3),¹⁴ dessen Werk Van Bloemen aus Italien kannte. Da das Frankfurter Gemälde darüber hinaus in den übrigen Figurentypen an Cerquozzi erinnert,¹⁵ die dramatische Szene¹⁶ und eher schlichte, grobe Malweise (Abb. 2) auf die Malerei der Bamboccianti-Künstler¹⁷ verweisen, ist es in die Zeit von Van Bloemens Italien-Aufenthalt zwischen 1685 und 1693 zu datieren.¹⁸

LITERATUR

Verz. 1819, S. 52, Nr. 209; 1823, S. 31, Nr. 209; 1830, S. 10, Nr. 67; 1833, Taf. 1; 1835, S. 52, Nr. 89; 1844, S. 65, Nr. 64; 1855, S. 26, Nr. 64; 1858, S. 83, Nr. 144; 1866, S. 85, Nr. 144; 1870, S. 106, Nr. 143; 1873, S. 109, Nr. 143; 1879, S. 118, Nr. 167; 1883, S. 120, Nr. 167; 1888, S. 129, Nr. 167; 1892, S. 43, Nr. 167; 1897/1900, S. 41, Nr. 167; 1900, S. 36, Nr. 167; 1905/07, S. 34, Nr. 167; 1919, S. 11, Nr. 659; 1924, S. 31, Nr. 659; 1995, S. 19, Abb. 7

- 8 Siehe die handschriftliche Annotation auf dem Photo des Städel-Bildes im RKD. Lwd. (rent.), 94 x 107 cm. Verst. Berlin (Spik) 22.6.1989, Nr. 303.
- 9 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung am 17.1.2007.
- 10 Möglicherweise auch geringfügig am unteren Bildrand beschnitten.
- 11 Pieter van Bloemen, „Reitergefecht vor einer Ruine“, Lwd., 34 x 43,8 cm. Verst. New York (Christie’s), 4.10.1996, Nr. 118. Bezeichnet: „P. V. B. / 1709“. Ders., „Überfall auf einen Reiterzug in einer Felslandschaft“, Lwd., 75 x 109,3 cm. Verst. London (Christie’s) 3.7.1996, Nr. 315. Bezeichnet r. u.: „P. V. B. / 1719“.
- 12 Siehe das Gemälde in München (Lwd., 67 x 81 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 5687) und dasjenige, das 1940 als Teil der Sammlung Dr. Carlos Dapplez in Florenz war (Technik und Maße unbekannt.) Photos im RKD. Dort wird auch der bildeinwärts reitende Soldat mit ausgestrecktem rechten Arm wiederholt.
- 13 Pieter van Bloemen, „Reiterschlacht“, Lwd., 60 x 83,5 cm. Verst. Mailand (Sotheby’s) 11.6.2002, Nr. 164. Bezeichnet: „PVB 1715“.
- 14 Siehe Michelangelo Cerquozzi „Überfall auf ein Dorf“ (Lwd., 72 x 95 cm, Neapel, Museo della Certosa di San Martino) von

- 1630. BRIGANTI/TREZZANI/LAUREATI 1983, S. 146, Abb. 5.3.
- 15 Siehe z. B. Cerquozzis „Unterhaltung im Park“ aus der ersten Hälfte der 1640er Jahre (Lwd., 97,5 x 132,5 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 554) oder „Begräbnis nach einer Schlacht“ (Lwd., 74 x 120 cm, Staatliche Museen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 429). BRIGANTI/TREZZANI/LAUREATI 1983, S. 149, Abb. 5.22, 5.60.
- 16 Siehe die Überfallszenen von Pieter van Laer, dem Begründer der Bamboccianti-Malerei, aus den späten 1630er Jahren, die teils auch im Stich überliefert sind. Levine, in: Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 197f., Nr. 19.6.
- 17 Zu den sich in Rom um den Haarlemer Maler Pieter van Laer formierenden Kreis der Bamboccianti-Künstler siehe BRIGANTI/TREZZANI/LAUREATI 1983 und Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92.
- 18 Bodart wies darauf hin, dass kein signiertes oder datiertes Werk aus der italienischen Zeit bekannt ist, die Karlsruher „Viehszene zwischen römischen Ruinen“ Van Bloemens (Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 1914) möglicherweise aber noch in Italien entstanden sei. BODART 1970, I, S. 457f. De Meyere datierte Van Bloemens „Reiter beim Hufschmied“ (Privatsammlung) gleichfalls unter Vorbehalt in die römische Zeit. De Meyere, in: Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 127, Nr. 3.1.



Abb. 3: Michelangelo Cerquozzi, *Überfall auf ein Dorf*, 1630, Neapel, Museo della Certosa di San Martino

PIETER VAN BLOEMEN

LANDSCHAFT MIT ANTIKEN RUINEN, IM VORDERGRUND EINE RUHENDE HERDE

INV. NR. 112

Um 1694–1720

Leinwand 83,7 x 117,0 cm (Keilrahmenmaße)

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Grob und locker gewebte Leinwand (Leinenbindung, 11 x 9 Fäden/cm²). Originale Bildkanten weitgehend dem Bildfeld zugeschlagen. Mit einer feineren Leinwand (vor 1877) doubliert. Zweischichtige ockerfarbene und dünne, dunkelgraue Grundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

In der Städel-Taxation wurde 1817 ein „gut erhaltener“ Zustand vermerkt (Archiv. 1817, S. 2, Nr. 112). Göbel und Janss stellten 1877 ein trübes, stumpfes Erscheinungsbild und einen langen Riss fest und restaurierten das Gemälde am 15. August (Archiv. 1877/78, S. 21v, Inv. Nr. 112, Kat. Nr. 142; Inventar 1872, Inv. Nr. 112). Originale, teils ausgerissene Spannlöcher knapp an der Bildkante; dort in der Malschicht entstandene Ausbrüche teils retuschiert. Durchstoßene Bildecken. Vertika-

ler Riss (ca. 33 cm) rechts unten, teils retuschiert und rückseitig mit Fadenbrücke gesichert.

Großteiliges Craquelé. Farbschollen stellenweise leicht schüsselartig verformt. Verputzungen in der rechten Frauenfigur. Großflächiges Schwundrisscraquelé in den vorderen Partien. Angelöste Farbschichten in der zentralen Figurengruppe. Vereinzelt Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt, zum Teil rückseitig mit Fadenbrücken gesichert. Wenige, teils gekittete und retuschierte Ausbrüche im Himmel.

Unter UV-Licht werden ein ein älterer, stark fluoreszierender Firnis, der über dem Himmel gedünnt wurde, und ein jüngerer, schwach fluoreszierender Firnis sichtbar. Bezeichnet in einem warmen mittelgrauen Ton und einem sehr hellen Grau „P. V. B.“ rechts an der Mauer unterhalb des Reliefs (Abb. 2). Das Monogramm weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und ist in die umgebende Malschicht eingebunden.

Auf der Rückseite der Doublierleinwand in Kreide „6“. Auf dem Keilrahmen „2231“ in roter Kreide.¹ Klebezettel mit „G. 112“ in schwarzer Tinte. Klebezettel „No 112. / Peter van Bloemen“ in Tinte. Mit Bleistift „P. v. Bloemen“. In weißer Kreide „20“.

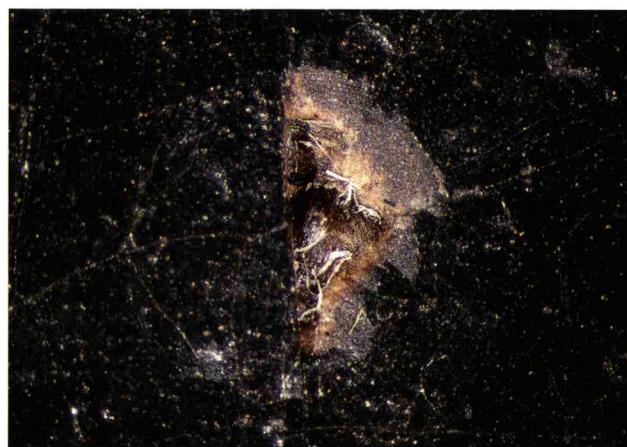


Abb. 1: Pieter van Bloemen, *Landschaft mit antiken Ruinen*, Mikroskopaufnahme: zweischichtige Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Pieter van Bloemen, *Landschaft mit antiken Ruinen*, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

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



Abb. 3: Pieter van Bloemen, *Landschaft mit antiken Ruinen, im Vordergrund eine ruhende Herde*, um 1694–1720,
Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Pierre van Bloemen nommé Stendardo“

BESCHREIBUNG

In einer an die römische Campagna erinnernden Landschaft sind verschiedene antike Architekturelemente zusammengruppiert. Rechts steht eine monumentale Ruine mit einem Steinrelief des Titusbogens,² das den von vier Pferden gezogenen Triumphwagen eines römischen Kaisers zeigt. Davor weist ein Hirte einer Frau in ländlicher Tracht, die auf einem Esel oder Maultier reitet, den Weg nach rechts. Auf dem Boden sitzend rastet eine weitere Bäuerin mit ihrem Kleinkind. Unweit steht ein breitbeinig urinierendes Pferd. Rechts am Wegerand liegen unbeachtet Architekturfragmente, während Kühe und Ziegen den Platz gegenüber besetzen. Im Mittelgrund vor der Cestiuspyramide³ ragen zwei Palmen empor. Über eine einfache Steinbrücke nähern sich zwei Packesel gefolgt von einem Reiter. Links im



Abb. 4: Pieter van Bloemen, *Landschaft mit antiken Ruinen*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hintergrund fällt der Blick auf den Tempel der Venus und Roma⁴ und auf den romanischen Kirchturm von Santa Francesca Romana.

FORSCHUNGSSTAND

Das in der kunsthistorischen Fachliteratur unbehandelte Gemälde galt 1816 beim Ankauf als Werk des „Pierre van Bloemen nommé Stendardo“. Auch in der Städel-Taxation von 1817 und in den Inventaren des Städel Museums wurde das Bild als Van Bloemen erwähnt und auf 150 fl. geschätzt.⁵ Die Städel-Verzeichnisse listen das Gemälde gleichfalls durchgehend als eigenhändiges Werk.⁶ De Kinkelder stufte das in der Forschungsliteratur unpublizierte Bild als spätes Werk Van Bloemens ein und wies darauf hin, dass es nach dessen Plünderungsszene im Städel Museum (Inv. Nr. 659) entstanden sei.⁷

DISKUSSION

Die Landschaft gruppiert versatzartig verschiedene antike Ruinen, die Pieter und Jan Frans van Bloemen in Rom gezeichnet haben. Das Relief stammt aus dem Inneren des Titusbogens und erscheint hier isoliert und abgewandelt als sarkophagartige Ruine.⁸ Der Titusbogen befindet sich in Wirklichkeit ebenso wie der Tempel der Venus und Roma und der romanische Turm von Santa Francesca Romana zwar im Osten des Forum Romanum, Anordnung und Abstand der Bauten wurden jedoch verändert.⁹ Auch die Cestiuspyramide entspricht nicht der tatsächlichen Ansicht, denn sie steht eigentlich in einer größeren Entfernung zum Forum Romanum an der Piazza di Porta San Paolo.¹⁰

Das Motiv des urinierenden Pferdes kehrt in Gemälden Pieter van Bloemens mehrfach wieder (Abb. 5).¹¹ Es ist das einzige derbe Element in der ruhigen italienisie-

- 2 Eintoriger Triumphbogen in Rom, errichtet nach dem Tod des römischen Kaisers Titus 81 n. Chr. LEXIKON DER ALTEN WELT 1990², Sp. 3098. Ausführlich zum Titusbogen siehe PFANNER 1983.
- 3 Grabpyramide des Volkstribun und Prätors Gaius Cestius Epulo († vor 12 v. Chr.) in Rom nahe der Porta San Paolo. LEXIKON DER ALTEN WELT 1990², Sp. 568.
- 4 Von Hadrian 121 n. Chr. der Venus und Roma geweihter Doppeltempel in der Nähe des Kolosseums in Rom. LEXIKON DER ALTEN WELT 1990², Sp. 3204.
- 5 Archiv. 1817, S. 2, Nr. 112. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 112. INVENTAR 1865, Inv. N. 28, alt Inv. 112. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 112. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 112.
- 6 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 19f.
- 7 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung am 17.1.2007.
- 8 Vgl. eine Jan Franz van Bloemen zugeschriebene und wahrscheinlich 1700 entstandene Zeichnung: Feder in Grau, 220 x 300 mm. Amsterdam, Sammlung Van Regteren Altena. Bez.: Ongers 1700. BUSIRI VICI 1974, Nr. 26d (Abbildungsanhang

unter Zeichnungen). Reliefszenen wurden häufig aus ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext herausgelöst isoliert wiedergegeben – z. B. auch in Anton Goubaus „Studium der Kunst in Rom“ (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 185). TIEZE 2004, S. 129, Nr. A21.

- 9 Vgl. die unterschiedliche Wiedergabe in der getreuen Vedute von Jan Frans van Bloemen vom Forum Romanum (Lwd., 46 x 75 cm, Rom, Sammlung Buffalo). BUSIRI VICI 1974, S. 41, Nr. 223.

10 Siehe die beiden Zeichnungen der Cestiuspyramide von Pieter van Bloemen: Pinsel in Grau, 214 x 175 mm, Verst. Amsterdam (Sotheby's) 18.11.1985, Nr. 72, Fondation Custodia (Slg. F. Lugt), Institut Néerlandais, Paris; Pinsel in Grau über schwarze Kreide, 236 x 203 mm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe (Inv. Nr. F.N. 768).

- 11 Vgl. Pieter van Bloemen, „Soldatenrast“, Lwd., 74 x 98 cm. Verst. London (Sotheby's) 17.2.1988, Nr. 52. Bezeichnet: P.V.B. 1699. Ders., „Viehmarkt in den Ruinen Roms“, Lwd., 86 x 101 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1117). Bezeichnet „P.V.B. 1710“.



Abb. 5: Pieter van Bloemen, Viehmarkt in den Ruinen Roms, 1710, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

renden Komposition des Städel-Bildes, die sich wie andere nachitalienische Werke Van Bloemens¹² durch eine sanfte Lichtbehandlung mit langen Schatten auszeichnet und darüber hinaus eine betont plastische Behandlung besitzt (Abb. 4). Die sehr wahrscheinlich noch in Rom entstandene Überfallszene im Städel Museum (Inv. Nr. 659) weist im Vergleich eine härtere Beleuchtung und eine gröbere Malweise auf, während hier einzelne Pinselstriche stärker der Formgebung folgen und dadurch besser in den umgebenden Farbauftrag integriert sind.¹³ Die Einbettung des Monogramms in die umgebende Malschicht und das in dieser Partie durchgehende Craquelé sprechen für die Authentizität des Gemäldes (Abb. 2). Datierbar ist es

nach Van Bloemens Italien-Aufenthalt zwischen 1694 und seinem Sterbejahr 1720.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 112; 1819, S. 52, Nr. 208; 1823, S. 31, Nr. 208; 1830, S. 26, Nr. 189; 1833, Taf. 2; 1835, S. 43, Nr. 28; 1844, S. 104, Nr. 241; 1855, S. 26, Nr. 241; 1858, S. 83, Nr. 143; 1866, S. 85, Nr. 143; 1870, S. 106, Nr. 142; 1873, S. 109, Nr. 142; 1879, S. 118, Nr. 166; 1883, S. 120, Nr. 166; 1888, S. 129, Nr. 166; 1892, S. 43, Nr. 166; 1897/1900, S. 41, Nr. 166; 1900, S. 35f., Nr. 166; 1905/07, S. 34, Nr. 166; 1919, S. 11, Nr. 112; 1924, S. 30f., Nr. 112; 1991, S. 68, Abb. 5; 1995, S. 19f., Abb. 8

12 Vgl. Pieter van Bloemen, „Italianisierende Landschaft mit Bauern und Orientalen um den Herkules Farnese“, Technik unbekannt (Gemälde), 41 x 60,5 cm. Verst. London (Sotheby's), 8.3.1972, Nr. 55. Bezeichnet. Ders., „Vieh auf einem italienisierenden Platz in der Art des Forum Romanum“, Lwd., 103,1 x 132,1 cm.

13 New York, City Art Gallery. Bezeichnet: „P. v. B. 1697“. Auch die abweichenden Töne der jeweils oberen Grundierungsschicht könnte man als Hinweis für eine andere Entstehungsphase verstehen, das Kriterium bleibt aber aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele vage.

PIETER BOEL

Antwerpen 1622 – 1674 Paris

Pieter Boel, am 22. Oktober 1622 in Antwerpen getauft, lernte zunächst bei seinem Vater, dem Stecher, Verleger und Kunsthändler Jan Boel. Anschließend ging er laut Félibien bei Frans Snyders, wahrscheinlicher aber bei Jan Fyt in die Lehre. In den späten 1640er Jahren brach Boel nach Italien auf, wo er sich in Rom und Genua aufhielt. Spätestens 1650 war er in seine Heimatstadt zurückgekehrt, da er zu diesem Zeitpunkt Meister der Antwerpener St. Lukasgilde wurde und Maria Blanckaert, Tochter des Antwerpener Malers Jan Blanckaert heiratete. 1661 wurde er in De Bies „Gulden Cabinet“ als hochgeschätzter Tier-, Blumen- und Früchtemaler gelobt. Die Figuren in seinen Bildern wurden von Erasmus Quellinus II., Pieter Thijs, Jacob Jordaeus oder Abraham van Diepenbeeck ausgeführt. Kurz nach

1668 zog Pieter Boel mit seiner Familie nach Paris um, wo er als Mitarbeiter von Charles Le Brun in der „Manufacture Royal des Gobelins“ Kartons mit Tier- und Früchtedarstellungen für Tapisserien entwarf. 1674 wurde er von Ludwig XIV. zum „Peintre Ordinaire“ ernannt und fertigte in der Königlichen Menagerie Tierstudien an. Unter seinen Schülern befindet sich der Antwerpener Stillleben- und Tiermaler David de Coninck. Boel verstarb am 3. September 1674 in Paris, wo er laut Van den Branden in Anwesenheit von Adam Frans van der Meulen in Saint-Hippolyte bestattet wurde. Der älteste Sohn Jan Baptist kehrte nach dem Tod des Vaters nach Antwerpen zurück und heiratete 1675 in die Familie des Landschaftsmalers Philips Augustijn Immenraet ein.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 362–364; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1095f.; BODART 1970, I, S. 475f.; Arnout Balis, Pieter Boel, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 221f.; VLIEGHE 1998, S. 215f.

KAMPF DER TIERE ALS TUGEND-LASTER-ALLEGORIE

INV. NR. 774

Um 1650–67

Leinwand, 163,2 x 229,2 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Lose gewebte Leinwand (Leinenbindung, 10 x 11 Fäden/cm²) aus zwei, waagrecht aneinandergenähten Bahnen (Gewebebahn I: 28,2 x 229,2 cm; Gewebebahn II: 135 x 229,2 cm). Hinterlegt mit einer grob gewebten, vertikal gestückelten Doublieleinwand (Kleisterdoublierung). Mittelgraue Ölgrundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber am Hirschgeweih markiert sich ein Pentiment (Abb. 1). Der Zustand des Gemäldes wurde mit „trocken, gehobene Stellen“ beschrieben und vom 3. Dezember 1877 bis 12. Januar 1878 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 41, Nr. 127; Inventar 1872, Nr. 774). Malfläche allseits ca. 1–1,5 cm um den modernen Keilrahmen umgeschlagen. Oberfläche gewellt, vergilbt und verdreckt. Loch in der Doublieleinwand. Durchstoßene Bildecken. Originalspannräander stark ausgerissen. Delle links knapp unterhalb der sich stark abzeichnenden Naht. Retuscherter Riss im Tümpel und im Edelfasan. Abdruck von rückseitigen Kratzern am Schnabel des Truthahns, im rechten Flügel des Schwans und im Himmel.



Abb. 1: Pieter Boel, *Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie*, Infrarot-Reflektographie: Hirschgeweih, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hochstehende Craqueléränder in der rechten unteren Bildecke. Schwundrisscraquelé im Pfau. Verputzungen im Hintergrund um den Edelfasan. Retuschierte Kitungen entlang der Bildränder, neben dem linken Entenbein, im Hintergrund oberhalb des Edelfasans und großflächig links unten im Hintergrund, in der Brust des Truthahns, in und unterhalb der Pfauenschwanzfedern. Retuschierte Ausbrüche in den Pfauenschwanzfedern. Retuschen im Himmel am rechten Bildrand, unterhalb des Dachses und entlang der Naht. Unter UV-Licht werden neuere Retuschen im Pfau und ein dicker, stark fluoreszierender, alter Firnis sichtbar.

Rückseitig auf der Doublieleinwand in weißer Kreide: „n 20.“. Auf dem Keilrahmen in Bleistift „774“ und in roter Kreide „2605“¹.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Peter Snyers“

BESCHREIBUNG

Das Maul weit aufgerissen springt ein Hund einen Schwan an, der sich fauchend mit weit ausgebreiteten Flügeln verteidigt. Von der anderen Seite fliegt ein Singvogel auf den Hund zu. Auch der Pfau rechts neben dem Schwan wappnet sich gegen einen Angriff, der von den rechts in das Bildfeld hineinragenden Tierköpfen – ein Ziegenbock und ein Reh – droht. Unterhalb des Rehs, das sein Geweih in Kampfposition gebracht hat, wird eine Rohrdommel von einem Dachs provoziert. Vom linken Bildrand eilt ein Truthahn herbei und auch die Enten und ein Edelfasan in dem kleinen Tümpel vorne in der Bildmitte heben zum Geschnatter gegen die dort versammelte Schar von Nattern und Fröschen an. Rechts im Himmel umkreisen ein Paradiesvogel, ein Eisvogel, ein Austernfischer und ein Pirol eine Fledermaus. Zwischen den Tieren am Boden öffnet sich rechts ein schmaler Ausblick auf die Bergkette am Horizont. Links wird die Szenerie von Felsen und Sträuchern hinterfangen.

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



Abb. 2: Pieter Boel oder Paul de Vos, *Kampf der Tiere*, Privatsammlung England

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Peter Snyders“ vom Städel Museum erworben und unter diesem Namen mit einem Taxwert von 600 f. im Inventar² und in den Städel-Verzeichnissen von 1819 bis 1835 geführt. Als im Städel-Verzeichnis von 1844 erstmals die Zuschreibung an Franz Snyders auftauchte, wurde der Künstlername im Inventar korrigiert und im nachfolgenden Inventar mit einem auf 1700 f. gestiegenen Schätzpreis übernommen.³ Das Bild galt in den Städel-Verzeichnissen bis 1897/1900 zwar als Snyders, 1879 und 1883 wies ein handschriftlicher Vermerk von Bayersdorff jedoch darauf hin, dass es „von Peter Boel“ stamme. Levin zweifelte die Bestimmung gleichfalls an, allerdings weil er das Gemälde für eine Arbeit aus dem späten 18. Jahrhundert hielt.⁴ Nachdem Woermann das Städel-Bild unter den authentischen Werken Boels erwähnt hat,⁵ publizierte Weizsäcker es 1900 erstmals in einem der Städel-Verzeichnisse als Gemälde von Boel. Dabei hielt er fest, dass die Zuschreibung auf Oscar Eisenmann zurückgehe. Die einstige Benennung als Snyders sei „angesichts der von der Art dieses Meisters völlig verschiedenen Technik“ nicht haltbar.⁶ Seither wur-

de das Gemälde in Städel-Verzeichnissen mit entsprechender Zuschreibung vermerkt.⁷

Die Einordnung des in der kunstgeschichtlichen Literatur kaum behandelten Gemäldes⁸ wurde jüngst von Meijer mündlich bestätigt.⁹ Mit Verweis auf Boels frühe Stiche mit Tierdarstellungen¹⁰ datierte er das Bild um 1650, in Boels italienische Zeit oder kurz danach.

DISKUSSION

Der Tierkampf im Städel-Bild illustriert verschiedene, auch auf den Menschen übertragbare Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen.¹¹ Das Halten von Zier- und Nutzgeflügel galt seit der Antike als Statussymbol und auch in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts war ein reicher Geflügelbestand dem Adel oder dem wohlhabenden Bürgertum vorbehalten.¹² Innerhalb der Frankfurter Tierdarstellung sind daher die gezüchteten bzw. vom Menschen domestizierten Vögel im Sinne einer Tugend-Laster-Allegorie positiv konnotiert, die in der freien Natur lebenden Tiere – Hund, Ziegenbock, Reh, Dachs, Nattern und Frösche sowie die Fledermaus – hingegen negativ.

Mit leicht variierten Tierarten kehrt das Sujet in einer verwandten Komposition gleichfalls mit dem Schwan als Hauptmotiv wieder (Abb. 2).¹³

Zuerst galt das Frankfurter Gemälde als Werk des Antwerpener Stilllebenmalers Pieter Snyders. Durch die anschließende Einordnung als Frans Snyders wurde es in die Mitte des 17. Jahrhunderts rückdatiert. Eine vergleichbare Zuschreibungshistorie ist auch für zwei weitere Tierstillleben des Städel Museums dokumentiert, die heute als Werke von Paul de Vos und Pieter Snyders verzeichnet werden.¹⁴ Der „Kampf der Tiere“ wird hingegen seit dem 20. Jahrhundert als Pieter Boel behandelt – ein Künstler, der direkt oder über Jan Fyt Einflüsse von Frans Snyders verarbeitete und von Fyt das Sujet des Jagdstilllebens unter freiem Himmel sowie den breiten Pinselstrich übernahm.¹⁵ Boels Malweise ist jedoch größer und nervöser wie aus dem Vergleich mit dem Ge-

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 774.

3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 774. INVENTAR 1865, Inv. N. 303, alt Inv. 774. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 774. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 774. Ebenso Archiv. 1877/78, S. 41r, Inv. Nr. 774, Kat. Nr. 127.

4 Als Vergleich zog er ein anderes Gemälde – heute Pieter Snijers zugeschrieben (Inv. Nr. 225) – heran, das im Städel als Gegenstück gehängt war und das er als echten Snyders betrachtete. LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

5 WOERMANN 1888, 1, S. 539.

6 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 37, Nr. 135. Im Inventar von 1880 wurde „Frans Snyders“ nachträglich durchgestrichen und „Peter Boel“ eingefügt.

7 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 20.

8 Drost erwähnte ein Gemälde Boels im Städel ohne Titel als Beispiel für dessen Weiträumigkeit, die auch Werke Fyts aus-

zeichnen. Vermutlich handelt es sich dabei aber um das 1934 veräußerte „Adlerbild“, auf das auch Van Puyvelde verwies. DROST 1926, S. 117. VAN PUYVELDE 1970, S. 230.

9 Ich danke Fred G. Meijer, RKD, Den Haag, für die mündliche Einschätzung vom 17.1.2007.

10 Stich, 16,2–23 x 24,6 cm. Inschrift: „Diversi ucelli à Petro Boel“. HOLLSTEIN III, 1–6.

11 Vgl. RAUPP 2004, S. 32f.

12 RAUPP 2004, S. 33f.

13 Lwd., 172 x 261 cm. 2006 Privatsammlung England. Verst. London (Sotheby's) 13.12.1978, Nr. 257 (als Paul de Vos).

14 Siehe die Katalogeinträge zu Inv. Nr. 225 und 554.

15 Vgl. Jan Fyts „Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln“ von 1647 im Städel Museum (Inv. Nr. 985). Siehe auch VLIEGHE 1998, S. 215.



Abb. 3: Pieter Boel, *Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie*, um 1650–67, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Pieter Boel, *Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Pieter Boel, *Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

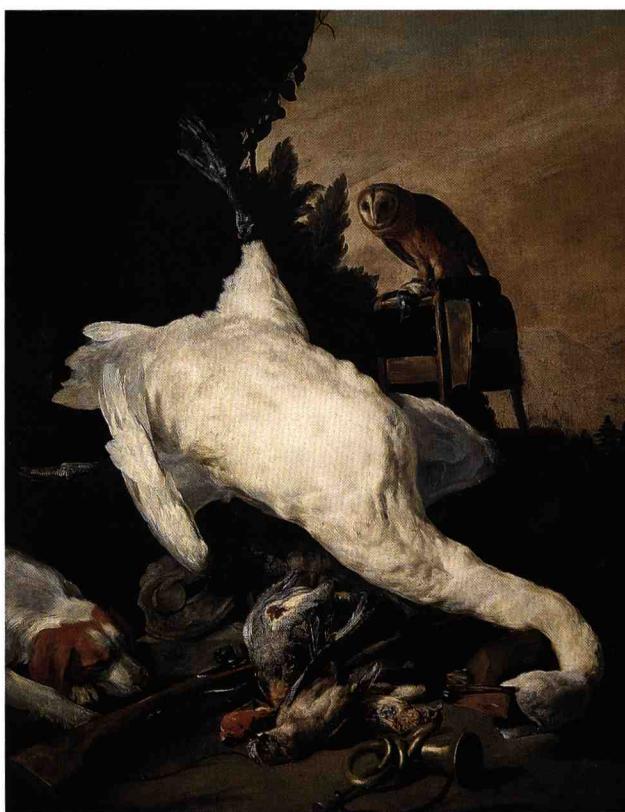


Abb. 6: Pieter Boel, *Stillleben mit Schleiereule, totem Schwan und toten Vögeln*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

mälde von Fyt im Städel Museum (Inv. Nr. 985) hervorgeht. Anders als Fyt arbeitete Boel die Texturen nicht durchgehend mit einem präzise die Oberfläche gestaltenden Pinselstrich heraus. Vielmehr entstand das Federmuster mit pastosem Duktus, teils strichelnd, teils stupfend, und zwar nass in nass direkt auf der Grundierung oder einer ersten grauen Schicht (Abb. 4), bevor die Landschaft an die Figuren herangemalt wurde. Ein weiterer schnell erzeugter Effekt ist das Verwischen von Farbe im Federkleid von Rohrdommel oder Pfau (Abb. 5). Stilistisch mit dem Städel-Bild vergleichbar ist beispielsweise Boels Rotterdamer „Stillleben“ (Abb. 6),¹⁶ da dort der Schwan sehr ähnlich gemalt ist: in den hellen Partien pastos und unruhig, in den grob abschattierten Bereichen dünn. Das Pentiment am Hirschgeweih im Städel-Bild (Abb. 1) spricht ferner für die Authentizität des Werkes.

Da Boels römisches Œuvre aus den späten 1640er Jahren unbekannt ist und nur wenige Gemälde wie das Vanitasstillleben von 1663 in Lille datiert sind, bereitet das Erstellen einer Chronologie Probleme.¹⁷ Das Städel-Bild kann daher nur grob um 1650 bis 1667, kurz bevor Boel nach Paris übergiesiedelt war, eingereiht werden. Dass es sich um ein Spätwerk handelt, ist angesichts der noch erkennbaren stilistischen und thematischen Nähe zu Werken Fyts und Snyders sowie der dekorativeren Themen der französischen Zeit¹⁸ eher auszuschließen.¹⁹

16 Pieter Boel, „Stillleben mit Schleiereule, totem Schwan und toten Vögeln“, Lwd., 135 x 107 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1069). Bezeichnet: „P. Boel“. Zum Vergleich des Rotterdamer Stilllebens mit einem weiteren Gemälde Boels im Genter Museum, das als frühes Werk eingestuft wird, siehe Balis, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 220, Nr. 74.

17 Siehe den mündlichen Verweis von Fred Meijer, RKD, Den Haag, vom 17.1.2007 auf Boels Stichserie „Diversi ucelli à Pietro Boel“ (HOLLSTEIN III, 1–6). Bodart sah zwar ebenso eine Verbindung mit Boels Italienaufenthalt, betonte aber, dass die Stichserie allein wegen der Darstellung antiker Ruinen nicht

notwendigerweise in Italien entstanden sein muss. BODART 1970, I, S. 476, II, Abb. 284, 285. Zu Boels „Vanitasallegorie“ in Lille (Lwd., 207 x 261 cm, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 78; bezeichnet: „PETRUS. BOEL. A. 1663“ und „VANITATI . S .“) siehe Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 158, Nr. 50.

18 Zu Boel als Tiermaler von Ludwig XIV. siehe Foucart-Walter, in: Ausst. Kat. PARIS 2001a.

19 Siehe auch die unterschiedlich datierten Stillleben Boels in Kassel (Museumslandschaft Hessen Kassel, GK 162, 157). Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 63f., Nr. GK 162, 157.

LITERATUR

1819, S. 35, Nr. 39; 1823, S. 17, Nr. 39; 1830, S. 1, Nr. 4; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 279; 1844, S. 69, Nr. 86; 1855, S. 19, Nr. 86; 1858, Zweiter [=annotiert] Nachtrag 1865, S. 150, Nr. 428; 1866, S. 154, Nr. 428; 1870, S. 103, Nr. 127; 1873, S. 106, Nr. 127; 1879, S. 111, Nr. 135; 1883, S. 113, Nr. 135; 1888, S. 121, Nr. 135; 1892, S. 37, Nr. 135; 1897/1900, S. 35, Nr. 135; 1900, S. 36f., Nr. 135;

1905/07, S. 27, Nr. 135; 1907, S. 25, Nr. 135; 1910, S. 32, Nr. 135; 1914, S. 33, Nr. 135; 1915, S. 96, Nr. 135; 1919, S. 12, Nr. 774; 1924, S. 33, Nr. 774; 1991, S. 68, Abb. 6; 1995, S. 20, Abb. 10

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

WOERMANN 1888, 1, S. 539

PEETER BOUT

Brüssel (?) 1640–45 – nach 1689/vor 1719 Brüssel

Das Geburtsdatum des Malers und Radierers Peeter Bout, der auch als Staffagemaler für Adriaen Frans Boudewijns, Lucas Achtschellink oder Jacques d'Arthois tätig war, ist ebenso wenig bekannt wie Angaben dazu, zu welcher Zeit und bei wem Bout seine Ausbildung absolviert hat. Häufig wird als Taufdatum der 3. oder 5. Dezember 1658 angeführt. Da Bout aber schon 1670/71 als Meister in der Brüsseler Malergilde dokumentiert ist und seine Ernennung kaum im Alter von 12 oder 13 Jah-

ren erfolgt sein wird, muss das Geburtsjahr früher, wahrscheinlich zwischen 1640 und 1645, angesetzt werden. Von etwa 1675 bis 1677 hielt sich Bout in Paris auf und unternahm sehr wahrscheinlich auch eine längere Italienreise. Zwei unterschiedliche Nennungen von 1667 und 1695 dokumentieren seine Vermählung in Brüssel. Am 17. Juni 1689 machte Bout sein Testament und verstarb in Brüssel am 19. Juni desselben Jahres. Andere Quellen geben als Todesjahr 1702 oder Anfang 1719 an.

LITERATUR: H. Hymans, Peeter Bout, in: THIEME-BECKER IV, 1910, S. 469; THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 12–17; Manfred Sellink, Pieter Bout, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 589

STRAND MIT HEIMKEHRENDEN FISCHERN

INV. NR. 1094

1677

Leinwand, 49,1 x 67,4 cm (Malfeldmaße)

Signiert und 1677 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Grob gewebte, in einem grauen Ton grundierte Leinwand (Leinenbindung, 10 x 11 Fäden/cm²). An den Spannrändern beschnitten und mit einer etwas feiner gewebten Leinwand doubliert. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Das als „blind, trocken“ beurteilte Gemälde wurde vom 11. bis 14. März 1878 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 44r, Nr. 433; Inventar 1872, Nr. 1094). Gelbliche, dunkle Bildfläche infolge von Schmutz und verbräuntem Firnis. Stellenweise Keilrahmen und Leinwandstruktur durchgedrückt. Waagrechter Knick im Himmel und senkrechte Knicke über das Bildfeld verteilt. Kleiner Ausbruch im Korb der Frau links vorne. Verputzungen in den vorderen Figuren, in Turm und Buschwerk links hinten sowie in den Grünflächen vorne links und angrenzend zum Hintergrund.

Unter UV-Licht markiert sich ein älterer, dicker, stark fluoreszierender Firnis, der über dem Himmel und der Staffage im Vordergrund weitgehend und über der Landschaft teils abgenommen wurde.

Bezeichnet auf einer Planke vorne rechts in dunkelbrauner Farbe: „P. bout. A° 167[7?]“ (Abb. 1). Die Bezeichnung weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Rückseitig auf der Doublierleinwand Reste einer Bezeichnung in weißer Kreide. Auf dem Keilrahmen in Bleistift „l VI“.

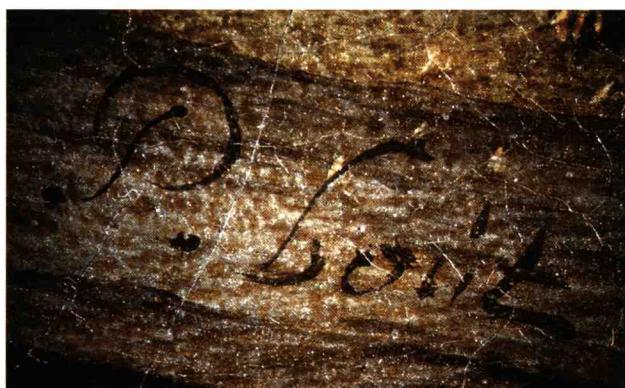


Abb. 1: Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

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

Verst. Slg. G. Finger des Raths, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 21. Mai 1874, Nr. 12 als „Pieter Bout“ (fl. 1420)

BESCHREIBUNG

Fischer bieten am Strand vor sanft ansteigenden Dünen ihren Fang feil. Vor den beiden an Land gezogenen Booten hat sich eine Menschentraube gebildet. Im Mittelpunkt sitzt ein altes Fischerpaar, das den Ertrag des Tages vor sich am Boden ausgebreitet hat und auf Käufer wartet. Links vorne kniet ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter und preist selbige Ware an. Er trägt einen braunen Hut, ein rotes Wams, einen braunen Hüftschurz und blaue Schonärmel, die am Rücken zusammengebunden sind. Die Bäuerin, mit der er spricht, balanciert einen Korb auf ihrem Kopf, einen weiteren stemmt sie mit der rechten Hand in die Seite. Links am Rand verfolgen zwei Kinder interessiert das Geschehen. Rechts des alten Fischerpaars steht ein weiterer Verkäufer mit einer blauen Fellmütze, einem blauen Wams und einem grauen Umhang. Mit ausgestrecktem linken Arm zeigt er einigen vornehm gekleideten Käufern die Fische. Vom Küstensaum nahen Kutschen heran. Reger Handel findet in kleinen Grüppchen auch weiter entfernt statt. Schiffe mit eingeholten Segeln werden dort entladen und hinter einer Düne im Mittelgrund wird etwas verbrannt. Dunkle, links von der Landseite her aufziehende Wolken künden ein Unwetter an. Dennoch sind Abschnitte des Küstensaums in ein helles Licht getaucht, das die am Boden ausgebreiteten Fische silbrig schimmern und ihre Kieben rot aufblitzen lässt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 21. Mai 1874 für 1420 fl. in der Versteigerung der Sammlung des Frankfurter Kaufmanns Georg Finger des Raths als ein Werk Peeter Bouts von 1671 erworben.¹ In den Verzeichnissen und

1 Verst. Kat. Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 21.5.1874, S. 3, Nr. 12 („Rechts unten auf einem Brett die Bez. P. bout A°. 1671“; annotiert: „1420“, „Städel’sches Inst“). Exemplar im Städel.

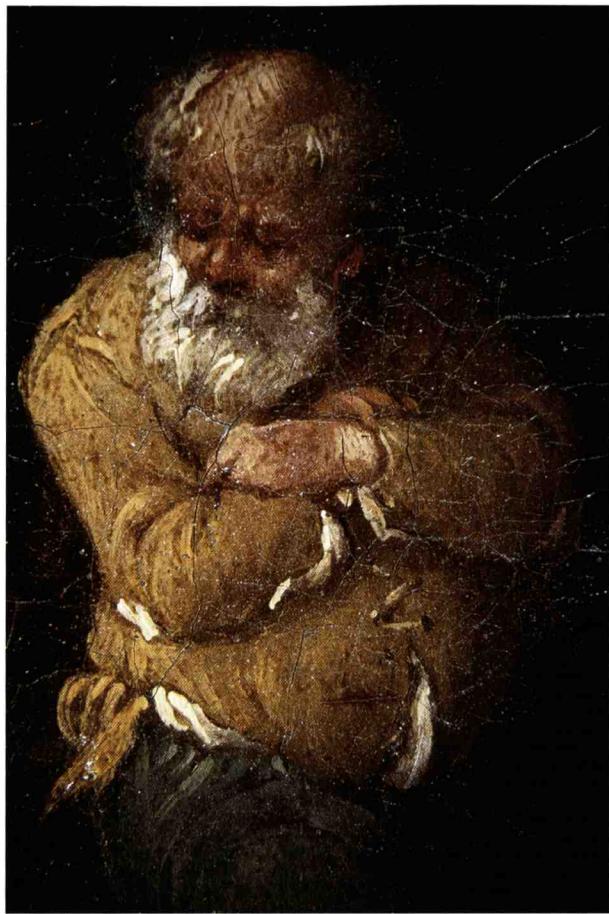


Abb. 2: Peeter Bout, *Strand mit heimkehrenden Fischern*, Mikroskopaufnahme: Figur, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Peeter Bout, *Strand mit heimkehrenden Fischern*, Mikroskopaufnahme: Hund, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1094. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1094. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1094.

3 LEVIN 1887/88b, Sp. 288.

4 WOERMANN 1888, 1, S. 523.

5 WEIZSÄCKER, in: Verz. 1900, S. 45f., Nr. 296.

6 THIÉRY 1953, S. 172. PRESTON 1974, S. 12. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 234, Nr. 10. NICA 1994, S. 47, Nr. 17. Den Beitrag der unpublizierten Dissertation von Nica verdanke ich Ingrid Goddeeris, Bibliothek, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

7 Peeter Bout, „Fischmarkt am Strand“, Lwd. auf Holz, 20,4 x

Inventaren² des Städel wurde das Gemälde seither mit unverändertem Schätzwert als Peeter oder Pieter Bout geführt. Levin konstatierte, dass „die Luft des sonst guten Bildes [...] geschunden“ sei.³ Woermann meinte, dass die Figuren nicht nach Adriaen Frans Boudewyns aussehen, sondern das Gemälde wohl vollständig von Bout gemalt worden sei.⁴

Probleme bereitete einzig die Datierung. Im Inventar von 1872 wurde darauf hingewiesen, dass die Jahreszahl undeutlich sei, aber nicht 1671 heißen könne, da Bout damals erst 13 Jahre alt gewesen sei. In den Städel-Verzeichnissen von 1879 bis 1897/1900 ließ man die beiden letzten Ziffern offen. Weizsäcker gab die Datierung schließlich mit 1677 wieder und änderte den bisherigen Titel „Strand von Scheveningen“ in „Heimkehr vom Fischfang“.⁵

Preston, Thiéry und Kervyn de Meerendré sowie Nica nahmen das Gemälde als eigenhändiges Werk Bouts auf, wobei Thiéry und Kervyn de Meerendré es zwar als signiertes, aber nicht als datiertes Werk behandelten. Preston und Nica hingegen gaben die Datierung wiederum mit 1677 an.⁶ Zudem machte Nica darauf aufmerksam, dass einige Figuren und Motive aus dem Städel-Bild in Zeichnungen und anderen Gemälden Bouts wie in einer sechs Jahre später entstandenen Strandszene in Karlsruhe (Abb. 5) wiederkehren.⁷

Sander und Brinkmann verzeichneten das Bild gleichfalls als 1677 datiertes Werk Bouts und lokalierten wie Preston, aber anders als Thiéry und Nica, die auf eine Ortsangabe verzichtet hatten, die Strandszene in Scheveningen.⁸

Sellink nannte Bouts „Rückkehr der Fischer“ im Städel Museum als Beispiel für dessen präzisen Pinselstrich.⁹

DISKUSSION

Bouts Landschaften stehen in der Tradition von Jan Brueghel d. Ä. und zeigen, dass dessen populäre Bildthemen in der Brüsseler Malerschule bis in das späte 17. Jahrhundert fortlebten. Trotz seines niedrigen Horizontes erinnert auch das Städel-Bild noch an ähnliche Brueghel-Szenen (Abb. 7).¹⁰ Bouts Fischmärkte scheinen auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt gefragt gewesen zu sein, da er sie mit nur leicht

24,7 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 203). Bezeichnet: „P. bout AN 1683“ [AN ligiert].

3 SANDER/BRINKMANN, in: Verz. 1995, S. 21.

9 Manfred Sellink, Pieter Bout, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 589.

10 Vgl. VLIEGHE 1998, S. 188. Siehe z. B. Jan Brueghel d. Ä., „Dorflandschaft mit Selbstbildnis“, Kupfer, 25 x 36 cm. Privatsammlung. Signiert und 1616 datiert. Ders., „Kirchweih in Schelle“, Holz, 52 x 90,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 9102). Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 228, 520, Nr. 63, 199.



Abb. 4: Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern, 1677, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Peeter Bout, *Fischmarkt am Strand*, 1683, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

verändertem Figurenpersonal in Gemälden und Stichen¹¹ gerne wiederholte. In einem „Fischmarkt“ von 1683 in Karlsruhe kehren beispielsweise zwei Rückenfiguren – der stehende Mann mit Pelzmütze und der links vorne Kniende – und leicht variiert der sitzende Alte mit weißem Vollbart aus dem Städel-Bild wieder (Abb. 2, 5).¹²

Im Gegensatz zur Bildthematik verweisen Technik und Malweise des Städel-Bildes allerdings in die zweite Jahrhunderthälfte. Die mittelgraue Grundierung scheint in

den lasurartigen Farben des Bodens und in einigen Schattenpartien durch und erzeugt ein gedämpftes graugrünes Kolorit.¹³ Wenige Lokalfarbakzente in den vorderen, mit dichtem Auftrag und sichtbaren Pinselstrichen ausgeführten Figuren frischen die Farbgebung auf (Abb. 2). Der vorne rechts stehende Junge mit gelber Jacke wurde in einem mittelbraunen Ton konturiert, der auch die Schattenzonen im Gesicht beschreibt. Auch der Hund verdeutlicht das Bemühen, mittels Farbe und Pinselstruktur eine lebendige, naturnahe Fellgestaltung

11 Siehe den Stich (18,5 x 27,5 cm), in dem das sitzende Fischerpaar sowie der rückansichtige Fischhändler, der gegenüber von einem gut gekleideten Mann steht, fast unverändert in einer ähnlichen Komposition wiederkehren. HOLLSTEIN III, S. 169.

BARTSCH 5 (früher 4), S. 371, 1 (407). Siehe eine Zeichnung in London (Feder, 24,3 x 39 cm, Britisches Museum, Inv. Nr. 1836.8.11.80) – vielleicht eine Stichvorlage –, in der diese Figuren variiert sind und die kniende Rückenfigur des Städel-Bildes dargestellt ist. Hind, in: Kat. LONDON 1923, II, S. 87, Nr. 4.

12 In einem weiteren „Fischmarkt am Strand“ (Holz, 45 x 63 cm, Verst. Köln [Van Ham] 22.3.1995, Nr. 1175; signiert: „P. boüt“) werden Komposition und Figuren teils spiegelverkehrt wiederholt.

13 Bei der Beurteilung der Farbgebung ist zwar der durch Dreck und verbräunten Firnis getrübte Zustand zu berücksichtigen, Bout entwickelte aber zunehmend eine tonalere Farbpalette. Vgl. den „Fischmarkt“ von 1676 (Verst. Brüssel [Palais des Beaux-Arts] 9.10.1968, Nr. 20). THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 16. Zum Kolorit siehe auch EBD., S. 13f.



Abb. 6: Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern, Mikroskopaufnahme: Hintergrundfiguren, Frankfurt a. M., Städel Museum

zu erzielen (Abb. 3).¹⁴ Kurze, kurvige Pinselstriche kennzeichnen ein lockiges Fell, das in den beleuchteten Partien mit pastosem Weiß und braunen Lasuren ausgeführt ist, während in den Schattenpartien die graue Grundierung mitwirkt. Die winzigen Figuren im fast monochrom gehaltenen Mittel- und Hintergrund wurden nur summarisch mit einzelnen Punkten und Pinselstrichen skizziert (Abb. 6).

Die Datierung des Städel-Bildes, die trotz der Verunklärung der letzten Ziffer als 1677 zu lesen ist, zeigt, dass

Bout selbst kurz nach seinem mehrjährigen Parisaufenthalt und den dortigen künstlerischen Impulsen der Antwerpener Bildtradition verhaftet bleibt (Abb. 7). Da für Bout keine Hollandreise dokumentiert ist, muss offenbleiben, ob der Küstenabschnitt tatsächlich, wie mitunter vermutet, Scheveningen abbildet.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 147, Nr. 296; 1883, S. 150f., Nr. 296; 1888, S. 161, Nr. 296; 1892, S. 66, Nr. 296; 1897/1900, S. 64, Nr. 296; 1900, S. 45f., Nr. 296; 1905/07, S. 54, Nr. 296; 1907, S. 51, Nr. 296; 1910, S. 64, Nr. 296; 1914, S. 66, Nr. 296; 1915, S. 94, Nr. 296; 1919, S. 15, Nr. 1094; 1924, S. 36, Nr. 1094; 1995, S. 21, Abb. 13

LEVIN 1887/88b, Sp. 288
WOERMANN 1888, 1, S. 523

THIÉRY 1953, S. 172

PRESTON 1974, S. 12

THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. auf S. 17, 234, Nr. 10

NICA 1994, S. 47, Nr. 17, Abb. 17

Manfred Sellink, Pieter Bout, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 589



Abb. 7: Jan Brueghel d. Ä., Kirchweih in Schelle, Wien, Kunsthistorisches Museum

14 Zum leichten und lebendigen Stil Bouts siehe auch Manfred Sellink, Pieter Bout, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 589.

PAUL BRIL

Breda? 1553/54 – 1626 Rom

Paul Bril lernte vermutlich bei seinem Vater, dem Landschaftsmaler Matthijs Bril d. Ä., bevor er laut Van Mander bei dem unbekannten Maler Damia(e)n Ortelmans (Wortelmans) in Antwerpen in die Lehre ging. 1574 war Bril in Lyon und reiste von dort weiter nach Rom. Sein älterer Bruder, der Landschaftsmaler Matthijs d. J., stand damals bereits in den Diensten von Papst Gregor XIII. 1582 trat Bril der römischen Accademia di San Luca bei, der er 1620 als erster flämischer Maler als „principe“ vorstand. 1592 heiratete er eine Römerin. Van Mander

vermerkte die beiden Niederländer Balthasar Lauwers und Willem van Nieuwlandt als seine Schüler. Sehr wahrscheinlich pflegte Bril mit Jan Brueghel d. Ä. einen engen Umgang, als dieser von 1592 bis 1594 in Rom weilte. Im Dezember 1606 war Bril einer der Trauzeugen von Adam Elsheimer. Außer einem Aufenthalt in Neapel 1602/03 war Bril bis zu seinem Tod am 7. Oktober 1626 in Rom ansässig. Er schuf großformatige Landschaftsfresken und widmete sich seit Anfang der 1590er der kleinformatigen Kabinettmalerei.

LITERATUR: VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 362–364; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 287; BULLART 1682, II, S. 449f.; MAYER 1910, S. 19–22; BERGER 1993, S. 13–25; VLIEGHE 1998, S. 177–179

PAUL BRIL (Umkreis)

LANDSCHAFT BEI TIVOLI

INV. NR. 2143

Um 1595–1600

Kupfer, 12,1 x 17,4 cm

Signiert und 1595 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel, in einem hellen graubraunen Ton dünn grundiert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Waagrechter Kratzer (ca. 3 cm lang) in der rechten Bildhälfte parallel zum unteren Bildrand. Retuschierte Knicke und Abplatzungen in den beiden unteren Bildcken. Beschädigung in der oberen Felspartie am linken Bildrand.

In den Vertiefungen der Bildoberfläche Reste von Dreck und vergilbtem Firnis. Winzige Löcher in der Malschicht über die gesamte Bildfläche verteilt, vermutlich infolge von korrodiertem Kupfer. Leichte Schwundrissbildung in der Bildmitte v. a. in den helltürkisen Farbpartien. Verputzungen in der Staffage, den dunkelbraunen Partien, den Wolken und den beiden Bäumen rechts unten. Teils retuschierte Ausbrüche entlang der

Bildränder bis auf den oberen Bildrand sowie vereinzelt im Bildfeld. Retuschen v. a. in der Himmelspartie. Unter UV-Licht werden ein dünner Firnis und Reste eines älteren, fluoreszierenden Firnissses sichtbar. Signiert unten in der Mitte in schwarzer oder dunkelbrauner Farbe „PA.. brilli. 1595“ [„PA“ ineinander geschrieben, d. h. der senkrechte Strich des „P“ ist zugleich linker Aufstrich des „A“] (Abb. 1). Die Signatur ist verputzt, in die umliegende Malschicht eingebettet und von Craquelésprünge durchzogen.

PROVENIENZ

erworben 1981 als Stiftung der Imprimatur Gemeinnützige Gesellschaft von der Kunsthändlung Noortmann & Brod, London, als „Paul Bril“

ORIGINALE FASSUNG

Paul Bril, Kupfer, 11,8 x 17,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corbaud (Inv. Nr. 3178). Bezeichnet links vorne am Weg: „AP. brillo. 15[?]“ [die beiden letzten Ziffern unleserlich; „AP“ ligiert].¹ (Abb. 3)

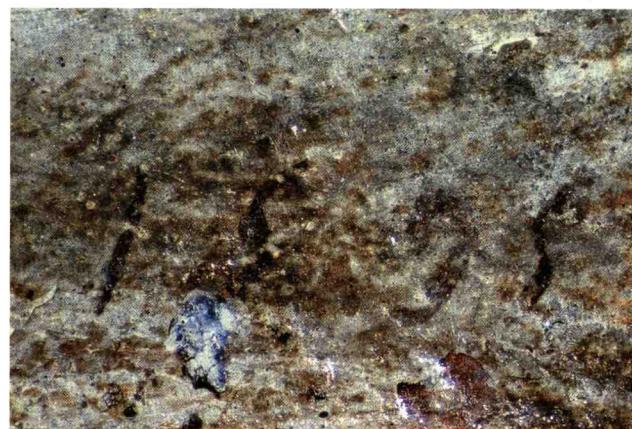


Abb. 1: Paul Bril (Umkreis), Landschaft bei Tivoli, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

¹ Provenienz: Ende 19. Jahrhundert Slg. Fürstin Isabella Boncompagni-Ludovisi, geb. Rondinelli-Vitelli, Florenz/Rom.

Privatsammlung Schweiz. 1964 vom Wallraf-Richartz-Museum erworben. Vey/Kesting, in: Kat. KÖLN 1967, S. 24.



Abb. 2: Paul Bril, *Landschaft bei Tivoli*, 1595, Rom, Museo e Galleria Borghese

VARIANTE

Paul Bril, Kupfer, 11 x 17 cm. Rom, Museo e Galleria Borghese (Inv. Nr. 511). Bezeichnet: „P. BRIL 1595“.² (Abb. 2)

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Raphael Sadeler II, Stich, 20,4 x 27 cm. Beschriftet: „P. Bril inventor“, „R. Sadeler Junior scalpsit“. Seitenverkehrt.³

BESCHREIBUNG

In einer zerklüfteten Gebirgslandschaft überquert ein Reiter, gefolgt von einem Mann und Hunden, bild-einwärts eine Steinbrücke. Der Reiter trägt einen blauen Wams mit gelben Ärmeln, einen roten Umhang und einen mit einer Feder geschmückten Hut. Auf seinem ausgestreckten rechten Arm sitzt ein Greifvogel. Am linken Bildrand münden Wasserfälle in einen Flusslauf, der in der Mitte von einer hölzernen Brückenkonstruktion überspannt wird. Ein aquäduktartiger Mauerabschnitt, eine kleine Kapelle, ein dünner Holzzaun und ein Kreuz markieren den kurvigen, an- und absteigenden Weg, den der Reiter noch bis zu der Brücke zurücklegen muss. Oberhalb der Wasserfälle erhebt sich ein weißer Rundtempel mit



Abb. 3: Paul Bril, *Landschaft bei Tivoli*, 1596 (?), Köln, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corbaud

2 Provenienz: ?Slg. Cavalier d'Arpino. Seit 1693 Slg. Borghese, Rom. Kat. ROM 1959, S. 148, Nr. 206. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 92, Nr. 27.

3 HOLLSTEIN XXI, 51.

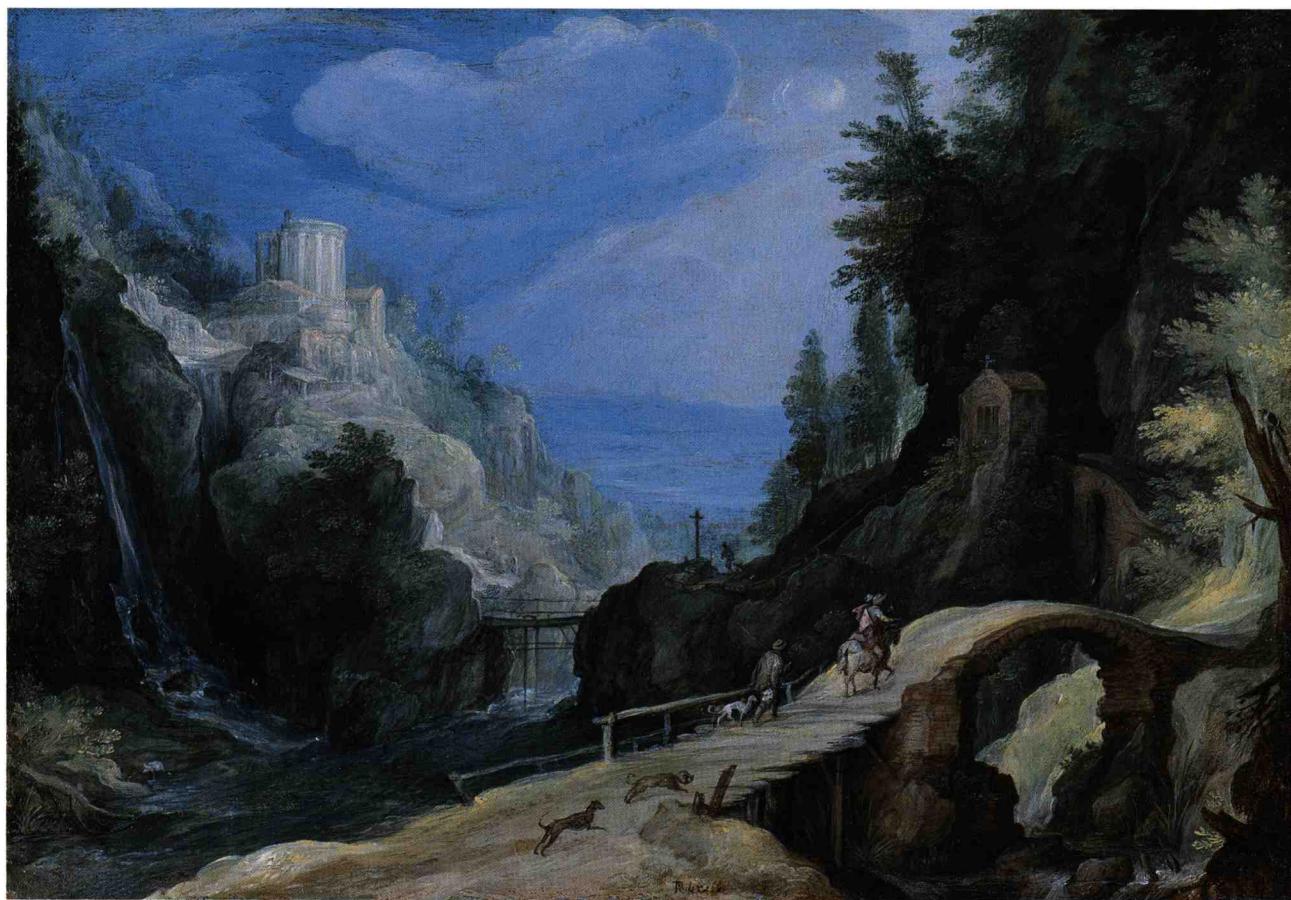


Abb. 4: Paul Bril (Umkreis), *Landschaft bei Tivoli*, um 1595–1600, Frankfurt a. M., Städel Museum

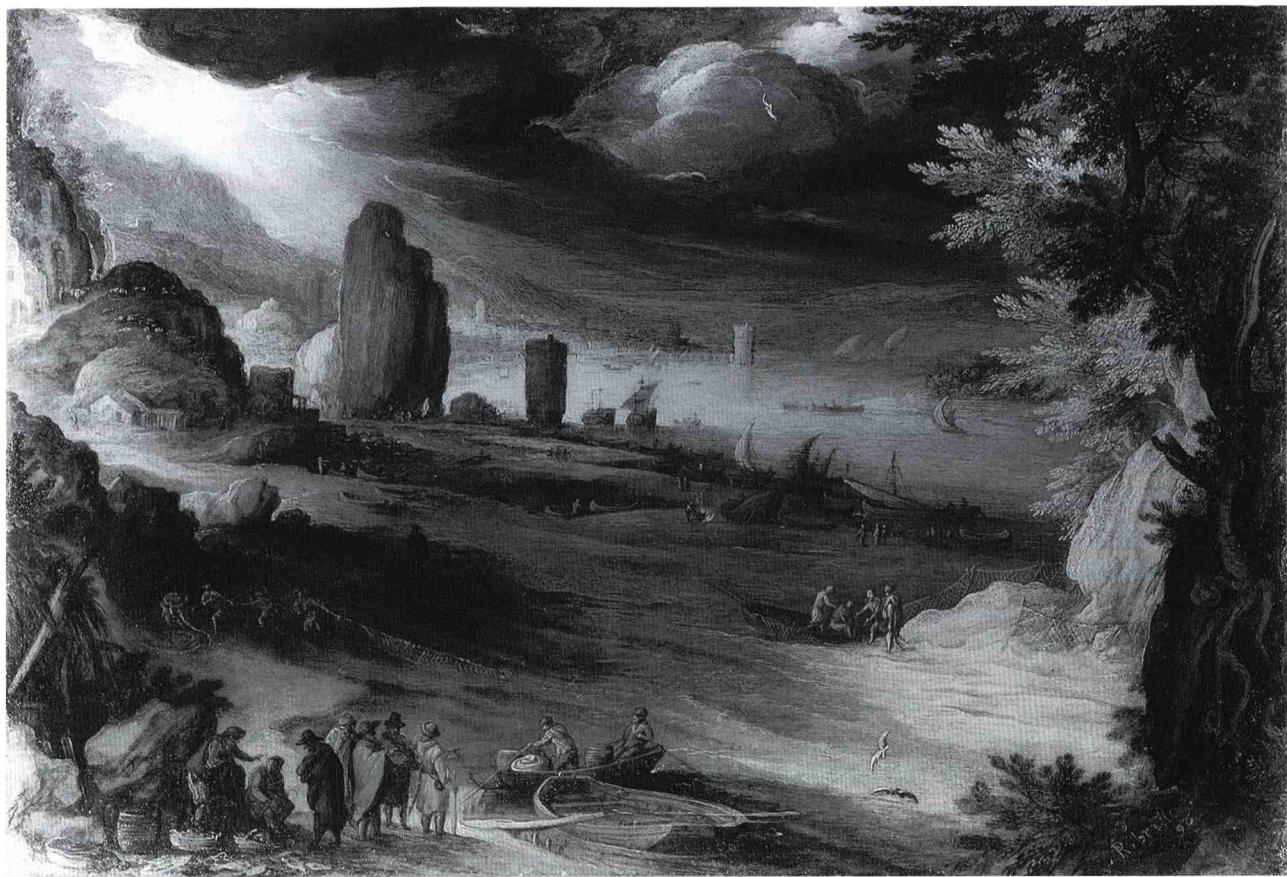


Abb. 5: Paul Bril, Küstenlandschaft, 1596, Köln, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud

Säulen auf dem hell beleuchteten Felsmassiv, während sich zur Mitte eine ferne, blau getönte Landschaft öffnet. Am Himmel zeichnet sich links schwach ein Regenbogen ab. Auf der anderen Seite ist die dichte Wolkendecke aufgerissen und die Sonne kommt zum Vorschein.

FORSCHUNGSSTAND

Die Kupfertafel wurde 1981 im Londoner Kunsthändel als „Paul Bril“ vom Städel Museum erworben⁴ und in den Museumsverzeichnissen von 1986 und 1987 mit dieser Einordnung aufgenommen.

Noch vor dem Ankauf wurde das Bild erstmals durch Ertz publiziert, der es als eigenhändiges Werk Brils behandelte und die Bezeichnung mit „P brillo 1595“ wiedergab.⁵ Er konstatierte ferner, dass Jan Brueghel d. Ä. das Motiv im gleichen Jahr und vom selben Standort aus studiert und für eine „Ruhe auf der Flucht mit Ti-

voli-Tempel“⁶ verwendet habe. Somit sei der bislang fehlende Beleg für einen gemeinsamen Ausflug zu den Wasserfällen des Anio in Tivoli erbracht. Als sich die Tafel Brils im Besitz des Städel befand, wiederholte Ertz seine Einordnung und führte die Landschaft exemplarisch für diejenigen Bilder Brils an, die Joos de Momper d. J. hinsichtlich Raumbildung, Komposition, Einzel motive und Bildauffassung als Vorbild gedient haben könnten.⁷ Auch Repp-Eckert behandelte das Frankfurter Bild ebenso wie eine Tafel mit derselben Komposition in Köln (Abb. 3), die sie als eine weitere Fassung betrachtete, als eigenhändiges Werk.⁸ Mit dem Hinweis auf das alleinstehende Kreuz und dem dazu kontrastierenden antiken Rundtempel hob sie ferner den symbolischen Gehalt des Sujets hervor.

Berger zweifelte 1993 die Authentizität der Frankfurter Tafel erstmals an und ordnete sie als Kopie nach Brils Kölner Bild (Abb. 3) ein, dessen Datierung sie mit 1596 angab.⁹ Die beiden Landschaften seien zwar in Motiv,

4 Inventar des Städel.

5 ERTZ 1981, S. 9.

6 Jan Brueghel d. Ä. (Figuren von Johann Rottenhammer), „Ruhe auf der Flucht mit Tivoli-Tempel“, Kupfer, 26 x 35,5 cm. Privatsammlung. Vgl. ERTZ 1979, S. 558, Nr. 10.

7 ERTZ 1986, S. 336, Anm. 201 auf S. 433.

8 Siehe ORIGINALE FASSUNG. REPP-ECKERT 1989, S. 14.

9 BERGER 1993, Anm. 43 auf S. 35, S. 212. Die Version in Rom erkannte sie als eigenhändig an. EBD., S. 202.



Abb. 6: Paul Bril, Küstenlandschaft, 1595, Rom, Museo e Galleria Borghese

Material und Größe annähernd gleich, das Frankfurter Gemälde sei jedoch in seiner Farbigkeit verblauer und besäße eine einförmigere Malweise.

Zwei Jahre später zogen auch Sander und Brinkmann in Erwägung, dass es sich bei der Städel-Tafel um eine Kopie handeln könnte.¹⁰

Pijl meinte hingegen, die Tafel stelle eine 1595 entstandene, eigenhändige Variante der Kölner Tafel (Abb. 3) dar.¹¹ Er verwies auf eine weitere Version dieser Landschaftskomposition in Rom, die als Mondlandschaft leicht abgewandelt sei (Abb. 2).¹² Ferner machte er auf das jeweilige, von ihm als „Nächtliche Küstenlandschaft“ bezeichnete Pendant aufmerksam, wobei er hervorhob, dass das Kölner Gemäldepaar 1596 und damit ein Jahr später als dasjenige in Rom entstanden

sei (Abb. 5, 6).¹³ Entsprechend überlegte er, ob in einer weiteren Küstenlandschaft in München (Abb. 7) das Gegenstück zur Frankfurter Tafel vorliegen könnte.¹⁴ Er erklärte die Existenz verschiedener Versionen Brils durch dessen Zufriedenheit mit der Komposition.

Denk plädierte dafür, dass es sich bei der Münchener Küstenlandschaft (Abb. 7) tatsächlich um das Gegenstück zum Frankfurter Bild handelt.¹⁵ Da sie letzteres als eigenhändiges Werk Brils von 1595 einstuft, sah sie die Entstehung der Münchener Landschaft gleichfalls um 1595 gestützt. Wie Pijl hielt auch sie die Kölner Bilder für Gegenstücke (Abb. 3, 5), die ein Jahr später auf das Gemäldepaar in Rom (Abb. 2, 6) folgten und für die Praxis Brils, Landschaften mit nur wenigen Abweichungen zu wiederholen, stehen.

10 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 22f.

11 Pijl gab die Signatur des Städel-Bildes mit „PA Bril 1595“ wieder. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, Nr. 29, S. 92f., Anm. 1.

12 Siehe KOPIE/VARIANTE. Dies erkläre Pijl zufolge auch das Fehlen des Regenbogens. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 92, Nr. 27.

13 Paul Bril, „Küstenlandschaft“, Kupfer, 11,7 x 17,4 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud (Inv. Nr. 3179). Bezeichnet: „PA brillo 96“. Bei Pijl irrtümlich spiegelverkehrt

abgebildet. Paul Bril, „Küstenlandschaft“, Kupfer, 11 x 17 cm. Rom, Museo e Galleria Borghese (Inv. Nr. 513). Laut Pijl ungenau bezeichnet. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 91f., Nr. 26, 28.

14 Paul Bril, „Küstenlandschaft“, Kupfer, 12,5 x 16,4 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 903). Bezeichnet: „PA Bril 1595“. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 92, unter Nr. 29.

15 Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 29.

Klessmann zeigte sich wiederum mit dem Hinweis auf unstimmige Partien im Himmel wenig überzeugt von der Authentizität der Städel-Tafel.¹⁶ Auch Cappelletti vermutete die Ausführung durch einen Nachahmer Brils, die Tafeln in Köln und Rom stufte sie hingegen als eigenhändig ein (Abb. 2, 3). Die Bezeichnung der Städel-Tafel gab sie mit „P.A. Bril 1595“ wieder.¹⁷

DISKUSSION

Seit Anfang der 1590er Jahre widmete sich Bril der Landschaftsmalerei auf kleinformatigen Kupfertafeln,

wobei er der großen Nachfrage mit leicht variierten Wiederholungen begegnete.¹⁸ Die signierte und 1595 datierte „Landschaft bei Tivoli“ des Städel kehrt in zwei Versionen in Köln und Rom wieder, wobei die Tafel in Rom als Landschaft bei Mondschein oder schlechtem Wetter stärker verdunkelt ist (Abb. 2, 3).¹⁹ Beide Versionen werden jeweils von einer „Küstenlandschaft“ ergänzt (Abb. 5, 6).²⁰ Die beiden von 1595 stammenden Tafeln in Rom werden spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts gemeinsam verwahrt,²¹ die Kölner Bilder, deren Datierung zwischen 1596 und 1599 oszilliert, sind seit dem späten 19. Jahrhundert zusammen dokumentiert.



Abb. 7: Paul Bril, Küstenlandschaft, 1595, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

16 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für seine Einschätzung und das Gespräch am 31.7.2006.
 17 CAPPELLETTI 2006, S. 220.
 18 Van Mander berichtet in Brils Vita von vielen verkauften, kleinen Bildern auf Leinwand und Kupfer. VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 364. Pijl verwies auf eine Episode von 1610, als Federico Borromeo ein ähnliches Gemälde von Bril wie dasjenige in seiner Werkstatt wünschte, allerdings ein abgewandeltes erhielt. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 92 unter Nr. 29. PIJL 1995, S. 38. Siehe auch Middendorf, in: Ausst. Kat. Es-

SEN-WIEN 2003/04, S. 222.
 19 Siehe ORIGINALE FASSUNG und KOPIE/VARIANTE.
 20 Siehe Anm. 13.
 21 Siehe den Inventareintrag von 1790. Kat. ROM 1959, S. 148, Nr. 206. Pijl vermutete hingegen, dass beide Bilder bereits vor 1607 in der Sammlung des Cavaliere d'Arpino waren, da Brils „Landschaft mit Vestatempel“ der „Flucht nach Ägypten“ des Cavaliere d'Arpino (Galleria Borghese, Inv. Nr. 231) für die Komposition und das Tempelmotiv als Vorbild gedient habe. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 93, Nr. 29.

tiert.²² Ob die Städel-Tafel einst ein Begleitstück besaß und dieses in der kompositionell leicht variierten Münchner „Küstenlandschaft“ (Abb. 7) vorliegt, ist nicht sicher zu klären. Zumal genaue Untersuchungen zu mehr oder weniger abweichenden Wiederholungen bei Bril bzw. seiner Werkstatt oder seines Umkreises fehlen.²³

Angesicht der geringfügigen Abweichungen in der Version der „Landschaft bei Tivoli“ in Rom zu den nahezu gänzlich übereinstimmenden Fassungen in Köln und Frankfurt stellt sich die Frage nach Original und Kopie.²⁴ Anhaltspunkte liefert der Entstehungsprozess: Die Hintergrundlandschaft der Komposition ist in einer Skizze mit dem Vestatempel angelegt, die vor der Natur angefertigt wurde (Abb. 8).²⁵ In zwei weiter ausgearbeiteten Zeichnungen (Abb. 10) verstärkte Bril den Ruinencharakter des Rundtempels und bettete diesen in eine Landschaft ein, in der vorne ein Weg über eine Brücke führt.²⁶ Im Gemälde wurde der Rundtempel in derselben Ansicht übernommen, die Brücke nach rechts gerückt und vergößert sowie mit einem Figurenmotiv belebt, das Bril seitensverkehrt aus seinem um 1588–89 gemalten Lunettenfresko im Lateran entnahm.²⁷

Im Vergleich zu der ersten Skizze besitzt der Rundtempel in den Versionen in Köln und Rom (Abb. 2, 3) zwar weniger Säulen und leichte Abweichungen bei der umliegenden Architektur, die links markant freistehende Säule des Rundtempels wurde jedoch jeweils genau übernommen. In der Frankfurter Tafel ist die Säulenreihe mit durchgehendem Gebälk und vor dem Hinter-

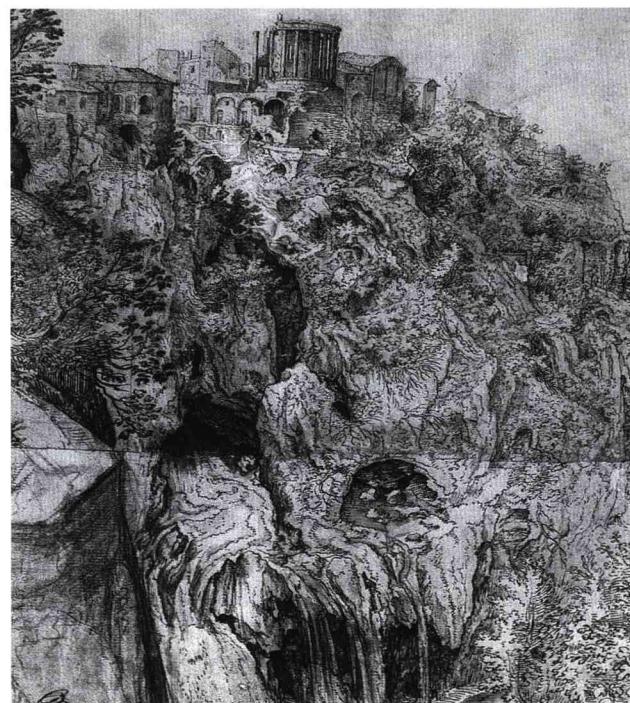


Abb. 8: Paul Bril, *Skizze von Tivoli und dem Sybillentempel*, 1590er Jahre, schwarze Kreide, Feder in Braun, Graphit, braun und blau laviert, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

grund verschwimmend dargestellt (Abb. 9). Dies überrascht, da Bril den Tempel nachweislich genau studiert hat und ihn in der Kölner Fassung (Abb. 3) abermals korrekt wiederzugeben wusste.²⁸ Aber auch in der Malweise sind Unterschiede zu bemerken: Das Laubwerk

22 Pijl ließ die letzte Ziffer in der Kölner „Landschaft bei Tivoli“ als unleserlich offen, ordnete sie aber zeitgleich zum „[15]96“ datierten Pendant ein. Pijl, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 92, Nr. 28, 29. Ebenso 1596 als Datierung: REPP-ECKERT 1989, S. 14. BERGER 1993, Anm. 43 auf S. 35, S. 212. WOOD RUBY 1999, S. 45. Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 29. Vey, Kesting und Mai vervollständigten die Datierung eher zu „1599“, weshalb sie eine ursprüngliche Konzeption der Kölner Tafeln als Gegenstücke bezweifelten. VEY 1964, S. 291, 294f. Vey/Kesting, in: Kat. KÖLN 1967, S. 24. Mai, in: Ausst. Kat. KÖLN 1991, S. 146, Nr. 8.1, 8.2. Ich danke Ekkehard Mai und Iris Schäfer, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, für die Möglichkeit im Mai 2006, die Kölner Versionen unter Mikroskop studieren zu können. Dabei stellte sich heraus, dass in der Kölner Gebirgslandschaft nur die ersten beiden Ziffern „15“ sicher zu erkennen sind.

23 Die Münchner Tafel weicht in der Staffage, den seitlichen Repousoirzonen, der Himmelspartie, aber auch in der Hintergrundgestaltung ab. Vgl. Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 29. Die Münchner Tafel wird ebenfalls um 1595 datiert von Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2005, S. 61.

24 Vgl. BERGER 1993, S. 34–39.

25 Paul Bril „Skizze von Tivoli und dem Sybillentempel“, schwarze Kreide, Feder in Braun, Graphit, braun und blau laviert, 279 x 250 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 19.816). Es handelt sich um die einzige, bekannte vor der Natur entstandene Zeichnung Brils aus den 1590er Jahren. WOOD RUBY 1999, S. 45, 97, Nr. 47. Zum Ves-

tatempel, der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. über den steilen Kaskaden des Anio östlich von Rom bei Tivoli als Rundbau errichtet wurde, und dem dortigen sog. Sybillentempel, einem rechteckigen Antentempel, siehe LEXIKON DER ALten WELT 1990², Sp. 3085, 3220f.

26 Paul Bril „Sybillentempel in Tivoli“, schwarze Kreide, Feder in Braun, Graphit, grau laviert, 198 x 275 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 19.774). Ders. „Sybillentempel in Tivoli“, Feder in Braun, braun und grau laviert, 203 x 270 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 19.773). Signiert: „Pauolo / Brilo“. WOOD RUBY 1999, S. 97f., Nr. 48, 49.

27 Das Fresko der westlichen Loggia des Laterans gehört zu einem 16-teiligen Zyklus, den Bril gemeinsam mit Assistenten im Auftrag von Papst Sixtus V. um 1588–89 ausgeführt hat. Siehe auch den seitengleichen Stich nach dem Fresko mit komprimierter Felslandschaft (208 x 280 mm; sign. u. dat.: „Paulus Bril Invent. & Fecit 1590“). HENDRIKS 2003, S. 17–29, v. a. S. 26, Abb. 8, S. 110, 112, Nr. V.b.13. HOLLSTEIN III, S. 219. Siehe Bergers Verweis auf kompositionelle Parallelen zwischen den Kölner Pendants und zwei großformatigen Temperagefälden (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. Nr. 210, 211). BERGER 1993, S. 42–44, Abb. 3, 4.

28 Siehe ebenso die Tivoli-Ansichten von Jan Brueghel d. Ä. ERTZ 1979, S. 175–178, 558, Nr. 10, Abb. 199. Zum künstlerischen Verhältnis Brueghels und Brils siehe EBD., S. 93–96.

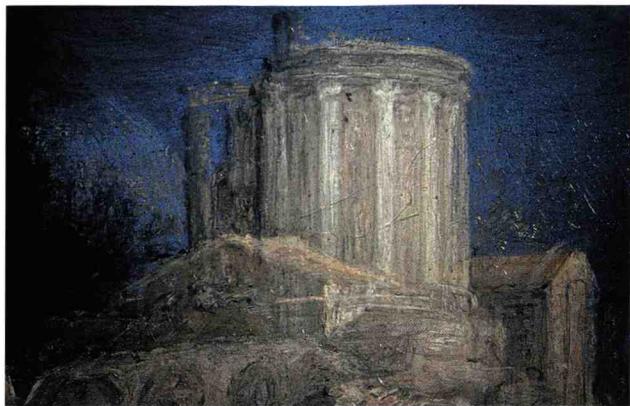


Abb. 9: Paul Bril (Umkreis), *Landschaft bei Tivoli*,
Mikroskopaufnahme: Sybillentempel, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

am rechten Bildrand ist im Kölner Bild präzise einzeln aufgestupft, während es in der insgesamt durchaus sorgfältig und vertrieben ausgeführten Frankfurter Version verwaschen und unstrukturiert wirkt. Insgesamt ist die Kölner Tafel schwungvoller und mit kurvigen Pinselstrichen gemalt, die ohne Formbezug im feuchten, passigen Blau des Himmels oder um die Staffage im Mittelgrund sichtbar stehengelassen sind.²⁹ Wegen des fehlenden Detailinteresses und des wenig pointierten Duktus' ist das Städel-Bild als Kopie aus der zweiten Hälfte der 1590er Jahre nach der vorangehenden Kölner Fassung einzuordnen.³⁰ Die der Zeit entstammende Bezeichnung verrät genaue Kenntnisse über Schreibweise und Handschrift der Signaturen Brils und spricht für die Entstehung in Brils nahem Umkreis (Abb. 1).³¹



Abb. 10: Paul Bril, *Sybillentempel in Tivoli*, lavierte Federzeichnung,
Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

29 Zur runden, bewegten Pinselführung siehe auch BERGER 1993,

S. 38.

30 Vgl. die präzise ausgeführten Details und die akkurate Laubbehandlung in Brils „Felslandschaft mit Hirten“ (Kupfer, 18 x 23,5 cm, Privatbesitz, Deutschland) von 1594, die als frühestes erhaltenes und gesichertes Ölgemälde Brils und erstes, bekanntes Beispiel für seine Rückgriffe auf die Fresken gilt. ERTZ 1979, S. 96, Abb. 88. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 130, Nr. 42. BERGER 1993, S. 32f. Insgesamt zu den frühen Tafelbildern Brils von 1594 bis 1600 siehe EBD., S. 28–66. Baer

verzeichnete als erstes Tafelbild Brils ein nicht lokalisierbares Gemälde von 1583 in Assisi. BAER 1930, S. 19.

31 Die Signaturen im Städel-Bild und in der Kölner „Küstenlandschaft“ geben die Initialen des Vornamens „PA“ in der selben ligierten Weise wieder. Siehe die abweichende Signatur der Kölner „Landschaft bei Tivoli“ mit der umgekehrten Reihenfolge „AP“ in ORIGINALE FASSUNG. Eine genaue Untersuchung der Signaturen Brils könnte vermutlich nähere Aufschlüsse zur Beurteilung der Bezeichnung und Eigenhändigkeit liefern.

LITERATUR

Verz. 1986, S. 18, Nr. 2; 1987, S. 33; 1995, S. 22f., Tafel 16
ERTZ 1981, S. 9, Abb. 6
ERTZ 1986, S. 336, Anm. 201 auf S. 433, Abb. 428

REPP-ECKERT 1989, S. 14
BERGER 1993, Anm. 43 auf S. 35, S. 212
Ausst. Kat. BRÜSSEL-ROM 1995, S. 93
Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 29
CAPPELLETTI 2006, S. 220

ADRIAEN BROUWER

Oudenaarde? um 1605/06 – 1638 Antwerpen

Das genaue Geburtsdatum von Adriaen Brouwer ist nicht bekannt. Da er aber nachweislich am 1. Februar 1638 in Antwerpen beerdigt worden ist und Isaac Bullart zufolge im Alter von 32 Jahren starb, muss Brouwer um 1605/06 zur Welt gekommen sein. Laut Bullart ist das flämische Oudenaarde Geburtsort, laut Houbraken möglicherweise auch Haarlem, wo Brouwer, wie auch Van den Branden annahm, von Frans Hals im Malen unterwiesen worden sei. Wahrscheinlich ging Brouwer bei seinem Vater in die Lehre, der in Oudenaarde Kartons für Teppiche entwarf. Eine frühe Quelle besagt, Brouwer habe sich im März 1625 in einer Amsterdamer Kneipe aufgehalten, die der Maler und Kunsthändler Barent van Someren betrieb. Vom 23. Juli 1626 datiert ein notarielles Dokument, das Brouwer gemeinsam mit Van Someren und dem Maler Adriaen van Nieulandt anlässlich eines Gemäldeverkaufs in Amsterdam unterzeichnet hat. Im selben Jahr wird Brouwer in Haarlem als Freund der Rederijkerskamer „In Liefde Boven Al“, einer Vereinigung von Laiendichtern, erwähnt. Wie lange sich Brouwer in den nördlichen Niederlanden auf-

gehalten hat, ist unbekannt. Spätestens 1631/32 war er nach Antwerpen umgesiedelt, da er zu dieser Zeit als Meister in der St. Lukasgilde und Jan Baptist Dandoy als sein Lehrling verzeichnet ist. 1633 wurde Brouwer für mindestens sieben Monate vielleicht anlässlich einer Steuerschuld verhaftet, denn der Künstler vereinbarte im Februar desselben Jahres im Antwerpener Gefängnis einen Darlehensvertrag und wurde noch im September als Insasse verzeichnet. Houbraken und Van den Branden vermuteten wegen einer Beschränkung auf Kriegs- und Staatsgefangene in diesem Gefängnis eher politische Gründe. Houbraken zufolge soll Rubens Brouwers Freilassung erwirkt haben. Spätestens 1634 wohnte Brouwer bei dem Antwerpener Stecher Paulus Pontius und trat im selben Jahr der Laiendichtervereinigung „De Violieren“ bei. Bis zu seinem Tod blieb er in Antwerpen ansässig. Rubens, der 17 Werke von Brouwer besaß, soll für eine angemessene Bestattung am 1. Februar 1638 in der Karmeliterkirche gesorgt haben. Sein geplantes Grabmonument kam jedoch nie zur Ausführung.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 91–95; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 305; BULLART 1682, II, S. 487–489; HOU-BRAKEN 1718, I, S. 318–333; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 847–863; UNGER 1884; Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 9–18; Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870–873

EIN BETRUNKENER BAUER

INV. NR. 1223

Um 1633/34

Eichenholz, 13,4 x 18,3 cm (queroval)

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Querovale, einteilige, leicht abgefaste Holztafel (18,5 x 13,6 x 0,3 cm) mit heller, elfenbeinfarbener, streifig aufgetragener Grundierung (Abb. 1, 2). Holztafel möglicherweise beschnitten. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, es markieren sich aber Pentimenti in der stehenden Figur rechts hinten (Abb. 1): Der Hut saß ursprünglich weniger tief im Gesicht und vermutlich hing der linke, angewinkelt ausgeführte Arm zuerst herab. Die beiden Figuren links im Hintergrund zeichnen sich in der Infrarot-Reflektographie nur schemenhaft ab, wobei die hintere in der Ausführung leicht abweicht (Abb. 2).

Das Gemälde wurde vom 15. bis 17. März 1971 von Helmut Tomaschek restauriert. Er entfernte den alten, leicht gebläuteten Firnis und trug einen neuen Firnis auf. Abschließend retuschierte er einige kleine, durch Bereibungen entstandene Fehlstellen am linken und vereinzelt auch am rechten Bildrand, die sich unter UV-Licht markieren (Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt). Unter UV-Licht wird ein gleichmäßig aufgetragener, nicht sehr alter Firnis sichtbar.

Holztafel leicht verwölbt. Bestoßungen am oberen linken Bildrand. Kratzer oberhalb der Kappe der vorderen Figur und entlang des Bildrandes links oben. Krepierungen und kleinteiliges, feines Schwundrisscraquelé, das sich stellenweise in dünnen Farbpartien (in der vorderen Figur, links im Hintergrund, in der Kleidung der Rückenfigur, im Gesicht der hinteren, mittleren Figur und im Gesicht der stehenden Figur) ausgebildet hat. Großmaschiges Craquelénetz, teils mit kleinen Ausbrüchen. Kleinere, teils retuschierte Ausbrüche im Hintergrund, unter dem Arm und in der Hose der Rückenfigur sowie in der Tischfläche. Verputzungen in den Haaren der vorderen Figur.

Am linken Bildrand oberhalb des Hockers monogrammiert in blasser bräunlicher Farbe: „B“. Der Buchstabe weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 3).



Abb. 1: Adriaen Brouwer, *Ein betrunkener Bauer*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

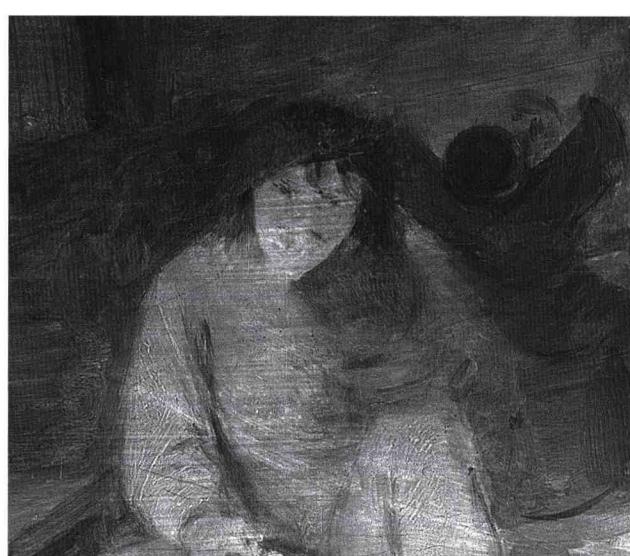


Abb. 2: Adriaen Brouwer, *Ein betrunkener Bauer*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Rückseitig Bearbeitungsspuren einer Säge. Klebezettel „G 1223“ (Zahl in schwarzer Tinte).
Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein ergab infolge einer nicht ausreichenden Anzahl von Jahrringen keine Datierung.

PROVENIENZ

Slg. Mme la Présidente de Bandeville, Paris
Verst. Slg. de Bandeville, Paris (Rémy) 3. Dezember 1787, Nr. 37
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Adriaen Brouwer“

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. 22
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, David Teniers der Jüngere 1610–1690, Alltag und Vergnügen in Flandern, 2005/06, Nr. 15

KOPIEN

- a) Anonym, Leinwand, oval 13 x 18 cm. Verst. Slg. Dr. L. D. van Hengel u. a., Genf (Moos) 25. Mai 1935, Nr. 21 (als Adriaen Brouwer).¹ Getreue Kopie.
- b) Anonym, Leinwand, 25,5 x 20,5 cm. Verst. Brüssel (Galerie de Paris) (?) 7. Oktober 1971, Nr. 742 (als David Teniers d. J.). Seitenverkehrt.



Abb. 3: Adriaen Brouwer,
Ein betrunkener Bauer,
Mikroskopaufnahme:
Monogramm, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

BESCHREIBUNG

In einer schlichten Wirtshausstube sitzt ein Bauer frontal zum Betrachter am Boden. Sein Kopf ist leicht zur rechten Seite geneigt, sein weit geöffneter Mund verrät, dass er singt oder laut spricht. Er trägt eine Hose und ein Wams in einem hellbraunen Ton zu dunkelbraunem, derbem Schuhwerk. Eine gleichfalls dunkelbraune Kappe sitzt schief auf braunen zotteligen Haarsträhnen. Das seitlich weggestreckte rechte Bein wird am Knöchel vom Bildrand überschnitten. Auf dem Knie des anderen Beines hat der Bauer eine einfache Trinkschale abgesetzt, während er mit der rechten Hand zwischen den Beinen den Henkel eines Tonkruges umfasst. Die nach vorne zeigende Öffnung lässt vermuten, dass dieser bereits fast oder ganz geleert ist. Hinter dem Bauer sitzen vier Männer an einem Tisch: die beiden links werden bis auf die Köpfe von dem vorderen Bauern verdeckt. Die zwei anderen Wirtshausbesucher sitzen rechts einander gegenüber, wobei sich die blau gekleidete Rückenfigur auf der Bank mit emporgestreckten Armen zurücklehnt. Am rechten Tischende steht im Profil nach links ein buckliger Bauer mit tief in das Gesicht gezogenem Hut. Das Licht, das durch das geöffnete Fenster links oben einfällt, erfasst den vorderen Zecher und erzeugt weiße Glanzlichter auf seinem Tonkrug. Links neben ihm blitzt ein Kreidestückchen oder ein zusammengeknüllter Papierfetzen auf einem Hocker auf.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Adriaen Brouwer“ erworben und wird seither in den Inventaren und Verzeichnissen des Städel als Werk Brouwers gelistet. Im Inventar von 1880 belief sich der Schätzwert auf 1500 M.² Auch in der Forschung wird die Eigenhändigkeit ausnahmslos akzeptiert, allerdings erfuhr die chronologische Einordnung der Tafel in Brouwers Œuvre unterschiedliche Beurteilungen.³

Bode meinte 1884, das Gemälde sei etwa in der Zeit von 1633–36 entstanden und zog als Vergleich den „Zahnarzt“ in Karlsruhe heran, der aufgrund des hellen Tones und der ähnlichen Behandlung in dieselbe Zeit zu datieren sei.⁴ Woermann setzte die Entstehung etwas früher, im Übergang zur zweiten Epoche, an,⁵ Weizsäcker in die mittlere Schaffensphase.⁶ Bode korrigierte sich später, indem er das Städel-Bild als eines der besten Bil-

1 Pendant in Verst. Slg. Dr. L. D. van Hengel u. a., Genf (Moos) 25.5.1935, Nr. 22. Vgl. Klings Verweis auf die Versteigerung in Genf, in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 40.

2 INVENTAR 1880, Nr. 1223.

3 Kein Hinweis zur Datierung des Bildes bei: HOFSTEDÉ DE GROOT 1910, III, S. 631, Nr. 112.

4 BODE 1884, S. 44f. Das Karlsruher Bild (Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 191) gilt heute als zeitgenössische Kopie nach einem verlorenen Frühwerk Brouwers. Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 68, Nr. 191.

5 WOERMANN 1888, 1, S. 511.

6 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 56, Nr. 149A.



Abb. 4: Adriaen Brouwer, *Ein betrunkener Bauer*, um 1633/34, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

der aus der letzten holländischen Zeit nannte⁷ bzw. es als Werk der früheren, Haarlemer Phase einordnete.⁸ Ebenso plädierte Reynolds, obgleich die Frankfurter Tafel gelblicher im Ton sei, gehöre sie mit den Bauernkampfszenen in München und Dresden der Haarlemer Periode an, als Brouwer gemeinsam mit Van Ostade bei Hals gearbeitet hat.⁹ Knuttel indes schlug vor, das Städel-Bild in Brouwers spätere Antwerpener Zeit einzugruppierten¹⁰ und auch Renger verglich das transparente, locker aufgetragene Faltengefüge mit demjenigen der beiden Frankfurter Operationen.¹¹ Später bekräftigte Renger, dass das monochrome, transparent und mit nervös strichelndem Duktus gemalte Gemälde „zu den späteren Werken“ Brouwers gehöre und dass Mimik und Gestik es zu einem Meisterwerk Brouwers mache.¹² Typisch sei das Akzentuieren mittels kleiner weißer Glanzlichter. Während Maek-Gérard die Tafel um 1634/35 datierte,¹³ setzte Klinge die Entstehung um 1633/34 an und verwies – ihre Ausführungen von 1982 aufgreifend – auf die

Nähe zu Brouwers „Schlafendem Zecher“ in Los Angeles, der aufgrund von Stil und Format als Pendant zum Städel-Bild gelten könne (Abb. 5).¹⁴ Renger stimmte der Zugehörigkeit der beiden Tafeln zwar zu, gab aber zu bedenken, dass es nicht sicher sei, ob die Städel-Tafel als Oval angelegt oder erst später in dieser Weise beschnitten worden sei.¹⁵ Klinge machte jedoch darauf aufmerksam, dass Brouwers als Oval wiedergebener „Schlafender Zecher“ in einem 1635 von David Teniers d. J. angefertigten Galeriebild enthalten sei, das den Künstler selbst in seinem Atelier mit einer Vielzahl von eigenen Gemälden und Werken anderer Maler zeige (Abb. 6).¹⁶ Klinge vermutete, dass der „Schlafende Zecher“, beide Originale oder von Teniers angefertigte Kopien in Teniers Besitz waren. Die Provenienz von Brouwers Pendants könne bis 1787 zurückverfolgt werden, da sie mit dem Eintrag in dem Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung Bandeville identifiziert werden können: „Deux bon tableau sur bois, de forme ovale.“



Abb. 5: Adriaen Brouwer, *Der schlafende Zecher*, Los Angeles, University of Southern California, The Armand Hammer Collection

- 7 BODE 1907², S. 244. DERS. 1917, S. 318. DERS. 1921, S. 384.
 8 VON BODE 1924, S. 62. Von Bode wies ferner darauf hin, dass es von der Kompositon in Frankfurt mehrere Exemplare gebe.
 9 REYNOLDS 1931, S. 37. Adriaen Brouwer, „Keilerei zwischen fünf Bauern“, Holz, 22,7 x 30,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 2050). Ders., „Bauernrauferei beim Kartenspiel“, Holz, 26,5 x 34,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1059).
 10 KNUTTEL 1962, S. 129. Knuttel erkannte in einem anderen Gemälde Brouwers eine der am Tisch sitzenden Figuren des Frankfurter Bildes wieder.
 11 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, Anm. 19 auf S. 123.
 12 Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 108, Nr. 22, S. 110, unter Nr. 23.

- 13 MAEK-GÉRARD 1990, o. S.
 14 Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15. Adriaen Brouwer, „Der schlafende Zecher“, Holz, oval, 13,5 x 18,5 cm. Los Angeles, University of Southern California, The Armand Hammer Collection. Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 40.
 15 Renger bezog sich auf die Auskunft von Stefan Knobloch, Restaurator, Städel Museum, Frankfurt a. M. Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 108, Nr. 22.
 16 David Teniers d. J., „Der Maler in seinem Atelier“, Holz, 54,6 x 77,5 cm. Privatsammlung. Bezeichnet „D.TENIERS.F“ und 1635 datiert auf einem Stillleben. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15, S. 33, Abb. 6. Zum Galeriebild siehe Dies., in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 40 und Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 50, Nr. 11.

Hauteur chaque 7 pouce 9 lignes, largeur 7 pouces 6 lignes. L'un représente un homme assis & dormant, en tenant une cruche près d'une table où il y a un pain; un autre homme assis dans un petit coin les regarde. L'autre fait voir six figures, dont la plus grande est un homme qui tient un pot & une tasse de terre.“¹⁷ Klinge bemerkte ferner, dass die beiden Gegenstücke weder heftige Affekte noch durch übermäßigen Alkoholgenuss entstandene Streitereien thematisieren, sondern vielmehr fröhliches Trinken und das Ausschlafen des Rausches.

DISKUSSION

Brouwers „Schlafender Zecher“ in Los Angeles bildete einst das zugehörige Pendant zur Städel-Tafel (Abb. 5) und zeigt als Folge des dort dargestellten übermäßigen Alkoholgenusses einen Zecher, der seinen Rausch ausschläft.¹⁸ Bis ins späte 18. Jahrhundert wurden die beiden Gemälde gemeinsam verwahrt.¹⁹ Aus dem Eintrag im Pariser Versteigerungskatalog der Sammlung von Madame la Présidente de Bandeville vom 3. Dezember 1787 geht hervor, dass beide Gemälde damals bereits ein ovales Format besessen haben. Sehr wahrscheinlich waren sie auch von vornherein als Oval konzipiert, denn das Galeriebild von David Teniers d. J. gibt den „Schlafenden Zecher“ in ovaler Form wieder (Abb. 6) und in der Frankfurter Tafel läuft die Malfarbe des Beines am Bildrand etwas aus (Abb. 7).²⁰ Nachdem es sich bei dem Galeriebild um die Darstellung von Teniers eigenem Atelier handelt, könnte sich der „Schlafende Zecher“ oder beide Originale im Besitz von Teniers befunden haben oder aber Teniers hatte nach dem „Schlafenden Zecher“ oder nach beiden Gemälden eine Kopie angefertigt.²¹ Aufgrund der Datierung in das Jahr 1635 auf einem Stillleben innerhalb des Galeriebildes muss Brouwers „Schlafender Zecher“ und damit auch das Pendant vorher entstanden sein. Über die Malweise lässt sich die Datierung des Städel-Bildes weiter eingrenzen. Das zurückhaltende Kolorit, in der übereinanderliegende Lagerschichten etwa im Gewand des vorderen Bauern changierende Effekte erzeugen, und der flotte Farbauftrag mit unterschiedlichem Duktus und feinen, rein-

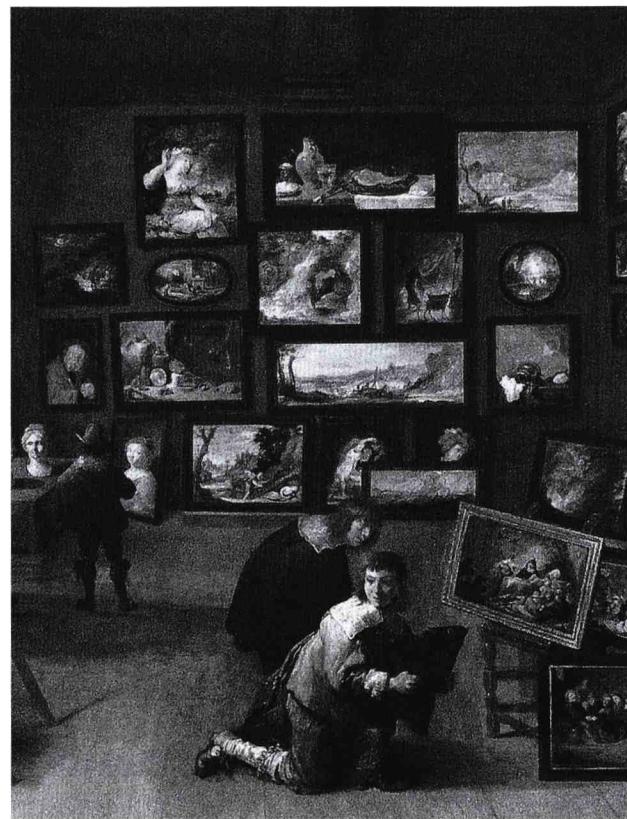


Abb. 6: David Teniers d. J., *Der Maler in seinem Atelier* (Detail), 1635, Privatsammlung



Abb. 7: Adriaen Brouwer, *Ein betrunkener Bauer*, Mikroskopaufnahme: Bildkante, Frankfurt a. M., Städel Museum

17 „Zwei schöne Gemälde auf Holz in ovaler Form [...] Das eine zeigt einen sitzenden und schlafenden Mann, der einen Krug hält, neben einem Tisch mit einem Brot darauf; ein anderer Mann sitzt beobachtend in einem kleinen Verschlag. Im anderen Bild sieht man sechs Figuren, von diesen hält der größte Mann einen Krug und eine irdene Trinkschale.“ Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15.

18 Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 40. Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT a. M. 2004/05, S. 108, Abb. 1. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Abb. 15/a.

19 Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15. In einer Auktion im Jahr 1935 kamen ferner Kopien nach beiden

Pendants zum Aufruf. Siehe KOPIE a) und folgende Tafel: Anonym, Holz, oval 13 x 18 cm. Verst. Slg. Dr. L. D. van Hengel u. a., Genf (Moos) 25.5.1935, Nr. 22 (als Adriaen Brouwer). Monogrammiert unten in der Mitte.

20 Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15, S. 33, Abb. 6. Die bekannten Kopien zeigen das rechte Bein des Zechers ebenso vom Bildrand beschnitten. Siehe KOPIEN.

21 Zu querformatigen Kopien des „Schlafenden Zechers“ von bzw. nach Teniers siehe die Version im Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. 691) und im Kunsthandel (1955, Den Haag, S. Nystad). Siehe RKD. Siehe hier KOPIE a). Allgemein zur Frage der Identifizierung des Kopisten mit Teniers siehe Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15.



Abb. 8: Adriaen Brouwer, *Ein betrunkener Bauer*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

weißen Glanzlichtern sprechen für eine Entstehung um 1633/34²² in der Antwerpener Zeit (Abb. 8) und nach Werken der Haarlemer Phase wie die Münchener „Dorfbaderstube“ (Abb. 8 bei Inv. Nr. 1039).²³

In der Infrarot-Reflektographie markieren sich Pentimenti bei der rechten hinteren Figur, deren Hut ursprünglich weniger stark in die Stirn gezogen war. Vermutlich besaß dieser Bauer auch eine andere, herabhängende Armhaltung, die zugunsten einer stärkeren Einbindung in die Sitzgruppe verworfen wurde (Abb. 1, 2).²⁴ Unabhängig von den Pentimenti dokumentiert auch das Monogramm die Authentizität des Gemäldes (Abb. 3).

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 149a; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 149a; 1900, S. 56, Nr. 149A; 1905/07, S. 30, Nr. 149a; 1907, S. 28, Nr. 149a; 1910, S. 35, Nr. 149a; 1914, S. 36, Nr. 149a; 1915, S. 100, Nr. 149a; 1919, S. 18, Nr. 1223; 1924, S. 40, Nr. 1223; 1936, S. 16; 1966, S. 21; 1971, S. 14; 1986, S. 34, Nr. 4; 1987, S. 34; 1995, S. 23, Tafel 17

BODE, in: Die Graphischen Künste, 1884, VI, S. 44f.

WOERMANN 1888, 1, S. 511

BODE 1907², S. 244

HOFSTEDE DE GROOT 1910, III, S. 631, Nr. 112

VON BODE 1917, S. 318

VON BODE 1921, S. 384.

VON BODE 1924, S. 62, Abb. 30

REYNOLDS 1931, S. 37

KNUTTEL 1962, S. 129, 186, Abb. 81

Klinge, in: Ausst. Kat. NEW YORK/MAASTRICHT 1982, S. 40 mit Abb. auf S. 40 o. Nr.

Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, Anm. 19 auf S. 123

MAEK-GÉRARD 1990, o. S.

Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 108, Nr. 22

Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 120, Nr. 15

- 22 Die dendrochronologische Untersuchung der Städel-Tafel blieb ohne Ergebnis. Siehe TECHNISCHER BEFUND. Ein reduziertes Kolorit aufgelockert durch die rote Mütze und das blaugrüne Gewand ebenso im „Schlafenden Zecher“.
- 23 Brouwers „Dorfbaderstube“ (Holz, 31,4 x 39,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 561) ist aufgrund des weißlich-cremigen Tones, der sich in den Gemälden des Haarlemers Adriaen van Ostade wiederfindet, wahrscheinlich noch Brouwers Haarlemer Zeit

oder frühen Antwerpener Zeit zuzurechnen. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 48, 131, Nr. 6. Ders., in: Kat. MÜNCHEN 2005, S. 62. Vgl. Vlieghe, der das Bild in Brouwers späte Haarlemer Zeit zwischen 1627 und 1630 einordnet. VLIEGHE 1998, S. 157. Allgemein zur künstlerischen Entwicklung Brouwers siehe Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 47–52.

- 24 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

ADRIAEN BROUWER

DIE OPERATION AM FUSS

INV. NR. 1039

Um 1636

Eichenholz, 34,9 x 26,0 cm (Maße der Originaltafel)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (36,0 x 26,0 x 0,6 cm) mit elfenbeinfarbener Grundierung. Am unteren Bildrand in jüngerer Zeit ein 1,1 cm breiter Holzstreifen angestückt,¹ gleichfalls hell grundiert und bemalt.

In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, es markiert sich aber eine erste schwarze Pinselanlage (z.B. in Jacke und Fuß des Patienten) und Pentimenti, wobei dieselben oder weitere durch den Röntgenbefund dokumentiert werden (Abb. 1, 3, 6): Der Patient war ursprünglich mit schmalem rechten Bein, kleinerem Fuß und ohne oder mit kleinem Hut geplant. Die Frau war zunächst weiter links beim Patienten und aufrechter angelegt, wobei ihre ver-

letzte Hand direkt oberhalb des Knie des Patienten platziert war.

Rotbraune Unterlegung im Hintergrund, in den Möbeln, im Gewand und in einem Teil der Mütze des Arztes. Unterlegung in einem kräftigeren Rotton in den Gefäßen auf dem Tisch. Graue Unterlegung teils im Hintergrund, im blauen Gewand des Patienten und bedingt durch die Verschiebung der Frau nach rechts auch in ihrer linken Gesichtshälfte (Abb. 4). Die linke Beinpartie des Patienten liegt auf grauem Grund, die rechte auf dem bräunlichen Ton des Hintergrundes. Die männlichen Gesichter sind ausgespart (Abb. 3).

Die Holztafel war an einer heute nicht mehr erkennbaren Stelle „links unten gesprungen“² („abgeblätterter Sprung“) und wurde vom 25. Oktober bis 5. November 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 19r, Inv. Nr. 1039, Kat. Nr. 233; Inventar 1872, Inv. Nr. 1039). 1970 wurde ein stark gesprungener, leicht krepierter und stark vergilbter Firnis als Schadensbild notiert. Helmut Tomaschek nahm den alten Firnis ab,



Abb. 1: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 In den Inventaren und bis 1892 auch in den Städel-Verzeichnissen wird das Format mit 38 x 27 cm angegeben, im Städel-Verzeichnis von 1897/1900 mit 36 x 26 cm und seit 1900 mit 35 x 26 cm. Da man möglicherweise dazu überging, die originale Tafel zu messen, lassen sich keine si-

cheren Angaben über den Zeitpunkt der Anstückung machen.

2 Vermutlich gehörte der Sprung zu dem schmalen originalen oder angestückten Streifen am unteren Bildrand, der später abgenommen wurde. Siehe Anm. 1.



Abb. 3: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Infrarot-Reflektographie: Aussparung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Infrarot-Reflektographie: Frau, Frankfurt a. M., Städel Museum

firmiste die Tafel neu und fügte wahrscheinlich die beiden sich im UV-Befund markierenden Retuschen im Hintergrund links oben und im Hut des Patienten ein. Dellen oben im Hintergrund sowie im Mantel und Knie des Patienten. Leichtes Schwundrisscraquelé in den dunklen Tönen im Hintergrund, im Hut des Patienten, in der rechten Körperhälfte des Arztes und zwischen der alten Frau und dem Patienten. Längliche Craquelésprünge in der linken oberen Bildecke und im Ärmel des Patienten. Leichte Verputzungen in der Hand und im Gesicht des Patienten, stärkere Verputzungen im Gesicht des Arztes, am Ellbogen des Patienten und rechts in der Wand. Als Folge scheinen dicke, weiße Pigmentkörnchen und die Pinselstruktur der grob aufgestrichenen Grundierung durch.

Retuschen, teils über Ausbrüchen, an allen Bildrändern. Ältere, nachgedunkelte Retuschen am Hals des Arztes. Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, streifig aufgetragener Firnis sichtbar, der stellenweise über dem stehengebliebenen älteren Firnis liegt.

Tafelrückseite außer am linken Bildrand allseits abgefast. Bis auf die untere Leiste grundiert und mit brauner Lasur bestrichen. In schwarzer Farbe: „W. 30“, „3[?]6“. Mit Bleistift „Cossiau“.³ Klebezettel mit „N.° 1039.“ in schwarzer Tinte. Gedruckter Klebezettel mit dem Eintrag aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17. Mai 1867, Nr. 14: „BROUWER (ADR...) / né à Haarlem en 1608, mort à (...) / Élève de Frans Hals / 14. – Le Pédicure. / Un paysan panse le pied d'un homme assis sur un banc. En arrière, / une vieille femme regarde. Largement et grassement peint. / Mentionné aux

Cat. de 1719 et de 1746. N° 265 du Cat. 1857, avec / le prénom Johann. B.-H., 0^m 38. L., 0^m, 27.“ Darauf mit Bleistift: „1039“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1543 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1552. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1554 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1560 zu vermuten. Da die Malerei aber wesentlich später zu datieren ist, könnte es sich um die Zweitverwendung des Brettes oder um ein Brett aus dem Inneren eines Baumes handeln.

PROVENIENZ

spätestens seit 1719 Sammlung Graf Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Schloss Weißenstein, Pommersfelden
erworben in der Verst. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17. Mai 1867, Nr. 14 (fcs. 5300) als „Adrian Brouwer“

AUSSTELLUNGEN

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelisches Kunstinstitut, Zinnen en minnen.

³ Verweis auf Jan Joost van Cossiau (1660–1732[34?]), kurmainzischer Hofmaler und Galeriedirektor der Gemälde- sammlung von Graf Lothar Franz von Schönborn in Schloss

Gaibach. Das Gemälde ist nicht dokumentiert in Kat. GAI- BACH 1721/2000.



Abb. 5: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, um 1636, Frankfurt a. M., Städel Museum

Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw /
Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von
Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, 2004/05, Nr. 23

KOPIEN

- a) Anonym, Kupfer, ca. 40 x 30 cm. 2002, Privatsammlung Belgien.⁴ Seitengleich, Farbgebung leicht variiert.
- b) Anonym, Holz, 33 x 27 cm. Verst. Bonn (Knüppers & Bödiger) 7. Mai 1954, Nr. 79 (als P. J. Quast). Rechts weiter gefasst. Seitengleich, im Ausdruck verändert.
- c) Anonym, Pinsel in Grau, laviert, 283 x 195 mm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. Z 4133). Beschriftung unterhalb der Darstellung: „Moer Machield lacht er om al isse self vol pyn. Dat sich de Portegys de teenen laat verbinden / Hoe Miester Klaas men iy een exteroeg te vinden so spreekt se of den je thans om sicht noch stereeyn.“⁵ Seitengleich.
- d) Anonym, Lwd., Maße unbekannt. Kunsthändel. Seitenverkehrt, nach GRAPHISCHE REPRODUKTION b) mit leicht variiertem Hintergrund durch Einfügen einer geöffneten Tür links hinten.

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

- a) Johann Eissenhardt, Radierung, 17 x 11,4 cm (Darstellungsmaß), 21,7 x 17,2 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 19.⁶ Seitengleich.
- b) Jan van der Bruggen, Schabkunst, 29,5 x 21,6 cm (Plattengröße). Bezeichnet unten links: „VB F“ [VB ligiert] und rechts: „C.P.R.“. Seitenverkehrt. 2. Hälfte 17. Jahrhundert.⁷

BESCHREIBUNG

In einem fensterlosen kleinen Innenraum sitzt nach rechts gewandt ein Patient auf einer Holzkiste. Er

trägt einen blauen Wams mit gelben Ärmeln und weißem Kragen, dazu eine blaue Hose und einen blauen Mantel. Die kurzen braunen Haare werden von einem dunkelgrauen Hut mit breiter Krempe verdeckt. Mit beiden Händen umfasst er sein angewinkeltes linkes Bein, um den Fuß mit der Ferse auf einem niedrigen Holztisch abzustützen. Den Mund leicht geöffnet verfolgt er die Bewegungen des Arztes, der sich über seinen Fuß beugt und sich an einer nicht sichtbaren Stelle an den Zehen zu schaffen macht. Das von links vorne einfallende Licht beleuchtet die obere Kopfhälfte des Arztes sowie Gesicht und Fuß des Patienten. Feine Glanzlichter beleben den weißen Salbentopf und zwei mit Tinkturen gefüllte Glasgefäße, die rechts vorne auf dem Holztischchen bereitstehen. Auch die rechte Wandfläche mit der Nische, in der weitere Glasflaschen verwahrt werden, wird vom Licht erfasst.

FORSCHUNGSSTAND

Die Tafel war spätestens seit 1719 im Besitz von Graf von Schönborn in Pommersfelden, wo sie in der vierten Reihe der „Churfürstlichen Retirade“ als „Wie ein Barbirer einem patienten den Fuß verbindet/Figur 10. Zoll gros. V. Bräuer (1/6, 1/-)“ neben Teniers’ „Hl. Hieronymus“⁸ hing.⁹ Mit dieser Beschreibung¹⁰ wurde das Gemälde auch in der Pariser Versteigerung der Schönbornschen Sammlung am 17. Mai 1867 als Werk von „Adrian Brouwer“ für 3000 fcs. angeboten, für 5300 fcs. bzw. 2473,20 fl. über Kohlbacher erworben und am 1. Juni 1867 dem Städel übergeben.¹¹ Die Inventare von 1872 und 1880 vermerken mit 3000 fl. einen gegenüber dem Ankaufspreis leicht gestiegenen Schätzwert.¹²

Das Gemälde wird sowohl in den Inventaren und Verzeichnissen des Städel als auch in der Forschung als

4 Farbphoto in der Gemäldeakte.

5 Bei dem Blatt handelt es sich laut Scholz um eine Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts. Rückseitig Skizze einer Ratte. SCHOLZ 1985, S. 109, unter Nr. 11. Als nach dem Original von Brouwer in Frankfurt verzeichnet. Vgl. Robels, in: Kat. KÖLN 1983, S. 242, Nr. 557.

6 SCHOLZ 1985, S. 209, Nr. 207, Abb. 177. HOLLSTEIN III, Nr. 31. Eissenhardt (Frankfurt a. M. 1824–1896 Frankfurt a. M.) war 1839–46 Schüler und bis 1889 Lehrer des Städelschen Institutes. 1878 veröffentlichte er 32 Radierungen nach Gemälden des Städel Museums.

7 Nagler hatte das Blatt einst als in der Art Teniers eingeordnet, weshalb es lange Zeit in den Verzeichnissen der Nachstiche Brouwers fehlte. SCHOLZ 1985, S. 108f., Nr. 11, Abb. 12. Ebenso als Teniers in Aukt. Kat. Slg. Joseph Eduard Wessely, Leipzig (Boerner) 10.11.1897, Nr. 161.

8 Seit 1867 im Städel, siehe den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 1044.

9 Maßangabe: 1 Nürnberger Schuh = 30 cm, 1 Nürnberger Zoll = 2,5 cm. Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 220, Nr. 7 (al-

te Zählung), S. 75. Ebendorf als „Brouwer / Ein Barbier verbindet einem Patienten den Fuß. 10. Zoll Fig. 1/6, 1/-“. Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 27, Nr. 219. Als „Adrian Brouwer ein Bauer, der sich eine Wunde am Fuße verbinden lässt; Composition von drei Figuren, ein vorzügliches Bild dieses berühmten Meisters“ im dritten Zimmer und nicht mehr neben dem „Hl. Hieronymus“ in HELLER 1845, S. 34. Als „Johann Brouwer“ in Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nr. 265. Ich danke Frau Feldmann, Sammlung Schönborn, Pommersfelden, für die Überprüfung der nicht öffentlich zugänglichen Kataloge.

10 Ebenso Inschrift von KOPIE c).

11 Vgl. Verz. 1866, [handschr.] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165a, Nr. 484. Laut Bode etwa 4000 Mark wie die „Rückenoperation“ Brouwers. Vgl. VON BODE 1921, S. 416. Zu Angebots- und Zuschlagspreis siehe das annotierte Städel-Exemplar von Verst. Kat. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillot) 17.5.1867, S. 13, Nr. 14. Vgl. INVENTAR 1865, Inv. N. 558, alt Inv. 1039. Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15.

12 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1039. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1039.

Adriaen Brouwer,¹³ jedoch als „Fußoperation“ und nicht wie zuvor als Darstellung eines Barbiers beim Anlegen eines Verbandes geführt und in das Spätwerk eingegliedert.¹⁴ Bode bezeichnete es schon 1884 zusammen mit der Frankfurter „Rückenoperation“ (Inv. Nr. 1050) als eines der Hauptwerke der späten Zeit, das um 1636/37 entstanden sei.¹⁵ Wie dieses sei es flüssig und dünn mit wenigen sicheren Pinselstrichen in einem klaren grauen Ton und sparsam gesetzten Lokalfarben gemalt. Die Ähnlichkeit von Kolorit und Malweise ebenso wie Umfang, Figurenmaßstab und Motiv sprechen Bode zufolge dafür, dass die „Rückenoperation“ wohl das zugehörige Gegenstück darstelle. Später bezeichnete er jedoch die beiden Frankfurter Operationen nicht länger als Pendants, sondern entsprechend der nachfolgenden Forschung nur mehr als sehr ähnliche Spätwerke.¹⁶ Den Patienten der „Fußoperation“ beschrieb er als spanischen Offizier in abgetragener Uniform.¹⁷ Die lebendige, humoristische Darstellung des Momentes, die plastische Wirkung, die breite Behandlung und Feinheit des grauen Gesamttones erinnere an zeitgleiche Werke von Dirk und insbesondere Frans Hals.¹⁸

Drost betonte die Bedeutung des Caravaggio-Kreises für Brouwers Halbfigurenbilder¹⁹ und führte als kompositionelles Vorbild für die Frankfurter „Fußoperation“ Gemälde mit dem Sujet der „Bathseba bei der Toilette mit Dienerinnen“ an wie dasjenige in Rennes, das Drost für ein authentisches Werk Rembrandts hielt.²⁰

Kauffmann zeigte, dass das Städel-Bild zwar noch in der Tradition der Sinnesdarstellungen des 16. Jahrhunderts stehe.²¹ Der von Cornelis Cort angefertigte Stich „Das Gefühl“ aus der Fünf-Sinne-Serie nach Frans Floris, in dem ein Vogel einer Frau einen schmerzhaften Biss in die Hand zufügt, verdeutlichte



Abb. 6: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Röntgenaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

- 13 Levins Abschreibung der „Rückenoperation“ (Inv. Nr. 1050) und des „Bitteren Trankes“ (Inv. Nr. 1076) fand in der Forschung keine Zustimmung. Woermann entgegnete Levin, wenn die „drei ausgezeichneten Bilder des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M.“ – der „Bittere Trank“ und die beiden Operationsszenen (Inv. Nr. 1039, 1050) – aus Brouwers letzten Lebensjahren unecht seien, müsste auch der „Raucher“ aus der Sammlung Lacaze unecht sein. WOERMANN 1888, 1, S. 512, 2, Anm. auf S. 1122. Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254. DERS. 1887/88b, Sp. 284.
- 14 Als Spätwerk: WOERMANN 1888, 1, S. 512. OLDENBOURG 1918¹/1922², S. 153. VON BODE 1921, S. 388. VON BODE 1924, S. 160, 164. DROST 1926, S. 107. KAUFFMANN 1943, S. 135. HÖHNE 1960, S. 60–62. KNUTTEL 1962, S. 98, 101. RAUPP 1987, Anm. 59 auf S. 250. Renger, v. a. in: Ausst. Kat. ROTTERDAM–FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Nr. 23. DE CLIPPEL 2006, S. 183, unter Nr. A57.
- 15 BODE 1884, S. 57. Zur Charakterisierung des Spätwerks siehe EBD., S. 54f. Ebenso um 1636/37: Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 54, Nr. 147. HOFSTEDÉ DE GROOT 1910, III, S. 600, Nr. 36. VON BODE 1917, S. 322. MAEK-GÉRARD 1990, o. S. DE CLIPPEL 2006, S. 183, unter Nr. A57.

- 16 VON BODE 1924, S. 160, 164.
- 17 Ebenso Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM–FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Nr. 23.
- 18 BODE 1884, S. 57. VON BODE 1907², S. 248f. Woermann verwies allgemein auf die Nähe zu Hals im Spätwerk Brouwers, v. a. für die Darstellung großer Köpfe. Zu den Bildern der letzten Lebensjahre rechnete er die „drei ausgezeichneten Bilder des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M.“ – den „Bitteren Trank“ (Inv. Nr. 1076) und die beiden Operationsszenen (Inv. Nr. 1039, 1050). WOERMANN 1888, 1, S. 512. Siehe auch Scholz, den die spontane und pastose Pinselführung sowie die durch den breiten Duktus erzeugte Oberflächenstruktur an Werke Frans Hals' erinnerte. SCHOLZ 1985, S. 52f.
- 19 DROST 1926, S. 107.
- 20 Rembrandt-Umkreis oder Werkstatt, „Bathseba bei der Toilette“, Holz, 24,5 x 20,6 cm. Rennes, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 794.1.44). Das Gemälde gilt heute als Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts von etwa 1632 (oder 1631?). BRUYN/HAAK/LEVIE/VAN THIEL/VAN DE WETERING 1986, II, S. 591–594, Nr. C45. DROST 1928, S. 50f.
- 21 KAUFFMANN 1943, S. 135, Abb. 5, 7.

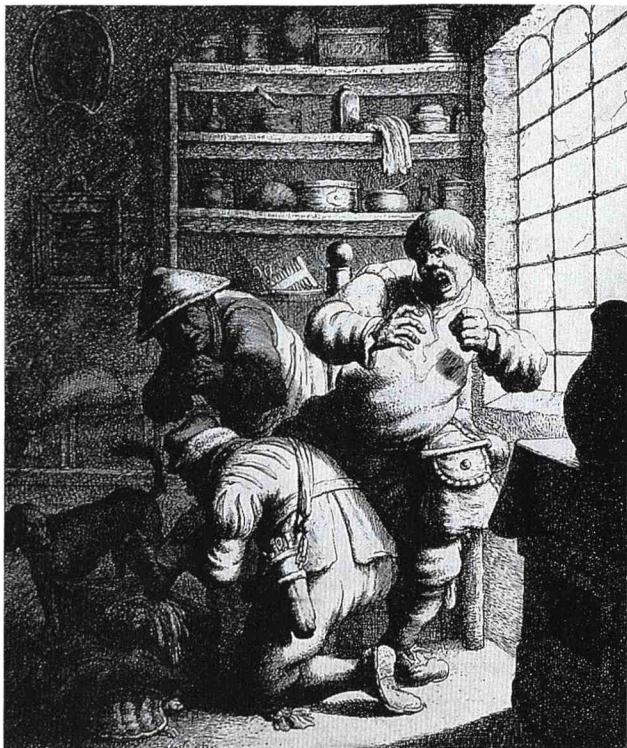


Abb. 7: Jan Joris van Vliet, *Beinoperation/Das Gefühl*, 1634, Radierung

aber auch die Entfernung Brouwers.²² Als Bindeglied schlug Kauffmann die Beinoperation aus einer radierten Fünfsinne-Folge von Jan Joris van Vliet von 1634 vor (Abb. 7).²³

Höhne schloss sich als einziger der 1884 durch Bode geäußerten Vermutung an, dass die beiden Frankfurter Operationen als Pendants konzipiert seien.²⁴ Im Unterschied zu Bode argumentierte er in erster Linie mit dem Bildinhalt, da in den fast porträthaft aufgefassten Figuren verschiedene Emotionen wiedergegeben seien. Im Gesicht des Arztes sah er Anzeichen von Mitgefühl, in demjenigen der Frau Angst, da die Behandlung ihres mit einer Binde fixierten Armes noch bevorstünde. Brouwers Intention sei es, unterschiedliche Gefühle bei dem Betrachter auszulösen. Zusammen mit der „Rückenoperation“ als Gegenstück zeige die „Fußoperation“, wie sehr sich die Empfindungen der Zuschauer, besonders wenn sie selbst als Opfer betroffen wären, bei solchen Szenen ändern könnten. Die Komik liege darin, dass es sich um einen harmlosen und alltäglichen Vor-

gang handle, der trotz aller Schmerzen zum Wohle des „Märtyrers“ diene.

Knuttel bemerkte zwar die enge Beziehung der beiden Frankfurter Werke aus Brouwers später Antwerpener Zeit, gab allerdings zu bedenken, dass die „Fußoperation“ eine weniger kompakte Figurengruppe und eine kühnere, zugleich aber eine sorgfältigere und differenziertere Malweise als die „Rückenoperation“ aufweise.²⁵ Besonders präzise seien die Höhungen der Gefäße auf dem Tisch im rechten Vordergrund. Ferner sei das Licht ruhiger und die Malfarbe sei in freier Manier auf den graubraunen Grund aufgebracht. Die weibliche Figur interpretierte Knuttel als Frau des Arztes.

Raupp führte die „Fußoperation“ neben den beiden anderen Frankfurter Bildern – „Rückenoperation“ und „Bitterer Trank“ (Inv. Nr. 1076) – als Beispiel für Brouwers medizinische Darstellungen an, in denen er abweichend von der Bildtradition nun den Patient und dessen affektvolle Reaktionen in den Mittelpunkt gerückt sah.²⁶ Die erduldete Behandlung verglich Raupp mit Metaphern antiker und neuzeitlicher Satireapologien.

Wieseman hob ähnlich die Konzentration auf die spontane Reaktion des Patienten in den späteren Dorfmedizinerdarstellungen Brouwers wie den beiden Frankfurter Operationsszenen hervor und verwies auf die reduzierte Komposition und die Platzierung der Figuren im Vordergrund.²⁷

Renger beschrieb die beiden „Operationen“ im Städel Museum als Beispiel einer neuartigen Darstellungsweise von Arztszenen, in denen das Beiwerk reduziert werde und den Gesichtern die volle Aufmerksamkeit gelte.²⁸ Diese Konzentration werde in der „Fußoperation“ mit Hilfe der von Brouwer gern verwendeten Dreieckskomposition und der gezielten Beleuchtung unterstützt.²⁹ Mehr als die künstlerische Bildtradition des 16. Jahrhunderts mögen für Brouwer medizinische Trakte als Vorbild gedient haben.³⁰ Gegensätzlich zu ihrer genauen Sachdarstellung habe Brouwer jedoch im Hinblick auf die physiognomische Ausdruckskraft eine neue Dimension eingeschlagen, welche die verbissene Freude der Ärzte und den Schmerz der Patienten schildere und einer Karikatur ähnlich steigere.³¹ Im Hinblick auf die zunehmende Wiedergabe von Affekten und menschlichen Befindlichkeiten in Brouwers Spätwerk wies Renger darauf hin, dass bereits Houbraken 1718

22 Stich, je 20,9 x 26,8 cm. 1561. HOLLSTEIN V, 231–235, VI, 70–74.

23 Jan Joris van Vliet, „Beinoperation/Das Gefühl“ (aus: Fünfsinne-Serie), Radierung, 24,4 x 19,9 cm. Serie bezeichnet und 1634 datiert. HOLLSTEIN XLI, 27–31 (gesamte Serie, 24,1–24,4 x 19,6–20,0 cm), 30 („Gefühl“).

24 HÖHNE 1960, S. 60–62.

25 KNUTTEL 1962, S. 98, 101.

26 RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250.

27 Wieseman, in: Ausst. Kat. BOSTON-TOLEDO 1993/94, S. 409, unter Nr. 64.

28 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120.

29 Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Nr. 23.

30 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120.

31 Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870–873, hier S. 873.



Abb. 8: Adriaen Brouwer, *Dorfbaderstube*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Brouwers Fähigkeit, Leidenschaften im Mienenspiel auszudrücken, gelobt habe.³² Zwar gebe es eine ausformulierte Affektentheorie erst seit 1698, das Phänomen sei aber in der italienischen Kunsttheorie schon seit Alberti virulent und zu Brouwers Zeit habe Constantin Huygens dies in Werken Rembrandts und Jan Lievens bewundert.

De Clippel verwies auf die Parallelen der beiden Frankfurter Operationen hinsichtlich Komposition und Format.³³ Exemplarisch für Brouwers Einfluss auf das nach 1635 entstandene Werk Craesbeecks führte sie dessen „Rauchenden Mann“ an, in dem die Komposition den

Frankfurter Operationen Brouwers verpflichtet sei.³⁴ Ferner gehe die Alte in Craesbeecks „Rommelpotspieler“ auf die Frau in Brouwers „Fußoperation“ im Städel Museum zurück und könne daher gleichfalls in die späten 1630er Jahre datiert werden.³⁵ Bei der Zuschreibung eines den „Geiz“ vorstellenden männlichen Brustbildes an Brouwer, das De Clippel aus Craesbeecks Œuvre aussonderte, machte sie auf Parallelen von Kolorit und Pinselstrich sowie die vergleichbare Wiedergabe der weißen Glanzlichter und des niedergeschlagenen Blicks in der Frankfurter „Fußoperation“ aufmerksam.³⁶

32 Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Nr. 23.

33 DE CLIPPEL 2006, S. 183, unter Nr. A57.

34 Joos van Craesbeeck, „Rauchender junger Mann in einem Herbergsgarten“, Holz, 31,5 x 27 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. DE CLIPPEL 2006, S. 84, Nr. A57, S. 182f.

35 Joos van Craesbeeck, „Rommelpotspieler“, Holz, 21,4 x 16,8 cm.

Gent, Museum voor Schoone Kunsten (Inv. Nr. 1914-DA). Monogrammiert: „CB“. DE CLIPPEL 2006, Nr. A79, S. 212-214.

36 Joos van Craesbeeck, „Avaritia (Geiz)“, Holz, 22,7 x 17,7 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. DE CLIPPEL 2006, Nr. C3.4, S. 288f.

DISKUSSION

Brouwer behandelte das Sujet der „Fußoperation“ bereits in der Münchener „Dorfbaderstube“ (Abb. 8),³⁷ deren Querformat jedoch Platz für eine zusätzliche Baderszene im Hintergrund bietet.³⁸ Durch das Hochformat, den größeren Figurenmaßstab und den Verzicht auf zusätzliche Figuren und Beiwerk wird die Frankfurter Version auf die Affektschilderung reduziert. Eine gezielte Beleuchtung und die frontale Ausrichtung der Alten, die sich nicht wie im Münchener Bild abwendet, sondern den Patienten neugierig beäugt, verdichten ferner die Konzentration auf den Schmerz des Patienten.

Der Röntgenbefund und die Infrarot-Reflektographie schildern, wie Brouwer noch während des Malvorgangs die Komposition weiter zuspitzte, denn das rechte Bein, der verletzte Fuß und der Kopf des Patienten wurden durch eine größere Anlage bzw. durch den Hut hervorgehoben (Abb. 1, 3).³⁹ Darüber hinaus erfuhr der Patient eine stärkere Betonung, indem die Frau weiter nach rechts in den Hintergrund gerückt und das Motiv ihrer verbundenen Hand abgeschwächt wurde. Als Folge ist das Gesicht der Frau nicht mehr wie das der Männer ausgespart, sondern ihre linke Gesichtshälfte liegt nun über einer grauen Unterlegung (Abb. 4).

Von einem überlegten Bildaufbau zeugt außer der ersten Pinselanlage auch die Verwendung von rotbraunen und grauen Unterlegungen, um durch Hell-Dunkel- und Warm-Kalt-Effekte auf ein abwechslungsreiches, spannungsvolles Erscheinungsbild hinzuarbeiten.⁴⁰ Beispielsweise bewirkt die graue Unterlegung des Patienten, dass sich seine Figur besser vom überwiegend warmtonigen Hintergrund abhebt.

Kolorit und Malweise verweisen auf eine Entstehung der Frankfurter Tafel in Brouwers später Antwerpener Phase. Anders als die Münchener „Dorfbaderstube“ (Abb. 8) ist die „Fußoperation“ mit dünnem Farbauftrag ausgeführt, wobei mehrschichtige Lasuren und eine offene, strichelnde Malweise wechseln (Abb. 2). Brouwer trug in rascher Manier die Inkarnatfarben nass

in nass sowie fleckig auf und verwischte stellenweise, wie im Gesicht des Patienten, mit dem Pinsel die noch nasse Farbe (Abb. 9, 10).

Kompositorische und stilistische Parallelen zur Frankfurter „Rückenoperation“ (Inv. Nr. 1050) legen nahe, die „Fußoperation“ ähnlich um 1636 zu datieren. Wobei die „Fußoperation“ wegen ihrer überlegteren Vorgehensweise und ihres zurückhaltenderen Affektes kurz vor der „Rückenoperation“ entstanden sein könnte. Die dendrochronologische Untersuchung gibt keinen Anhaltspunkt zur Datierung der Malerei. Brouwer griff hier auf eine ältere Tafel zurück, während er für die „Rückenoperation“ und den „Bitteren Trank“ den Träger jeweils frisch vom Tafelmacher bezogen hat. Die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung könnten auf die Herkunft des Brettes aus dem Inneren eines Baumes oder auf eine Zweitverwendung des Brettes verweisen. Für letztere Erwägung fehlen jedoch Anhaltspunkte.

Um 1500 begann sich die Medizin als Wissenschaft an den Universitäten zu etablieren.⁴¹ Kleinere Krankheiten wie das Öffnen eines Abszesses oder oberflächliches Wundstillen wurde von den aus dem Barbierstand stammenden Bartscherern und Dorfbädern sowie sogenannten Wanderchirurgen behandelt. Diesem zweifelhaften Milieu gehört auch der „Arzt“ der beiden Frankfurter Operationen an. Sein liederlicher Aufzug und die ungepflegte Umgebung verheißen jeweils nichts Gutes über die hygienischen Bedingungen. Traditionelle Dorfbaderdarstellungen thematisierten in erster Linie die brutalen Vorgehensweisen und betrügerischen Machenschaften von Ärzten. Beim Steinschneiden präsentierte der Quacksalber beispielsweise als Übel verursachendes Corpus Delicti einen Stein, den er angeblich aus dem Kopf seines Patienten herausoperiert hatte.⁴² Statt den Patienten und das Publikum lediglich als gutgläubig und dumm zu charakterisieren, rücken die Frankfurter Operationen den Patienten und seine Empfindungen in einer alltäglichen Situation in den Mittelpunkt. Anschaulich führen sie dem Betrachter die Schmerzen ei-

37 Adriaen Brouwer, „Dorfbaderstube“, Holz, 31,4 x 39,6 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 561). Brouwers „Dorfbaderstube“ kann aufgrund des weißlich-cremigen Tones, der sich in den Gemälden des Haarlemers Adriaen van Ostade wiederfindet, wahrscheinlich noch in Brouwers Haarlemer Zeit oder aber in die frühe Antwerpener Zeit datiert werden. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 48, 131, Nr. 6. Ders., in: Kat. MÜNCHEN 2005, S. 62. Vgl. Vlieghe, der das Bild in Brouwers späte Haarlemer Zeit zwischen 1627 und 1630 einordnet. Vlieghe 1998, S. 157.

38 Brouwer verwendete die Dreieckskomposition schon in früher Zeit außer für Operationsszenen auch bei anderen Sujets, etwa Raufereien oder Tavernenszenen. Ausst. Kat. MÜNCHEN

1986, Nr. 8, 9, 11. Vgl. Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Anm. 1, Nr. 23.

39 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

40 Siehe TECHNISCHER BEFUND. Zur Maltechnik Brouwers und insbesondere zu der Verwendung von häufig breiten Untermalungen siehe auch VON SONNENBURG 1986, S. 108f. Zur Anlage eines ersten Bildentwurfs bei Brouwer siehe EBD., S. 105.

41 Vgl. CARSTENSEN/SCHADEWALDT/VOGT 1983, S. 115. JURINA 1985, S. 13–33, 74–112.

42 Siehe Hieronymus Bosch, „Das Steinschneiden“, Holz, 47,5 x 34,5 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. P2056). Siehe auch die Kopf- und Zahnoperationen in den 1523 und 1524 entstandenen Kupferstichen von Lucas van Leyden. HOLLSTEIN X, S. 175f.



Abb. 9: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 10: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Fuß*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

nes dilettantisch ausgeführten chirurgischen Eingriffes vor,⁴³ ohne auf den Kontext traditioneller Fünf-Sinne-Folgen zurückzugreifen.⁴⁴

Seit den späten 1620er Jahren entstanden in Rembrandts Umkreis ähnliche Fuß- und Beinoperationen, die Brouwer als Ausgangspunkt gedient haben könnten. Noch im Rahmen einer rasierten Fünf-Sinne-Serie angefertigt, aber genauso den Schwerpunkt auf den Affekt des Schmerzes legend, schuf Jan Joris van Vliet 1634, kurz vor der Frankfurter „Fußoperation“, eine „Beinoperation“ (Abb. 7).⁴⁵ Der Stich ist eng verwandt mit einer Jan Lievens zugeschriebenen Zeichnung (Abb. 11), in der die Figuren seitengleich zu der „Fußoperation“ Brouwers angeordnet sind, sowie mit dem vielleicht zugehörigen Gemälde, das als ein Werk aus dem Umkreis von Jan Lievens und Rembrandt gilt und um 1628–29 datiert wird.⁴⁶

Von der Bedeutung, die der Frankfurter „Fußoperation“ schon im 17. Jahrhundert zuteil wurde, zeugen zahlreiche Kopien, Varianten sowie motivische und kompositorische Reflexe in der niederländischen Graphik⁴⁷ und Malerei – etwa bei David Teniers d. J.⁴⁸ und Joos van Craesbeeck,⁴⁹ aber auch noch bei David Ryckaert III.⁵⁰

LITERATUR

Verz. 1866, [handschr.] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165a, Nr. 484; 1870, S. 125, Nr. 233; 1873, S. 128, Nr. 233; 1879, S. 114, Nr. 147; 1883, S. 116, Nr. 147; 1888, S. 124, Nr. 147; 1892, S. 39, Nr. 147; 1897/1900, S. 37, Nr. 147; 1900, S. 54, Nr. 147; 1905/07, S. 29f., Nr. 147; 1907, S. 28, Nr. 147; 1910, S. 35, Nr. 147; 1914, S. 36, Nr. 147; 1915, S. 100, Nr. 147; 1919, S. 17, Nr. 1039; 1924, S. 39,

43 Renger zufolge war der komische Aspekt der Inschriften auf Stichen nach Brouwers Operationen sicher nicht die einzige Intention des Künstlers. Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120. Die Auffassung erinnert trotz deren sachlichen Schilderung an medizinische Fachillustrationen. Vgl. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 60 auf S. 120 mit Verweis auf HERRLINGER 1967, S. 58, Abb. 69.

44 Vgl. Brouwers Münchener Bild „Das Gefühl“ (Holz, 23,6 x 20,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 581), das laut Renger eine eigenständige Darstellung einer der fünf Sinne ist, ohne im Kontext einer Serie konzipiert worden zu sein. Renger in: Kat. MÜNCHEN 1996, Nr. 47, S. 166. Die von Hieronymus Cock bei Frans Floris in Auftrag gegebene und 1561 von Cornelis Cort gestochene Fünf-Sinne-Serie stellt das „Gefühl“ noch als weibliche Personifikation dar, die auf den schmerhaften Vögelbiss in die Hand mit gerunzelter Stirn, geöffnetem Mund und drohendem Zeigefinger reagiert. NORDENFALK 1985, S. 135–137, Abb. 2. Zur vorausgehenden Wiedergabe des Gefühlssinns durch Liebespaare oder eine handwerkliche Tätigkeit siehe EBD., S. 137f. In den nachfolgenden Sinnesdarstellungen ging der Ausdruck des Schmerzes zugunsten des erotischen Elementes verloren. EBD., Abb. 6e, 9e, 10e, 12e, 14e, S. 150, Abb. 21.

45 In der unteren linken Bildecke ist noch die Schildkröte als Attribut des Gefühlsinns und aus der Fünf-Sinne-Tradition stammend abgebildet. Vgl. KAUFFMANN 1943, S. 135. NORDENFALK 1985, S. 135. Zu Leben und Werk Van Vliets, der in der Zeit zwischen ca. 1628 bis 1636 als Mitarbeiter Rembrandts tätig war und 1632 Antwerpen besuchte, siehe: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1996, S. 6–14.

46 Jan Lievens aktuell sowie einst laut rückseitiger Beschriftungen Joannes Racker oder Backer, Rembrandt und Adriaen Brouwer zugeschrieben, „Die Fußoperation“, Kreide, Feder, laviert, 321 x 268 mm. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe (Inv. Nr. 1067E). Um 1628. Umkreis von Jan Lievens und Rembrandt, „Die Fußoperation“, Holz, 31,8 x 24,4 cm. Schweiz, Privatsammlung. Bezeichnet: „PHL 1628“. Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 198–201, Nr. 26, Abb. 26a. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1996, S. 111–113, Abb. 48.1.

47 SCHOLZ 1985, Nr. 32, 71, 78.

48 Teniers' „Dorfarzt“ von 1636 (Holz, 46 x 63 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 565) zeigt Parallelen in der statischen Profilansicht und im zurückhaltenden Affekt des Patienten.

49 DE CLIPPEL 2006, S. 84, 182f., 212–214, Nr. A57, A79.

50 VAN HAUTE 1999, Nr. A123, S. 135.

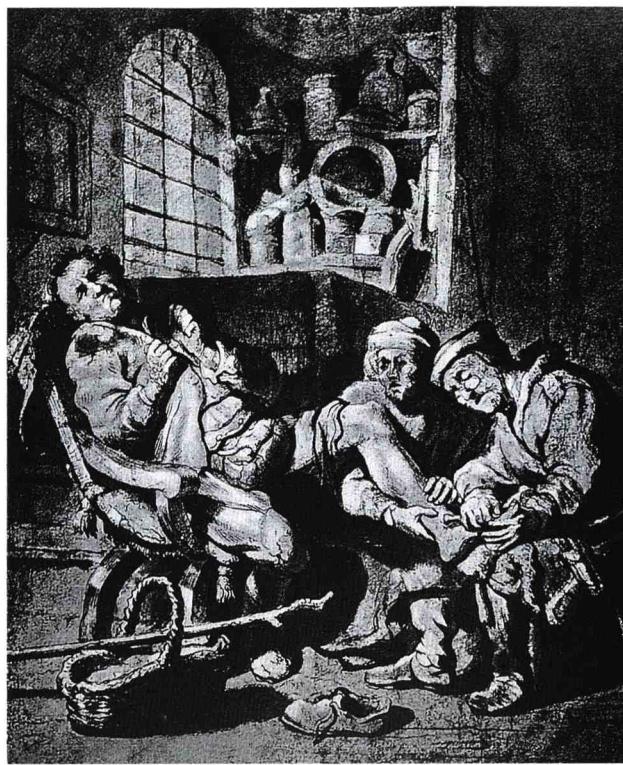


Abb. 11: Jan Lievens, *Die Fußoperation*, um 1628, lavierte Kreide-/Federzeichnung, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe

Nr. 1039; 1936, S. 16; 1966, S. 21; 1971, S. 14; 1986, S. 34, Nr. 3; 1987, S. 33; 1995, S. 23, Tafel 18

Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 220, Nr. 7 (alte Zählung), S. 75

Kat. POMMERSFELDEN 1746, fol. F. 2v, Nr. 82

- Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 27, Nr. 219
HELLER 1845, S. 34
Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nr. 265
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 15f., II, Taf. 19
WOERMANN 1888, 1, S. 512, 2, Anm. auf S. 1122
Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15
BODE 1884, S. 57, Nr. 148
BODE 1907², S. 248f.
HOFSTEDÉ DE GROOT 1910, III, S. 600, Nr. 36
VON BODE 1917, S. 322, Abb. auf S. 320
VON BODE 1921, S. 388, 416, Abb. auf S. 387
OLDENBOURG 1922², S. 153
VON BODE 1924, S. 160, 164, Abb. 112
DROST 1926, S. 107
DROST 1928, S. 50
KAUFFMANN 1943, S. 135, Abb. 6
HÖHNE 1960, S. 61f., Tafel 39
KNUTTEL 1962, S. 98, 101, 186, Abb. 56–58
Robels, in: Kat. KÖLN 1983, S. 242, unter Nr. 557
SCHOLZ 1985, S. 52f., 97, 108f. unter Nr. 11, S. 209 unter Nr. 207, Abb. 11
Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120, Anm. 19 auf S. 123
RAUPP 1987, Anm. 59 auf S. 250
MAEK-GÉRARD 1990, o. S.
Wieseman, in: Ausst. Kat. BOSTON-TOLEDO 1993/94, S. 409, unter Nr. 64
Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870–873, hier S. 873
Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, Nr. 23
DE CLIPPEL 2006, S. 84, unter Nr. A57, S. 183, unter Nr. A79, S. 214, unter Nr. C3.4, S. 289, Abb. 180
Fusenig, in: Kat. AACHEN 2006, S. 56

ADRIAEN BROUWER

DIE OPERATION AM RÜCKEN

INV. NR. 1050

Um 1636

Eichenholz, 34,5 x 27,0 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (34,5 x 27,0 x 0,8 cm) mit heller elfenbeinfarbener, streifig aufgetragener Grundierung. Teils dünne graue Unterlegung.

In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, aber es markiert sich stellenweise eine erste dunkelfarbige Pinselanlage. Diese zeigt, dass der Kragen des Arztes ursprünglich versetzt und seine Augen weniger zugekniffen waren (Abb. 1). Laut Röntgenbefund war auch sein Mund minimal verändert. Weitere Pentimenti markieren sich in der Infrarot-Reflektographie beim Patienten in Mund (Abb. 2), Bein und rechter Hand, wobei im Röntgenbild ein breiterer rechter Unterarm und die rechte Hand vollständig ausgeführt erkennbar sind. In der Infrarot-Reflektographie ist die hintere Tischwange nicht sichtbar; im Röntgenbild war der Tisch vorher mit Tischdecke und anderen grob umrissenen Gegenständen auf der Platte geplant, die mit bloßem Auge noch schwach zu sehen sind.

Gesichter und helle Partien der Figuren wurden vom Hintergrund ausgespart.

Bei der Restaurierungsmaßnahme vom 19. bis 20. Oktober 1970 wurde der vergilzte, stark krepierende und teils ausgebrochene Firnis abgenommen und durch einen neuen ersetzt (Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Holztafel leicht verwölbt. Rechte untere und linke obere Bildecke ausgebrochen; bei der linken oberen Bildecke fehlt zusätzlich ein längerer schmaler Span. Vereinzelt kleinere Kratzer.

Vermutlich als Folge eines Lösemittelschadens Schwundrisscraquelé im rechten Hosenbein des Patienten und im Krug der Alten. Die dadurch gleichfalls verunklärte Partie um die rechte Hand des Patienten wurde abgedeckt und ist leicht verputzt. Verputzungen insbesondere der braunen dünnen Malschichten im Patienten, im Arzt, im Ärmel der Frau, in der unteren rechten Bildecke, an der Tischwange, um die Flaschen und links oben im Hintergrund. Leichte Bereibungen der Bildränder durch den Zierrahmen. Pinselstruktur der Grundierung stellenweise durchgewachsen. Pastositäten des Untergrundes und dicke, weiße Pigmentkörnchen teils durchgerieben. Lasierend über die Grautöne aufgetragene blaue Farbschichten im Gewand des Arztes vermutlich krepiert und ausgeblichen. Kreierungen im Stuhl und in der Hose des Patienten. Drei winzige Ausbrüche im Gewand des Patienten. Vereinzelt kleine, dunkel verfärbte Retuschen. Seitliche Bildränder retuschiert.



Abb. 1: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*, Infrarot-Reflektographie: Arzt, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*, Infrarot-Reflektographie: Patient, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Adriaen Brouwer, *Dorfchirurg/Das Gefühl*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Unter UV-Licht markieren sich ein neuerer Firnis und Reste des alten Firnisses.

Das Gemälde ist rechts an der Stirnseite des Tisches in dunkelbrauner Farbe monogrammiert: „AB“ (ligiert) (Abb. 5). Das „B“ ist leicht krepiert und verputzt, die Buchstaben sind deutlich in die Malschicht und das entstehungszeitliche Craquelé eingebunden.

Tafel rückseitig allseits unregelmäßig und am unteren Bildrand vermutlich im selben Arbeitsschritt ein weiteres Mal abgefast. Bearbeitungsspuren von Stecheisen. Abdruck eines Siegelstempels in rotem Siegellack (unter Krone Wappenschild mit drei Lilien, runde Umrandung mit Umschrift „RICQUIER NOTA [...] [...]EN“ [„als geprüft gekennzeichnet“]). In heller graugrün-



Abb. 4: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*, um 1636, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*,
Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

licher Farbe in geschwungener Schreibschrift „DSV.“. Auf Klebezettel mit schwarzer Tinte „1050.“. Kleinerer Klebezettel „N°. 18.“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1619 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1628. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1630 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1636 zu vermuten.

PROVENIENZ

erworben am 19. Juni 1868 vom Frankfurter Kunstverein (fl. 2400) als „Adriaen Brouwer“

AUSSTELLUNGEN

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelisches 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. 24

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, David Teniers der Jüngere 1610–1690, Alltag und Vergnügen in Flandern, 2005/06, Nr. 19

KOPIEN

- a) Anonym, 18. Jahrhundert, Eichenholz, c. 34,4 x 27,0 cm. Stuttgart, Privatsammlung.¹
- b) Anonym, Technik und Maße unbekannt. Um 1940, Kunsthandel D. Katz, Dieren.² Seitengleich, Gefäße auf dem Regal verändert.
- c) Anonym, 34 x 36 cm, Holz. Mannheim, Städtische Kunstsammlungen.³
- d) Manufaktur Braunschweig, Fayence, Fuß: 12 x 16 cm, Höhe: 25 cm. Hamburg, Privatsammlung.⁴ Um 1730–40.

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

- a) Johann Eissenhardt, Radierung, 14,2 x 10,6 cm (Darstellungsmaß), 22,5 x 17,7 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 20.⁵ Seitengleich.
- b) Anonym, Holzstich, 14,8 x 11,1 cm (Darstellungsgröße). 1888. In: WOERMANN 1888, S. 515, Abb. 549.⁶ Seitengleich.
- c) Jan van der Bruggen, Schabkunst, Maße unbekannt.⁷

BESCHREIBUNG

In einem schlichten, fensterlosen Raum lässt sich ein Mann mit braunen, halblangen Haaren von einem Bader am Rücken operieren. Der Patient mittleren Alters sitzt in Profilansicht nach rechts auf einem Holzstuhl und wendet sich, das rechte Auge zusammengekniffen, mit schmerzverzerrtem Mund zum Betrachter. Sein weißes Hemd, das er zur braunen Hose trägt, ist aufgeknöpft und lässt die obere Rückenpartie und die rechte Schulter frei. Von links oben trifft das Licht gebündelt auf die nackte Haut. Hinter dem Patienten steht blaugrau gekleidet der Bader und stützt sein rechtes Bein auf einem Hocker ab. Mit konzentriertem Blick setzt er an der Geschwulst am oberen Rücken des Patienten ein spitzes, dünnes Gerät an. Auf dem Holztisch rechts vor dem Patienten sind seine Utensilien ausgebreitet: eine Glasflasche, zwei rote Salbentöpfchen, ein Messer und ein weißes Tuch. Weitere, in Fläschchen und Gefäße abgefüllte Tinkturen sind oberhalb des Tisches auf den beiden Wandborden verstaut. Halb verdeckt hinter dem Patienten beugt sich eine alte Frau mit weißgrauem Kopftuch leicht vor, um mit hämisch verzogenem Mund die Operation zu beäugen. In der linken Hand hält sie eine Kanne, deren Öffnung zum Betrachter weist.

1 Schreiben des Besitzers vom 21.1.1994 in der Gemäldeakte. Möglicherweise identisch mit KOPIE b).

2 Photo im RKD.

3 Kat. MANNHEIM 1880, S. 31, Nr. 121 (als Adrian Brouwer „Operation an einem Manne“). Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 1910, III, S. 599, unter Nr. 33.

4 Provenienz: Verst. Köln (Lempertz) 1966. Photo in Gemäldeakte.

5 BODE 1884, S. 56. SCHOLZ 1985, S. 209f., Nr. 209, Abb. 179.

6 SCHOLZ 1985, S. 241, Nr. 268, Abb. 225.

7 Wahrscheinlich falsch als David Teniers d. J. in Aukt. Kat. Slg. J. E. Wessely, Leipzig (Boerner) 10.11.1897, Nr. 162. Vgl. SCHOLZ 1985, S. 108f., unter Nr. 11 und GRAPHISCHE REPRODUKTION b) zu Inv. Nr. 1039.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Rückenoperation“ wurde am 19. Juni 1868 für 2400 fl. vom Frankfurter Kunstverein als „Adriaen Brouwer“ erworben und im Inventar des Städel auf denselben Wert taxiert.⁸ Seit dem Ankauf wird die Tafel sowohl in den Verzeichnissen und Inventaren des Städel⁹ sowie – bis auf eine Ausnahme¹⁰ – auch in der Forschung als eigenhändiges Werk Brouwers geführt. Übereinstimmend erfolgt aufgrund von Figurenmaßstab, Farbgebung, Malweise und Motiv die Einordnung in Brouwers Spätwerk.¹¹

Bode beschrieb die Frankfurter „Rückenoperation“ erstmals ausführlich als eines der Hauptwerke aus der Zeit um 1636/37.¹² Wie die Frankfurter „Fußoperation“ (Inv. Nr. 1039) sei auch die „Rückenoperation“ flüssig und dünn mit wenigen sicheren Pinselstrichen in einem klaren grauen Ton und sparsam gesetzten Lokalfarben gemalt. Die Parallelen bei Kolorit und Malweise ebenso wie bei Umfang, Figurenmaßstab und Motiv sprechen dafür, dass die „Fußoperation“ wohl das Gegenstück zur „Rückenoperation“ darstelle. Später beurteilte Bode die beiden Frankfurter Operationen entsprechend der in der Forschung vorherrschenden Meinung nur mehr als sehr ähnliche Spätwerke, aber nicht mehr als Pendants.¹³ In der lebendigen und humoristischen

Darstellung des Momentes sowie in Behandlung und Kolorit sah Bode ferner Parallelen zu zeitgleichen Werken von Dirk und Frans Hals.¹⁴ Er meinte ferner, der Patient in der „Rückenoperation“ erinnere an Brouwer selbst.¹⁵

Oldenbourg zog 1918/22 als Vergleich für die „Operationen“ und den gleichfalls dem Spätwerk zuzuordnen „Bitteren Trank“ des Städel (Inv. Nr. 1076) die „Würfelnden Soldaten“ in München heran.¹⁶ Die „Rückenoperation“ unterscheidet sich aufgrund der zugespitzten Handlung von der holländischen Kunst vor Rembrandt und verweise vielmehr auf Rubens und die flämische Schule.¹⁷

Drost hob die Verwandtschaft zu Werken des Caravaggio-Kreises und zu Gemälden von Rembrandt hervor. Er bemerkte Ähnlichkeiten zwischen der „Rückenoperation“ und dem „Hl. Johannes“ von Jan Liss aus der Sammlung Zanchetta in Bassano, eigentliches Vorbild sei jedoch Rembrandts „Bathseba“ in Rennes.¹⁸ Hamann illustrierte anhand der Frankfurter Tafel das Ablösen von Märtyrerbildern durch parodistische Operationsszenen, die zwar in einem monumentalen, zugleich aber in einem Jahrmarkt-Stil geschildert seien.¹⁹ Wie Drost sah auch Höhne in der entblößten Schulterpartie und dem Haltungsmotiv den Einfluss von Rembrandts

8 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1050. Bode zufolge etwa 4000 Mark wie die „Fußoperation“ Brouwers. Vgl. VON BODE 1921, S. 416.

9 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1050. INVENTAR 1865, Inv. N. 569, Alt Inv. Nr. 1050. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1050. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1050.

10 Levin hatte versucht, eine große Anzahl von Städel-Gemälden als gefälscht zu identifizieren. Auch hier hielt er das Monogramm und auch das Bild wegen der „geistlosen Behandlung“ des Arztkopfes für eine wahrscheinlich englische Fälschung. Woermann wies dies insofern zurück, als er meinte, wenn die „drei ausgezeichneten Bilder des Städel’schen Instituts in Frankfurt a. M.“ – der „Bittere Trank“ (Inv. Nr. 1076) und die beiden Operationsszenen (Inv. Nr. 1039, 1050) – aus Brouwers letzten Lebensjahren unecht seien, müsste auch der „Raucher“ aus der Sammlung Louis La Caze (Paris, Louvre, Inv. Nr. M.I.906) unecht sein. Er bemerkte einzig, „daß diese Bilder sich chronologisch nicht recht der Entwicklung Brouwer’s einreihen lassen.“ WOERMANN 1888, 1, S. 512, 2, Anm. auf S. 1122. Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254. DERS. 1887/88b, Sp. 284.

11 WOERMANN 1888, 1, S. 512. OLDENBOURG 1918/1922², S. 153. VON BODE 1921, S. 388. DERS. 1924, S. 160, 164. DROST 1926, S. 107. HAMANN 1933, S. 590f. (um 1636–38). HÖHNE 1960, S. 60f. KNUTTEL 1962, S. 98. RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250. FRANITS 2004, S. 40 (um 1635–36). Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT a. M. 2004/05, S. 110, unter Nr. 23, S. 112, Nr. 24. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 128, Nr. 19 (um 1636). DE CLIPPEL 2006, S. 183, unter Nr. A57 (um 1636–37). Eckardt hielt auch eine etwas frühere Entstehungszeit für möglich, da er die Datierung bereits nach 1631 ansetzte. ECKARDT 1971, S. 75.

12 BODE, in: Die Graphischen Künste, 1884, VI, S. 57. Zur Charakterisierung des Spätwerks siehe BODE, in: Die Graphischen

Künste, 1884, VI, S. 54f. Ebenso explizit um 1636/37 datieren Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 54f., Nr. 148. HOFSTED DE GROOT 1910, III, S. 599, Nr. 33. VON BODE 1917, S. 322 (nach 1636). MAEK-GÉRARD 1990, o. S. VLEGHE 1998, S. 157, 159 (nach 1636). Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 128, Nr. 19 (wahrscheinlich 1636). DE CLIPPEL 2006, S. 183, unter Nr. A57 (um 1636–37).

13 VON BODE 1917, S. 322. DERS. 1924, S. 160. Bodes These wurde in der Forschung nur von Höhne (1960) erneut aufgegriffen.

14 BODE 1884, S. 57. DERS. 1907², S. 248f. Woermann verwies allgemein auf die Nähe zu Frans Hals im Spätwerk Brouwers, v. a. für die Darstellung großer Köpfe und darunter auch der „Bittere Trank“ (Inv. Nr. 1076) und die beiden Operationszenen (Inv. Nr. 1039, 1050). WOERMANN 1888, 1, S. 512.

15 VON BODE 1924, S. 164. Ebenso ECKARDT 1971, S. 75.

16 OLDENBOURG 1922², S. 153. Adriaen Brouwer, „Würfelnde Soldaten in einer Schenke“, Holz, 35,9 x 47,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 242).

17 OLDENBOURG 1922², S. 151.

18 Rembrandt-Umkreis oder Werkstatt, „Bathseba bei der Toilette“, Holz, 24,5 x 20,6 cm. Rennes, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 794.1.44). Zur heutigen Beurteilung des Gemäldes als Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts von etwa 1632 (oder 1631?) siehe BRUYN/HAAK/LEVIE/VAN THIEL/VAN DE WETERING 1986, II, S. 591–594, Nr. C45. DROST 1926, S. 107. DERS. 1928, S. 51, Anm. 82 (mit Abb.verweis für das Gemälde von Liss), S. 59. Allgemein zum Einfluss Rembrandts auf Brouwer siehe auch VON BODE 1924, S. 77 und zu Elsheimers Bedeutung für Brouwer DROST 1928, S. 59. Auch Franits verwies auf den Einfluss von Caravaggio und Rembrandt. FRANITS 2004, S. 40.

19 HAMANN 1933, S. 590f.

„Bathseba“.²⁰ Ferner verwies er auf den parodistischen Bildgehalt der Frankfurter „Rückenoperation“, da die Frau an Zuschauer in Märtyrerbildern erinnere, deren wirkliche Gefühle in biblischen Darstellungen fehlen. Als Identifikationsfigur für den Betrachter erhöhe sie die Spannung. Höhne, der als einziger wie anfangs auch Bode die beiden Frankfurter Operationen für Pendants hielt, meinte ferner, die verschiedenen Emotionen der fast porträthafte aufgefassten Figuren in den beiden Bildern sollten unterschiedliche Gefühle beim Betrachter auslösen. Dabei werde gezeigt, wie sehr sich die Empfindungen der Zuschauer, besonders wenn sie selbst als Opfer betroffen wären, bei solchen Szenen ändern könnten. Die Komik liege darin, dass es sich um einen harmlosen und alltäglichen Vorgang handle, der trotz aller Schmerzen zum Wohle des „Märtyrers“ diene.

Knuttel zufolge sei die Alte im Begriff mit dem Krug einen Trank für den Patienten zu holen.²¹ Neben diesem lebendigen und atmosphärischen Detail steche die Behandlung des Rückens und die außerordentliche Beobachtung menschlicher Affekte hervor. Knuttel vermutete wie zuvor Bode, dass Brouwer sein eigenes Porträt für den Patienten verwendet haben könnte. Er verglich die Frankfurter „Rückenoperation“ im Verhältnis von Figur und Raum sowie in der Reduktion auf wenige Details mit den ebenso aus der späten Antwerpener Phase stammenden „Rauchern“ in New York,²² wobei er aber anmerkte, dass die Malweise in der „Rückenoperation“ offener sei.

Raupp nannte die Frankfurter „Fuß-“ neben der „Rückenoperation“ und dem „Bitteren Trank“ als Beispiel für Brouwers medizinische Darstellungen, in denen entgegen der Bildtradition nun der Patient und dessen affektvolle Reaktionen in den Mittelpunkt gerückt werden.²³ Die schmerzhafte, widerstrebend erduldete Behandlung verglich Raupp mit Metaphern antiker und neuzeitlicher Satireapologien. Da in Bildern wie der Frankfurter „Rückenoperation“ Affekte in äußerst differenzierter und überzeugender Weise zum Ausdruck kommen, stellte Raupp zur Diskussion, ob in Brouwers medizinischen Darstellungen Zeugnisse für das Selbstverständnis des Malers gesehen werden dürfen.

Wieseman hob die Konzentration auf die spontane Reaktion des Patienten insbesondere in den späteren Dorfmedizinerdarstellungen Brouwers wie den beiden Frankfurter Operationsszenen und in diesem Zusammenhang auch die reduzierte Komposition mit einer Anordnung der Figuren im Vordergrund hervor.²⁴ Renger führte die beiden „Operationen“ im Städel Museum beispielhaft für eine neuartige Darstellungsweise von Ärztesujets an, in denen den Gesichtern der Hauptfiguren die volle Konzentration gelte.²⁵ Er verwies auf die Tradition von medizinischen Traktaten und Gemälden des 16. Jahrhunderts und machte darauf aufmerksam, dass die Inschriften auf Stichen nach Brouwers Operationen ausschließlich den komischen Aspekt kommentieren, diese aber nicht des Künstlers alleinige Intention gewesen sein können. Mit der Darstellung der verbissenen Freude der Ärzte und des Schmerzes der Patienten werde eine neue Dimension beschritten, die sich mit karikaturhaft gesteigerter Ausdruckskraft in den Physiognomien widerspiegle.²⁶ Van Mander habe 1604 in seinem „Grondt der edel vry schilder-const“ den Schmerz als einen der Affekte beschrieben, den Maler auf den Gesichtern ihrer Figuren ausdrücken.²⁷ Entsprechend stehe dem intensiven Mienenspiel des Patienten, der den Betrachter in das Bild einbezieht, der „neutrale“ Blick der Alten gegenüber. Renger reihte die Frankfurter „Rückenoperation“ aufgrund des offenen, lockeren Pinselstrichs als Spätwerk ein und verwies auf den früher entstandenen Münchner „Dorfchirurg/Das Gefühl“ (Abb. 3), wo in einer ähnlichen Dreieckskomposition ein Zuschauer von hinten auf den Arzt und den Patienten herabschaua.²⁸

Vlieghe betonte den direkten, spannungsvollen Ausdruck der Tafel, der durch die maßstäblich großen, nah an den unteren Bildrand gerückten Figuren und den freien, skizzenhaften Duktus unterstützt werde.²⁹ Im Hinblick auf die Existenz von Affekten in zeitgleichen Historienbildern und in der Kunsttheorie vermutete er, Brouwer sei auch von Rhetorikkammern inspiriert worden.

De Clippel attestierte dem Patienten porträthafte Züge, die sie anders als Bode und Höhne allerdings nicht mit Brouwer selbst, sondern mit Jan Davidsz. de Heem in

20 HÖHNE 1960, S. 60–62.

21 KNUTTEL 1962, S. 98.

22 Adriaen Brouwer, „Die Raucher“, Holz, 46,4 x 36,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection (Inv. Nr. 32.100.21).

23 RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250.

24 Wieseman, in: Ausst. Kat. BOSTON-TOLEDO 1993/94, S. 409, unter Nr. 64.

25 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120.

26 Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4,

1996, S. 870–873, hier S. 873.

27 RENGER, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 112, Nr. 24.

28 Adriaen Brouwer, „Dorfchirurg/Das Gefühl“, Holz, 31,4 x 39,6 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 581). Zu Rengers Einordnung der Frankfurter Tafeln in Brouwers Spätwerk siehe RENGER, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, unter Nr. 23, S. 112, Nr. 24.

29 Vlieghe 1998, S. 157, 159.

Verbindung brachte.³⁰ Als Vergleich diente ihr der rechts außen sitzende Mann in dem der Frankfurter Tafel nahestehenden Gemälde „Die Raucher“ in New York, der sicher als De Heem identifiziert werden kann und dessen Gesichtszüge und Haartracht dem Patienten der Frankfurter Tafel ähneln.

Franits sah die monochromen Effekte der frühen Werke in der späten „Rückenoperation“ intensiviert und wies darauf hin, dass die Darstellung einer höheren Manner angehöre.³¹

Ähnlich wie zuvor Vlieghe beobachtete Klinge in dem Bild Anregungen zu einem ambivalenten Ausdruck umgesetzt, die Brouwer als Mitglied der Rederijkerkammern in Haarlem und Antwerpen erhalten habe.³² Denn neben dem Schmerz, der in Mienenspiel, Körperhaltung, Gestik und Augen zum Ausdruck komme, beinhalte das nicht geschlossene Auge eine „gewisse Pose wie ein leichtes Zwinkern“. Auch Klinge glaubte in dem Patienten die Gesichtszüge von Brouwer zu erkennen und zog als Beleg das von Schelte Adamsz. Bolswert nach Anthonis van Dyck radierte Bildnis Brouwers heran (Abb. 6).³³ Hinsichtlich der Datierung vermutete Klinge, das Gemälde sei wahrscheinlich 1636 entstanden, als Cornelis Saftleven seine „Schulteroperation“³⁴ (Abb. 7) malte. Ihrer Ansicht nach sei es fraglich, von welchem Künstler die Anregung ausgegangen sei oder ob beide Gemälde unabhängig voneinander entstanden seien. Lüdke sah Saftlevens „Schulteroperation“ (Abb. 7) hingegen unter dem unmittelbaren Einfluss Brouwers, dessen „Rückenoperation“ die Bildtradition des 16. Jahrhunderts mit ihren geläufigen Darstellungen des Zahnbrechens oder Steinschneidens, vielleicht mit Rückgriffen auf Fachillustrationen, um ein neues Motiv bereichert habe.³⁵ Das Frankfurter Gemälde sei ferner Vorbild für David Teniers d. J., der das Sujet erst in der zweiten Hälfte der 1670er Jahre abgebildet habe.³⁶

De Clippel führte exemplarisch für Brouwers Einfluss auf nach 1635 entstandene Gemälde Craesbecks dessen „Rauchenden Mann in einem Herbergsgarten“ an, wobei dieses Bildschema den beiden in Komposition und Format verwandten Frankfurter Operationen verpflichtet sei.³⁷



Abb. 6: Schelte Adamsz. Bolswert (nach Anthonis van Dyck),
Bildnis Adriaen Brouwer, Radierung

DISKUSSION

Die Bildtradition der Bader- und Arztdarstellungen liefert keine Vorbilder für das Sujet der Rückenoperation. Möglicherweise griff Brouwer auf medizinische Fachillustrationen zurück, ohne dass sein Interesse der sachlichen Schilderung von Wunde und Operation galt, sondern der Wiedergabe verschiedener Emotionen und Affekte, allen voran des Schmerzes.³⁸ Entsprechend verdichtete Brouwer seine Komposition, wobei ihm das Sujet der Rückenoperation besonders geeignet vorgekommen sein muss, da der Patient das Werkeln des Arztes an seinem Rücken nicht mit den Augen verfolgen, sondern nur als Schmerz spüren kann. Die Augen bleiben folglich dem Ausdruck von Schmerz vorbehalt-

30 DE CLIPPEL 2003, S. 203, 209, Anm. 53.

31 FRANITS 2004, S. 40.

32 Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 128, Nr. 19.

33 HOLLSTEIN III, 333. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 126, Nr. 18, Abb. 18/a.

34 Cornelis Saftleven, „Die Schulteroperation“, Holz, 42 x 61,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 250). Bezeichnet und datiert: „CL SaftLeven/1636“. Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 130, Nr. 20.

35 Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 130, unter Nr. 20.

36 Ebenso Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 128, Nr. 19, S. 316, unter Nr. 105. Klinge folgerte, dass Teniers das Ge-

mälde Brouwers noch in Antwerpen oder später in einer Sammlung gesehen haben muss.

37 Joos van Craesbeeck, „Rauchender junger Mann in einem Herbergsgarten“, Holz, 31,5 x 27 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. DE CLIPPEL 2006, S. 84, Nr. A57, S. 182f.

38 Vgl. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 60 auf S. 120. Renger verwies in diesem Zusammenhang auf einen Holzschnitt aus „Ein fast köstlicher spruch von der pestilencz“, verfasst von „Hans Folcz barbirer“, Nürnberg 1482. Dort schneidet ein Wundarzt eine deutlich gekennzeichnete Wunde unterhalb der Schulter des vor ihm sitzenden Patienten auf. Siehe HERRLINGER 1967, I, S. 57, Abb. 66.

ten, was zusammen mit dem unmittelbaren Blick ein Grund für die Interpretation porträthafter Züge gewesen sein mag.³⁹

Im Gegensatz zur Frankfurter „Fußoperation“ zeigt die „Rückenoperation“ nicht nur einen heftigeren Affekt im Gesicht des Patienten, sondern auch eine Steigerung von Komposition und Beleuchtung. Die Figuren sind näher zusammengerückt und der Patient erfährt durch seine Kopfwendung zum Betrachter sowie durch das helle Inkarnat und das weiße Hemd zusätzlich Betonung. Eine ähnlich dichte Anordnung von drei Figuren in einer Dreieckskomposition wählte Brouwer bereits in seinem Münchener „Dorfchirurg/Das Gefühl“ (Abb. 3).⁴⁰ Vergleichbar ist die direkte Konfrontation mit dem Betrachter, die Betonung auf den sich in der Mimik abzeichnenden Schmerz und die eher nebensächliche Wundversorgung. In der seitlichen Ausrichtung des Patienten weicht die Frankfurter „Rückenoperation“ jedoch ab, wobei dessen unvermittelte Kopfbewegung, verbunden mit dem Blick über die beleuchtete nackte Schulter, an Caravaggios Gemälde „Knabe, von einer Eidechse gebissen“ erinnert.⁴¹

Brouwer plante im Städel-Bild mit weißer, pastoser Farbe helle Partien und Glanzlichter⁴² und skizzierte die Komposition mit einer dunklen Pinselvorzeichnung (Abb. 1, 2).⁴³ Im Kragen des Arztes ist die mit dem Pinsel ursprünglich leicht nach hinten versetzt geplante Kontur noch mit bloßem Auge sichtbar. Während des Malprozesses besserte Brouwer die Gesichtszüge von Arzt und Patient nach, um jeweils den Ausdruck zu verstärken (Abb. 1, 2).⁴⁴ Zudem entfernte er die zuvor ausgeführte Tischdecke, was den hellen Oberkörper des Patienten stärker akzentuiert. Das Röntgenbild zeigt, dass der rechte Arm ursprünglich breiter und die rechte Hand vollständig ausgeführt waren.⁴⁵ Die weiße Farbe des Ärmels schimmert noch unter dem Inkarnatton der Hand durch, da Brouwer die Manschette später verkürzte. Auch im 19. Jahrhundert wird diese Partie verschieden interpretiert, denn in einem anonymen Holzstich ist die Hand mehr zur Beininnenseite gerichtet nur teils zu sehen und in der Radierung Eissenhardts ist der Übergang von Hand und Hosenbein wiederum ähnlich diffus gestaltet wie im heutigen Erscheinungsbild.⁴⁶ Hände und Gestik nehmen bei Brouwer allgemein eher



Abb. 7: Cornelis Saftleven, *Die Schulteroperation*, 1636, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

39 Auch das große Brustbild in Den Haag (Mauritshuis, Inv. Nr. 607) aus den späten Antwerpener Jahren wurde einst irrtümlicherweise für ein Selbstbildnis gehalten. Kat. DEN HAAG 2004, S. 80.

40 Renger betonte die eigenständige Darstellung ohne den Kontext einer Fünf-Sinne-Serie. Renger in: Kat. MÜNCHEN 1996, Nr. 47, S. 166.

41 Caravaggio, „Knabe, von einer Eidechse gebissen“, Lwd., 68 x 51,5 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 6504). NICOLSON 1989, I, S. 83, II, Abb. 2; 2. Zu weiteren Beispielen siehe EBD., I, S. 78, 83, II, Abb. 3–5, 28, 29, 43.

42 Teils, etwa im Zeigefinger der rechten Hand des Arztes, wurde die weiße Farbe wieder abgedeckt. Vgl. VON SONNENBURG 1986, S. 108f.

43 Zu Brouwers aquarellartiger, dünner Vorskizzierung mit Pinsel siehe VON SONNENBURG 1986, S. 105.

44 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

45 Das nach der Restaurierung am 22.10.1970 angefertigte Röntgenbild gibt keine Auskunft über die ursprüngliche Anlage dieser Partie (siehe Aufnahme in der Restaurierungswerkstatt).

46 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN a) und b).



Abb. 8: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 9: Adriaen Brouwer, *Die Operation am Rücken*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

eine untergeordnete Rolle ein, vergleicht man dies mit den heftig bewegten Darstellungen Caravaggios und des Rembrandt-Umkreises.⁴⁷

In der offenen, lockeren Malweise und dem mit differenziertem Pinselduktus ausgeführten Farbauftag sind die beiden Operationsszenen und der „Bittere Trank“ des Städel eng verwandt (Abb. 8). Vergleichbar ist auch das Auflösen von Konturen wie beim kleinen Finger an der linken Hand des Patienten, wo ein Pinselhieb nass in nass durch das weiße Gewand weitergezogen ist (Abb. 9). Mehrlagige, dünne Farbpartien⁴⁸ kontrastieren in der „Rückenoperation“ einzig mit den Inkarnattönen an der Schulter des Patienten, die einer effektvollen Inszenierung gleich hier stark mit Weiß ausgemischt und pastig aufgestrichen sind. Da die Malweise im „Bitteren Trank“, der um 1636–38 einzuordnen ist, noch etwas virtuoser ist, wird die „Rückenoperation“ etwas früher als diese, um 1636, zu datieren sein. Vermutlich hatte Brouwer die „Rückenoperation“ kurz nach der noch sorgfältiger geplanten und im Affekt zurückhaltenderen „Fußoperation“ gemalt, in der kein Pendant im eigentlichen Sinne vorliegt.⁴⁹ Die „Rückenoperation“ wurde in der flämischen und holländischen Malerei häufig rezipiert.⁵⁰ Einer der frühesten Reflexe scheint in Cornelis Saftlevens „Schulteroperation“ von 1636 vorzuliegen

(Abb. 7).⁵¹ Dies stützt zusammen mit dem Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung, wonach die Entstehung des Gemäldes ab 1636 zu vermuten ist, die zeitliche Einordnung der „Rückenoperation“.

LITERATUR

Verz. 1870, S. 125, Nr. 234; 1873, S. 128, Nr. 234; 1879, S. 114, Nr. 148; 1883, S. 116, Nr. 148; 1888, S. 124, Nr. 148; 1892, S. 40, Nr. 148; 1897/1900, S. 38, Nr. 148; 1900, S. 54f., Nr. 148; 1905/07, S. 30, Nr. 148; 1907, S. 28, Nr. 148; 1910, S. 35, Nr. 148; 1914, S. 36, Nr. 148; 1915, S. 100, Nr. 148, Abb. 15; 1919, S. 17, Nr. 1050; 1922, S. 52f., Nr. 1050; 1924, S. 39, Nr. 1050; 1936, S. 16 mit Abb.; 1966, S. 21; 1971, S. 14; 1986, S. 34, Nr. 1; 1987, S. 33; 1995, S. 23, Tafel 19

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 15, II, Taf. 20

BODE 1884, S. 57, Abb. auf S. 56, Nr. 147

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

WOERMANN 1888, 1, S. 512, Abb. 549, 2, Anm. auf S. 1122

BODE 1907², S. 248f.

47 Vgl. Leonardos Ausführungen von 1651, der die Rolle der Gestik und ihre Übereinstimmung mit dem Ausdruck der Gesichter betonte. RENGER 1987, Anm. 49 auf S. 282.

48 Einige Partien sind mit einer dünnen grauen Schicht unterlegt. Vermutlich gehört der rötlichbraune Fleck links oberhalb des Arztes zu einer Unterlegung und wurde nicht mit den nass in nass aufgetragenen, braungrauen Lasuren im Hintergrund abgedeckt. Zur Maltechnik Brouwers und insbesondere zu der Verwendung von Untermalungen siehe VON SONNENBURG 1986, S. 108f.

49 Die Übereinstimmung in den Maßen gilt nur für das heute als original betrachtete Format. Siehe TECHNISCHER BEFUND.

50 Vgl. David Teniers d. J., „Die Rückenoperation“, Holz, 24,5 x 19,5 cm. Posen, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Inv. Nr. Mo 829). Bezeichnet: „D. TENIERS FEC.“ und datiert auf der Zeichnung „165[7?]5“. Siehe auch Teniers’ Rückenoperation in Norfolk (The Chrysler Museum of Art, Inv. Nr. 71.480) aus der zweiten Hälfte der 1670er Jahre. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 316, Nr. 105. Brouwers Bild war ferner Vorbild für die Darstellung des Affektes für die Rückenoperation des Amsterdammers Gerrit Lundens (Holz, 32 x 28 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. M.I. 905), in der Patient und Arzt allerdings frontal zum Betrachter ausgerichtet sind.

51 Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 130, Nr. 20.

- HOFSTEDE DE GROOT 1910, III, S. 599, Nr. 33
VON BODE 1917, S. 322, Abb. auf S. 321
OLDENBOURG 1918¹/1922², S. 151, 153, Abb. 67
VON BODE 1921, S. 388, 416, Abb. auf S. 389
VON BODE 1924, S. 160, 164, Abb. 113
DROST 1926, S. 107, Abb. 85
DROST 1928, S. 51, 59, Abb. 31
HAMANN 1933, S. 590f., Abb. 723
MANSFELD 1956, Abb. zwischen S. 596 und 597
HÖHNE 1960, S. 60f., Tafel 38
GOLDSCHMIT-JENTNER 1960, S. 478, Abb. 32
KNUTTEL 1962, S. 98, 186, Abb. 55
VAN DONGEN 1967, S. 121, Abb. 98
ECKARDT 1971, S. 75, Abb. 58
CARSTENSEN/SCHADEWALDT/VOGT 1983, S. 129, Abb. 97
SCHOLZ 1985, S. 66, 97, 210 unter Nr. 209, S. 241 unter Nr. 268
Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 38, Anm. 61 auf S. 120, Anm. 19 auf S. 123
RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250, Abb. 4
MAEK-GÉRARD 1990, o. S.
Wieseman, in: Ausst. Kat. BOSTON/TOLEDO 1993/94, S. 409, unter Nr. 64, Abb. 1
Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870–873, hier S. 873
VLIEGHE 1998, S. 157, 159, Abb. 213
DE CLIPPEL 2003, S. 203, 209
FRANITS 2004, S. 40, Abb. 30
Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM/FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 112, Nr. 24
Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 128, Nr. 19, S. 316, unter Nr. 105
Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 130, unter Nr. 20
DE CLIPPEL 2006, S. 84, unter Nr. A57, S. 183, Abb. 181
Fusenig, in: Kat. AACHEN 2006, S. 56

ADRIAEN BROUWER

DER BITTERE TRANK

INV. NR. 1076

Um 1636–38

Eichenholz, 47,4 x 35,5 (oben) / 35,2 (unten) cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,5–0,7 cm Stärke (Brett I: 47,4 x 19,6 [oben] / 19,4 [unten] cm; Brett II: 47,4 x 15,9 [oben] / 15,8 [unten] cm). Helle, elfenbeinfarbene, pastose Kreidegrundierung und dünnflüssige, senkrecht aufgetragene Imprimitur in einem hellen Grau- oder Branton (Abb. 1, 2). In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Restauratorische Maßnahmen an Vorder- und Rückseite der Holztafel ausgeführt durch Helmut Tomaszek im Dezember 1970: Abnahme des vergilbten, krepierten und teils ausgebrochenen Firnisses, Abnahme nachgedunkelter Retuschen und alter Kittungen, Ausführen neuer Kittungen, Niederlegen von Blasen und aufstehenden Farbschichten sowie Reduktion der Retuschen in der rechten Hand, Abnahme älterer Re-

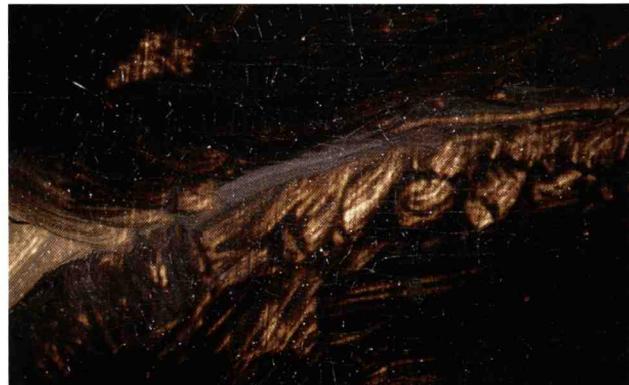


Abb. 2: Adriaen Brouwer, *Der bittere Trank*, Mikroskop-Aufnahme: Detail der Mütze, Frankfurt a. M., Städel Museum

tuschen über den Ausbrüchen im Gewand oberhalb des Armes. Abschließend Auftrag eines neuen Firnisses und neuer Retuschen im Rücken der rechten Hand, im Gewand über dem Ärmel, entlang der Bildränder und über der Schale. Stehengelassener alter Firnis am oberen Bildrand oberhalb der Mütze dokumentiert den Vorzustand. Rückseitig Sicherung der mittleren Leimfuge und der beiden vertikalen Einläufer in der Bildmitte am oberen Rand durch Verleimung und Aufbringen von zwei Holzleisten, Entfernung der am unteren Bildrand verleimten Querleiste, Kittung der Anobienlöcher, Schellackanstrich (Restaurierungsbericht vom 7.1.1971 in der Bildakte in der Restaurierungs werkstatt).

Tafel am linken und unteren Bildrand beschnitten. Mittlere Leimfuge im unteren Bereich leicht geöffnet. Feiner, vertikaler Riss rechts parallel zu Gewand und Handrücken sowie über und in der Mütze links parallel der Leimfuge. Zwei vertikale Einläufer in der Bildmitte am oberen Rand.

Punktartige Krepierungen der Malschicht in Haar und Hut. Kittungen sowie neuere Retuschen und Reste alter Retuschen von körniger Konsistenz in der rechten Hand. Teils retuschierte Ausbrüche entlang der vertikalen Rissbildung über und in der Mütze. Vereinzelt kleinere, teils retuschierte Ausbrüche in Mund und Wange. Eine Retusche in der Nasenwurzel, weitere über den beiden vertikalen Einläufern in der Bildmitte am oberen Rand. Zwei verfärbte Retuschen im Hintergrund rechts des Gesichts.



Abb. 1: Adriaen Brouwer, *Der bittere Trank*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Adriaen Brouwer, *Der bittere Trank*, Mikroskop-aufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht werden Reste eines alten Firnisses, ein schwach fluoreszierender neuerer Firnis sowie jüngere Retuschen sichtbar.

Monogrammiert oben rechts in dunkelbrauner Farbe: „AB“ [ligiert] (Abb. 3). Beide Buchstaben sind wie die gesamte Bildfläche von sehr feinen Craquelésprüngen durchzogen.

Tafel rückseitig links und oben abgefast. Brandstempel zweier Hände über einer Burg. Bearbeitungsspuren einer Säge. Leimfuge in der Mitte mehrfach gesichert: Reste von Leinenstreifen und der unteren Holzleiste (12,0 x 2,9 x 0,4 cm), darauf „STÄDEL 1076“ mit schwarzem Filzstift. In der rechten oberen Ecke von Brett II weitere Holzleiste (6,5 x 3,6 x 0,4 cm) zur Sicherung von zwei Einläufern. Klebezettel mit „G. 1076“ in schwarzer Tinte. Zwei Stückchen eines Klebezettels mit Druckschrift „51.“ und „[...]rable study is“ darunter in schwarzer Tinte „[...]d's. 1851.“ (Reste des Katalegeintrags von der Versteigerung der Sammlung Theobald, siehe PROVENIENZ). Reste einer Papierabklebung der Bildränder. Anobiengänge und Löcher entlang des Randes von Brett I und oben an der mittleren Fuge geschlossen.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1621 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1630. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes

wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1632 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1638 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Edward William Lake, London

Verst. Slg. E. W. Lake, London (Christie's) 7.–8. April 1848, Nr. 118 (£ 10,10)

Slg. William Theobald, London

Verst. Slg. W. Theobald, London (Christie's) 10. Mai 1851, Nr. 51

Kunsthändler Farrer, London

1872 von Farrer durch Georg Kohlbacher, seit 1885 Städel-Inspektor, für den Frankfurter Kunstverein angekauft (fl. 2000)

erworben am 11. April 1872 (fl. 2000) vom Frankfurter Kunstverein als „Adriaen Brouwer“

AUSSTELLUNG

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelisches 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. 25

KOPIEN¹

a) Anonym, Holz, 16 x 12,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.² Seitenverkehrt.

b) Anonym, Leinwand, 45 x 35 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.³ Seitengleich.

c) Adriaen van Ostade zugeschrieben, Holz, 46,5 x 36 cm. Winterthur, Kunstmuseum (Inv. Nr. 64). Bezeichnet: „AVO“.⁴ Seitengleich.

d) Anonym, Holz, 47 x 34,7 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon (Inv. Nr. CA 100). Bezeichnet: „A B“.⁵ Seitengleich.

e) Anonym, Holz, 34,5 x 26,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.⁶ Seitengleich.

tade(?). Ich danke Ludmilla Sala und Sandra Gianfreda, Kunstmuseum Winterthur, für die Auskunft. E-Mail vom 7.7.2008.

5 In Dijon seit 1854, heute als flämische Kopie des 17. Jahrhunderts nach Brouwer. Zu den unterschiedlichen Zuschreibungen („in der Art Brouwers“, „Brouwer zugeschrieben“, „Replik oder Kopie nach Joos van Craesbeeck“) siehe DE CLIPPEL 2006, Anm. 79 (2) auf S. 376 (ohne Verweis auf Craesbeeck).

6 Als „Vorstudie nach der Natur von Adriaen Brouwer für das größere Bild im Städel“ mit mauvefarbener Weste. Provenienz: Kunsthändlung Julius Böhler, München, 1958. 1964, Privatbesitz, Deutschland. Ausst. Kat. STUTTGART 1958, Nr. 21. DE CLIPPEL 2006, Anm. 79 (4) auf S. 376.

1 Photos von Kopie a) – f) im RKD, Den Haag.

2 Provenienz: Verst. Brüssel (Georges Giroux) 4.12.1933, Nr. 17 (als Adriaen Brouwer, „Säuber“). Verst. Slg. M. F. M., Amsterdam (De Vries) 14.5.1935, Nr. 26 (als Adriaen Brouwer). Vermutlich Kopie nach GRAPHISCHE REPRODUKTION d). Vgl. DE CLIPPEL 2006, Anm. 79 (3) auf S. 376.

3 Provenienz: Amiens, Musée de Picardie, Slg. Lavalard. Kat. AMIENS 1899, S. 197, Nr. 87 (als Joos van Craesbeeck, Pasticcio eines „Trinkers“ von Brouwer). Vgl. Verz. 1900, S. 56, Nr. 149. DE CLIPPEL 2006, Anm. 79 (1) auf S. 376 (ohne Verweis auf Craesbeeck).

4 Provenienz: 1864 Geschenk des Kantons Zürich als A. v. Os-

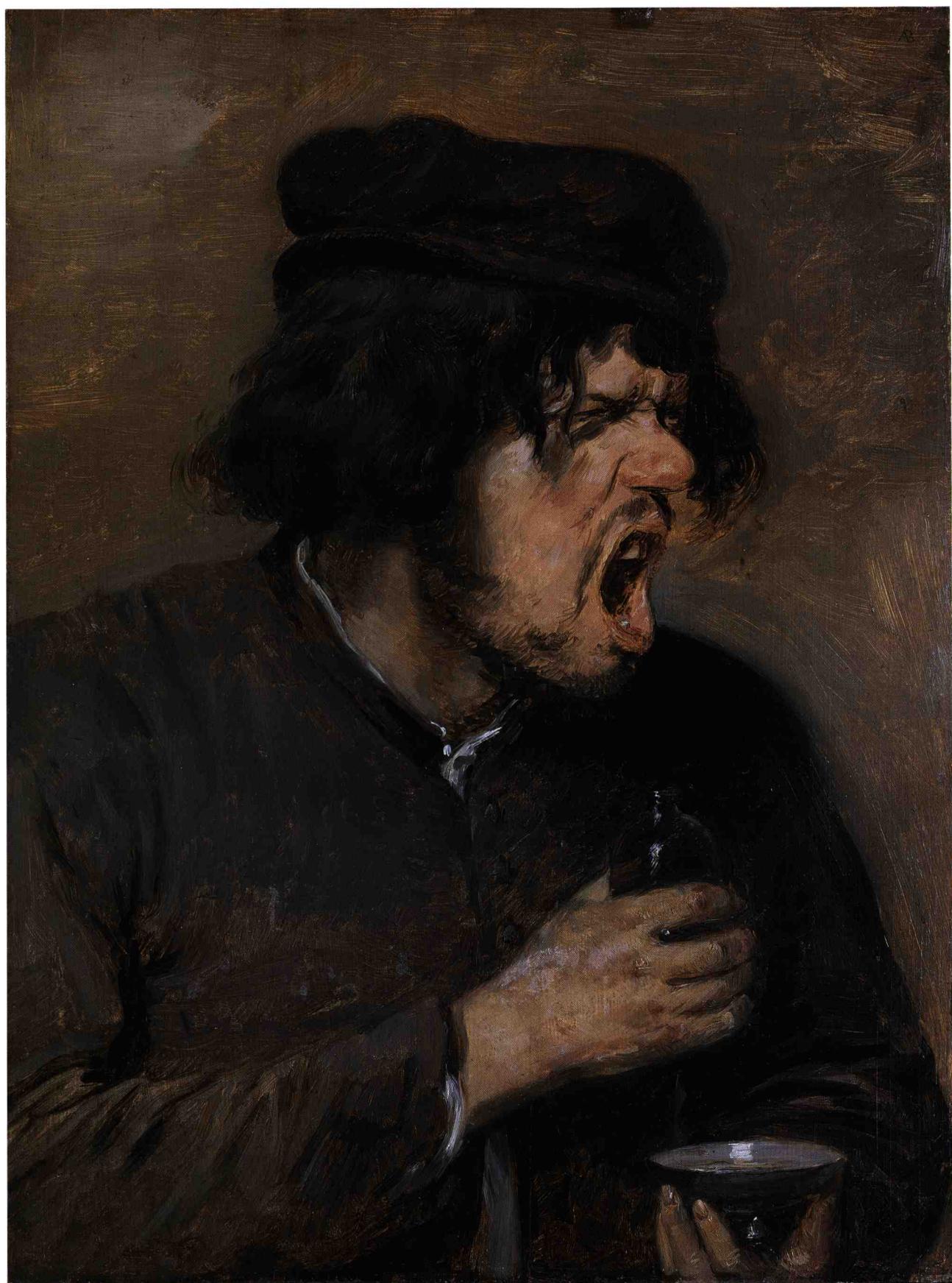


Abb. 4: Adriaen Brouwer, *Der bittere Trank*, um 1636–38, Frankfurt a. M., Städel Museum

- f) Anonym, Holz, 46 x 34 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.⁷ Seitengleich.
- g) Joos van Craesbeeck, Holz, 13 x 12 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Monogrammiert: „CB“.⁸ Seiten gleich.
- h) Anonym, Zeichnung, 217 x 175 mm. Aufbewahrungsort unbekannt. Bezeichnet: „M“, „JS“ [verschlungen], „J Steen“.⁹ Seitengleich.

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

- a) Johann Eissenhardt, Radierung, 14,1 x 10,7 cm (Darstellungsmaß), 22,5 x 17,7 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 21.¹⁰ Seitengleich.
- b) Georg Siegmund und Johann Gottlieb Facius, Aquatinta, 30,4 x 20,4 cm (Darstellunggröße). Bezeichnet unterhalb der Darstellung links: „Adrian Brauer pinx.t“, rechts: „Facius fecit.“ und in der Mitte: „A STUDY, / after an Original Picture by Adrian Brauer. / London Pub.d Jan.y 9.th 1796 by J. Robinson G.r Newport St.“.¹¹ Seitengleich.
- c) Otto Reim, Radierung, mit dem Stichel überarbeitet, 25,5 x 18,5 cm (Darstellungsgröße). 1894/95 datierbar. 1. Zustand ohne Beschriftung. 2. Zustand mit Beschriftung unterhalb der Darstellung, links: „A. Brouwer pinx.“, rechts: „Otto Reim sc.“ und in der Mitte: „BITTERE MEDICIN.“. Darunter links: „Verlag v. E. Seemann, Leipzig.“ und rechts: „Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.“. Zweiter Zustand in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST 1897, zwischen S. 152 und 153.¹² Seiten gleich.
- d) Jan Lauwry Krafft, Radierung, 18,7 x 13,1 cm (Plattengröße). 1. Zustand Beschriftung innerhalb der Darstellung oben rechts: „AB“. 2. Zustand Beschriftung zusätzlich unterhalb der Darstellung, links: „A. Brauwer P.“, rechts: „I: L: Krafft f Bruxel 1759“ und in der Mitte: „Grave apres le Tableau Original du Cabinet de Monsieur de Brauwer.“.¹³ Seitenverkehrt.

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt das Brustbild eines jungen Bauern vor graubraunem Hintergrund. In Dreiviertelansicht nach rechts gerichtet wird seine rechte Körperhälfte an Schulter und Arm sowie seine linke Hand vom Bildrand überschnitten. Nach Luft ringend oder einen Schrei ausstoßend reißt der Bursche weit den Mund auf. Gleichzeitig kneift er die Augen fest zusammen, so dass sich die Haut über der Nasenwurzel in wulstige Falten legt. Ausgelöst wurde die heftige Reaktion durch das Schlucken von Flüssigkeit. Der bittere Trank ist in einem Glasfläschchen abgefüllt, das der Mann mit der Hand des vor der Brust angewinkelten rechten Arms umgreift. Als Trink- oder Dosierhilfe dient ihm eine flache Schale, die er von unten mit den Fingerspitzen der linken Hand hält. Seine schwarzen Haare unter der dunkelbraunen Kappe hängen zottelig in Stirn und Schläfe. Bartstoppeln entlang des Kieferknochens und um den Mund verstärken das ungepflegte Erscheinungsbild des Bauern. Auch das weiße Hemd, das am Kragen und rechten Ärmelsaum unter der braungrauen Jacke hervorblitzt, ist über dem Bauch, wo die Knopfleiste leicht auseinanderklafft, gräulich verschmutzt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Städel Museum erwarb die Tafel vom Frankfurter Kunstverein am 11. April 1872 für 2000 fl. als ein Werk Adriaen Brouwers. Laut Gerhard Malss, damaliger Städel-Inspektor, war der Ankauf für den Frankfurter Kunstverein über Georg Kohlbacher abgewickelt worden, der das Gemälde zum selben Preis von dem Londoner Kunsthändler Farrer erhalten hatte.¹⁴ Dieser war frühestens seit der Veräußerung des Bildes am 10. Mai 1851 durch den Sammler William Theobald bei Christie's in London der Besitzer.¹⁵ Theobald hatte es wiederum drei Jahre zuvor aus der Sammlung Edward William Lake für 10,10 £ erstanden.¹⁶ Sander und

7 Verst. Slg. Alberto J. Pani/Mexiko, New York (Kende Gall.) 17.12.1942, Nr. 17.

8 Als „Genevertrinker“ nur mit Flasche, ohne Trinkschale, im Hintergrund eingefügt Hügellandschaft mit kleinformiger Staffage. DE CLIPPEL 2006, Nr. A11, S. 127f., Abb. 11.

9 Provenienz: Verst. Slg. Gaston Ritter von Mallmann Berlin (Rudolph Lepke) 6.6.1918. Slg. Adolf Adler, Wien. Bis Juni 1996 Slg. Ernest und Greta Adler-Allen. E-Mail von Emily Hayes, Bloomsbury Auctions, London, vom 20.4.2007 in der Bildakte.

10 BODE 1884, Abb. auf S. 31. SCHOLZ 1985, S. 209f., Nr. 208, Abb. 178. HOLLSTEIN III, Nr. 32.

11 Die Brüder Facius, beide 1750 in Regensburg geboren, waren nach einer Ausbildung in Brüssel von 1776 bis 1813 in London tätig. SCHOLZ 1985, S. 180, Nr. 157, Abb. 138.

12 Reim war 1894/95 Assistent am Städel, Frankfurt a. M. SCHOLZ 1985, S. 66f., 224f., Nr. 236, Abb. 16.

13 Jan Lauwry Krafft (Brüssel 1654–nach 1765). SCHOLZ 1985, S. 185, Nr. 163, Abb. 144. HOLLSTEIN III, Nr. 46. Vermutlich identifizierbar mit Weizsäckers Vermerk einer alten seitenverkehrten und monogrammierten radierten Darstellung, die jedoch nicht von Brouwer stammt. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 55f., Nr. 149.

14 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 55, Nr. 149. HOFSTEDE DE GROOT 1910, III, S. 595, Nr. 21. Vgl. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1076. INVENTAR 1865, Inv. N. 595, Alt Inv. Nr. 1076. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1076. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1076.

15 Lugt 20366.

16 Lugt 18979. Die Inventare vermerken, dass sich auf der Rückseite der Tafel einst ein Zettel mit dem Hinweis auf die Sammlungen Lake & Theobald als Vorbesitzer befand. Dieser ist heute nur noch in Resten erhalten. Siehe TECHNISCHER BEFUND. Vgl. INVENTAR 1865, Inv. N. 595, Alt Inv. Nr. 1076. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1076. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1076.

Brinkmann vermerkten als Vorbesitzer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Genter Sammlung Clemens (Clement).¹⁷ Hofstede de Groot hatte das Städel-Gemälde jedoch nicht mit dem Bild identifiziert, das aus dieser Sammlung stammend bei der Versteigerung in Gent 1777 und 1779 veräußert worden war, da es nach seiner Kenntnis einen Leinwand-, keinen Holzträger besaß.¹⁸

Im Inventar von 1872, in einer Annotation des Städel-Verzeichnisses von 1873 sowie vorübergehend auch noch 1985 durch Maek-Gérard wurde die Authentizität des Monogramms angezweifelt.¹⁹ Dessen ungeachtet wird das Gemälde seit seiner Erwerbung in den Verzeichnissen und Inventaren des Städel mit einem dem Ankaufspreis entsprechenden Schätzwert als Werk Adriaen Brouwers geführt. Auch in der Forschung gilt es mit Ausnahme von Levin²⁰ unangefochten als eigenhändiges Gemälde, das übereinstimmend in Brouwers Spätzeit eingereiht wird.²¹

Bode, der die Tafel erstmals als ein Werk Brouwers von 1636/37 verzeichnete, begründete dies mit den, für die Spätzeit typisch, reduzierten Lokalfarben, mit der Größe von Format und Figurenmaßstab sowie mit der lockeren Pinselführung.²² Einzig Schmidt-Degener ordnete das Gemälde in Brouwers Haarlemer Phase.²³

Bode und Woermann bemerkten die Nähe zu Frans Hals, wobei ersterer darauf verwies, dass die Behandlung und Färbung teils an Hals, teils an Rubens erinnere.²⁴ Verwandtschaft zu Hals bestünde, wie Bode später ergänzte, neben der Breite der Behandlung und

Feinheit des grauen Gesamttones auch in der lebendigen, humoristischen Auffassung und der plastischen Wirkung.²⁵ Das Gemälde sei zwar ein Beispiel für Brouwers Fähigkeit, aus einem flüchtigen Studienkopf durch „geschickte“ Raumausnutzung „bei anscheinend absichtslosester Anordnung“ eine interessante Komposition zu gestalten, allerdings lassen sich auch dessen Grenzen in der Wiedergabe fast lebensgroßer Figuren erkennen.²⁶ Später verneinte Bode Parallelen zu Hals und übte Kritik an der für das Format zu kleinlichen Malweise und dem trockenen Farbauftrag.²⁷ Einzig Reynolds und Höhne thematisierten nachfolgend gleichfalls Parallelen zu Hals – zum einen aufgrund der Haarbehandlung,²⁸ zum anderen, da das Gemälde in Format und Bildausschnitt an die genreartigen Porträts seiner Volkstypen erinnere.²⁹

Die Maltechnik stellte für Reproduktionsgraphiker eine besondere Herausforderung dar. Otto Reim, der das Bild 1894/95 während seiner einjährigen Assistenzzeit am Städel Museum radierte, veröffentlichte 1897 das Blatt mit dem Titel „Bittere Medicin“, d. h. mit der im Städel Museum und in der Forschung bis Ende des 19. Jahrhunderts gängigen Bezeichnung.³⁰

Das Getränk, das die heftige Reaktion des Mannes auslöst, und damit auch das Sujet selbst erfuhren allerdings bereits damals unterschiedliche Deutungen. Zusammen mit dem vermeintlichen Gegenstück – „Der Raucher“ (Abb. 5) – habe das Städel-Gemälde, so erstmals in einer Annotation im Städel-Verzeichnis von 1873 und gedruckt im Städel-Verzeichnis von 1879, vormals als

- 17 Slg. Clement, Prokurator, Gent [?]; Verst. Slg. Clement, Gent (Gimblet & Frères) 23.9.1777, Nr. 67; Slg. Jacques Clemens, Domherr von St. Bavo, Gent; Verst. Slg. J. Clemens, Gent 21.6.1779, Nr. 50. Vgl. Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 23. Die Provenienz aller vorangehenden Städel-Verzeichnisse reicht nur bis zu den Sammlungen Lake und Theobald zurück.
- 18 Lügt 2732 und 3020. HOFSTEDÉ DE GROOT 1910, III, S. 595, Nr. 21.
- 19 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1076. Schreiben von Michael Maek-Gérard, Städel, Frankfurt a. M., vom 22.7.1985 an Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, in der Gemäldeakte. Der Vermerk, dass das Monogramm nicht alt sei, wurde nachträglich durchgestrichen.
- 20 Levins Abschreibung aufgrund einer seiner Meinung nach gefälschten Signatur bzw. seine Einordnung des „Brustbilds eines Mannes“ als englische Arbeit widersprach Woermann, wenn die „drei ausgezeichneten Bilder des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M.“ – der „Bittere Trank“ und die beiden Operationsszenen (Inv. Nr. 1039, 1050) – aus Brouwers letzten Lebensjahren unecht seien, müsste auch der „Raucher“ aus der Sammlung Louis La Caze (Paris, Louvre, Inv. Nr. M.I.906) unecht sein. „Daß diese Bilder sich chronologisch nicht rechtfertigen lassen, ist sicher. Doch scheint mir die Frage noch nicht spruchreif zu sein.“ WOERMANN 1888, 1, S. 512, 2, Anm. auf S. 1122. Vgl. LEVIN 1887/88b, Sp. 284.
- 21 WOERMANN 1888, 1, S. 512. BODE 1907², S. 248f. VON BODE 1917, S. 322. OLDENBOURG 1918¹/1922², S. 153. VON BODE 1924, S. 175. DROST 1926, S. 107. MOLTKE 1945², S. 19, 24. HÖHNE 1960, S. 59. KNUTTEL 1962, S. 150. RAUPP 1984/87, S. 242, Anm. 59 auf S. 250. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 52. RENGER 1986, S. 36f. MAEK-GÉRARD 1990, o. S. SLIVE 1995, S. 134. Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT a. M. 2004/05, S. 110, unter Nr. 23, S. 114, Nr. 25. DE CLIPPEL 2006, S. 128, unter Nr. A11.
- 22 BODE 1884, S. 57. Zur Charakterisierung des Spätwerks siehe EBD., S. 54f.
- 23 SCHMIDT-DEGENER 1908, S. 17f.
- 24 BODE 1884, S. 57. Woermann verwies allgemein auf die Nähe zu Hals im Spätwerk Brouwers, v. a. für die Darstellung großer Köpfe. WOERMANN 1888, 1, S. 512.
- 25 BODE 1907², S. 251. VON BODE 1917, S. 324.
- 26 BODE 1907², S. 251. VON BODE 1917, S. 324. DERS. 1921, S. 388, 390.
- 27 VON BODE 1924, S. 175.
- 28 REYNOLDS 1931, S. 48f.
- 29 HÖHNE 1960, S. 59. Ähnlich in GOLDSCHMIT-JENTNER 1960, Bildunterschrift zu Abb. 33. Dort heißt es, der „Bittere Trank“ zeige anhand der breiten Pinselführung den Einfluss von Frans Hals und Brouwers Vorliebe für Groteskes.
- 30 Siehe Reims Schreiben von 1897 an die Zeitschrift für bildende Kunst. ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, NF 8, 1897, S. 152, Abb. zwischen S. 152 und 153 (als Allegorie des Geschmacks). SCHOLZ 1985, S. 66. Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION c).

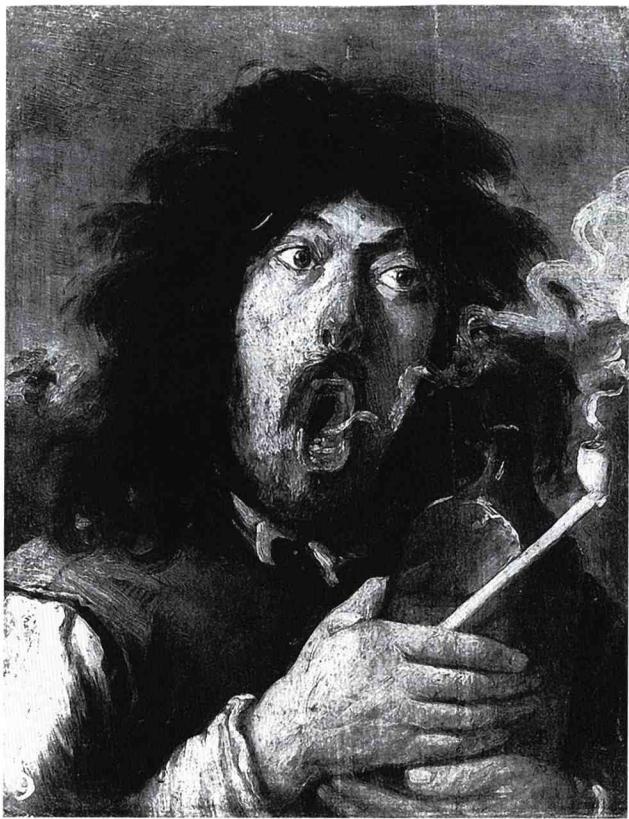


Abb. 5: Joos van Craesbeeck (zugeschrieben), *Der Raucher*, Paris, Louvre

Darstellung des „Geschmacks“ einen Fünf-Sinne-Zyklus geformt.³¹

Valentin zufolge sei der Mann kurz vor der Einnahme einer Arznei, deren bitterer Geschmack durch den Duft angekündigt werde und die er mit weit geöffnetem Mund schnellstmöglich zu schlucken beabsichtige.³² Die Städel-Verzeichnisse von 1870 bis 1897/1900 vermerkten hingegen ebenso wie Bode und Woermann, der Mann oder Bauer habe die Arznei bereits eingenom-

men.³³ Weizsäcker interpretierte das Getränk schließlich als Branntwein und den Dargestellten als Trinker oder Zecher.³⁴ Das von ihm mit „Der bittere Trank“ betitelte Gemälde veranschauliche, dass das Trinken Unlust und Behagen zugleich verursache. Einzig Bode griff Weizsäckers Deutung auf, indem er das Bild als „Zecher“,³⁵ „Bitterer Trank“³⁶ und als „Geschmack“³⁷ bezeichnete, da der Mann schlechten Schnaps hinuntergekippt habe. Auch Weizsäcker vermutete das Gemälde als Teil einer Fünf-Sinne-Serie, allerdings können keine zugehörigen Bilder nachgewiesen werden.

Die These, in dem „Raucher“ des Louvre (Abb. 5) liege das Pendant zum Städel-Bild vor, wies Weizsäcker wie zuvor bereits Bode zurück. Im Unterschied zu Bode hielt Weizsäcker den „Raucher“ allerdings für eigenhändig.³⁸ Später plädierten erneut Schmidt-Degener, Hofstede de Groot, Reynolds und Swillens für eine Beurteilung der beiden Bilder als von Brouwer konzipierte Gegenstücke.³⁹ In diesem Zusammenhang ordnete Hofstede de Groot das von ihm als „Geruch“ bezeichnete Gemälde im Louvre als Skizze zu dem New Yorker Bild „Fünf Raucher in einem Interieur“ ein.⁴⁰ Anscheinend hielt er das Städel-Gemälde gleichfalls für eine Einzelstudie oder Skizze, ohne dies jedoch explizit auszudrücken. Möglicherweise waren Georg Siegmund und Johann Gottlieb Facius ähnlicher Meinung, als sie die 1796 nach dem Städel-Bild radierte Aquatinta in der Inschrift als „Studie“ bezeichneten.⁴¹ Oldenbourg beurteilte 1918/22 das Städel-Bild ähnlich als „bildmäßig, abgerundete Studie“ und betonte die „unerhörte Freiheit der psychischen Charakteristik“.⁴²

Drost sprach die Vorbildfunktion des Städel-Bildes als eines der Werke Brouwers an, die Jordaens zu Figurentypen seiner Dreikönigsfeste inspiriert haben.⁴³ Brouwers Halbfigurenbilder der späten Zeit gingen ihrerseits auf den Caravaggio-Umkreis zurück.⁴⁴

31 Vormals als Adriaen Brouwer, heute zugeschrieben an Joos van Craesbeeck, „Der Raucher“, Holz, 41,5 x 32 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. M.I. 906). Bezeichnet: „AB“ [ligiert; Authentizität fraglich]; darunter „C“ [alte Signatur]. Provenienz: 1869, Vermächtnis Louis La Caze. Kat. Paris 1979, S. 43. HOFSTED DE GROOT 1910, III, S. 595, Nr. 20 (als Adriaen Brouwer). Auch Woermann vermutete, in dem „Raucher“ des Louvre liege das Pendant zum Städel-Bild vor. WOERMANN 1888, III, 1, S. 512f.

32 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 14f.

33 BODE 1884, S. 57. WOERMANN 1888, III, 1, S. 512.

34 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 55f., Nr. 149.

35 BODE 1907², S. 251.

36 VON BODE 1917, S. 322, 324.

37 VON BODE 1924, S. 175.

38 Bode erschien die Zuschreibung des „Rauchers“ im Louvre als zweifelhaft, da die Behandlung zu trocken und die Farbgebung in einem für Brouwer schweren einförmigen Braun sei. Eher stamme das Bild von Teniers. BODE 1884, S. 57. Bode bezeichnete das Gemälde im Louvre später zunächst als „eine Art

Gegenstück“ (BODE 1907², S. 248f. DERS. 1917, S. 322) und erwähnte es 1924 lediglich als eine weitere Darstellung des Geschmacks, wobei er aber betonte, dass das Städel-Bild zu einer Folge gehöre (DERS. 1924, S. 175).

39 Schmidt-Degener datierte den „Raucher“ wie das Städel-Bild in die Haarlemer Zeit. SCHMIDT-DEGENER 1908, S. 17f. Reynolds verwarf diese These lediglich in Bezug auf die Kopie nach dem Städel-Bild in Dijon (KOPIE d). REYNOLDS 1931, S. 48f. Vgl. Swillens, in: HOUBRAKEN 1718/1943, I, S. 315.

40 HOFSTED DE GROOT 1910, III, S. 595, Nr. 21. Zum „Geruch“ im Louvre siehe EBD., Nr. 20, S. 631, Nr. 113. Adriaen Brouwer, „Fünf Raucher in einem Interieur“, Holz, 46,4 x 36,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection (Inv. Nr. 32.100.21). Bezeichnet: „Brouwer“. Zur Provenienz siehe Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 126, Nr. 18.

41 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION b).

42 OLDENBOURG 1918/1922², S. 153f.

43 DROST 1926, S. 96f.

44 DROST 1926, S. 107.

Reynolds hob wiederum die skizzenhafte Behandlung bzw. den unfertigen Eindruck hervor, der im unteren Bereich durch eine fehlende graue Lasurschicht entstehe.⁴⁵ Ferner meinte er, dass die linke Schulter vormals höher gewesen sei.

Kauffmann reihte in seinen Ausführungen über die Fünf-Sinne-Darstellung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts „Den schlechten Trank“ als Sinnbild des Geschmacks ein und betonte, im Gegensatz zu Frans Hals’ „Fröhlichen Zecher“ besäße Brouwers mimische Affektstudie eine negative Konnotation.⁴⁶ Swillens führte die Erwähnung Houbrakens, Brouwer habe in seiner ersten Haarlemer Lehrzeit Fünf-Sinne-Darstellungen gemalt, als Beleg für eine entsprechende Zugehörigkeit der Frankfurter Tafel heran.⁴⁷ Für Höhne illustrierte „Der bittere Trank“ eher den Geschmack- als den Gefühlsinn.⁴⁸ Eine Beziehung zu Dorfbaderdarstellungen gebe es nur, wenn der Trank eine Medizin wäre und kein schlechter Schnaps, wie zuvor Bode (1924) meinte. Laut Höhne handle es sich nicht um eine Karikatur, sondern um eine „naturgetreue Widerspiegelung“ einer unangenehmen Empfindung, die infolge des Gegensatzes von geringer Ursache und heftiger Wirkung Heiterkeit errege. Ferner sei es kein Selbstporträt, sondern allenfalls eine Parodie auf ein Porträt, das zwar eine lebenswahre, aber keineswegs typische Haltung abbilde. Knuttel sprach sich gleichfalls dafür aus, dass die Tafel vermutlich den Geschmacksinn repräsentiere und beurteilte sie isoliert als eigene Gattung, da sie Brouwers einziges Gemälde mit einer annähernd lebensgroßen Figurendarstellung enthalte.⁴⁹ Scholz sah in dem Bild weniger ein Interesse an den generellen Zuständen der Bauern, sondern vielmehr am Einzelnen in einer bestimmten Situation.⁵⁰

Obwohl Weizsäckers Interpretation des Dargestellten als „Zecher“ kaum rezipiert wurde, hatte sich der von ihm eingeführte Titel „Der Bittere Trank“ in der kunstgeschichtlichen Literatur durchgesetzt.⁵¹ Einzig Drost (1926) blieb bei der alten Bezeichnung „Bittere Medizin“, Reynolds (1931) und Knuttel (1962) führten jeweils beide Titel. In der jüngeren Forschung griffen



Abb. 6: Lucas Vorsterman (nach Pieter Bruegel d. Ä.),
Gähnender Mann, Radierung

Raupp, Renger und Maek-Gérard die Bezeichnung ausdrücklich im Sinne einer bitteren Medizin auf, nach deren Einnahme sich im Gesicht heftige Affekte wider spiegeln.⁵² Raupp verzeichnete das Städel-Bild unter Brouwers „medizinischen“ Darstellungen, die abweichend von der Bildtradition der Bader- und Ärztedarstellungen nun den Patienten und dessen affektvolle Reaktion in den Vordergrund rücken würden.⁵³ Renger meinte, im „Bitteren Trank“ liege eine Verselbständigung einer der Fünf Sinne als schlechter Geschmack vor und das sinnliche Missbehagen der geschluckten Medizin sei das eigentliche Bildthema,⁵⁴ in dem Brouwers Interesse an der Karikatur kulminierte.⁵⁵ Als einzige vergleichbare Bildfindung nannte Renger das heute verlorene Gemälde „Gähnender Mann“ Pieter Bruegels d. Ä., das Brouwer als Radierung Lucas Vorstermans (Abb. 6) oder sogar im Original gekannt haben könnte, da sich

45 REYNOLDS 1931, S. 48f.

46 KAUFFMANN 1943, S. 141. Frans Hals, „Fröhlicher Zecher“, Lwd., 81 x 66,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A135). Bezeichnet: „FH“. Auch Moltke meinte, der „Geschmack“ des Städel habe vielleicht zu einer Fünf-Sinne-Serie gehört. MOLTKE 1945², S. 19, 24. Ebenso Städel-Verzeichnisse seit 1873/79.

47 HOUBRAKEN 1718/1943, I, S. 252. Swillens, in: EBD., S. 315. Auf die Nennung bei Houbraken verwies bereits Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 56, Nr. 149.

48 HÖHNE 1960, S. 59.

49 KNUTTEL 1962, S. 150.

50 SCHOLZ 1985, S. 34.

51 Als „Schlechter Trank“ noch bei Kauffmann (1943), als „Geschmack“ bei Hofstede de Groot (1910), Swillens (1943) und Moltke (1945²).

52 Renger verwendete den Titel „Bitterer Trank“ 1986 und 2004/05 deutlich im Sinne von Medizin. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39, 41. DERS. 1986, S. 36f. Ders., in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT a. M. 2004/05, S. 114, Nr. 25. Vgl. DERS. 1987, S. 278 und in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870-873, hier S. 873. Als „Bittere Medizin“ bei RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250. MAEK-GÉRARD 1990, o. S. Zu Brouwers Fähigkeit, in diesem Bild Affekte wiederzugeben, siehe auch SLIVE 1995, S. 134.

53 RAUPP 1987, S. 242, Anm. 59 auf S. 250.

54 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39, 41. RENGER 1986, S. 36f. Ebenso MAEK-GÉRARD 1990, o. S.

55 Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 870-873, hier S. 873.



Abb. 7: Jan Joris van Vliet, *Geruch*, 1634, Radierung

letzteres in Rubens' Sammlung befunden habe.⁵⁶ Anregung für die Darstellung drastischer Affekte könnten ferner Caravaggio und Rembrandt geliefert haben.⁵⁷ Renger wies zudem darauf hin, dass die Brandmarke auf der Rückseite des Städel-Bildes auch auf einigen Münchner Brouwer-Tafeln wiederkehre.⁵⁸

Maek-Gérard wies in Bezug auf die Parallelen zu Bruegels „Gähnendem Mann“ (Abb. 6) darauf hin, dass dieser als „Trägheit“ eine der sieben Todsünden vorstelle,⁵⁹ Brouwers Frankfurter Tafel hingegen statt einer moralisierend motivierten Allegorie einen „menschlich empfundenen, auf einen spezifischen Moment zugespitzten Zustand“ zeige. Stilistische Verwandtschaft bestünde lediglich zu Brouwers Spätwerk „Der fette Mann/Lu-

xuria“ in Den Haag (Abb. 8), das in der künstlerischen Aussagekraft aber nicht vergleichbar sei.⁶⁰ Maek-Gérard bezeichnete den lockeren, flüssigen Farbauftrag und die skizzenende Malweise als flämisch und von Rubens beeinflusst, die monochrome Farbgebung hingegen als typisch holländisch.

Lange bemerkte, dass Brouwer hinsichtlich des freien Pinselstrichs, wie in seinem „Bitteren Trank“, Einfluss auf Rembrandts Werke ausgeübt haben mag.⁶¹ Sutherland Harris beschrieb den „Bitteren Trank“ als die originellste Schilderung des Geschmacksinns in der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts.⁶² Der Dargestellte könnte das Opfer eines Scherzes oder eines Quacksalbers sein. Wie Hals habe Brouwer einen lebendigen Moment aus dem Leben herausgegriffen.

De Clippe sah in der Frankfurter Tafel eine von Brouwers Szenen mit individuellen, monumentalen Figuren mit bildnishaftem Charakter, die in die Nähe der Porträts des Antwerpener Paulus Pontius zu rücken seien.⁶³ Jüngst datierte sie den „Bitteren Trank“ um 1636–38 und verwies auf eine zeitnahe Kopie Van Craesbeecks, die den Dargestellten als „Genevertrinker“ abwandle.⁶⁴ Auch in einem weiteren Werk habe sich Van Craesbeeck an Brouwers „Bitterem Trank“ orientiert.⁶⁵ De Clippe verzeichnete ferner ein anonymes Brustbild eines Mannes nach rechts, das nach einem verlorenen Werk Brouwers entstanden sein könnte und ähnliche Gesichtszüge wie der Bursche im „Bitteren Trank“ aufweise.⁶⁶ Auf dem Vergleich mit Brouwers „Bitterem Trank“ basiert schließlich auch ihre Zuschreibung zweier Werke aus Schweizer Privatbesitz und im Museum in Nantes an Brouwer, die aus dem Œuvre Van Craesbeecks auszusondern seien. So entspreche der „Überraschte Mann“ aus Privatbesitz dem Städel-Bild in Format und Flächenverteilung sowie in der ausdrucksvollen Mimik, der flüchtigen Konturlinie entlang der Schulter, der teils sichtbaren grauen Imprimitur und den feinen weißen Linien auf der Lippe.⁶⁷

56 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39, 41. DERS. 1986, S. 36f. DERS. 1984/87, S. 278. Ders., in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT a. M. 2004/05, S. 114, Nr. 25. HOLLSTEIN III, Nr. 278. Die Gemäldefassung in den Brüsseler Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Holz, beschnitten als Oval 12,6 x 9,2 cm, Inv. Nr. 6509) ist vielleicht eine Kopie von Pieter Brueghel d. J. nach Bruegel. Vgl. Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 158–160, Nr. 25.

57 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 41.

58 Siehe drei Brouwer-Tafeln in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 109, 1281 [zusammen mit der Schlagmarke MV], 626). Schreiben von Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, an Michael Maek-Gérard, Städel Museum, Frankfurt a. M., vom 26.7.1985 in der Gemäldeakte.

59 MAEK-GÉRARD 1990, o. S.

60 Adriaen Brouwer, „Der fette Mann/Luxuria“, Holz, 23 x 16 cm.

Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 607).

61 Rembrandt, „Lachender Soldat“, Kupfer, 15,4 x 12,2 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 598). Lange, in: Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 369, unter Nr. 79.

62 SUTHERLAND HARRIS 2005, S. 189.

63 DE CLIPPEL 2003, S. 210.

64 DE CLIPPEL 2006, S. 86, 127f., Nr. A11, Abb. 11. Siehe KOPIE g.

65 Van Craesbeecks „Schreiender Trinker“ (Holz, 20,5 x 16,1 cm, Amiens, Musée de Picardie, Inv. Nr. M.P.Lav. 1894–83, monogrammiert: „CB“) zeigt das frontale Brustbild eines Mannes mit Bierkrug und Tonpfeife. DE CLIPPEL 2006, S. 125f., Nr. A8, Abb. 8.

66 Anonym, Holz, 24 x 19 cm. Aufbewahrungsart unbekannt. DE CLIPPEL 2006, S. 286–288, v. a. S. 288, Nr. C3.3, Anm. 21 auf S. 400, Abb. 122.

DISKUSSION

Der Bursche in Brouwers „Bitterem Trank“ „kneift die Augen krampfhaft zu, runzelt die Stirn und holt durch den weit aufgerissenen Mund tief Luft, um den abscheulichen Geschmack zu mildern. Dieses sinnliche Missbehagen ist das eigentliche Bildthema, konzentriert in einem Gesicht“.⁶⁸ Angesichts der verzerrten Mimik könnte die heftige Reaktion sogar mit einem Schrei einhergehen, wobei das Missbehagen nicht ausschließlich negativ gemeint gewesen sein muss.⁶⁹ Die kleine Trinkschale lässt an die dosierte Einnahme einer bitteren Medizin denken, denn für Schnaps oder andere alkoholische Getränke standen größere Trinkschalen zur Verfügung.⁷⁰ Seit Ende der 1620er Jahre hatte Rembrandt in Selbstbildnissen und Einzelfiguren mit differenzierter Mimik und Beleuchtung erprobt, wie sich die Physiognomie unter spezifischen Emotionen verformt.⁷¹ Unter seinem Einfluss radierte 1634 Jan Joris van Vliet⁷² eine Fünf-Sinne-Folge, in der die Darstellung des „Geruchs“ (Abb. 7) von ähnlich deutlichem Missbehagen wie in Brouwers „Bitterem Trank“ begleitet wird: Ein Mann bläst Tabakrauch in das Gesicht einer Frau, die sich angewidert abwendet.⁷³ Trotz der erzählerischen Auffassung ist das Beispiel Van Vliets noch dem traditionellen allegorischen Kontext verhaftet. In der nur wenig später entstandenen Frankfurter Tafel wendet sich Brouwer nun ganz der Darstellung des menschlichen Affektes im Genrebild zu.⁷⁴ Brouwers Wahl, ein monumentales Brustbild mit knappem Bildausschnitt wie die Caravaggisten oder Frans Hals⁷⁵ zu verwenden, ist dem



Abb. 8: Adriaen Brouwer, *Der fette Mann/Luxuria*, Den Haag, Mauritshuis

67 Adriaen Brouwer zugeschrieben, „Der überraschte Mann“, Holz, 42 x 29,5 cm. Privatsammlung, Schweiz. DE CLIPPEL 2006, S. 301, Nr. D4, Abb. 153. Siehe auch den „Trinker“ (Holz, 25 x 19 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 381, monogrammiert l. u.: „AB“), für dessen Zuschreibung an Brouwer De Clippel gleichfalls aufgrund des Vergleiches mit dem „Bitteren Trank“ plädierte. DE CLIPPEL 2006, Nr. D5, S. 301f.

68 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39.

69 Vgl. die Nähe eines lachenden und schreienden Gesichtes bei VAN MANDER/HOECKER 1916, S. 148–151, Absatz 36 und 37. Schon Leonardo da Vinci bemerkte die Ähnlichkeit der sich bei extremen Affekten wie Lachen und Weinen verändernden Gesichtszüge. Vgl. Heinen, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 227, Nr. 45. Vgl. den Verweis auf Charles Le Brun von Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 110, 112, Nr. 23, 24. Vgl. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39–44.

70 Siehe Brouwers „Ein betrunkener Bauer“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1223).

71 Siehe Rembrandts radierte Selbstbildnisse von 1630. Ausst. Kat. LONDON-DEN HAAG 1999/2000, S. 21, 125–128, Nr. 20–23, Abb. 23a. HOLLSTEIN XVIII/XIX, 10, 13, 316, 320. Zu Rembrandts „tronies“ siehe: Schnackenburg, in: Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 104.

72 Zu Van Vliet siehe Netty van de Kamp, Jan Joris van Vliet, in: DICTIONARY OF ART 32, 1996, S. 673f. und Ausst. Kat. AMSTERDAM 1996.

73 Jan Joris van Vliet „Geruch“ (aus: Fünf-Sinne-Serie), Radierung, 24,1 x 19,6 cm. Bezeichnet: „JG.v.vliet fe.“. Die Serie ist 1634 datiert. HOLLSTEIN XLI, 27–31 (gesamte Serie), 29 („Geruch“). Siehe auch hier zur „Fußoperation“ (Städel, Inv. Nr. 1039). Siehe auch Van Vliets Büste eines Mannes von ca. 1634/35, der eine Grimasse schneidet, als ob er schreien würde (Radierung, 6,7 x 4,3 cm, bezeichnet: „JG“.). HOLLSTEIN XLI, 58. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1996, S. 120, Nr. 54. Siehe auch Jan van Vliet nach Rembrandt, „Verzweifelter Mann“, 22,5 x 18,9 cm, Radierung. Bezeichnet: „RH, jnuentor“ und „JG.v.vliet fec./1634“. HOLLSTEIN XLI, 22. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1996, S. 56f., Nr. 9.

74 Vgl. Rengers Vermutung, Brouwer sei direkt durch Rembrandt beeinflusst worden und es sei Brouwers Leistung, die Affektdarstellung in das Genrebild eingeführt zu haben. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 41.

75 Vgl. Frans Hals’ „Peeckelhaering“-Versionen von ca. 1628–30 (Lwd., 75 x 61,5 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 216; Lwd., 72 x 57,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1017) und „Malle Babbe“ von ca. 1633–35 (Lwd., 75 x 64 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 801C). Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 216–223, Nr. 31, 32, S. 236–239, Nr. 37. Zu einer möglichen Beschneidung der Bildräder des Leipziger „Peeckelhaering“ siehe: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 220. Ausst. Kat. HAARLEM-HAMBURG 2003/04, S. 122, Nr. 22.

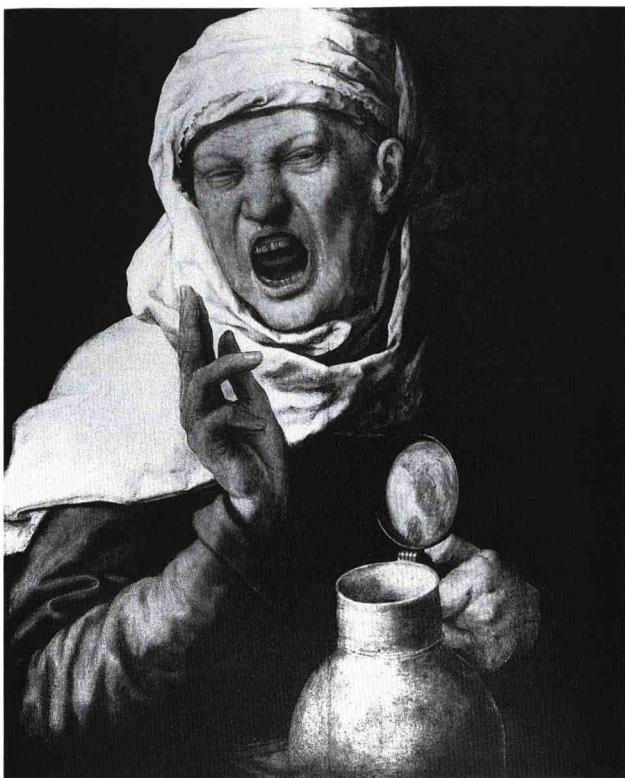


Abb. 9: Jan van Hemessen oder Pieter Huys, *Alte Frau mit Krug*, Dublin, National Gallery

Wunsch nach einer lebensnahen, momenthaften Schilderung verpflichtet.⁷⁶ Das vormals Jan van Hemessen, neuerdings Pieter Huys zugeschriebene Gemälde einer alten Frau mit Krug, die halbfigurig das Bildfeld annähernd ausfüllend und mit drastischer Mimik dem Betrachter unmittelbar entgegentritt, geht in der Bildtradition gleichfalls dem Städel-Bild voraus (Abb. 9).⁷⁷

Brouwer selbst rückte wiederholt eine maßstäblich große Person nah an den Betrachter heran, als er das als „Luxuria“ interpretierbare Den Haager Gemälde schuf (Abb. 8).⁷⁸

Enge Parallelen zum Städel-Bild bestehen aber vor allem zu einem heute verlorenen Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä., welches als „Ein Gähnender vom alten Breugel“ („Un Bailleur, du vieux Breugel“) in Rubens’ Sammlung verzeichnet ist. Zumal die Radierung von Lucas Vosterman nach dem Bruegel-Bild den „Gähnenden“ sogar in derselben Ausrichtung zeigt wie den Bauern im Städel-Bild (Abb. 6).⁷⁹ Brouwer wird sich in Ausschnitt und Anordnung seiner Figur, in der Konzentration auf die Gesichtszüge unter Vernachlässigung der Gestik⁸⁰ und in der drastischen Wiedergabe des aufgerissenen Mundes an Bruegel orientiert haben. Die Ursache für die Grimasse mag dabei weniger wichtig gewesen sein. Bruegels Figur könnte schließlich auch unterschiedlich interpretiert worden sein, wenngleich der Eintrag in Rubens’ Nachlassinventar das aus Müdigkeit oder Trägheit resultierende Gähnen des Bauern belegt.⁸¹ Vermutlich war Brouwer wie zuvor auch Bruegel an der Wirkung auf den Betrachter interessiert und wollte ihm in humoristischer Weise einen Spiegel vorhalten, damit er sich nicht derart ungeniert und ungehemmt wie der Bauer im „Bitteren Trank“ gehen lässt.⁸²

Passend zur Gattung des Genrebildes und Darstellung eines Vertreters aus niederem Stand wurden Komik, Affektschilderung, realistische Wiedergabe und Malweise eingesetzt.⁸³ Anders als Bruegels „Gähnender“ kneift Brouwers Bursche die Augen völlig zusammen, was die Konzentration des Affektes auf den grässlichen Geschmack des Getränks zusätzlich steigert. Bereits das Thema der „Rückenoperation“ gab Brouwer Anlass, die

76 Die Tafel ist zwar am linken und unteren Bildrand beschnitten, der rechte Bildrand zeigt aber deutlich den ursprünglich immer noch knappen Bildausschnitt. Hinsichtlich der Monumentalisierung einzelner Bauernfiguren bei Bruegel verwies Raupp auf Beispiele aus der deutschen Graphik als mögliche Vorbilder. RAUPP 1986, S. 319.

77 Jan van Hemessen oder Pieter Huys, „Alte Frau mit Krug“, Holz, 65,6 x 54,5 cm. Dublin, National Gallery (Inv. Nr. 619). Laut Wallen in einem schlechten Zustand, aber möglicherweise Original. WALLEN 1976/83, S. 321, Nr. 53. Vogelaar, in: Kat. DUBLIN 1987, S. 32–34, Nr. 619 (als Huys zugeschrieben) favorisierte den Titel „Allegorisches Porträt“ statt einer Beschreibung als Genrebild oder reines Porträt.

78 Vgl. MAEK-GÉRARD 1990, o. S. Siehe auch den „Überraschten Mann“, dessen Zuschreibung an Brouwer jüngst De Clippel bekräftigte. DE CLIPPEL 2006, S. 301, Nr. D4, Abb. 153.

79 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39, 41. DERS. 1984/87, S. 278. Ders., in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05, S. 114, Nr. 25. Vgl. Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 158–160, Nr. 25. Heinen, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 227, Nr. 45.

80 Renger wies darauf hin, dass Leonardo in seinem Traktat von

1651 keine Beschreibung für einen solchen Gesichtsausdruck liefert und zudem stets die Bedeutung der Hände betonte, deren Gestik mit dem Ausdruck der Gesichter übereinstimmen musste. RENGER 1987, Anm. 49 auf S. 282.

81 Während Renger vermutete, der Dargestellte stößt einen Schmerzensschrei aus, meinte Heinen, er müsse sogleich heftig niesen oder leide womöglich gar an einer mit Krämpfen einhergehenden Krankheit. RENGER 1987, S. 278. Heinen, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 225–227, Nr. 45.

82 Siehe Heinen’s Vorschlag, Bruegels Bild habe vielleicht als Übungsstück gegen ansteckendes Gähnen gedient. Heinen, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 227, Nr. 45.

83 Raupp zeigte, dass die niederländische Genremalerei der niederen und mittleren Darstellungsebene zuzuordnen ist und sie sich wie die zeitgenössische Rhetorik eines realistischen Modus bediente, um mittels Naturnachahmung im Sinne von Horaz zu belehren und zu unterhalten. Innerhalb dieser Kategorien konnte Brouwers Rang in der älteren Kunstgeschichtsliteratur sogar mit Rubens und Van Dyck verglichen werden. Vgl. RAUPP 1983, S. 401–418, v. a. S. 407f., 412. Siehe Raupps Hinweis, Brouwers Malweise könne unter der satirischen Perspektive gewürdigt werden. RAUPP 1987, S. 242.

Wiedergabe des Schmerzes zu verstken, da der Patient den Eingriff nur durch Fühlen wahrnehmen kann. Virtuos sind im „Bitteren Trank“ die geschlossenen Augen rasch und nur mit wenigen, sich überkreuzenden Pinselstrichen angedeutet (Abb. 10). Eine ähnliche Formauflösung betrieb Brouwer auch beim Daumen der linken Hand, wärend die restlichen Finger vergleichsweise sorgfig ausgeführt sind. Aufgrund der skizzierenden, offenen und lockeren Malweise schimmern Grundierung und Imprimitur im gesamten Bildfeld stellenweise durch (Abb. 2). Transparent sind auch das Gesichtsinkarnat und die Finger teils nass in nass, teils lasurartig gemalt, wobei der Auftrag farblich und im Duktus uerst differenziert ausfllt. Obgleich an der Schulter stellenweise noch sichtbar ist, wie der Knster mit dem Pinsel die Kontur angelegt hat,⁸⁴ sind Hintergrund und Figur grtenteils eng verwoben. Einzelne Locken sind in den Hintergrund nass in nass gezogen, teils wurde die Hintergrundfarbe in die Haare hineingemalt. Grobe Pinselhiebe formen die Mütze, deren Kordel zunächst als schmaler Streifen ausgespart und anschließend durch kleine Farbkreise mit dünnem Pinsel oder dem Pinselstiel geformt wurde (Abb. 2). Das entstehungszeitliche Monogramm ist vollstdig erhalten (Abb. 3), wärend der als Qualitätsmerkmal auf der Tafelrückseite aufgebrachte Brandstempel zweier Hände über einer Burg die Herstellung der Holztafel in Antwerpen bezeugt.⁸⁵ In der Forschung wurde das Gemle übereinstimmend in das Spätwerk Brouwers eingegliedert. Wegen seiner Verwandtschaft mit dem nach 1636 entstandenen New Yorker Gemle „Die Raucher“⁸⁶ und wegen des dendrochronologischen Befundes, wonach das Gemle ab 1632, wahrscheinlicher jedoch ab 1638 ausgeführt worden ist, muss Brouwer den „Bitteren Trank“ zwischen 1636 und seinem Tod im Jahr 1638 gemalt haben. Im Vergleich mit den beiden um 1636 datierbaren Operationen des Städel Museums kann die Entstehung des „Bitteren Tranks“ später angesetzt werden, da seine Komposition anders als bei den Operationsszenen weniger sorgfig vorbereitet wurde und die rasche und virtuose Malweise ferner eine zunehmende Formauflösung betreibt (Abb. 1, 10).⁸⁷



Abb. 10: Adriaen Brouwer, *Der bittere Trank*,
Mikroskopaufnahme: Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 435; 1873, S. 128, Nr. 234a; 1879, S. 114, Nr. 149; 1883, S. 116, Nr. 149; 1888, S. 124f., Nr. 149; 1892, S. 40, Nr. 149; 1897/1900, S. 38, Nr. 149; 1900, S. 55f., Nr. 149; 1905/07, S. 30, Nr. 149; 1907, S. 28, Nr. 149; 1910, S. 35, Nr. 149; 1914, S. 36, Nr. 149; 1915, S. 100, Nr. 149; 1919, S. 17, Nr. 1076; 1924, S. 39, Nr. 1076; 1932, S. 125–128, Abb. S. 124; 1936, S. 16; 1966, S. 21, Abb. 60; 1971, S. 14, Abb. 49; 1986, S. 34, Nr. 2; 1987, S. 34; 1995, S. 23, Tafel 20

HOUBRAKEN 1718/1943, I, S. 315
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 14f., II, Taf. 21
BODE 1884, S. 31, 57, Nr. 149
LEVIN 1887/88b, Sp. 284
WOERMANN 1888, 1, S. 512f., 2, Anm. auf S. 1122
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, NF 8, 1897, S. 152, Abb. zwischen S. 152 und 153
BODE 1907², S. 248f., 251
SCHMIDT-DEGENER 1908, S. 17f.
HOFSTEDE DE GROOT 1910, III, S. 595, Nr. 21
VON BODE 1917, S. 322, 324, Abb. S. 329
VON BODE 1921, S. 388, 390, Abb. auf S. 397
OLDENBOURG 1922², S. 153, Abb. 68
VON BODE 1924, S. 175, Abb. 119
VON BODE 1926, S. 96f., 107
REYNOLDS 1931, S. 48f., Abb. 18
KAUFFMANN 1943, S. 141, Abb. 23

84 Reynolds Vermutung, die linke Schulter sei vormals höher gewesen, hat sich bei der technischen Untersuchung des Städel-Gemles nicht bestigt. Vgl. REYNOLDS 1931, S. 48f.

85 Allgemein zum Antwerpener Brandstempel siehe WADUM 1998a, S. 179–198.

86 Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 51. Laut Klinge um 1635 entstanden. Siehe Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE

2005/06, S. 126, Nr. 18.
87 Siehe die technischen Befunde und Beschreibungen der Malweise der beiden Operationsszenen (Inv. Nr. 1039 und 1050) sowie des früher entstandenen „Betrunkenen Bauern“ (Inv. Nr. 1223), die eine dunkle erste Pinselanlage, eine Unterlegung oder eine weniger offene und freie Manier aufweisen.

MOLTKE 1945², S. 19, 24, Abb. 80
HÖHNE 1960, S. 59, Tafel 26
GOLDSCHMIT-JENTNER 1960, S. 478, Abb. 33
KNUTTEL 1962, S. 150, 187, Abb. 101
SCHOLZ 1985, S. 34, 66, 97, S. 180 unter Nr. 157, S. 185
unter Nr. 163, S. 209f. unter Nr. 208, S. 224f. unter Nr.
236
Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 39, 41, 52,
Anm. 15 auf S. 123, Abb. 21
RENGER 1986, S. 36f.
RENGER 1987, S. 278, Abb. 19
RAUPP 1987, Anm. 59 auf S. 250
MAEK-GÉRARD 1990, o. S.
SLIVE 1995, S. 134, Abb. 170

Konrad Renger, Adriaen Brouwer, in: DICTIONARY OF
ART 4, 1996, S. 870–873, hier S. 873
VAN LIL 1997, S. 461 mit Abb.
Lange, in: Ausst. Kat. Kassel-AMSTERDAM 2001/02, S.
369, unter Nr. 79
DE CLIPPEL 2003, S. 210
SANDER 2004, S. XXV
Renger, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT A. M.
2004/05, S. 114, Nr. 25
SUTHERLAND HARRIS 2005, S. 189, Abb. 2.56
DE CLIPPEL 2006, S. 86, unter Nr. A8, S. 125, unter Nr.
A11, S. 127f., unter Nr. C3.3, S. 288, unter Nr. D4, S.
301, unter Nr. D5, S. 302, Anm. 79 auf S. 376, Abb. 145

JAN BRUEGHEL D. Ä.

Brüssel 1568 – 1625 Antwerpen

Jan Brueghel d. Ä., 1568 als drittes Kind von Pieter Bruegel d. Ä. und dessen Frau Mayeken Coecke geboren, erhielt seine ersten künstlerischen Anregungen vermutlich von seiner Großmutter, der Miniaturmalerin Mayken Verhulst Bessemer. Van Mander berichtet, Jan Bruegel d. Ä. sei von Pieter Goetkindt in die Kunst der Ölmalerei eingeführt worden. Um 1589 brach Jan Brueghel d. Ä. zu einer Italienreise auf, 1590 ist er durch eine Rechnung für die Ausmalung eines Uhrengehäuses in Neapel nachweisbar. Von 1592 bis 1594 hielt er sich in Rom auf, wo er in Kontakt mit Paul Bril stand. Er verkaufte Gemälde an Kardinal Ascanio Colonna und machte die Bekanntschaft von Kardinal Federico Borromeo, dem er nach Mailand folgte. Am 10. Oktober 1596 ist Brueghel d. Ä. wieder in Antwerpen dokumentiert. Ein Jahr später wird er in der St. Lukasgilde als Meistersohn verzeichnet. 1599 heiratete er Isabella de Jode, die Tochter des Stechers Gerard de Jode. Am 13. September 1601 kam Jan Brueghel d. J. zur Welt. Im selben Jahr wurde Brueghel d. Ä. zum Nebendekan, 1602 zum Dekan der St. Lukasgilde ernannt. Ein Jahr später verstarb seine Frau. Brueghel d. Ä. kaufte 1604 ein großes Haus in Antwerpen und reiste im Sommer nach Prag. Im April 1604 ging er mit Katharina van

Marienburg zum zweiten Mal die Ehe ein. Seit 1606 unterhielt er Beziehungen zum Brüsseler Hof. 1611 bildete er Daniel Seghers zum Maler aus. Gemeinsam mit Peter Paul Rubens und Hendrik van Balen unternahm Brueghel d. Ä. um 1613 eine Hollandreise. 1609 und 1619 erwarb er weitere Häuser in Antwerpen. Zu seinen Auftraggebern gehörte neben dem Erzherzogpaar auch König Sigismund von Polen. Kardinal Federico Borromeo und Infantin Isabella Clara Eugenia übernahmen 1623 bei der Taufe seiner Tochter Clara Eugenia die Patenschaft. 1624 heiratete seine Tochter aus erster Ehe, Paschasia, den Maler Hieronymus van Kessel. Am 4. Januar 1625 verfasste Brueghel d. Ä. sein Testament. Er starb am 13. Januar 1625 an Cholera, die auch das Leben seiner Kinder Pieter, Elisabeth und Maria forderte.

Im Gegensatz zu seinem vier Jahre älteren Bruder Pieter Breughel d. J. fand Jan Brueghel d. Ä. zu einem eigenständigen, vom Vater unabhängigen Stil. Im 17. Jahrhundert nannte man ihn Samt-, Paradies- oder Blumen-Brueghel. Zahlreiche Gemälde entstanden in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern wie Rubens, Van Balen und Joos de Momper.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1718, I, S. 85–87; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 312f., 374, 444–455, 648, 651f.; DENUCÉ 1934; ERTZ 1979, S. 12–16; Hans J. van Miegroet, Jan Brueghel I, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 913–915; Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 21–30

DIE VERSPOTTUNG DER LATONA

INV. NR. 1113

1601

Eichenholz, 36,5 x 55,0 cm

Signiert und 1601 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, unten und seitlich leicht abgefaste Eichenholztafel (36,5 x 55,0 x 0,4–0,6 cm). Helle, elfenbeinfarbene Grundierung, auch an der oberen, folglich nicht beschnittenen Bildkante. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Stellenweise markieren sich jedoch Konturen einer ersten Pinselanlage (Abb. 1).

Bei einer 1982 durch Peter Waldeis durchgeföhrten Restaurierung wurde ein älterer Firnis reduziert und über den hellen Partien abgenommen. Er trug eine kleine Retusche über drei Ausbrüchen in der Baumgruppe links oben auf und firnierte die Tafel neu (Liste der restaurierten Gemälde in der ständigen Präsentation des Städels, Stand August 1987; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5; Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Holztafel leicht gewölbt. Teils retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder. Stellenweise Verputzungen im Laub, v. a. am rechten Bildrand, und in den Figuren. Eine ältere Retusche jeweils im Laub des linken und mittleren Baumes. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen im Himmel links oben sowie vereinzelt weitere kleinere im linken und mittleren Ausblick.

Unter UV-Licht wird ein streifig aufgetragener, schwach fluoreszierender, jüngerer Firnis sichtbar.

Signiert und datiert links unten in dunkelbrauner Farbe: „BRVEGHEL · 1601 ·“ (Abb. 3). Die Bezeichnung zeigt ein durchlaufendes Craquelé und ist teils von originaler, grüner Farbe übermalt.

Rückseitig Bearbeitungsspuren einer Säge. Klebezettel mit „G. 1113.“ in schwarzer Tinte. In roter Kreide „4355“.¹ In weißer Kreide „122“. Mit rotem Stift „n° 1.“. Klebezettel mit verblasster mehrstelliger Ziffer.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1571 nach. Unter Voraussetzung der



Abb. 1: Jan Brueghel d. Ä., *Die Verspottung der Latona*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

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



Abb. 2: Jan Brueghel d. Ä., *Die Verspottung der Latona*, 1601, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Jan Brueghel d. Ä., *Die Verspottung der Latona*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1580. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1582 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1588 zu vermuten. Bei einer Datierung des Gemäldes in das Jahr 1601 ist von einer wesentlich längeren Lagerzeit des Holzes auszugehen oder es könnten neben Splintholz noch weitere Kernholzjahrringe abgetrennt worden sein.



Abb. 4: Abraham Govaerts, *Die Verspottung der Latona*, Kunsthandel

PROVENIENZ

Slg. Wilhelm Joseph Xaver Graf von Sickingen (1777–1855), Kämmerer, Wien
Verst. Slg. Wilhelm Graf von Sickingen, Wien 9. Dezember 1819
Slg. Ebenstein, Wien
Slg. Jaeger, Wien
vor 1876 im Besitz von Friedrich Schwarz, Kunsthändler, Wien
erworben am 16. Dezember 1876 vom Frankfurter Kunstverein (fl. 2200) als „Jan Bruegel“

AUSSTELLUNG

Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen, Villa Hügel/Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt, 1997/98, Nr. 44

KOPIEN/VARIANTEN

- a) Jan Brueghel d. Ä. (?), Holz, 38 x 56,5 cm. Kunsthandel.²
- b) Abraham Govaerts, Holz, 36 x 55,5 cm. Kunsthandel.³ Durchblick im Bildzentrum ist leicht verändert. (Abb. 4)
- c) Jacob Saverij (?), Technik unbekannt, 37 x 55 cm. Kunsthändlung John Mitchell, London (1957).⁴ Am linken Bildrand leicht verändert.
- d) Anonym, Holz, 37 x 51 cm. Slg. The Marquess of Lothian, Newbattle Abbey en Crailing House.⁵ Frösche durch Menschen ersetzt, Latona mit einem Kind und nicht klagend, Bauern ohne Drohgebärden.
- e) Anonym/Nachfolge Jan Brueghel d. Ä., Holz, 47 x 66 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 728).⁶ Landschaft variiert, Mann am rechten Bildrand fehlt.

BESCHREIBUNG

Mitten durch einen hohen, vom oberen Bildrand überschnittenen Laubwald erstreckt sich ein Weiher in die Tiefe. Am Fuß der Baumgruppe, hinter der sich links ein

2 Provenienz: 1973 H. Terry-Engell Gallery, London. Privatbesitz Frankreich. Korrespondenz in der Bildakte. Als „möglichst eigenhändige Replik“ um 1601 bei ERTZ 1979, S. 571, Nr. 83, Abb. 246. Ertz, in: Ausst. Kat. LONDON 1979, S. 70, unter Nr. 16. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 186, unter Nr. 44, Abb. 1. Sehr wahrscheinlich identisch mit Verst. Amsterdam (Christie's) 11.11.1996, Nr. 23 (Maße: 36,6 x 54,6 cm).

3 Provenienz: Nachlass H. W. F. von Feilitzsch, Dresden. Verst. Amsterdam (Christie's) 11.11.1996, Nr. 23 (als Werkstatt Jan

Brueghel d. Ä., Staffage wahrscheinlich von einem anderen Künstler). Verst. Wien (Dorotheum) 14.10.1997, Nr. 97 (als Govaerts). Verst. Wien (Dorotheum) 10.6.1998, Nr. 40 (als Govaerts). HÄRTING/BORMS 2003, S. 46, 165, unter Nr. 179 (als Govaerts, im Durchblick übermalt).

4 Photo im RKD.

5 Im RKD, Den Haag, unter „benannt als Umgebung G. van Coninxloo“.

6 Provenienz: Privatsammlung London. Privatsammlung Berlin. Seit 1821 Gemäldegalerie Berlin.



Abb. 5: Jan Brueghel d. Ä.,
Latona und die lykischen
Bauern, Amsterdam,
Rijksmuseum

Landschaftsausblick öffnet, sitzt die Göttin Latona (griech. Leto) mit ihren Zwillingen Apollo und Artemis. In einen blauen Umhang gehüllt wehrt sie zwei Bauern ab, die von links mit Droggebärdens auf sie zukommen. Sie und die drei Männer am rechten Ufer erwartet die gleiche Strafe wie die Gefährten, die bereits als Frösche verwandelt, zum Teil noch bekleidet, im Weiher waten und das Wasser aufwühlen. Ein Frosch mit roter Jacke lauert am rechten Bildrand hinter einer Baumwurzel einem weiteren Bauern auf, der seine Axt und andere Gerätschaften beiseitegelegt hat.

FORSCHUNGSSTAND

Das Städel erwarb die Tafel am 16. Dezember 1876 vom Frankfurter Kunstverein für 2200 fl.⁷ als „Jan Bruegel“. Im Inventar des Städel ist das Bild ausdrücklich als ein Werk Jan Brueghels d. Ä. mit der Bezeichnung „BRVEGHEL. 1605“ gelistet.⁸ Die Datierung wurde in den Städel-Verzeichnissen von 1879 bis 1897/1900 über-

nommen und 1900 von Weizsäcker in „1601“ korrigiert.⁹

Bis auf Levin, der die Bezeichnung 1886/87 mit „Brueghel 1603“ angab und die These vertrat, dass sie gefälscht sei,¹⁰ behandelte die Forschungsliteratur das Frankfurter Latona-Bild gleichfalls als eigenhändiges Werk von 1601. Einzig Plietzsch, der das Gemälde zwar als solches verzeichnete, zweifelte die Eigenhändigkeit der Staffagefiguren in der Städel-Tafel und einem vergleichbaren Latonabild im ehemaligen Kaiser Friedrich Museum Magdeburg an.¹¹ Er bemerkte ferner in der Frankfurter und der Amsterdamer Latona-Version (Abb. 5)¹² eine enge Beziehung zu Gillis van Coninxloo und seinen Kompositionen der Übergangszeit.¹³ Auch Wellensiek betonte die Nähe zu Coninxloo, wobei die Anlehnung Jan Brueghels d. Ä. an dessen Stil um 1600 im Frankfurter Latonabild auf eine Amsterdamer Reise Brueghels oder die Aufbewahrung von Coninxloos Bild aus den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein (Abb. 6 bei Inv. Nr. 1285) in Antwerpen zurückzuführen sei.¹⁴

7 Gleichfalls mit einem Taxwert von 2200 RM in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1113. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1113. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1113.

8 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1113.

9 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 57, Nr. 122. Bezeichnung transkribiert als „BRVEGHEL · 1601“. Ebenso in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen. Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 23f.

10 LEVIN 1886/87, Sp. 675. In einem zweiten Artikel sprach er sich deutlich dafür aus, dass das Städel-Bild eine „schwache spätere Imitation“ sei. Als Begründung verwies er auf die Hand der Latona. DERS. 1887/88a, Sp. 253.

11 Das Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebene Latonabild im Kulturhistorischen Museum Magdeburg wies er aufgrund der breiten Malweise in die Nähe Lucas van Udens. Nicht bei ERTZ 1979 verzeichnet. Die Signatur des Städel-Bildes las er „Brue-

ghel“. PLIETZSCH 1910, Anm. 55 auf S. 122.

12 Jan Brueghel d. Ä., „Latona und die lykischen Bauern“, Holz, 37 x 56 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. 646).

13 Als Beispiel führte Plietzsch Coninxloos Latonazene in der Eremitage in St. Petersburg an. PLIETZSCH 1910, Anm. 55 auf S. 122. Zum Forschungsstand dieses Bildes siehe PAPENBROCK 2001, Anm. 7 auf S. 3.

14 Gillis van Coninxloo, „Waldlandschaft“, Holz, 41,8 x 61 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. G 751). Signiert und 1598 datiert. WELLENSIEK 1954, Anm. 1 auf S. 217. Auch in der Amsterdamer Latonaversion Brueghels gebe es in Bildaufbau, Baumschlag, Wurzelgestaltung und Kolorit enge Verbindungen zu Coninxloos Bild aus den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein. Das durchscheinende Licht und die kraftvolle Konturierung sei bei Brueghel jedoch geringer. WELLENSIEK 1954, S. 216f.



Abb. 6: Jan Brueghel d. Ä., *Die Verspottung der Latona*, Mikroskopaufnahme: Frosch, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wilenski machte darauf aufmerksam, dass im Städel-Bild mit den Bauern, die das Wasser aufwühlen, und der Verwandlung einiger Bauern in Frösche zwei Stadien der Geschichte festgehalten werden.¹⁵ Ertz verwies auf eine wahrscheinlich eigenhändige und zeitgleiche Replik der Frankfurter Tafel sowie gleichfalls auf die Amsterdamer Latona-Version, die er um 1605 einordnete (Abb. 5).¹⁶ Die frühere Entstehungszeit der



Abb. 7: Jan Brueghel d. Ä., *Die Verspottung der Latona*, Mikroskopaufnahme: untere Zweige des Baumes rechts vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

Frankfurter Tafel erläuterte er anhand der von Tiefen-
zügen durchdrungenen Raumgassenlandschaft, in der das Mehrgründeschema nur im linken Ausblick noch nicht überwunden sei, und dem im Unterschied dazu gänzlich einheitlichen Waldinnenraum der Amsterdamer Version.¹⁷ Die Walddarstellung sei nicht an das Su-
jet angepasst.¹⁸ Ferner führte Ertz die Städel-Tafel als Vergleichsbeispiel für die Zuschreibung eines Werkes aus italienischer Zeit an, wobei er als Kriterium das vor-
dere, in weißer Höhung aufgebrachte Laubwerk nann-
te, das in gleicher Formgebung, allerdings durch die hin-
zugefügten Astgabeln schärfer akzentuiert, unter ande-
rem auch in der Städel-Tafel vorkomme.¹⁹

Berger vermerkte die kompositionelle Nähe zu einer „Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht“ von Jan Brueghel d. Ä.,²⁰ wobei sie im Frankfurter Bild das erd-
farbenere Kolorit, die stärkere Verbindung der einzel-
nen Teile und die „niederländischere“ Malweise als unterschiedlich beurteilte.

Papenbrock bezeichnete das Frankfurter Bild als Bei-
spiel einer Kombination von dichten Waldlandschaften und Exilthemen.²¹ Wie zuvor Plietzsch und Wellensiek
hob auch er hervor, dass die Städel-Tafel den Waldlandschaften von Coninxloo gleiche, nahm aber anders als Wellensiek eine Begegnung der beiden Künstler 1589 zu Beginn der Italienreise Brueghels in Frankenthal an.

Härtung und Borms verwiesen auf eine Kopie von Abraham Govaerts (Abb. 4), die das gleiche Format wie das Städel-Bild besitzt und sich von dem Vorbild allein in dem mittleren, im Bereich der Baumwipfel übermalten Durchblick leicht unterscheidet.²²

Cappelletti erwähnte das Städel-Bild als eines der möglichen Vorbilder für Brils um 1610–13 datierbares Lato-
nabild in Berlin.²³

DISKUSSION

Die Waldlandschaft zeigt eine Episode aus Ovids Metamorphosen (VI., 339–381).²⁴ Bauern verwehren Latona auf Geheiß von Hera, der eifersüchtigen Gattin von Zeus, aus dem Gewässer zu trinken. Das Bild schildert eng dem Text Ovids folgend, wie zwei der Bauern, die gerade im Sumpf Schilf sammeln, Latona drohen.

15 WILENSKI 1960, I, S. 232. Zur Simultanität der Schilderung siehe auch Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 186, Nr. 44.

16 Siehe KOPIE/VARIANTE a). ERTZ 1979, S. 571, Nr. 82, 83, S. 578, Nr. 123. Ertz, in: Ausst. Kat. LONDON 1979, S. 70, Nr. 16.

17 ERTZ 1979, S. 41, 46, 204. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 186, Nr. 44.

18 Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 190 unter Nr. 46.

19 ERTZ 1979, S. 92, 557, Nr. 1, Abb. 85.

20 Jan Brueghel d. Ä. „Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht“, Kupfer, 20 x 24 cm. Lucca, Pinacoteca Nazionale. Signiert und datiert 1600. BERGER 1993, S. 74f.

21 PAPENBROCK 2001, S. 201.

22 Siehe KOPIE b). HÄRTING/BORMS 2003, S. 46, 165, unter Nr. 179.

23 Paul Bril „Landschaft mit Latona und den lykischen Bauern“, Kupfer, 24 x 29,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 714A). CAPPELLETTI 2006, S. 282, Nr. 120.

24 OVID/FINK 2004, S. 284–289.

Andere sind in das Gewässer gesprungen und wirbeln den Schlamm auf, um das Wasser zu trüben. Latona verwünschte sie daraufhin mit den Worten, sie sollen auf ewig in dem Tümpel leben. Während bereits ein paar Bauern als Frösche dargestellt sind, vollzieht sich gerade bei dem vorderen Bauern die Verwandlung, die, wie es bei Ovid heißt, durch das Gezeter der Bauern an Hals und Maul einsetzt, dann den Rücken grün und den Bauch weiß färbt (Abb. 6).

Das im 16./17. Jahrhundert an Popularität gewinnende Sujet wurde in der nordischen Malerei anders als in der italienischen zur Ausstaffierung von Landschaften, namentlich zivilisationsfernen Gegenden an einem Gewässer, verwendet.²⁵ Jan Brueghel d. Ä. schuf das Frankfurter Latonabild 1601, als er bereits seit vier Jahren als Meister in Antwerpen tätig und nach seiner Italienreise wieder fest in der Heimatstadt etabliert war.²⁶ Einige Kopien, darunter auch diejenige des zur nachfolgenden Generation gehörenden Abraham Govaerts (Abb. 4), dokumentieren den Erfolg der Bildkomposition.²⁷ Um 1605 widmete sich Brueghel dem Thema ein weiteres Mal.²⁸ Das Gemälde in Amsterdam (Abb. 5) wiederholt aus der Frankfurter Tafel lediglich den vorderen Bauern, der sich herabbeugt und mit beiden Armen das Schilf umfasst, während die Figurenszene variiert und die Landschaft zu einem geschlossenen Waldbild weiterentwickelt wurde.²⁹ Der Baumschlag, der in beiden Versionen jeweils mit der Laubbehandlung in Coninxloos „Waldlandschaft“ von 1598 aus den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein (Abb. 6 bei Inv. Nr. 1285) eng verwandt ist,³⁰ wurde in der Frankfurter Tafel in einer mehrschichtigen dünnen, lasierenden, teils auch opaken Malweise aufgestupft (Abb. 7). Die blaugrau angelegten Figuren wechseln ähnlich zwischen recht pastosen Tönen und einer offenen Manier und wurden abschließend stellenweise mit schwarzer Farbe konturiert. Neben der Bezeichnung, die ein entstehungszeitliches Craquelé aufweist und teils von originaler, grüner Farbe übermalt ist (Abb. 3), spricht letztlich auch der schwungvolle Pinselduktus für die Eigenhändigkeit, der in den Gewändern die Falten angibt und subtil die Verwandlung in Froschhaut schildert (Abb. 6).

25 Vgl. PIGLER 1974², S. 153–155. Siehe unterschiedlich zu den Versionen Brueghels: Paul Brils um 1610–13 entstandene „Landschaft mit Latona und den lykischen Bauern“ in Berlin, in der die Episode mit Bauern, halb Mensch, halb Frosch, an einem lichten Waldesrand geschildert wird. Siehe auch eine Gillis Mostaert zugeschriebene Tafel (Holz, 180 x 202 cm, 2002, Mailand, Rob Smeets) mit einem ähnlichen Frosch mit emporgestreckten Armen wie bei Brueghel.

26 Dem dendrochronologischen Befund zufolge verarbeitete Jan Brueghel d. Ä. dabei eine ältere Holztafel.

27 Siehe KOPIEN/VARIANTEN.

28 Keinesfalls früher als die Frankfurter Tafel datierbar laut ERTZ 1979, S. 204, 578, Nr. 123.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 108, Nr. 122; 1883, S. 110, Nr. 122; 1888, S. 118, Nr. 122; 1892, S. 35, Nr. 122; 1897/1900, S. 33, Nr. 122; 1900, S. 57f., Nr. 122; 1905/07, S. 24, Nr. 122; 1907, S. 23, Nr. 122; 1910, S. 29, Nr. 122; 1914, S. 30, Nr. 122; 1915, S. 93f., Nr. 122; 1919, S. 18, Nr. 1113; 1924, S. 40, Nr. 1113; 1936, S. 15; 1966, S. 21; 1971, S. 15; 1986, S. 18, Nr. 6; 1987, S. 34; 1995, S. 23f., Tafel 22

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 253

PLIETZSCH 1910, Anm. 55 auf S. 122

THIÉRY 1953, S. 175

WELLENSIEK 1954, Anm. 1 auf S. 217

WILENSKI 1960, I, S. 232, II, Abb. 465

ERTZ 1979, S. 41, 46, 63, 92, 204, 365, 571, 577f., Nr. 82, unter Nr. 83, 118, 123, Abb. 13

Ertz, in: Ausst. Kat. LONDON 1979, S. 70, unter Nr. 16
BERGER 1993, S. 74f.

Verst. Kat. Amsterdam (Christie's) 11.11.1996, S. 29, Nr. 23

Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 186, Nr. 44, S. 190 unter Nr. 46

PAPENBROCK 2001, S. 201, Abb. 77

HÄRTING/BORMS 2003, S. 46, 165, unter Nr. 179, Abb. 35

CAPPELLETTI 2006, S. 282

29 Zur Waldlandschaft siehe den Katalogbeitrag zu Lucas van Valckenborchs „Viehweide unter Bäumen“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1221).

30 Zu Coninxloos „Waldlandschaft“ (Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen, Inv. Nr. G751) siehe Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 156, Nr. 52. In der frühen Forschung galt Coninxloo als Begründer der Waldlandschaft. Vgl. THIÉRY 1953, S. 69. WELLENSIEK 1954, S. 216f. Ertz verwies jedoch auf das Coninxloo vorausgehende, um 1595 entstandene Waldbild von Jan Brueghel d. Ä. (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana). Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 156, Nr. 52, S. 162, Abb. 1 unter Nr. 55.

JAN BRUEGHEL D. Ä.

WALDIGE LANDSCHAFT MIT FIGUREN

INV. NR. 1220

Um 1605–10

Kupfer, 15,8 x 26,3 cm (Maße der Kupfertafel)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Auf Hartfaserplatte aufgeklebte Kupfertafel mit einer warmen hellgrauen Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1).

Helmut Tomaschek entfernte bei einer Restaurierungsmaßnahme den alten Firnis und trug einen neuen auf (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5, Restaurat. Planung, 18. April 1975).

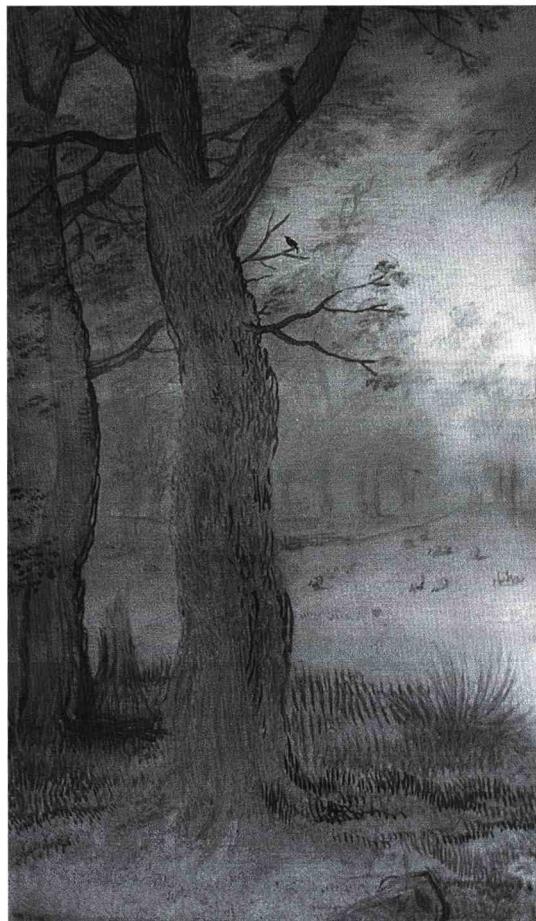


Abb. 1: Jan Brueghel d. Ä., Waldige Landschaft mit Figuren, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Ausbrüche entlang der Bildränder und in den Bildecken. Retuschierte Ausbrüche um und in der rechten Astgabel des zweiten Baumes von links sowie in der rechten unteren Bildecke. Retuschen im vorderen mittleren Wegabschnitt und vereinzelt im Himmel.

Unter UV-Licht werden ein jüngerer, fluoreszierender Firnis und, v. a. in der linken unteren Bildhälfte, Reste eines älteren, ungleichmäßig abgenommenen Firnisses sichtbar.

PROVENIENZ

Slg. Baron von Feilitzsch, Leipzig

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

erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Jan Brueghel der Ältere“

BESCHREIBUNG

Auf einer sanft nach rechts abfallenden Bergkuppe führt ein schmaler Weg in einen lockeren Laubwald. Rechts unterhalb der Anhöhe erstreckt sich ein weites Tal mit Bäumen, Häusern und einer Kirche. Die leichte Bewölkung bricht in der Mitte des Himmels auf. Vorne links ragen zwei Bäume an einer Biegung empor, an der ein Bauer vier Kühe vorantreibt. Die Stelle wird in der Gegenrichtung von einem rückansichtigen, einspännigen Planwagen passiert, der von einem Reiter begleitet wird. Rechts am Wegesrand haben sich zwei Bäuerinnen mit ihren Körben zur Rast auf dem Boden niedergelassen. Ein Bauer, der einen weißen Sack geschultert hat, hält bei ihnen für einen Wortwechsel inne. Rechts hinter der kleinen Gruppe ragen zwei zerborstene Baumstämme über dem kargen, bräunlichen Gestrüpp empor. Im Mittelgrund fährt ein zweirädriger Karren bildauswärts, vor dem ein Schimmel mit Reiter gespannt ist. Zwei Bäuerinnen laufen weiter hinten an den auf der lichten Wiese weidenden Schafen vorbei und erreichen den Wald.

FORSCHUNGSSTAND

Die Landschaft wurde am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Jan Brueghel der Ältere“ vom Städel Museum erworben und im Inventar mit einem Schätzwert von 800 M. und zunächst als „Jan



Abb. 2: Jan Brueghel d. Ä., Waldige Landschaft mit Figuren, um 1605-10, Frankfurt a. M., Städel Museum

Brueghel d. Ä. zugeschrieben“ erfasst, wobei der Zusatz „zugeschrieben“ später durchgestrichen wurde.¹ Entsprechend führten die Städel-Verzeichnisse das Gemälde seither durchgehend als Jan Brueghel d. Ä.²

In der Forschungsliteratur wurde das Bild allein von Ertz besprochen, der es als „zwar eigenhändig, aber doch nicht von allerhöchstem Anspruch“ beurteilte.³ Seine Datierung um 1605–1610 begründete er anhand der kompositionellen und motivischen Parallelen zu einem Gemälde aus belgischem Privatbesitz,⁴ zum Dresdener Bild⁵ von 1608 und zur Münchner Straße⁶ von 1610 (Abb. 3).⁷

DISKUSSION

Jan Brueghel d. Ä. schuf seit Anfang des 17. Jahrhunderts weite Landschaften, die er mit wenigen Reisenden und Bauern auf dem Weg oder bei der Rast staffierte. Die Komposition der Städel-Tafel zeigt einen Landschaftstypus, der einen nah gesehenen, sich gleichmäßig nach hinten entwickelnden Landschaftsausschnitt mit einem panoramaartigen Ausblick kombiniert und bereits in Brueghels italienischer Zeit Anwendung fand.⁸

Die rechts sitzende Bäuerin (Abb. 4) und der rückansichtige Bauer mit geschultertem Sack erscheinen in einer Zeichnung, in der Jan Brueghel d. Ä. vor 1605 ver-



Abb. 3: Jan Brueghel d. Ä., *Landstraße mit Gepäckzug*, 1610, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

1 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1220.

2 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 24.

3 ERTZ 1979, S. 232.

4 Jan Brueghel d. Ä., „Fahrweg auf waldiger Höhe“, Kupfer, 29 x 42 cm. Privatbesitz, Belgien. Bezeichnet: „BRVEGHEL 160(5 oder 3?)“. ERTZ 1979, S. 576, Nr. 114 (als frühere Variante des Dresdener Gemäldes von 1608).

5 Jan Brueghel d. Ä., „Flusslandschaft mit Gerippe“, Kupfer, 17,5 x 23 cm. Dresden, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 885). Bezeichnet: „BRVEGHEL 1608“. ERTZ 1979, S. 586, Nr. 171.

6 Jan Brueghel d. Ä., „Landstraße mit Gepäckzug“, Kupfer, 21

x 29,9 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 821). Bezeichnet: „BRVEGHEL 1610“. ERTZ 1979, S. 594, Nr. 216 (als spätere Variante des Dresdener Gemäldes von 1608).

7 ERTZ 1979, S. 232, 579, Nr. 129, S. 586, unter Nr. 171.

8 Siehe die signierte und 1594 datierte „Weite Flusslandschaft mit rastenden Wanderern“ (Kupfer, 25,5 x 34,5 cm, Privatsammlung; Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 132f., Nr. 22). Siehe auch das Frankfurter Latonabild von 1601 (Inv. Nr. 1113).

schiedene Bauerntypen skizziert hat (Abb. 5).⁹ Mit leicht variiertener Haltung wurden sie in die Städel-Tafel übernommen. Brueghel griff auch später auf sein einmal entwickeltes Figurenrepertoire zurück und wiederholte in einer um 1618–20 einzuordnenden Flachlandschaft den bildeinwärts fahrenden Packwagen und die Vieherde.¹⁰

Im Unterschied zu Brueghels Frankfurter „Latona“ besitzt die „Waldige Landschaft mit Figuren“ einen weniger aufwendigen Schichtaufbau und eine eher zeichnerische Manier. Von der Himmelsfarbe ausgespart wurden die Laubkronen mit einer graugrünen Farbschicht vorgelegt, während die einzelnen Blätter mit pastoser Farbe aufgestupft sind (Abb. 1).

Die Komposition lässt sich mit Jan Brueghels d. Ä. Münchener „Landstraße mit Gepäckzug“ von 1610 vergleichen, in der der Landschaftsausblick weniger unvermittelt einsetzt (Abb. 3).¹¹ Gleichfalls einen zeichnerischen Farbauftrag besitzt darüber hinaus eine weitere Waldszene mit ähnlichem Bildaufbau und Staffage, die wie die Städel-Tafel um 1605–1610 datiert werden kann.¹²



Abb. 5: Jan Brueghel d. Ä., *Skizzenblatt mit bäuerlichen Typen*, lavierte Federzeichnung, vor 1605, Chatsworth, Devonshire Collection, Trustees of the Chatsworth Settlement

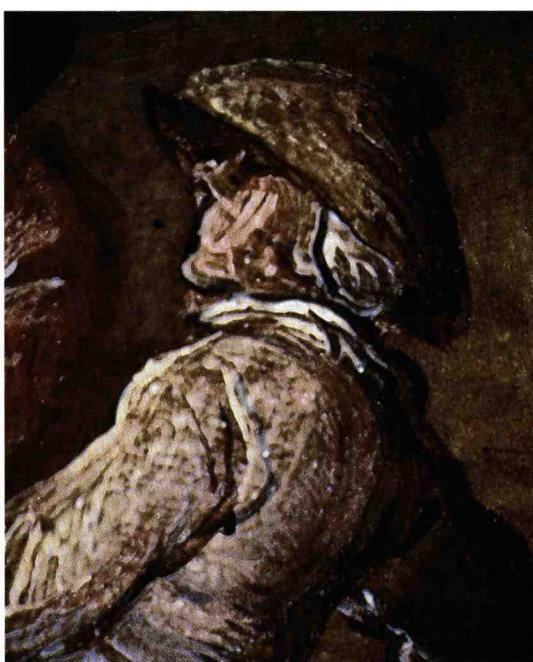


Abb. 4: Jan Brueghel d. Ä., *Waldige Landschaft mit Figuren*, Mikroskopaufnahme: Bäuerin, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 122c; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 122c; 1900, S. 58, Nr. 122C; 1905/07, S. 25, Nr. 122c; 1907, S. 23, Nr. 122c; 1910, S. 29, Nr. 122c; 1914, S. 30, Nr. 122c; 1915, S. 92f., Nr. 122c; 1919, S. 18, Nr. 1220; 1924, S. 40, Nr. 1220; 1936, S. 15; 1966, S. 21; 1971, S. 15; 1986, S. 18, Nr. 3; 1987, S. 34; 1995, S. 24, Tafel 23

ERTZ 1979, S. 232, 579, Nr. 129, S. 586, unter Nr. 171, Abb. 296

9 Jan Brueghel d. Ä., „Skizzenblatt mit bäuerlichen Typen“, Feder in Braun, Bister laviert, 199 x 145 mm. Chatsworth, Devonshire Collection, Trustees of the Chatsworth Settlement (Inv. Nr. 676). Laut Winner vor 1605. Winner, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 100f., Nr. 121. Laut Ertz um 1602. ERTZ 1979, S. 86.

10 Jan Brueghel d. Ä., „Landstraße mit zahlreichen Wagen im Flachland“, Feder in Braun, braun und blau laviert, 203 x 315 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 5544). Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/

98, S. 472, 474, Nr. 171. Vgl. auch die motivischen Wiederholungen in einer Jan Brueghel d. Ä. und Joos de Momper d. J. zugeschriebenen hochformatigen Landschaft (Holz, 76,2 x 59,7 cm, Verst. New York [Sotheby's], 28.1.1999, Nr. 227).

11 Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 108, Nr. 821.

12 Jan Brueghel d. Ä., „Waldige Landschaft mit Fahrweg“, Kupfer, 11,4 x 15,2 cm. Zürich, David M. Koetser. Laut Ertz um 1605–10. ERTZ 1979, S. 579, Nr. 128.

JAN BRUEGHEL D. Ä. (Werkstatt)

STILLLEBEN MIT BLUMENSTRAUSS

INV. NR. 1219

Um 1610–25

Kupfer, 22,6 x 18,4 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Aufgerauta Kupfertafel, in einem hellgrauen Ton grundierte. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Retuschierte Kratzer oder Bestoßungen in der Tischplatte. Teils retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder, im Hintergrund und in den Blüten. Teils retuschierte Verputzungen im Hintergrund, im Glas, im oberen Schmetterling und in einzelnen Blüten, wobei die



Abb. 1: Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß, Mikroskopaufnahme: Prägestempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Verputzungen insbesondere die dunklen Farbakzente betreffen. Dunkelrote Farbtöne verblichen. Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender Firnis sichtbar. Auf der Tafelrückseite zwei Prägestempel: die Antwerpener Hand und darunter die Marke des Antwerpener Kupfertafelherstellers Pieter Stas (Wappen mit einem Herzschild mit Monogramm PS und einer aufgesetzten „4“) (Abb. 1). Auf der Rückseite des Rahmens in weißer Kreide „834“.

PROVENIENZ

Slg. Edmund Hardy (1816–1878), Apotheker, Mainz
Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 28 (RM 1150)

seit 1878 Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.

erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Jan Brueghel der Ältere“

AUSSTELLUNGEN

Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen, Villa Hügel; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt, 1997/98, Nr. 85

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 21

KOPIE/VARIANTE

Jan Brueghel d. J. (?), Maße und Technik unbekannt. Paris, Privatbesitz.¹

BESCHREIBUNG

Farbenprächtig und kunstvoll arrangiert entfaltet sich das Blumenbukett auf einer schmalen, dunkelbraunen Tischplatte vor einem dunklen Fond, der gänzlich von

1 Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286, unter Nr. 85.



Abb. 2: Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß, um 1610-25, Frankfurt a. M., Städel Museum

der von links einfallenden Beleuchtung unberührt bleibt. Die einzelnen Blüten sind die Bildfläche annähernd füllend ihrer Größe nach in einem niedrigen Glas mit breiter Öffnung und Noppenreihe sortiert. Auf der blauen Glockenblume, die am weitesten emporragt, hat ein braun-weiß gemusterter Distelfalter Platz genommen. Eine große Tulpe prunkt mit blau-gelb-rotem Farbenspiel rechts neben zwei sich kunstvoll kreuzenden Rosenknospen. Gegenüber zur linken Seite steckt eine kleinere Tulpe, deren hellgelbe zarttrot geränderte Blütenblätter außen bereits geöffnet sind. Weiter unten folgen ein rot hervorstechendes Flammen-Adonisröschen oder Brennendes Teufelsauge, Narzissen bzw. Osterglocken, eine Ringelblume, ein Märzenbecher, ein gelb-violette Stiefmütterchen, zwei blaue Blüten² und roséfarbene Alpenveilchen, deren gemusterte Blätter über den Glasrand hinausragen. Vergissmeinnicht und Rosmarinzweige ranken seitlich aus der Vase und liegen auf der Tischplatte, wobei auf dem Rosmarinzweig rechts im Glas eine Libelle und auf dem Vergissmeinnicht links auf dem Tisch ein Hauhechelbläuling sitzt.

FORSCHUNGSSTAND

Das „Blumenstilleben“ befand sich im Besitz des Mainzer Apothekers Edmund Hardy und wurde bei der Versteigerung seiner Sammlung am 14. Oktober 1878 für 1150 RM als Jan Brueghel d. Ä. an den Städel-Administrator Moritz Gontard veräußert.³ Mit derselben Zuschreibung wurde es am 11. September 1892 aus Gontards Vermächtnis vom Städel Museum erworben. Im Inventar wurde die Tafel mit einem höheren Schätzwert von 1500 M. verzeichnet, obgleich sie dort nur als ein Werk in der Art des Jan Brueghel d. Ä. eingetragen ist.⁴ In den Städel-Verzeichnissen von 1892 und 1897/1900 galt das Bild wiederum als eigenhändig, während Weizsäcker es 1900 erneut als in der Art des Jan Brueghel d. Ä. entstandenes Bild publizierte.⁵ Diese

Zuschreibung wurde in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen übernommen.⁶

Abweichend plädierte P. de Boer in einem Schreiben von 1964 für die Einordnung als Ambrosius Bosschaert d. Ä., wobei er auf dessen Gemälde aus der Sammlung Scheen in Naarden verwies.⁷

Hairs führte in ihrer Publikation über die flämischen Blumenmaler des 17. Jahrhunderts das Städel-Bild 1955 als Beispiel für den Stilllebentypus mit kleiner Blumenvase an.⁸ Sie erwähnte die im Städel Museum erfolgte Zuschreibung und meinte, dass die Städel-Tafel ebenso wie die Blumenvase aus der Sammlung Scheen, die zuerst Roelant Savery, dann Ambrosius Bosschaert d. Ä. zugeschrieben worden sei, von demselben Künstler aus der Nachfolge von Jan Brueghel d. Ä. stammen würde. In der zweiten Auflage ihrer Publikation nannte sie lediglich die Einordnung des Städel-Bildes im Museumskatalog.⁹

Ertz reihte das Städel-Bild 1979 als Werk eines Nachfolgers von Jan Brueghel d. Ä. ein und begründete die Abschreibung mit der summarischen Modellierung der Blütenformen, die sich von den eigenhändigen, stets lebend wirkenden Blüten unterscheiden würde.¹⁰

1985 und 1998 gab Hairs ihre zurückhaltende Beurteilung auf und sprach sich nun aus stilistischen Gründen für eine Einordnung als authentisches Werk Jan Brueghels d. Ä. aus.¹¹ Sie lobte die bewegten Formen und den freien Stil und zog das Städel-Bild dem Blumenstillleben vor, das sich 1963 im Besitz der Terry-Engell Gallery in London befand.¹²

Auch Ertz revidierte 1997/98 mit dem Verweis auf die „allerbeste malerische Qualität“ seine zuvor geäußerte Meinung und plädierte für die Bestimmung der Städel-Tafel als eigenhändiges Werk Jan Brueghels d. Ä.¹³ Seiner Ansicht nach seien einige Blüten, insbesondere die beiden Tulpen, „so fein, detailgenau, luftig und duftig, in der Farbe so stimmend gemalt, dass es kaum möglich erscheint, dass der Sohn diese Blüten gemalt haben sollte.“ Er verwies ferner auf die Wiederholung einiger

2 Die blauen Blüten nahe am Glasrand sind nicht sicher bestimmbar, erinnern aber an Ranunkelgewächse und Kronenanemonen. E-Mail von Michael Breimhorst, Palmen-garten Frankfurt a. M., vom 4.7.2007 in der Bildakte. Bei der Identifizierung einiger bislang ungeklärter Blüten halfen ferner Barbara Noeske-Winter und Elena Ganzlin, Städel Museum.

3 Siehe die Annotation „1150“ und „Gontard“ im Städel-Exemplar des Verst. Kat. Slg. E. Hardy, Frankfurt (Kohlbacher) 14.10.1878, S. 6, Nr. 28.

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1219.

5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 58, Nr. 122B.

6 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 24.

7 Auszug des Schreibens vom 19.8.1964 von P. de Boer an den Städel-Direktor Ernst Holzinger in der Gemäldeakte. De Boer verwies auf BOL 1960, S. 61f., Nr. 17, 21, der das Blumenstillleben aus der Sammlung Scheen, Amsterdam (Kupfer?, 29 x 19 cm)

allerdings aufgrund des weniger detaillierten Malstils nur unter Vorbehalt Bosschaert d. Ä. zuschrieb.

8 Als authentische Werke des Typus nannte sie ein signiertes Gemälde in der Baseler Sammlung T. Christ (Holz, 24 x 16 cm), ein Gemälde, das sich 1942 in der New Yorker Galerie Victor Spark befand (Maße und Technik unbekannt) und ein weiteres in Amsterdam (Kupfer, 24,5 x 19 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. 1848a), das bis 1951 als Clara Peeters galt. HAIRS 1955¹, S. 38, Anm. 149 auf S. 156. DIES. 1985³, Abb. 20, 21.

9 HAIRS 1966², S. 64f., Anm. 154 auf S. 299.

10 ERTZ 1979, S. 279.

11 HAIRS 1985³, S. 82. DIES. 1998⁴, S. 79.

12 Nachfolger Jan Brueghel d. Ä., „Blumenglas“, Holz, 38 x 25,7 cm. 1963, London, Terry-Engell Gallery. ERTZ 1979, S. 279, Abb. 347.

13 Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 284, 286, Nr. 85.



Abb. 3: Sog. Krautstrunk, 15./16. Jahrhundert, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 4: Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß, Mikroskopaufnahme: Glas, Frankfurt a. M., Städel Museum

Blüten in Stillleben, die Jan Brueghel d. Ä. seit 1607 gemalt habe (Abb. 5),¹⁴ wobei er das stete Aufgreifen von „guten Motiven“ allgemein als für ihn charakteristisch bezeichnete.¹⁵ Das „breite, ‚behäbig‘ dahingelagerte Glas“, die Tischplatte und einzelne Blätter und Blüten der Städel-Tafel ordnete Ertz allerdings Jan Brueghel d. J. zu und sprach sich, ähnlich wie für das Antwerpener Blumenbild,¹⁶ für eine Entstehung um 1620, vor der Italienreise des Sohnes, aus. Als weiteres Zuschreibungs- und Datierungskriterium führte er nun den tektonisch überzeugenden Bildaufbau an, der nichts mehr von der ornamentalen Flächigkeit der frühen Blumenstillleben besitze und an Werke des Sohnes erinnere.¹⁷ Darüber hinaus erwähnte er eine annähernd identische Kopie der Städel-Tafel, die er aufgrund der fehlenden Feinheit in der Ausführung Jan Brueghel d. J. zuwies. Hinsichtlich der ikonographischen Bedeutung der Motive machte Ertz auf die Schmetterlinge als Sinnbild von Tod und Auferstehung aufmerksam.

Dewitz sah in dem Frankfurter Gemälde gleichfalls ein authentisches Werk von Jan Brueghel d. Ä. und bemerkte, dass einige Werke, darunter ein Isaak Soreau zugeschriebenes, auf das Frankfurter Bild zurückgreifen.¹⁸ Identische Blüten würden ferner in einem Blumen-

strauß von Ambrosius Bosschaert d. Ä. wiederkehren. Jüngst behandelte die Verfasserin, basierend auf den Arbeitsergebnissen zur vorliegenden Katalognummer, das Städel-Bild als ein um 1610–25 entstandenes Produkt aus der Werkstatt von Jan Brueghel d. Ä.¹⁹ Der Beitrag befasste sich mit Vorbild und Deutung des künstlichen Arrangements und betonte, dass derartige kleinformatige Sträuße in ihrer Zeit sehr gefragt waren. Schließlich zeigte Willem van Haechts „Galeriebild des Cornelis van der Geest“ (Abb. 6) die Erzherzogin Isabella mit einem sehr ähnlichen Blumenstillleben in den Händen.²⁰

DISKUSSION

Der Münsteraner Ludger tom Ring d. J. schuf bereits im späten 16. Jahrhundert eigenständige Blumenstillleben in einer Vase. Der Bildtypus verarbeitet Anregungen aus den südlichen Niederlanden und entwickelte sich Anfang des 17. Jahrhunderts durch Roelant Savery, Jacob de Gheyn, Ambrosius Bosschaert und Jan Brueghel d. Ä. zu einem beliebten Sujet.²¹ Die Sträuße zeigen kein reales Abbild, sondern versammeln verschiedene, damals rare und kostbare Blumenarten unterschiedlichster

14 Jan Brueghel d. Ä., „Blumen in Glasvase“, Kupfer, 43 x 30 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv. Nr. 58). 1608. Ertz führte ferner das „Stillleben mit Blumenkorb und Glas“ von 1615 in der Washingtoner National Gallery (Inv. Nr. 1992.51.7) und den um 1607 entstandenen „Kleinen Blumenstrauß“ (Holz, 51 x 40 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 548) an. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 280, 282, Nr. 83, S. 284, 286, Nr. 85, Abb. 1 und Abb. 1 unter Nr. 84.

15 Die sich kreuzenden Rosenzweige würden an die Formensprache von Roelant Saverij erinnern. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286.

16 Jan Brueghel d. Ä. und d. J., „Blumenstrauß in skulptierter Tonvase“, Holz, 101 x 76 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 643). Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286.

SEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286, 292, 294, Nr. 85, 88.

17 Als Vergleichsbeispiel nannte Ertz eine Blumenvase von Jan Brueghel d. J. in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. 646 A2) und Oxford (Ashmolean Museum, Ward Collection). Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286, Abb. 2. Vgl. DERS. 1984, S. 442f., Nr. 277, 279.

18 Schreiben von Marcus Dewitz, Frankfurt a. M., 15.3.2003.

19 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 94, Nr. 21.

20 Willem van Haecht, „Galeriebild des Cornelis van der Geest“, Holz, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis.

21 Pieper, in: Ausst. Kat. MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80, S. 314–318, 322–328. Siehe auch HAIRS 1998⁴, S. 5–32. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 279–285.



Abb. 5: Jan Brueghel d. Ä., *Blumen in Glasvase*, 1608, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Blühzeiten in einem künstlichen Arrangement,²² das einzelne Blumen weitgehend ohne Überschneidungen in der Art von Preziosen einer Kunst- und Wunderkammer präsentiert.²³ Auch die akkurat nebeneinander gesteckten Frühlings- und Sommerblumen des Städels-Bildes entsprechen keineswegs einem wirklichen Blumenstrauß. Wenig wahrheitsgetreu ist auch die gängige, hier ebenso eingesetzte Beleuchtung, die nur Bukett und Glas, nicht aber den Hintergrund erfasst.²⁴ Zudem kann das auffallend niedrige, weit geöffnete Behältnis den langstieligen Blüten keinen ausreichenden Halt bieten. Es erinnert zwar an Trinkgläser der Zeit (Abb. 3), unterscheidet sich aber von dem üblicherweise höheren und mit mindestens zwei Noppenreihen ausgestattetem „Berkemeyer“-Typus.²⁵ Jan Brueghel d. Ä. malte seit 1608 Blumensträuße in einem Glas,²⁶ wobei die Vasenform des Städels-Bildes sowohl für ihn, als auch für seinen Sohn eher ungewöhnlich ist (Abb. 5).

Manche Blumen kehren bei Jan Brueghel d. Ä. stets wieder. Bereits in seinem ersten Bukett, das 1606 für Kardinal Federico Borromeo in Mailand, aber ohne expliziten Auftrag entstand,²⁷ tauchen die sich überkreuzenden Rosenknospen, die kleinere Tulpenart und das weiße Narzissenpaar auf (Abb. 7). Die beiden Tulpen (Abb. 8) aus der Frankfurter Tafel sind ferner Teil des nur wenig später entstandenen „Kleinen Blumenstraußes“²⁸ in Wien, das gleichfalls die sich überkreuzenden Rosenknospen, die Ringelblume, die einzelne weiße Narzisse, den Märzenbecher und das Flammen-Adonisröschen abbildet. Das weiße Narzissenpaar erscheint um 1608 abermals im Wiener „Blumenstrauß in einer blauen Vase“.²⁹ Angesichts der genauen Motivwiederholungen wäre eine Anlage mit Hilfe von Unterzeichnungen nicht überraschend, wie es bisweilen für

- 22 Siehe auch „Die Allegorie der Malkunst“ von Jan Brueghel d. J. (Privatsammlung), in der „Pictura“ ein Blumenstillleben mit verschiedensten Blüten malt, als Vorbild aber nur einen Rosenstrauß vor sich stehen hat. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 118–120, Nr. 34.
- 23 BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 228–230. Zum Spekulationshandel mit Tulpen bis zum Preiseinbruch 1636/37 (sog. Tulpomanie) siehe Schneider, in: Ausst. Kat. MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80, S. 304–312 mit weiterführender Literatur. Zum Blumenstillleben siehe auch RAUPP 2004, S. 7–10.
- 24 Gemäß der Vorbilder in Stichen und botanischen Publikationen sind die Sträuße von Jan Brueghel d. Ä. auch häufig gleichmäßig von vorne beleuchtet, während die Vasen inkonsistenterweise nach rechts einen Schlagschatten werfen. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 227.
- 25 Am ehesten gleicht die Form dem sog. „Krautstrunk“ des 15./16. Jahrhunderts, der sich durch eine extrem niedrige, breite Form mit nur einer Noppenreihe auszeichnet. Siehe das 5,3 cm hohe Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. Nr. N.M. 13072). Kat. AMSTERDAM 1993, I, S. 117, Nr. 159. Siehe Beispiele zu zwischen 9 und 18 cm hohen Berkemeyer-Gläsern: EBD., S. 124–132, Nr. 171–186.
- 26 Die Anordnung der Blumen hat sich bei den Blumenbildern im Glas von den teppichhaft wirkenden großen Bukettbildern entfernt. Siehe Jan Brueghel d. Ä., „Blumenstrauß im Bottich“, Kupfer, 65 x 45 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv. Nr. 66). Siehe auch den „Kleinen Blumenstrauß“ in Wien (siehe Anm. 14). ERTZ 1979, S. 581, 585, Nr. 143, 164. Bei BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 243 als Typ I und II. Siehe den bei BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 246 klassifizierten Typ III und VII mit Blumen in einem Glas oder Römer und das dortige Beispiel in Mailand (siehe Anm. 14).
- 27 Zum Mailänder „Blumenstrauß im Bottich“ siehe Anm. 26 und ERTZ 1979, S. 252–256. Zum Briefwechsel zwischen Brueghel, dem Kardinal und dem Kunsthändler Ercole Bianchi siehe BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 218–221.
- 28 Zu Brueghels um 1607 entstandenen „Kleinen Blumenstrauß“ in Wien und dem Washingtoner „Stillleben mit Blumenkorb und Glas“ von 1615, in dem die prägnanten Tulpen wiederkehren siehe Anm. 14. Vgl. ERTZ 1979, S. 585, 606, Nr. 164, 293. Wheelock, in: Kat. WASHINGTON 2006, S. 18, 20.
- 29 Jan Brueghel d. Ä., „Blumenstrauß in einer blauen Vase“, Holz, 66 x 50,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 558). ERTZ 1979, S. 587f., Nr. 179.

Brueghel,³⁰ nicht aber für die Städel-Tafel mittels Infrarot-Reflektographie belegbar ist.

Blütenmotive wie die beiden prominenten Tulpen hatten einen hohen Wiedererkennungswert, weshalb diese schon früh selbst von anderen Stilllebenmalern wie Ambrosius Bosschaert d. Ä. aufgegriffen wurden.³¹ Die pittoresk teils blau gefärbte Tulpe war eine rein künstlerische, exotisch anmutende Erfahrung, welche die Attraktivität der Blumenbilder steigern sollte.³²

Dennoch wird in der Forschung kontrovers diskutiert, ob Blumenstillleben angesichts der immer wiederkehrenden Motive einen Vanitasgedanken transportieren oder frei von Konnotationen lediglich die Blüten so wahrheitsgetreu wie möglich festhalten.³³ Bei Bildern wie demjenigen im Städel Museum war sich der zeitgenössische Betrachter sicherlich der nur kurze Zeit währenden Pracht stets bewusst. Ferner besteht eine religiöse Komponente, da in einem ähnlichen Stillleben, das zuerst Jan Brueghel d. Ä., nun seinem Sohn zugeschrieben wird, eine, wenn nicht vom Künstler selbst, doch zumindestens aus der Zeit stammende Inschrift auf die Vergänglichkeit der Blumen und das ewig bestehende Reich Gottes anspielt: „Was blickt ihr auf die Blumen, die so schön vor euch stehen / Und durch der Sonne Kraft doch allzu schnell vergehen. / Habt Acht auf Gottes Wort allein, das ewig blüht / worin verwandelt sich der Rest der Welt: in Nichts.“³⁴ Schmetterling und Libelle könnten den Grundgedanken im Städel-Bild ähnlich antithetisch als Symbol für die Auferstehung und das Böse unterstreichen,³⁵ zumal die exponiert auf der Tischplatte liegenden Rosmarin- und Vergissmeinnichtzweiglein jeweils für Treue und Beständigkeit stehen.³⁶ In anderen Blumenbildern Brueghels liegen auf der Tischplatte aber durchaus auch andere



Abb. 6: Willem van Haecht, Galeriebild des Cornelis van der Geest: linke Bildhälfte, Antwerpen, Rubenshuis

30 Siehe die Infrarot-Reflektographie des um 1607–08 entstandenen „Blumenstrauß in einer Tonvase“ in Prag (Inv. Nr. O 1607; ERTZ 1979, S. 585, Nr. 166) bei BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 233f., Abb. 22. Brenninkmeyer-de Rooij ging von unterschiedlichen Arbeitsmethoden – echte, gemalte und künstliche Blumen sowie botanische Stiche – bei der Herstellung der Blumenstillleben aus. EBD.

31 Ambrosius Bosschaert d. Ä. bildete die beiden Tulpen, die sich überkreuzenden Rosenknospen und das Narzissenpaar 1609 in dem „Blumenstrauß in Porzellanvas“ in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 547; Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 292, Nr. 98) ab. Vgl. das Schreiben von Marcus Dewitz, Frankfurt a. M., vom 15.3.2003 in der Gemäldeakte.

32 E-Mail von Michael Breimhorst, Palmengarten, Frankfurt a. M. vom 4.7.2007 in der Bildakte.

33 Brenninkmeyer-de Rooij machte darauf aufmerksam, dass in dem Briefwechsel zwischen Brueghel und Kardinal Borromeo kein Hinweis auf Vanitassymbolik enthalten ist, und plädierte für die Wiedergabe der vergänglichen Schönheit von Blumen als eigentliche Motivation. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990, S. 236–238. Zu Bedeutungsinhalten von Blumenstillleben, die anhand von Emblemen und Bildinschriften aufgedeckt werden

können: Pieper, in: Ausst. Kat. MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80, S. 318–322. Segal, in: Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 36–39. RAUPP 2004, S. 9f.

34 Jan Brueghel d. Ä., „Stillleben mit Blumen in Glasvase“, Kupfer, 30 x 20 cm. London, Richard Green Galleries. Beschriftet am Sockel: „Wat kyckt ghy op dees blom die v sou schone schynt / En door des sonnen cracht seer lichtelyck verdwindt / Ledt op gods woordt alleen dwelck eeuwigh bloeyen siet / Waerin verkeert de rest des werelts dan, In niet.“ Deutsche Übersetzung nach Pieper, in: Ausst. Kat. MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80, S. 320, Abb. 167. Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 143–145, Anm. 34.

35 Der Schmetterling galt wegen des Verpuppungsvorgangs als Sinnbild der erlösten Seele, die Libelle als räuberisches Insekt. Segal, in: Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 37f. DITTRICH 2004, S. 286–289, 456–458. Vgl. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286, Nr. 85.

36 HEILMEYER 2000, S. 76, 86. Rosmarin wurde ferner auf Gräbern gepflanzt und galt medizinisch gesehen als eine das Gedächtnis stärkende Pflanze. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 28.



Abb. 7: Jan Brueghel d. Ä., *Blumenstrauß im Bottich*, 1606, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Blüten wie Rosen oder Alpenveilchen, was eine spezifische Deutung wiederum weniger wahrscheinlich macht.³⁷

Erst in jüngerer Zeit wurde das Städel-Bild als eigenhändiges Werk Jan Brueghels d. Ä. eingeordnet, wobei durchaus auf weniger gute, möglicherweise vom Sohn ausgeführte Partien hingewiesen wurde.³⁸ In der Tat erscheinen einige Blüten besser, andere eher unlebendig und summarisch. Bei einer Tulpe verlaufen die roten Li-

nien über unterschiedliche Blütenblätter ohne Unterbrechung hinweg (Abb. 8). Das weiße Narzissenpaar links außen ist etwa im Wiener „Blumenstrauß in einer blauen Vase“ zarter wiedergegeben. Insgesamt gehen dort pastose und dünne Partien differenzierter sowie feiner ineinander über. Im Vergleich zeigen sich in der Städel-Tafel Schwächen vor allem im unteren Bereich, wo die Blüten flächig und zaghaft ohne Schwung mit wenig komplexem Farbaufbau gemalt sind. Die nicht näher identifizierbare, an eine Anemone erinnernde blaue Blume und die gelbe Krokusblüte daneben (Abb. 9) lassen sich beispielsweise kaum mit Jan Brueghel d. Ä. in Verbindung bringen.³⁹ Bei dem schon in der Form problematischen Glas (Abb. 4) gelingt es zudem nicht, den Eindruck eines transparenten, feinwandigen Materials zu suggerieren, wie es sonst bei Brueghel zu beobachten ist.⁴⁰ Die von Ertz vertretene Teil-Zuschreibung an Jan Brueghel d. J. überzeugt ebenso wenig. Zwar bestehen bei der „Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas“ von Jan Brueghel d. J. im Städel Museum hinsichtlich des flachen Farbauftrags und der strichelnd gesetzten Höhungen Parallelen. Im Vergleich erweist sich der Duktus in der „Paradieslandschaft“ aber als lockerer.⁴¹

Das Frankfurter Bild ist daher als ein gutes Produkt der Werkstatt Jan Brueghels d. Ä. aus der Zeit um 1610–25 einzustufen. Die in die Tafelrückseite gestanzte Marke (Abb. 1) stammt von Pieter Stas, der nachweislich von ungefähr 1587 bis 1616 Kupfertafeln herstellte.⁴² Die Anbringung der Hand über dem Monogramm „PS“ löste ab 1607–09 die zuvor umgekehrte Reihenfolge ab und unterstützt damit die Datierung des Städel-Bildes. Allerdings weicht die Frankfurter Tafel in einem anderen Punkt im Vergleich zur Chronologie der Stas-Marken ab, denn zur gleichen Zeit wechselte auch die Einfassung des Monogramms. Dass die nur anfangs bei Stas verwendete Wappeneinfassung hier noch nicht durch eine kreisförmige Marke abgelöst ist, könnte für die Produktion dieser Tafel in der Übergangszeit um 1607–09 sprechen.⁴³ Infolgedessen wäre eine eher frühe Bemalung Anfang des zweiten Jahrzehnts zwar nicht nachweisbar, aber zumindest naheliegend.

37 Eine eher allgemeine allegorische Deutung vertrat auch Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 290, Nr. 97.

38 ERTZ 1979, S. 279. Siehe Ertz, der sich aus qualitativen Gründen allgemein gegen die Existenz einer Werkstatt Brueghels aussprach. Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 286, Nr. 85.

39 Vgl. die differenziertere, plastischere Behandlung dieser Blüten in gesicherten Werken Jan Brueghels d. Ä. ERTZ 1979, S. 585, 588, Nr. 164, 180, 181.

40 Vgl. „Blumen in Glasvase“ von Jan Brueghel d. Ä. (Zürich, David M. Koetsier). ERTZ 1979, S. 588, Nr. 181.

41 Zur Malweise der „Paradieslandschaft“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1097) siehe den Katalogeintrag. Vgl. auch die Blumengläser von Jan Brueghel d. J. ERTZ 1984, S. 442f., Nr. 277, 279.

42 WADUM 1998b, S. 143.

43 WADUM 1998b, S. 140–144. Dass es sich bei der am Rand etwas verpressten Marke der Städel-Tafel eher um eine kreisförmige Einfassung gehandelt haben könnte, ist wenig wahrscheinlich. Vgl. auch die rückseitig mit runder Marke und Hand gestempelten Kupfertafeln: das Dresdener Bild von Jan Brueghel d. Ä. (Stempel 1607, Gemälde datiert 1608), eine Kopie nach Jan Brueghel d. J. in Braunschweig (ohne Stempeldatierung, Gemälde datierbar ca. Ende 1630er Jahre) sowie ein Gemälde von Otto van Veen gleichfalls in Braunschweig (Stempel 1608). Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 203, Nr. 52, Abb. 1. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 24, Nr. 104, S. 106f., Nr. 63, Abb. auf S. 166, 170.



Abb. 8: Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß, Mikroskopaufnahme: Tulpen, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 9: Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß, Mikroskopaufnahme: blaue Blume und gelbe Krokusblüte, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 122b; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 122b; 1900, S. 58, Nr. 122B; 1905/07, S. 25, Nr. 122b; 1907, S. 23, Nr. 122b; 1910, S. 29, Nr. 122b; 1914, S. 30, Nr. 122b; 1915, S. 94, Nr. 122b; 1919, S. 18, Nr. 1219; 1924, S. 41, Nr. 1219; 1966, S. 22; 1971, S. 15; 1986, S. 12, Nr. 4; 1987, S. 34; 1995, S. 24, Tafel 21

HAIRS 1955¹, Anm. 154 auf S. 299
 HAIRS 1966², Anm. 149 auf S. 156
 ERTZ 1979, S. 279, Abb. 349
 HAIRS 1985³, S. 82
 Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 284, 286, Nr. 85
 HAIRS 1998⁴, S. 79
 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 94, Nr. 21, Abb. S. 95, Detailabb. S. 6

JAN BRUEGHEL D. J.

Antwerpen 1601 – 1678 Antwerpen

Jan Brueghel d. J., am 13. September 1601 in Antwerpen als erstes Kind von Jan Brueghel d. Ä. und seiner ersten Frau Isabella de Jode getauft, absolvierte seine Ausbildung sehr wahrscheinlich in der väterlichen Werkstatt. Im Frühjahr 1622 brach er zu einer Italienreise auf. Ende Juni traf er in Mailand bei Kardinal Federico Borromeo ein. Er hielt sich später in Genua bei Lucas und Cornelis de Wael auf und reiste im Frühjahr 1623 gemeinsam mit Van Dyck weiter nach Sizilien. Nach dem Tod des Vaters im Jahr 1625 kehrte Brueghel d. J. nach Antwerpen zurück. Er trat der St. Lukasgilde bei, übernahm den väterlichen Atelierbetrieb, verkaufte Werke aus dem Nachlass und vollendete unfertig zurückgelassene Kompositionen. Am 5. Juli 1626 heiratete er in der Antwerpener Liebfrauenkathedrale

Anna Maria Janssens, Tochter des Malers Abraham Janssens. 1630/31 übte Brueghel d. J. das Dekanatsamt der St. Lukasgilde aus. Aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten war er gezwungen, seine Werkstatt zu verkleinern und den Lebensunterhalt als Gemäldehändler zu bestreiten. Sein Schwager David Teniers d. J. vermittelte ihm 1651 Aufträge des österreichischen Hofes. In den folgenden Jahren pendelte Brueghel d. J. zwischen Antwerpen und Paris, wo er vermutlich mit zwei Söhnen einen Kunsthandel betrieb. 1657 ist er wieder in Antwerpen nachweisbar und blieb dort bis zu seinem Tod am 1. September 1678 wohnhaft. Ein Teil seines umfangreichen Œuvres entstand in Zusammenarbeit mit anderen Antwerpener Künstlern wie Peter Paul Rubens und Hendrik van Balen.

LITERATUR: VAN DEN BRANDEN 1883, S. 445, 455–459, 696f., 1421; DENUCÉ 1934; ERTZ 1984, S. 17–20; Hans J. van Miegroet, Jan Brueghel II, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 915–917

PARADIESLANDSCHAFT MIT DER ERSCHAFFUNG EVAS

INV. NR. 1097

Ende der 1630er Jahre

Kupfer, 28,8 x 36,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit geriffelter Oberfläche und warmtoniger, hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektografie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1). Am 23. September 1981 wurde bei einer Restaurierungsmaßnahme der alte Firnis abgenommen und ein neuer Firnis aufgetragen (Photodokumentation in der Bildakte der Restaurierungswerkstatt).

Verwölbter Kupferträger. Retuschierte Kratzer im Baumstamm am rechten Bildrand und um die biblische Szene. Teils retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder und in den Bildecken. Überwiegend retuschierte Ausbrüche in den Bäumen, in der Wiese und über den gesamten Himmel verteilt. Vereinzelt Ausbrüche in den Tieren. Retuschierte Bereibungen an den seitlichen Bildrändern, am oberen Bildrand sowie neben und im Baum am rechten Bildrand. Verputzungen in der Gloriole von Gottvater, in den Haaren von Eva und im Löwenrücken. Retuschierte Verputzungen im Himmel. Retuschen oberhalb des Kopfes des rückansichtigen Löwen, unterhalb des Schimmels sowie am linken Bildrand im Baumstamm und in dem rückansichtigen Vogel auf dem unteren Ast. Unter UV-Licht werden ein kaum fluoreszierender, jüngerer Firnis und Reste eines älteren Firnis, v. a. in den Bildecken unten links und oben rechts sowie über der biblischen Szene, sichtbar.

Rückseitig bezeichnet in weißer Farbe „715.“ und in brauner Farbe „No – 160“. Mit schwarzem Stift „STÄDEL 1079“. Mehrmals mit Bleistift „1067“ (durchgestrichen). Mit Bleistift „1097“.

PROVENIENZ

Sammlung Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris

erworben am 2. Dezember 1874 vom Frankfurter Kunstverein (fl. 600) als „Jan Bruegel“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 20



Abb. 1: Jan Brueghel d. J., *Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Vor dem Ausblick in eine blaugetönte Gebirgslandschaft liegt rechts eine Laubwaldlichtung, die durch

verschiedene Tiere bevölkert wird. Im Hintergrund kniet Gottvater mit weißem Gewand, rötlichem Umhang und Gloriolen neben dem schlafenden Adam und holt aus dessen Seite Eva hervor. Die Wiese wird im Mittelgrund von zwei Schafen, einem Hirsch und einer Ziege belebt. Weiter vorne folgen zum unteren Bildrand hin in dichter Anordnung jeweils paarweise Hasen, Truthähne, Affen, Pfauen, Löwen, Strauße sowie ein Fasan, ein Apfelschimmel, ein Kasuar und ein Wolf. Verschiedene Singvögel und ein Uhu haben sich auf den dünnen Ästen eines kahlen Baumes niedergelassen oder fliegen darauf zu. In der rechten vorderen Bildecke ragt ein Apfelbaum empor, vor dem Lilien, Artischocken, Tulpen und Erdbeeren wachsen. Der Stamm ist von Rosen umwunden, die oberen Äste sind von Weinlaub und Trauben umrankt. Insekten krabbeln zwischen den Pflanzen rechts vorne, wo auch ein Stachelschwein hervorschaut.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Paradieslandschaft“ befand sich in der Sammlung des Kunsthändlers Charles Sedelmeyer und wurde vom Städel Museum am 2. Dezember 1874 vom Frankfurter Kunstverein für 600 fl.¹ unter dem Namen „Jan Bruegel“ erworben. Die Inventare² und Verzeichnisse des Städel führen das Gemälde bis 1987 als ein Werk von Jan Brueghel d. Ä.

Börsch-Supan verwies 1964 auf ein stilistisch eng verwandtes Gemälde in Berlin.³

In der kunsthistorischen Literatur wurde die Städelische Paradieslandschaft, Levin ausgenommen,⁴ zunächst als authentisches Werk behandelt.⁵ Erst 1979 schrieb Ertz die Tafel gemeinsam mit weiteren Paradieslandschaften Jan Brueghel d. Ä. ab.⁶ Stattdessen ordnete er sie als Jan Brueghel d. J. ein und schlug aufgrund der groben Malweise eine Datierung in die spä-



Abb. 2: Kreis von Jan van Kessel, Studien für Vögel und Affen, Washington, National Gallery of Art

1 Ebenso INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1097. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1097. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1097.

2 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1097. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1097.

3 Flämischer Meister, „Tod des Orpheus“, Kupfer, 44,9 x 62,5 cm. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Grunewald (Inv. Nr. GK I 2548). Siehe Photo (rückseitig annotiert „Niederländisch um 1620“) und Brief von Helmut Börsch-Supan vom 15.7.1964 in der Bildakte. Abb. in: Kat. BERLIN 1964, S. 107, Nr. 141.

4 Levin betrachtete das Städel-Bild als eine spätere Imitation, die aber besser als eine von [Balthasar] Beschey sei. LEVIN 1887/88b, Sp. 281.

5 WINKELMANN-RHEIN 1968, S. 64. BAUMGART 1978, S. 75.

6 ERTZ 1979, S. 248. Ertz zufolge seien aufgrund von Malart und Bildaufbau die „Paradieslandschaften“ in Besançon (Kupfer, 36 x 47 cm, Musée de Besançon, Inv. Nr. 855.10.1), Den Haag (Kupfer, 13,5 x 19,5 cm, Mauritshuis, Inv. Nr. 236) und Pommersfelden (Holz, 50 x 81 cm, Sammlung Schönborn, Inv. Nr. 69) ebenso wenig von der Hand Jan Brueghels d. Ä. Gemeinsam sei die Verwendung von Motiven aus Gemälden Jan Brueghel d. Ä., die wie das von Rubens übernommene Pferd und die Löwengruppe immer wieder aufgegriffen werden.



Abb. 3: Jan Brueghel d. J., Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas, Ende der 1630er Jahre, Frankfurt a. M., Städel Museum

ten 1630er Jahren vor.⁷ Das Städel-Bild sei beispielhaft für eine auf den Paradieslandschaften des Vaters aufbauende, selbständige Komposition, in der das Einzelmotiv nach vorne rücke und der Landschaftsraum in Einzelteile zerlegt werde.⁸ Das Zusammenfügen der einzelnen „Paradiesversatzstücke“ in der Städel-Tafel beurteilte Ertz als wenig gelungen.⁹

Thijssen bezeichnete die Frankfurter Tafel weiterhin als Werk Jan Brueghels d. Ä., als sie darauf hinwies, dass das Pferd aus Rubens’ Reiterbild in Windsor¹⁰ und aus den beiden in Genua entstandenen Reiterporträts Van Dycks¹¹ mit derselben Haltung und ungesattelt im Städel-Bild sowie in dem „Einzug der Tiere in Noahs Arche“ von Jan Brueghel d. Ä. von 1613 vorkomme.¹²

Im Städel-Verzeichnis von 1995 nahmen Sander und Brinkmann die Frankfurter Paradieslandschaft erstmals als Jan Brueghel d. J. auf.¹³

Wheelock machte darauf aufmerksam, dass der vorne frontal zum Betrachter sitzende Affen in der Städel-Tafel von demselben Prototyp abstamme wie derjenige in einer um 1660/70 entstandenen Kupfertafel mit Studien zu Vögeln und Affen aus dem Kreis von Jan van Kessel (Abb. 2).¹⁴ Daran sei zu erkennen, dass nicht nur Jan Brueghel d. J. von seinem Vater Motive übernahm, sondern auch Jan van Kessel.

Telesko erwähnte das Frankfurter Gemälde als ein um 1625/30 entstandenes Werk Jan Brueghels d. J.¹⁵ Er ging auf die Erschaffung Evas im Mittelgrund und die Schilderung des Zustands vor dem Sündenfall vor einer „reichen Naturkulisse“ ein, wobei er die „biblische Vorstellung vom Urzustand“ mit anderen Paradiesvor-

stellungen, etwa dem „Garten der Hesperiden“ der Griechen, dem „Avalon“ der Kelten oder dem mittelalterlichen und neuzeitlichen Klostergarten als Paradiesgarten, verglich.

Basierend auf den Arbeitsergebnissen zur vorliegenden Katalognummer behandelte die Verfasserin das Städel-Bild jüngst als ein motivisch eng an das väterliche Vorbild angelehntes Werk Jan Brueghels d. J. aus den späten 1630er Jahren.¹⁶ Der Schwerpunkt bei solchen auf dem Kunstmarkt wohl rege nachgefragten Szenen liege nicht auf den biblischen oder mythologischen Darstellungen, sondern insbesondere auf dem enzyklopädischen Aspekt, unterschiedlichste Tierarten und Pflanzen wiederzugeben.

DISKUSSION

Jan Brueghel d. Ä. und Jan Brueghel d. J. schufen eine Vielzahl von Paradieslandschaften mit verschiedensten Tieren, die von meist kleinfeldig im Hintergrund eingefügten alttestamentarischen Szenen wie der „Erschaffung des Menschen“, dem „Sündenfall“, der „Vertreibung aus dem Paradies“, dem „Einzug der Tiere in die Arche Noah“ oder „Orpheus spielt vor den Tieren“ begleitet werden.¹⁷

Auch die Frankfurter Tafel bildet im mittleren Ausblick die „Erschaffung von Eva durch Gottvater“ ab. Einige Tiere wie den bildauswärts trabenden Schimmel und das sich umkreisende Löwenpaar übernahm Brueghel d. J. hier und in anderen Bildern von seinem Vater.¹⁸ Dieser hatte sich zwar durch Studien in der

7 ERTZ 1984, S. 285f., Nr. 104. Auch die gemeinsam mit dem Frankfurter Bild abgeschriebenen „Paradieslandschaften“ in Besançon, Den Haag und Pommersfelden wies er nun Jan Brueghel d. J. zu und datierte sie in die 1630er Jahre. ERTZ 1984, S. 282–285, Nr. 101, 102, 103.

8 ERTZ 1984, S. 65.

9 ERTZ 1984, S. 285f., Nr. 104.

10 Peter Paul Rubens?, Lwd., 264,3 x 189,7 cm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen. Siehe KOPIE/VARIANTE b) bei Inv. Nr. 246.

11 Siehe die beiden Reiterporträts von Anthonis van Dyck „Anton Giulio Brignole-Sale“ von 1626/27 (Lwd., 282 x 198 cm, Genua, Galleria di Palazzo Rosso, Inv. Nr. PR 48) und „Gio. Paolo Balbi“ von ca. 1627 (Lwd., 317 x 210 cm, urspr. 266 x 198 cm, Mamiano di Traversetolo/Parma, Fondazione Magnani-Rocca). Vgl. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 174f., 177, Nr. II.30, II.32. Thijssen könnte gleichfalls das „Reiterporträt von Cornelis de Wael“ (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 892) gemeint haben, das bei LARSEN 1988, II, S. 142, Nr. 346 als authentisches Werk gelistet ist, jedoch nicht bei BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004.

12 Jan Brueghel d. Ä., „Einzug der Tiere in Noahs Arche“, Holz, 54,6 x 83,8 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 92.PB.82). Bezeichnet: „BRVEGHEL-FEC-1613“. Siehe KOPIE/VARIANTE f) bei Inv. Nr. 246. THIJSSEN 1987, S. 50, Anm. 4 auf S. 59.

13 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 24.

14 Kreis von Jan van Kessel, „Studien für Vögel und Affen“, Kupfer, 10,5 x 17,2 cm. Washington, National Gallery of Art (Inv. Nr. 1983.19.2). Wheelock (bzw. unpublizierte Beobachtung von Cynthia Pinkston), in: Kat. WASHINGTON 2005, S. 129–133, v. a. S. 132.

15 Telesko, in: SLADEK 2007, S. 43.

16 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 80, Nr. 20.

17 Jan Brueghel d. Ä. schuf 1594 mit der „Paradieslandschaft mit der Erschaffung des Menschen“ (Kupfer, 26,5 x 35 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilij, Inv. Nr. FC 274; bezeichnet: „BRVEGHEL 1594“) eine der frühesten Paradieslandschaften. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 163f., Nr. 36. Ertz verzeichnete 106 authentische Paradieslandschaften von Jan Brueghel d. Ä. und 39 von Jan Brueghel d. J. ERTZ 1979, S. 236. ERTZ 1984, S. 269–297, Nr. 86–125. Allgemein zur Gattung der Paradieslandschaft siehe auch Kleinmann, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 279–285. Als Vorläufer siehe die Tapisserie aus der Werkstatt von Jan van Tieghem und Jan de Kempeneer „Adam gibt den Tieren Namen“ von ca. 1550 (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 18.626). Woollett, in: Ausst. Kat. LOS ANGELES-DEN HAAG 2006/07, S. 195, unter Nr. 26, Abb. 99.

18 ERTZ 1984, S. 279f., Nr. 97, 98, 99, S. 283f., Nr. 102.



Abb. 4: Jan Brueghel d. Ä., *Die Vögel der Luft*, um 1610, Federzeichnung, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Menagerie am Hof in Brüssel ein eigenes Figurenrepertoire erarbeitet, für die beiden Motive griff er aber seinerseits auf Rubens zurück.¹⁹ Die Auseinandersetzung mit dem Vorbild verdeutlicht Jan Brueghels d. Ä. „Allegorie des Gesichts“ von 1617, in der ein kleinformatiges Reiterporträt von Rubens als Vorläufer des seitenverkehrt wiedergegebenen Schimmel abgebildet

ist (Abb. 6 bei Inv. Nr. 246).²⁰ Das Löwenpaar stammt aus Rubens’ „Daniel in der Löwengrube“,²¹ wobei die rückansichtige Löwin eine kleine italienische Bronzefigur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kopiert.²² Jan Brueghel d. Ä. wird das Gemälde kurz nach seiner Entstehung um 1613 im Atelier von Rubens gesehen haben, bevor dieser es 1618 mit anderen

19 Siehe die wiederkehrenden Motive in Werken Jan Brueghels d. Ä. von 1613–15 wie z. B. „Einzug in die Arche Noah“ (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 92.PB.82), „Paradieslandschaft mit Arche Noah“ (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 548 [629]) und „Paradieslandschaft mit Sündenfall“ (Rom, Galleria Doria Pamphilij, Inv. Nr. 341). ERTZ 1979, S. 603, Nr. 273, 274, S. 605, Nr. 291. Zur Menagerie der Erzherzöge Albrecht und Isabella und der Wiederholung von Tiermotiven bei Jan Brueghel d. Ä. ohne Hilfsmittel siehe Woollett, in: Ausst. Kat. LOS ANGELES–DEN HAAG 2006/07, S. 197, 199, unter Nr. 26.

20 Jan Brueghel d. Ä., „Allegorie des Gesichts“, Holz, 65 x 109 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1394). Bezeichnet: „BRVEGHEL F. 1617“. Als Vorlage diente das nur in Kopien überlieferte Reiterporträt „Albert, Erzherzog von Österreich, zu Pferde“ (Technik unbekannt, ca. 125 x 100 cm). VLIEGHE 1987, S. 35–37, Nr. 58. Siehe ausführlich zum Motiv des Schimmels den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 246.

21 Peter Paul Rubens, „Daniel in der Löwengrube“, Lwd., 224 x 330 cm. Washington, The National Gallery of Art, Ailsa Mel-

lon Bruce Fund (Inv. Nr. 1965.13.1). D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 187–192, Nr. 57. Zu den Zeichnungen zur Löwin siehe D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 197f., Nr. 57f., 57g. Logan und Plomp zufolge diente das Gemälde als Vorbild, da von dem fauchenden Löwen keine Vorzeichnung bekannt ist. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 250–259, Nr. 42. Siehe auch Woollett, die darauf aufmerksam machte, dass die hintere linke Löwentatze in den Paradieslandschaften Jan Brueghels d. Ä. in der stärker verkürzten Ansicht wie im Gemälde Rubens’ und nicht in der längeren Form wie in der Zeichnung erscheint. Woollett, in: Ausst. Kat. LOS ANGELES–DEN HAAG 2006/07, S. 196, unter Nr. 26. Vgl. Ertz’ Verweis auf eine Löwenstudie in der Albertina in Wien (Feder, 35 x 21,5 cm). ERTZ 1979, S. 240, Abb. 312.

22 Werkstatt Francesco Susini. Replik einer Arbeit von Giambologna, möglicherweise nach einer antiken Bronzeskulptur. FABER KOLB verwies auf die Bronzestatue eines Löwen, der ein Pferd angreift; sie stammt aus der Werkstatt Giambognas/Susinis und war einst im Besitz von Rubens. FABER KOLB 2005, Anm. 160 auf S. 90.

Werken gegen die Antikensammlung von Sir Dudley Carleton eintauschte. Abgesehen von den auf Rubens zurückgehenden Partien entstanden weitere Tiermotive in der Städel-Tafel frei nach Jan Brueghel d. Ä. oder in direkter Anlehnung²³ an seine Gemälde und Zeichnungen. Die Strauß, die Truthahn-Fasan-Gruppe und das Pfauenweibchen erscheinen beispielsweise bereits in einer Zeichnung von seiner Hand in Braunschweig (Abb. 4).²⁴ Einige Tiere finden sich später auch bei seinem Neffen Jan van Kessel (Abb. 2) wieder.²⁵

Die biblische Szene in der Pommersfeldener „Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas“ Jan Brueghels d. J. (Abb. 5) ist im Unterschied zur Frankfurter Tafel zwar in den Vordergrund gerückt, besitzt aber in den Motiven enge Verwandtschaft. Außer dem Schimmel und

Löwenpaar wird dort auch der Truthahn zusammen mit einer Henne kombiniert. Vergleichbar sind ferner die Blumen links vorne und der Apfelbaum mit Rosenranzen am rechten Bildrand.

Auch die präzise skizzierende Malweise spricht für Jan Brueghel d. J. als Künstler der Städel-Tafel (Abb. 6).²⁶ Die Texturen von Fell oder Gefieder sind teils mit pastöseren Farben angegeben, die Manier bleibt insgesamt aber zeichnerisch (Abb. 7).

Insgesamt ist die Frankfurter „Paradieslandschaft“ dem Werk von Jan Brueghel d. Ä. eng verpflichtet, in der Malweise erweist sie sich aber als charakteristisches Werk des Sohnes, dessen eigene Stilentwicklung Anfang der 1640er Jahre einsetzte.²⁷ Die Städel-Tafel ist daher wie die Pommersfeldener Paradieslandschaft Ende der 1630er Jahre datierbar.



Abb. 5: Jan Brueghel d. J., *Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas*, Ende der 1630er Jahre, Pommersfelden, Sammlung Schönborn

23 Siehe die ähnliche Darstellung von Truthahn und Stinktier in Jan Brueghel d. Ä. „Einzug in die Arche Noah“ von 1613 (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 92.PB.82). Siehe ferner den Strauß in einer ca. 1594 datierbaren Zeichnung Jan Brueghels d. Ä. (Feder in Braun, Gouache, Aquarell, 20,5 x 14,2 cm, Privatsammlung). Woollett, in: Ausst. Kat. LOS ANGELES-DEN HAAG 2006/07, S. 198, unter Nr. 26, Abb. 102. Siehe auch das Motiv des sich umwendenden Hasen in der um 1620/23 entstandenen „Heiligen Familie“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 149).

24 Jan Brueghel d. Ä., „Die Vögel der „Luft“, Feder in Grau

und Schwarz, Bister, grau laviert, 251 x 380 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Z 521). Winner, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 101, Nr. 122 (um 1610 datiert).

25 Der frontal am unteren Bildrand sitzende Affe und der rückansichtige, den Kopf nach links wendende Pfau kommen auch in zwei um 1660/70 entstandenen Kupfertafeln mit Studien zu Vögeln und Affen aus dem Kreis von Jan van Kessel vor. Vgl. Wheelock, in: Kat. WASHINGTON 2005, S. 129–133.

26 Vgl. den Katalogeintrag zu „Die Verspottung der Latona“ von Jan Brueghel d. Ä. (Inv. Nr. 1113).

27 Vgl. ERTZ 1984, S. 64f.

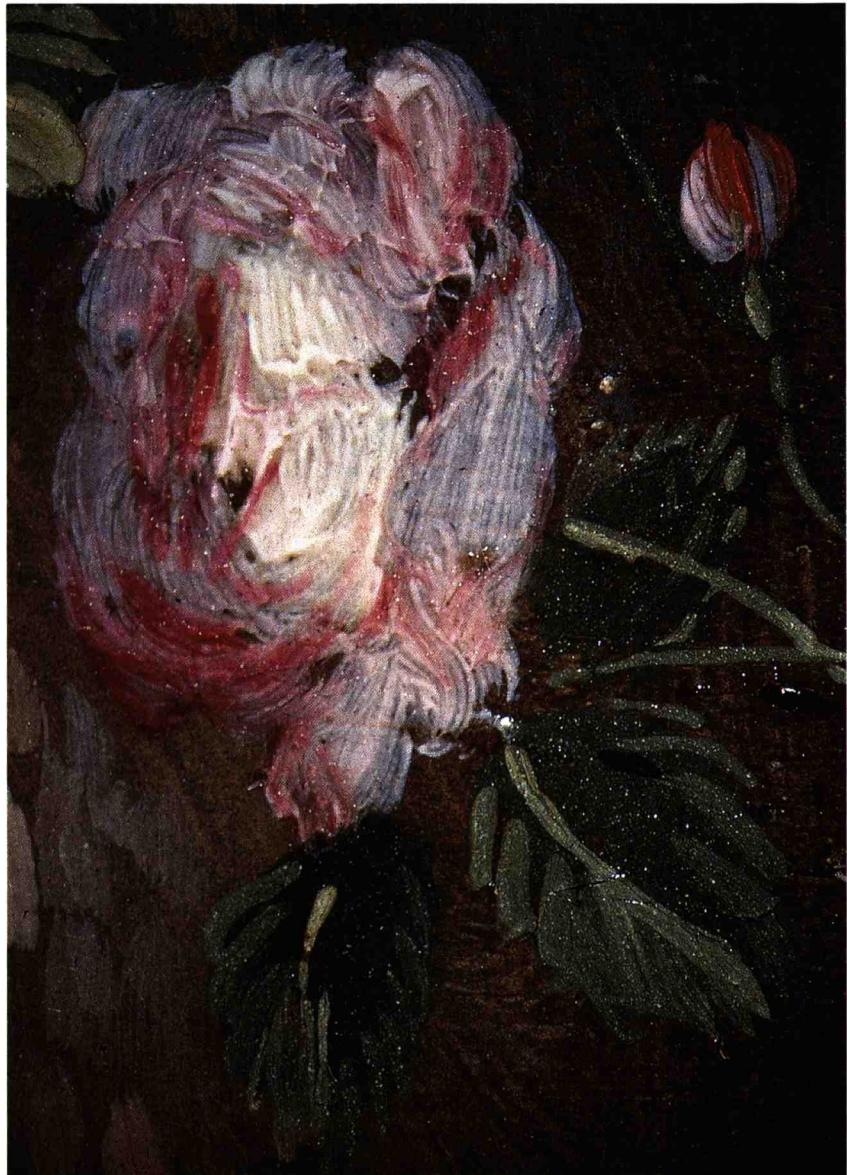


Abb. 6: Jan Brueghel d. J.,
Paradieslandschaft mit der Erschaffung
Evas, Mikroskopaufnahme: Rosen,
Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1879, S. 107f., Nr. 121; 1883, S. 109f., Nr. 121; 1888, S. 117f., Nr. 121; 1892, S. 35, Nr. 121; 1897/1900, S. 33, Nr. 121; 1900, S. 56f., Nr. 121; 1905/07, S. 24, Nr. 121; 1907, S. 22, Nr. 121; 1910, S. 29, Nr. 121; 1914, S. 30, Nr. 121; 1915, S. 92, Nr. 121; 1919, S. 18, Nr. 1097; 1924, S. 40, Nr. 1097; 1936, S. 15; 1966, S. 21; 1971, S. 15; 1986, S. 18, Nr. 5; 1987, S. 34; 1995, S. 24, Tafel 24

- LEVIN 1887/88b, Sp. 281
WINKELMANN-RHEIN 1968, S. 64, Abb. 22
BAUMGART 1978, S. 75, Abb. 37
ERTZ 1979, S. 248, Anm. 299 auf S. 527
ERTZ 1984, S. 65, 285f., Nr. 104
THIJSSSEN 1987, Anm. 4 auf S. 59
Wheelock, in: Kat. WASHINGTON 2005, S. 132, Abb. 1
Telesko, in: SLADEK 2007, S. 43, Abb. auf S. 42
Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 80, Nr. 20, Abb. S. 81



Abb. 7: Jan Brueghel d. J.,
Paradieslandschaft mit der
Erschaffung Evas,
Mikroskopaufnahme: Pferd,
Frankfurt a. M.,
Städel Museum

JAN BRUEGHEL D. J. (Nachfolge)

WALDLANDSCHAFT MIT DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

INV. NR. 1218

Um 1620–50

Kupfer, 15,6 x 21,9 cm

Signiert und 1620 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird eine Unterzeichnung sichtbar, die mit Feder oder einem weich zeichnenden Stift ausgeführt wurde und Bäume, Architektur und Teile der Figuren anlegt. (Abb. 1)

Kupfertafel unregelmäßig verwölbt. Bereibungen vom Zierrahmen entlang der Bildränder. Bestoßung im Laub

links hinten. Leichte Verputzungen in der Marienfigur und am Rand der linken Baumgruppe. Zwei kleinere Ausbrüche im Laub der linken Baumgruppe und ein weiterer in der Vegetation unten rechts. Vereinzelt kleinere Ausbrüche auch am rechten und unteren Bildrand sowie in den Bildecken, die in der oberen Bildecke auch retuschiert sind. Wenige winzige Retuschen in der unteren mittleren Himmelspartie.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender, jüngerer, gleichmäßig aufgetragener Firnis sichtbar.

Signiert und datiert in schwarzer Farbe unten links: „Johan breugel / 1620“ (Abb. 2). Die Bezeichnung weist kein entstehungszeitliches Craquelé auf.



Abb. 1: Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

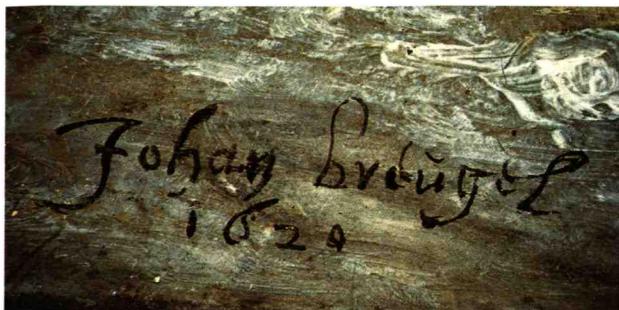


Abb. 2: Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Tafelrückseite gehämmert. Auf dem Rückseitenschutz aus Eichenholz „Staedel“ in schwarzer Tinte und Klebezettel mit „G. 1218“ in schwarzer Tinte.

PROVENIENZ

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Jan Brueghel der Aeltere“

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt die Heilige Familie auf dem Weg durch eine Waldlandschaft, die in der Ferne von einer blau getönten Hügellandschaft begrenzt wird. Der von hohen Eichen verschattete Pfad am linken Ufer des mittigen Flusslaufes führt an umgestürzten und zerstückten Baumstämmen vorbei. Maria, die ein hellrotes Gewand mit blauem Umhang trägt, reitet mit dem Jesuskind in den Armen auf einem Esel. Der vorangehende Josef ist mit einem hellbraunen Rock und einem grauen Hut mit hochgeklappter Krempe ausgestattet. Den Wandersack hat er an einem Stab geschultert. Vor der kleinen, weiter hinten gelegenen Ansiedlung sind ein paar Reiter und Dorfbewohner versammelt, andere überqueren das Gewässer in einem Kahn. Auf der gegenüberliegenden Uferseite weiden zwei Hirsche zwischen dicht stehenden Laubbäumen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 11. September 1892 als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard als „Jan Brueghel der Aeltere“ erworben und entsprechend in die Städel-Verzeichnisse von 1892 und 1897/1900 aufgenommen. Weizsäcker erwähnte die Tafel zwar gleichfalls unter den Werken Jan Brueghels d. Ä., verzeichnete sie aber aufgrund der fehlenden Stilverwandtschaft als „zugeschrieben“ und ohne Differenzierung von Vater und Sohn.¹ Er wies ferner darauf hin, dass die Beschriftung alt, in Schriftcharakter und Schreibweise allerdings „nicht unverdächtig“ sei. Die nachfolgenden Städel-Verzeichnisse führten das Gemälde bis 1971 ebenso wie das Inventar als „zugeschrieben an Jan Brueghel d. Ä.“, wobei der Inventareintrag 1000 M. als Taxwert vermerkt.² Das Städel-Verzeichnis von 1986 listete die Tafel erstmals als Jan Brueghel d. J. Bereits im Verzeichnis von 1987 wurde sie jedoch als „Jan Brueghel d. J. (?)“ und 1995 bei Sander und Brinkmann als „Art des Jan Brueghel d. J.“ geführt.³ Aus dem Vergleich mit Zeichnungen schloss Oehler, dass es sich um ein Werk Paul Brils handeln könnte.⁴ In den Monographien zu Jan Brueghel d. Ä. und d. J. von Ertz fehlt ein Eintrag zur Frankfurter „Waldlandschaft mit Flucht nach Ägypten“,⁵ während im RKD, Den Haag, eine Abbildung der Tafel unter der Bestimmung als „J. Brueghel?“ abgelegt wurde.

DISKUSSION

Von den Werken des Vaters ausgehend behandelte Jan Brueghel d. J. das Thema der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten um 1620 noch vor seiner Italienreise und erneut in den späten 1620er Jahren.⁶ Keines der bekannten Gemälde stellt jedoch die Flucht selbst dar.⁷ Die Komposition des Städel-Bildes erinnert an die bereits in Italien entstandenen Waldlandschaften Jan Brueghels d. Ä., wobei sich hier der Wald in der Mitte lichtet und einen Ausblick mit niedrigem Horizont bietet.⁸ Auch stilistisch zeigt die Frankfurter Tafel wenig Verwandtschaft mit den Werken Jan Brueghels d. Ä. und d. J. (Abb. 4).⁹ Insbesondere der überwiegend schematische, pastose Farbauftrag und die wenig präzise Behandlung

1 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 58f., Nr. 122A.

2 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1218.

3 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 24.

4 Siehe das Schreiben von Lisa Oehler vom 11.2.1964 und 17.2.1965 in der Gemäldeakte.

5 Siehe ERTZ 1979, DERS. 1984.

6 ERTZ 1984, S. 65f., S. 308–319, Nr. 137–140 (um 1620), S. 310–319, Nr. 141–151 (Ende der 1620er Jahre).

7 Ebenso kaum behandelt im Œuvre von Jan Brueghel d. Ä. Ertz verzeichnete lediglich ein Rundbild mit der „Flucht nach Ägypten“ (Holz, D: 18,5 cm, Zürich, David M. Koetser; be-

zeichnet: „BRVEGHEL 1600“), dessen Staffage er jedoch an zweifelte. ERTZ 1979, S. 207, 567f., Nr. 62.

8 Vgl. ERTZ 1979, S. 557, 559, Nr. 2, 2a, 16.

9 Vgl. die gesicherten Werke von Jan Brueghel d. Ä. und d. J. im Städel Museum (Inv. Nr. 1113, 1097) sowie Jan Brueghels d. J. „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. A69). Siehe auch Jan Brueghels d. Ä. um 1620 entstandene „Rückkehr Dianas von der Jagd“ in der Staatsgalerie Neuburg (Inv. Nr. 842). ERTZ 1979, S. 617f., Nr. 356. ERTZ 1984, S. 308, Nr. 137.



Abb. 3: Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten, um 1620-50, Frankfurt a. M., Städel Museum

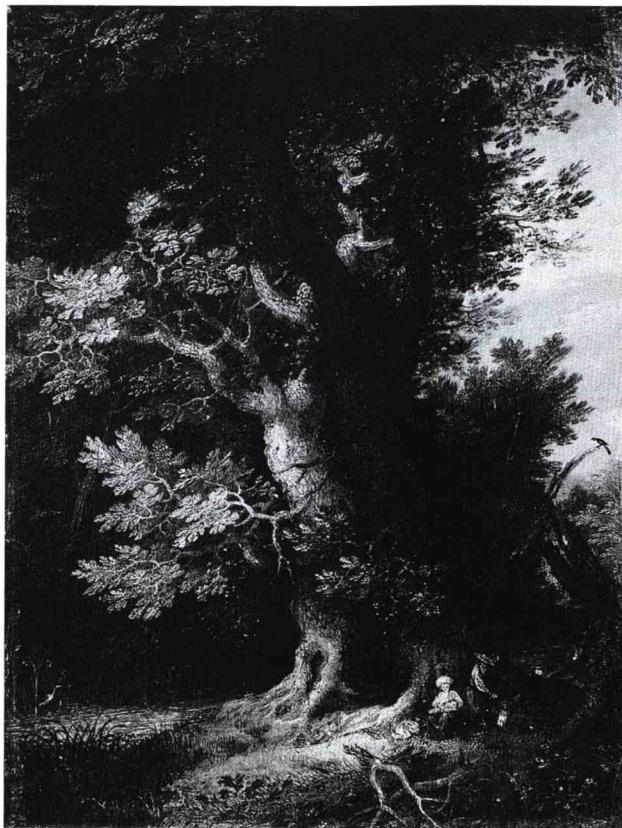


Abb. 4: Jan Brueghel d. J., *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb 5: Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), *Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten*, Mikroskopaufnahme: Figuren im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

selbst der vorderen Partien (Abb. 5) schließen eine entsprechende Einordnung aus. Ein weiteres Argument gegen die Eigenhändigkeit liefert die Unterzeichnung der Landschaft, die im Unterschied zu den eigenhändigen Werken im Städel Museum mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie sichtbar gemacht werden kann (Abb. 1 und Abb. 1 bei Inv. Nr. 1097). Abweichungen zur Ausführung wie der in der Unterzeichnung zuerst schmäler geplante, später breiter gemalte rechte Baumstamm in der linken Baumgruppe (Abb. 1) zeigt das Suchen nach der Form und liefert ein mögliches Indiz gegen die Entstehung als Kopie nach einem unbekannten Vorbild. Die Bezeichnung „Johan breugel / 1620“ ist nicht in einem Zug mit der Malerei entstanden, sondern nachträglich aufgebracht (Abb. 2). Darüber hinaus sind weder die Schreibschrift noch die Buchstabierweise für die Signaturen Jan Brueghels d. Ä. oder d. J. dokumentiert.¹⁰ Da die Städel-Tafel aber in Maltechnik und Sujet der Tradition des Brueghel-Kreises verpflichtet ist, kann sie als ein Werk aus der Nachfolge Jan Brueghels d. J. eingereiht und um 1620–50 datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 122a; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 122a; 1900, S. 58f., Nr. 122A; 1905/07, S. 25, Nr. 122a; 1907, S. 23, Nr. 122a; 1910, S. 29, Nr. 122a; 1914, S. 30, Nr. 122a; 1915, S. 94, Nr. 122a; 1919, S. 18, Nr. 1218; 1924, S. 40, Nr. 1218; 1936, S. 15; 1966, S. 22; 1971, S. 15; 1986, S. 17, Nr. 11; 1987, S. 34; 1995, S. 24, Tafel 25

10 Vgl. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 15.

MARTEN VAN CLEVE D. Ä.

Antwerpen 1527 – 1581 Antwerpen

Der Figurenmaler Marten van Cleve entstammt einer südniederländischen Malerfamilie, die im späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert von Kleve nach Antwerpen umgesiedelt war. 1527 in Antwerpen geboren ist Marten van Cleve 1551/52 als Meistersohn der St. Lukasgilde verzeichnet. Laut Van Mander folgte er um 1553–55 seinem älteren Bruder, dem Landschafts- und Vedutemaler Hendrick van Cleve III., in die Werkstatt von Frans Floris nach. Am 7. Januar 1556 vermählte sich Marten van Cleve mit Maria de Greve und begann gleich-

zeitig eine eigene Werkstatt zu betreiben, die in den 1560/70er Jahren, nicht zuletzt durch die Herstellung von Kopien nach eigenen Kompositionen, äußerst produktiv war. Zu Van Clevens Schülern und Werkstattmitarbeitern gehörten neben fünf in den Liggeren verzeichneten Lehrlingen sehr wahrscheinlich seine vier Söhne und laut Van Mander auch Hans Jordaens I. Van Cleve verstarb 1581 an der Gicht. Am 24. November 1581 wurde sein Nachlass aufgeteilt.

BESUCH BEI DER AMME

INV. NR. 1931

1572

Eichenholz, 50,5 x 100,0 cm

Bezeichnet im Schrank „MC 1572“

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige, gedünnte und parkettierte Eichenholztafel (Brett I: 26,8 x 100,0 x 0,6–0,7 cm; Brett II: 23,7 x 100,0 x 0,6–0,7 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung und ockerfarbener Imprimitur.

In der Infrarot-Reflektographie werden Unterzeichnungen sichtbar, die in den Konturen mit Stift und in den Schattenpartien mit Pinsel ausgeführt sind (Abb. 1, 3); in der Architektur sind sie mit dem Lineal gezogen. In der Infrarot-Reflektographie markieren sich ferner zahlreiche Pentimenti: Der linke Fuß der Amme war ursprünglich angewinkelt, ihr rechter Arm und ihr Kopf waren weiter links positioniert. Der Kopf des Säuglings war aufrechter und weiter entfernt von dem Kopf der Knienden

wiedergegeben. Das Kind links vor dem Kamin stand aufrechter, der obere Teil der Wiege war niedriger, der ausgestreckte linke Arm des rechts hinten stehenden Mannes war tiefer, der Hut des Patriziers rechts vorne größer und die Krempe breiter. Das Fenster rechts des Kamins wurde im Malprozess verbreitert, dasjenige rechts außen nach oben vergrößert und im linken Fensterausschnitt wurde eine architektonische Konstruktion geplant. Der Rock der Magd links am Tisch war kürzer angelegt, der Holzbottich auf dem Tisch war in seiner Position leicht verschoben und daneben sah man einen länglichen Gegenstand (Brot?) vor. Das Schwein und der Futtertrog waren zunächst leicht nach hinten versetzt, das Huhn stand weiter vorne. Bestoßene Bildecken und -ränder. Leimfuge v. a. rechts leicht geöffnet und teils retuschiert. Gekitteter und retuschierte waagrechter ca. 30 cm langer Riss am oberen Bildrand im Kamin und links daneben. Kratzer mit ausgebrochener Malschicht im Gemüsehaufen am unteren Bildrand.



Abb. 1: Marten van Cleve d. Ä., *Besuch bei der Amme*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Marten van Cleve d. Ä., *Besuch bei der Amme*, 1572, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Schlechter Erhaltungszustand. Starke Verputzungen, großflächig retuschiert und übermalt. Weniger stark betroffen sind der Rock¹ der knienden Frau, die beiden Laubbäume links im mittleren Fenster und die Enten in der linken Bildhälfte. Proben zur Firnisabnahme. Neuere Retuschen markieren sich unter UV-Licht in der rechten Bildhälfte entlang der Leimfuge, in der rechten Wand zwischen Fenster und Türöffnung sowie mehrere punktartige auch im Kamin und eine kleinere unterhalb des Schweins. Unter UV-Licht wird ein fluoreszierender, alter Firnis sichtbar.

Bezeichnet in weißer Farbe in der oberen rechten Schrankfüllung „MC“ [„C“ mittig in das „M“ eingeschrieben] und in der unteren Schrankfüllung „1572“ [erste Ziffer der Jahreszahl nicht mehr sichtbar, die zwei-

te Ziffer undeutlich] oder „A 72“(?) (Abb. 4, 5). Die Bezeichnung weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Rückseite parkettiert. Klebezettel „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT / MAERTEN VAN CLEVE / N° 1931“ [Künstlername und Zahl in brauner Tinte, Rest gedruckt]. Auf einer Parkettstrebe in weißer Kreide „24“ und mit rotem Stift „4326“.²

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1554 nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1563. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1565 denkbar. Eher ist je-

1 Dort nur Verputzungen der Krapplasuren, welche die Pinselstrukturen, die vom trockenen Farbauftrag der unteren Farblage zeugen, ursprünglich glatt überzogen haben. Vormals be-

saßen die Stoffe wahrscheinlich changierende Farbeffekte.
2 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 4: Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme, Mikroskopaufnahme: Datierung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme, 1573, Privatsammlung, Frankreich

doch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1571 zu vermuten.

PROVENIENZ

Sammlung Graf (Alexander?) Zuboff (Zoubkoff) (?–1936) erworben 1937 (RM 2700) mit Mitteln der Schaub-Stiftung

von Alfred und Victoria Dingeldey, Inhaber der Berliner Kunsthändlung „Art Galerie“, als „Maerten van Cleve“

KOPIEN/VARIANTEN

a) Marten van Cleve, Eichenholz, 53,5 x 99,5 cm. Privatsammlung, Frankreich. Bezeichnet rechts unten: „MARTEN VAN CLEVE / 1573“.³ (Abb. 6) In einzelnen Motiven leicht verändert.

3 Links auf dem Tisch Butter statt Fisch; im Kamin Gefäß in der Nische mit Reisig vertauscht; Hühnerpaar links vorne neu hinzugefügt; der Hund wendet sich zur anderen Seite; das pickende Huhn hinter der Wiege fehlt; Hut des Patriziers höher und mit Feder geschmückt. Provenienz: Verst. Paris (Drouot)

20.12.2004, Nr. 112; 2004, Galerie Claude Vittet, Paris. In Aukt. Kat. Paris (Drouot) 20.12.2004, S. 15, Nr. 112 Verweis auf eine Veröffentlichung von Edith Greindl in August 1998 mit der Beurteilung als authentisches Werk. Ich danke G.-W. von Waldhausen für den Hinweis.

- b) Marten van Cleve-Nachfolge, Holz, 56 x 100 cm. Verst. Brüssel (Palais des Beaux-Arts) 5. Mai 1965, Nr. 405.⁴ Veränderungen wie bei a).
- c) Marten van Cleve-Nachfolge, Holz, 62 x 107 cm. Verst. Paris (Charpentier) 15. Dezember 1959, Nr. 11 (als Marten van Cleve).⁵ Veränderungen wie bei a) und größerer Bildausschnitt mit blindem Fenster links vorne.
- d) Marten van Cleve, Holz, 53,5 x 83,5 cm. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P.46.1.509). Am rechten Bildrand wahrscheinlich beschnitten, Mann und Knabe am rechten Bildrand fehlen. Bis auf kleine Variationen auf dem linken Tisch in den einzelnen Motiven wie das Städel-Bild.

BESCHREIBUNG

Ein gut gekleidetes Ehepaar besucht eine Bauernfamilie in ihrer Stube, welche durch die Tür rechts und die beiden Fenster einen Blick auf hohe Laubbäume und ein Dorf eröffnet. Die junge Frau mit rotem Mantel und Flügelhaube kniet rechts neben der Amme, die in einem flachen, länglichen Korbmöbel sitzt und ihr den Säugling reicht. Auf der leeren, aus Weiden geflochtenen Kinderwiege hat sich eine Katze niedergelassen. Der links vor dem Kamin an der Rückwand des Raumes sitzende, kräftige Bauer mittleren Alters verfolgt das Zusammentreffen mit dem Neugeborenen, während er seine kleine Tochter umarmt. Vor dem Küchenschrank links des Kamins deckt eine Magd den runden Tisch für ein schlichtes Mahl mit gebratenem Fisch und Brot ein. Links vorne stehen ein großes Butterfass und ein Messingkrug. Der Patrizier, der mit modisch gestreiften, kurzen Pumphosen, Umhang und Hut ausgestattet ist, begleicht derweil rechts vorne eine Rechnung. Mit gesenktem Blick zählt er Münzen in die ausgestreckte Rechte des Bauernsohnes, der mit einem Tonkrug in der Linken wartet. Dahinter wird der Raum durch eine halbhöhe Bretterwand abgetrennt, über die hinweg ein jüngerer Bauer mit einer Bäuerin spricht. Interessiert be-

trachtet sie den geöffneten Krug, den er emporhält. Auf dem Hemd, das auf der Sitzbank der Trennwand ausgebreitet ist, steht eine Schale mit einem Fisch. Vorne auf dem Boden tummeln sich verschiedene Nutz- und Haustiere wie das Schwein, das in dem Kindertöpfchen nach Nahrung sucht, sowie der Hund und das Huhn, die sich über das vorne in der Mitte ausgebreitete Gemüse hermachen.

FORSCHUNGSSTAND

Auf der Rückseite eines Photos des Gemäldes hatte Max J. Friedländer den Namen Graf Zuboff annotiert, in dessen Besitz sich das Gemälde wahrscheinlich einst befand.⁶ Der handschriftliche Vermerk hielt ferner fest, dass das Gemälde signiert ist. Das Städel erwarb das Bild 1937 für 2700 RM als „Maerten van Cleve“ von Alfred und Victoria Dingeldey, den Inhabern der Berliner Kunsthändlung „Art Galerie“. Die Tafel wurde zunächst weder in den Verzeichnissen des Städel noch in der Forschungsliteratur erwähnt. Erst 1995 wurde sie durch Sander und Brinkmann als ein monogrammiertes, 1572 datiertes Werk von Maerten van Cleve d. Ä. publiziert.⁷ Im RKD, Den Haag, ist das Gemälde als die Arbeit eines Nachfolgers von Marten van Cleve verzeichnet. Laemers bestätigte jüngst anhand eines Photos die Authentizität des Bildes.⁸

DISKUSSION

Von Marten van Cleve sind nur wenige Gemälde bekannt oder erhalten.⁹ Zu den eigenhändigen Werken gehört die um 1555–60 entstandene „Flämische Haushaltung“ (Abb. 7) in Wien, in der gleichfalls das Sujet des Besuchs bei einer Amme und einzelne Motive wie in der Städel-Tafel dargestellt sind.¹⁰ Faggin verwies ferner auf eine „Bauernküche“ Van Cleves mit der Komposition des Städel-Bildes, die ihm allerdings nur als Kopie bekannt war.¹¹ Für das Sujet orientierte sich Van Cleve

4 Laut Versteigerungskatalog Marten van Cleve mit Verweis auf ein Gutachten von M. Friedländer.

5 Laut Max J. Friedländer eigenhändiges Werk. Rückseitige Annotation Friedländers auf dem Photo vom 29.11.1952. Photo-Archiv Friedländer. Siehe RKD, Den Haag.

6 Siehe RKD, Den Haag, Photo-Archiv M. J. Friedländer, Abb. Nr. 0000075316.

7 Bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 25 nur die erste Ziffer der Jahreszahl als undeutlich.

8 Ich danke Suzanne Laemers, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005.

9 Faggin verzeichnete fünf eigenhändige Gemälde, die durch ein Monogramm oder Dokumente gesichert sind. Die Gruppe kann durch Zuschreibungen erweitert werden, wobei Kopien nach verlorenen Originalen einen zusätzlichen Einblick in das Œuvre gewähren. FAGGIN 1965, S. 34–46, v. a. S. 35.

10 Marten van Cleve, „Flämische Haushaltung“, Holz, 123 x 144 cm.

Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 969). FAGGIN 1965, S. 35f., Abb. 1.

11 KOPIE/VARIANTE c). Faggin erwähnte die Frankfurter Tafel nicht. FAGGIN 1965, S. 36, Abb. 2, Anm. 15 auf S. 36. Faggin führte ferner ein „Bauerninterieur“ (Holz, 78 x 158 cm, Verst. München [Helbing] 1.7.1921, Nr. 508 [als Art P. Bruegels]) an, das er Van Cleve zuschrieb. FAGGIN 1965, S. 36, Abb. 2, Anm. 15 auf S. 36. Siehe weitere Varianten von Van Cleve oder der Nachfolge: Holz, 60 x 82 cm, Brüssel, Privatsammlung, ausgestellt 1964 Galerie Robert Finck; MARLIER 1969, S. 351f., Abb. 217. Marten van Cleve-Werkstatt, Holz, 26,2 x 32,5 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans (Inv. Nr. 1262); Kat. ORLÉANS 1996, S. 52, Nr. 23. Marten van Cleve-Nachfolger, Holz, 73,7 x 105,1 cm, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection (Inv. Nr. 424), datiert „A1624“. Vgl. Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, Anm. 9 auf S. 120 unter Nr. 17.



Abb. 7: Marten van Cleve d. Ä., *Flämische Haushaltung*, Wien, Kunsthistorisches Museum

an Frans Floris, in dessen Werkstatt er anfangs arbeitete. Dessen um 1553–54 entstandene „Heilige Familie“ in Douai zeigt ähnlich eine Mutter mit Kind bei offenem Kaminfeuer in einem länglichen Korbmöbel sitzend (Abb. 9).¹² Stilistisch steht das Städel-Gemälde im Gegensatz zu den frühen Werken Van Cleves, etwa der „Flämischen Haushaltung“ (Abb. 7), Floris allerdings weniger nah und es zeigt auch keine Ähnlichkeiten zu Pieter Aertsen, der gleichfalls Einfluss auf seine frühen Werke genommen hat. Vielmehr verweisen die gelängten, graziösen Figuren in der Städel-Tafel, die überwiegend mit lasurartigem, vertriebenem Farbauftrag in einer weichen Manier ausgeführt ist (Abb. 8), auf eine spätere Entstehung, als sich Van Cleve an Werken von Gillis Mostaert orientiert hat.¹³ Die Eigenhändigkeit der Städel-Tafel wird durch das Monogramm (Abb. 4), das ein durchlaufendes Craque-



Abb. 8: Marten van Cleve d. Ä., *Besuch bei der Amme*, Mikroskopaufnahme: Pinselpuren unter heute verputzten glatten Krapplasuren, Frankfurt a. M., Städel Museum

12 Frans Floris, „Heilige Familie“, Holz, 132 x 165 cm. Douai, Musée de la Chartreuse (Inv. Nr. 2796). Bezeichnet. VAN DE VELDE 1975, S. 108, 198, Nr. 50. Van de Velde verwies auch auf das bereits bei Floris dargestellte Motiv des aus ei-

ner Wiege heraushängenden Stoffstreifens.
13 FAGGIN 1965, S. 35f., 45. Zu Mostaert siehe Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN 2005, S. 50, 58, 60f.



Abb. 9: Frans Floris, *Heilige Familie*, um 1553–54, Douai, Musée de la Chartreuse



Abb. 10: Pieter Bruegel d. Ä., *Besuch bei der Amme*, um 1568, Grisaille, Paris, Fondation Custodia (ehem. Sammlung Lugt)

lé aufweist, sowie durch zahlreiche Pentimenti bezeugt. Die Korrekturen lassen eine Abwandlung hin zu einer betont familiären Darstellung erkennen, weil sich Am-

me und Säugling weiter zur Mutter neigen und das Kind links vor dem Kamin enger an den Bauern herangerückt wurde (Abb. 1, 3).¹⁴ Da die Fenster in der rechten Bildhälfte ursprünglich schmäler angelegt waren und erst im Malprozess verbreitert wurden, ist die Ausführung der Landschaft von anderer Hand, etwa durch den älteren Bruder Hendrick van Cleve III., der in Martens Bildern gelegentlich den landschaftlichen Teil übernahm, eher auszuschließen.

Die Datierung in das Jahr 1572 (Abb. 5) wird durch den dendrochronologischen Befund gestützt, wonach die Tafel frühestmöglich ab 1571 bemalt worden sein kann. Neben den in Anlehnung an Floris entwickelten Bildmotiven zeigt die Tafel auch Parallelen zu Pieter Bruegel d. Ä. Während Van Cleve Bruegels Kompositionen der 1560er Jahre in der ersten Hälfte der 1570er Jahre häufig nur leicht abgewandelt wiedergab,¹⁵ erinnert das Sujet „Besuch bei der Amme“ zwar an ein um 1568 entstandenes verlorenes Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 10),¹⁶ es verdeutlicht aber auch Van Cleves Entwicklung zu einer eigenständigen Bildkomposition.

Eine Reihe von Kopien und Varianten,¹⁷ darunter eine 1573 datierte Version in Privatbesitz (Abb. 6),¹⁸ weichen jeweils in den gleichen motivischen Details von der Städel-Tafel ab und bezeugen die leicht abgewandelte Wiederverwendung der Komposition. Im Röntgenbild der Version von 1573 wird deutlich, dass Kopf und Hut des Mannes, der rechts vorne dem Knaben Geld gibt, verändert wurden. Möglicherweise bildete die vorangehende Städel-Tafel den Ausgangspunkt. Im Vergleich mit den Varianten und Kopien erklären sich ferner einige stark verputzte Partien im Städel-Bild wie das fehlende, aus dem viereckigen Korb heraushängende Tuch.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 25, Abb. 9

14 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

15 Siehe den „Bethlehemitischen Kindermord“, die „Bauernhochzeit“ und die „Kinderspiele“. FAGGIN 1965, S. 38, 45f., Abb. 9, 11, 12.

16 Die Komposition ist durch Kopien von Jan Brueghel d. Ä. und Pieter Brueghel d. J. aus der Zeit um 1597 und nach 1616 überliefert. Das Sujet wurde unterschiedlich als „Besuch beim Mündel“ oder „Besuch des Grundherrn bei seinem Pächter“ anlässlich der Geburt des dritten Kindes gedeutet. Es galt vorwiegend als Besuch eines Ehepaars bei der Amme, zu der die Patrizier ihr Baby in Pflege gegeben haben. Beele/Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 116–120, Nr. 15–17. Als mögliches Original von Pieter Bruegel d. Ä. wird eine Grisaille der Fondation Custodia (ehem. Sammlung Lugt) in Paris in Betracht gezogen (Holz, 28,5 x 42,7 cm). Wied, in: EBD., S. 119f., Abb. 1.

17 Siehe KOPIEN/VARIANTEN a), b) und c). Siehe auch die

stärker variierten Szenen: Holz, 73,5 x 101,8 cm, Verst. London (Sotheby's), 10.7.2002, Nr. 2; Holz, 34 x 62,5 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Inv. Nr. 141 (als Kopie nach Marten van Cleve, datiert 1594).

18 Siehe VARIANTEN a). Die mit bloßem Auge wahrnehmbaren Pentimenti sprechen für eine eigenhändige Arbeit. Das unterschiedliche Kolorit und die damit einhergehende lebendigere Figurenbehandlung scheinen auf Übermalungen des 17. Jahrhunderts zurückzugehen. Vgl. Nachfolge Marten van Cleve, retuschiert von Peter Paul Rubens, „Fest des hl. Martin“, Holz, 76 x 106 cm. Antwerpen, Rubenshuis. Zu diesem und weiteren zwei Gemälden, die als Kopien nach Pieter Bruegel d. Ä. oder Van Cleve, teils aus der Werkstatt Pieter Brueghels d. J., und als von Rubens überarbeitet eingestuft werden, siehe Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 228–233, Nr. 52, 53. VLIEGHE 1977a, S. 180–184, Abb. 3, 5, 7. DERS. 2000, S. 681. Siehe auch WOOD 1995.

GILLIS VAN CONINXLOO

Antwerpen 1544 – 1606 Amsterdam

Gillis van Coninxloo III., am 24. Januar 1544 in Antwerpen geboren, entstammt einer südniederländischen Künstlerfamilie, die über sechs Generationen tätig war. Seine Eltern, der Historienmaler Jan van Coninxloo II. und seine Frau Adriana van Doornicke – Witwe des Malers Jan van Amstel –, kamen ursprünglich aus Brüssel. Gillis van Coninxloo III. war laut Van Mander zunächst in Antwerpen Schüler von Peter Coecke van Aelst. Anschließend soll er bei Lenaert Kroes und Gillis Mostaert, bei dem er auch wohnte, gelernt haben. Gegen 1562 brach er zu einer Reise nach Frankreich auf. Anstatt weiter nach Italien zu fahren, ging er zurück nach Antwerpen, wo er 1570 Maeyken Robroeck, die Witwe von Pauwels van Aelst, heiratete. Im selben Jahr wurde er Meister in der St. Lukasgilde, die ihn bis Januar 1585 registrierte. Als überzeugter Calvinist floh er nach dem Fall von Antwerpen in das nordniederländische Zeeland. Anfang 1587 zog er nach Frankenthal um, von wo aus er Aufträge für in Frankfurt ansässige Antwerpener Händler und Kaufleute ausführte und wie zuvor

in den südlichen Niederlanden die lokale Teppichindustrie mit Kartons belieferete. 1595 siedelte er nach Amsterdam über und erwarb am 22. April 1597 das dortige Bürgerrecht. 1603 ging er mit Geertgen van Eeden ein zweites Mal die Ehe ein. Nach Erstellung seines Testamentes am 7. Dezember 1606 verstarb er noch vor Jahresende und wurde am 4. Januar 1607 in der Amsterdamer Nieuwe Kerk beigesetzt.

Trotz einer zuletzt eher mäßigen finanziellen Lage umfasst sein Inventar neben einer großen Anzahl eigener, teils unvollendeter Gemälde Werke von Pieter Bruegel d. Ä., Hieronymus Bosch, Frans Floris, Paul Bril und Joachim Patinir. Van Mander behauptete, Pieter Brueghel d. J. sei Coninxloos Schüler gewesen, gemeint war aber sicher Jan Brueghel d. Ä. Außerdem war Coninxloo Lehrer der später in Haarlem tätigen Landschaftsmaler Hercules Seghers und Esaias van de Velde. Van Mander entlehnte Coninxloos Werk die Grundregeln der Landschaftsmalerei, die er in seinem Malerbuch „Grondt der edel vry schilderconst“ niederschrieb.

LITERATUR: VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 282–285; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 278f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 306–309, 440; DE ROEVER 1885, S. 33–50; Hans Devisscher, Gillis van Coninxloo III., in: DICTIONARY OF ART 7, 1996, S. 710–712

GILLIS VAN CONINXLOO

(Umkreis)

WALDLANDSCHAFT MIT JÄGERN

INV. NR. 1285

Um 1600

Kupfer, 15,4 x 22,1 cm

Nicht bezeichnet

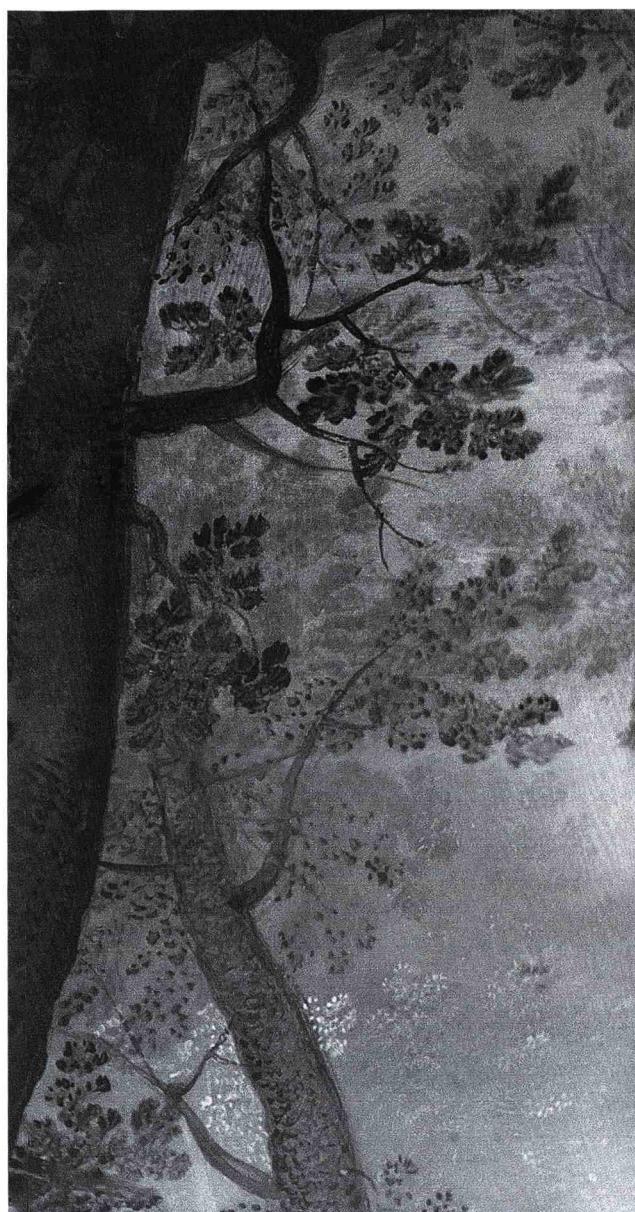


Abb. 1: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, es markieren sich aber Pentimenti bei ein paar Ästen am linken Bildrand und am rechten Rand der mittleren Baumgruppe (Abb. 1, 3). Die Figuren sind in graublauer Farbe angelegt.

Durchbohrung der Kupfertafel jeweils in der Mitte der Seitenkanten. Verbogene Bildecken. Verputzungen im Laubwerk am Übergang zum Himmel, in den Figuren im rechten Hintergrund und im Himmel. Vereinzelt kleine Ausbrüche in der mittleren Baumgruppe und vorne im Boden. Teils retuschierte Ausbrüche unterhalb der Figuren im rechten Mittelgrund, entlang der Bildränder und in allen Bildecken außer links unten. Retuschen im Himmel rechts, entlang des rechten Bildrandes und im Ast am unteren Bildrand.

Unter UV-Licht wird ein unregelmäßig abgenommener, stark fluoreszierender, alter Firnis und ein jüngerer Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite „STÄDEL / 1285“ mit schwarzem Filzstift. Auf dem Rückseitenschutz aus Eichenholz Klebezettel, darauf gedruckt „Josef [...]ano.“. In Schreibschrift darunter „Landschaft Jaeger auf“, überklebt mit einem zweiten Klebezettel, darauf in Schreibschrift mit Tinte „David Vinckebooms. / „Josephine und Anton Brentano / Schenkung.“ / Anl.A. meines Testaments. / Dem Staedel'schen Kunstinstitute. / AntBrentano“. Dritter Klebezettel, der über dem ersten klebt, darauf gedruckt mit schwarzer Farbe „G: 1285.“. Zweimal Brandstempel „Städelsches Kunstinstitut / Frankfurt am Main“. In roter Kreide „[...]33“. Unleserliche Bleistiftreste.

PROVENIENZ

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

Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 74 als „David Vinckebooms“ an F. A. C. Prestel für Anton Theodor Brentano (fl. 180)

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

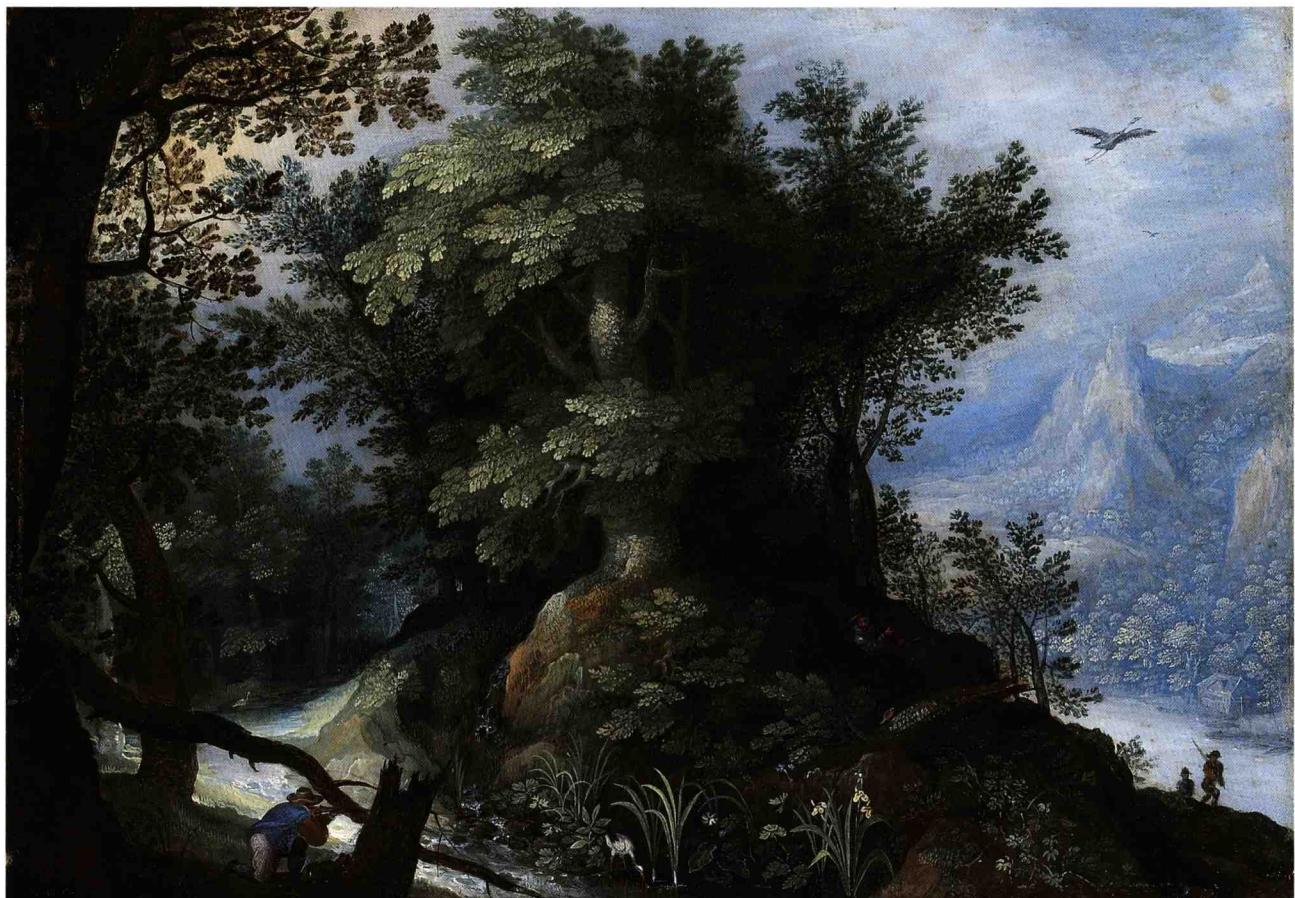


Abb. 2: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, um 1600, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Links vorne in der verschatteten Bildecke kniet ein Jäger mit dem Rücken zum Betrachter hinter einem umgestürzten Baumstamm. Er trägt einen ockerfarbenen Hut, einen leuchtend blauen Wams mit braunen Ärmeln und eine hellroséfarbene Hose. Aus seinem Versteck zielt er mit dem Gewehr auf einen Storch, der rechts unterhalb am Ufer des schmalen Flusslaufes, der eine Anhöhe mit hohen Laubbäumen umspült, nach Nahrung sucht. Blätter und Rinde des vorderen Baumes schimmern im Sonnenlicht, während im dunklen Dickicht ein weiterer Jäger darauf wartet, einen buntgefiederten Singvogel zu fangen. Rechts erklimmen zwei Jäger, der eine mit geschultertem Gewehr, den Berg. Hinter ihnen zeichnet sich in der Ferne ein Küstenstreifen mit Besiedelung und Gebirge ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1870 in der Frankfurter Versteigerung der Sammlung Antonie Brentano für 180 fl. als Werk „David Vinckebooms“ an Anton Theodor Brentano veräußert.¹ 1895, beim Erwerb des Gemäldes durch das Städel, galt es als „Dem Vinck=Boons zugeschrieben“.

1 Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 36, Nr. 74. Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel annotiert mit Preis und Käufer.

2 INVENTAR 1880, Nr. 1285.

3 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 26.

4 PLIETZSCH 1910, Anm. 58 auf S. 122f. Plietzsch zählte hierzu auch das Gemälde „Der Gang nach Emmaus“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1284).

5 Umkreis Jan Brueghel d. Ä., „Gebirgslandschaft“, Kupfer, 20 x 23 cm. Heidelberg, Städtische Sammlung (Inv. Nr. G49).

6 WELLENSIEK 1954, S. 192, Nr. A106.

7 PIJL 2002, S. 277.

8 Jan Brueghel d. Ä. zugeschrieben, „Landschaft mit Jägern und Hunden“, Kupfer, 17,8 x 22,9 cm. Leeds, Temple Newsam House. PIJL 2002, S. 277, Abb. 3. Vgl. Wright, in: Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 46 (als Paul Bril, vielleicht in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä., 1590er Jahre). Jan Brueghel d. Ä.,

Die beiden kleinformatigen Kupfertafeln des Städel – „Der Gang nach Emmaus“ (Inv. Nr. 1284) und „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ (Inv. Nr. 1286) – befanden sich in diesen beiden Versteigerungen mit derselben Einstufung.

Im Inventar des Städel führte man die „Waldlandschaft mit Jägern“ zunächst gleichfalls als „Vinckbooms“ und wie in den seit 1900 publizierten Städel-Verzeichnissen als „Nachahmer des Paul Bril“.² Die Einordnung wurde dort und erstmals im Städel-Verzeichnis von 1924 in „Art des Gillis van Coninxloo“ korrigiert. In den folgenden Verzeichnissen behielt man diese Bestimmung bei.³

In der Forschung widmete sich zunächst Plietzsch dem Gemälde und wies es einer Gruppe von Bildern unbekannter Künstler zu, die aus dem Kreis von Coninxloo hervorgegangen seien und deren Maler man vielleicht in der Frankenthaler Malerschule suchen müsse.⁴ Er sah enge Parallelen zu einem Gemälde in Heidelberg,⁵ das dort als Jan Brueghel d. Ä. geführt werde, und folgerte, dass beide Werke von demselben Künstler stammen. Wellensiek reichte das Frankfurter Bild als Werkstattkopie nach einem verlorenen oder unbekannten Original Coninxloos ein.⁶

Pijl hingegen stufte die Frankfurter Tafel als ein Werk aus der römischen Zeit Jan Brueghels d. Ä. ein.⁷ Stilistisch sei das Bild mit einer „Landschaft mit Jägern und Hunden“ in Leeds (Abb. 4) verwandt, die in einer etwas einfacheren Form wiederum der 1594 datierten und signierten „Rastszene in einer Landschaft mit Blick auf einen Fluss“ Brueghels entspreche.⁸ Das Städel-Bild wirke jedoch in der Baumbehandlung kompakter und daher auch etwas primitiver als dasjenige in Leeds, weswegen Pijl das Städel-Bild früher datierte. Diesen beiden Bildern ordnete Pijl eine weitere „Landschaft“ in Florenz zu und verwies ferner auf zwei Bilder in Parma und in Privatbesitz, die er gleichfalls dem jungen Brueghel zuschrieb.⁹

„Rastszene in einer Landschaft mit Blick auf einen Fluss“, Kupfer, 25,5 x 34,5 cm. Kunsthändler Maastricht, Robert Noortman. Bezeichnet: „BRVEGHEL 1594“. PIJL 2002, S. 276, Abb. 1. Vgl. ERTZ 1979, S. 557, Nr. 4.

9 Laut Pijl sind folgende drei Werke Jan Brueghel d. Ä. zuzuschreiben: 1. „Landschaft“, Kupfer, 17 x 22,5 cm. Florenz, Palazzo Pitti (Inv. 1890, Nr. 1230). Rückseitig alte Beschriftung: „Hans Brughel“. 2. „Landschaft mit Bauern und Hirten“, Kupfer, 19 x 26 cm. Parma, Galleria Nazionale (Inv. Nr. 253). 3. „Küstenszene“, Kupfer, 15 x 19 cm. Privatbesitz. Das Florentiner Bild vormals als Paul Bril oder Brueghel, zuletzt als zugeschrieben an Coninxloo bei Bodart, in: Ausst. Kat. FLORENZ 1977, S. 100, Nr. 26. Die „Küstenszene“ wurde vormals Bril, Brueghel oder Cornelis Lieferinck zugeschrieben, die „Landschaft“ in Parma galt als Werk Brils und wurde durch PIETROGIOVANNA 1987, S. 110f. Brueghel zugewiesen. PIJL 2002, S. 277, Anm. 14, 15 und 16 auf S. 278.



Abb. 4: Jan Brueghel d. Ä. zugeschrieben, *Landschaft mit Jägern und Hunden*, Leeds, Temple Newsam House

Im RKD in Den Haag liegt eine Abbildung der Städel-Tafel unter Art des Coninxloo. Für diese Einordnung plädierte auch De Kinkelder, die aber darauf hinwies, dass die Darstellung von Jan Brueghel d. Ä. beeinflusst sei.¹⁰

DISKUSSION

Die Gattung der Waldlandschaft entwickelte sich Ende des 16. Jahrhunderts um Lucas van Valckenborch, Jan Brueghel d. Ä. und Gillis van Coninxloo.¹¹ Eine reine

Waldlandschaft schuf Brueghel um 1595 (Abb. 5), Coninxloo 1598 (Abb. 6).¹² Brueghels Mailänder „Waldschneise mit Bach“ (Abb. 5) und sein „Waldinneres mit Hirschjagd“¹³ erinnern in der Komposition an das Frankfurter Bild. Abweichend zeigt dieses allerdings kein gänzlich abgeschottetes Waldinneres, sondern gemäß des traditionellen Dreigründeschemas einen Panoramablick in eine ferne Küsten- und Gebirgslandschaft. Eine eng verwandte Bildanlage, die zudem wie im Städel-Bild eine Landschaftsaussicht beinhaltet und den Fokus stärker auf die mittlere Baumgruppe lenkt, zeigt

10 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung anhand des Photos am 30.11.2005.

11 Zur Geschichte der Waldlandschaft siehe PAPENBROCK 2001, S. 179–182. Siehe auch den Katalogbeitrag zu Lucas van Valckenborchs „Viehweide unter Bäumen“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1221).

12 Jan Brueghel d. Ä., „Waldschneise mit Bach“, Kupfer, 25 x 32 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv. Nr. 74,f-20). Bezeichnet: „BRVEG[...].“ Gillis van Coninxloo, „Waldlandschaft“, Holz, 41,8 x 61 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. G751). Signiert und 1598

datiert. ERTZ 1979, S. 559, Nr. 16. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 156, Nr. 52, S. 162, Abb. 1 unter Nr. 55. Ertz hob entgegen der früheren Forschungsmeinung Brueghels Bedeutung für die Entwicklung der Waldlandschaft als Bildtypus hervor. Vgl. THIÉRY 1953, S. 69. WELSENSIEK 1954, S. 216f.

13 Jan Brueghel d. Ä., „Waldinneres mit Hirschjagd“, Kupfer, 25,5 x 34,5 cm. London, Brod Gallery. Laut Ertz um 1593. ERTZ 1979, S. 557, Nr. 2. Die Komposition wurde Ertz zufolge um 1605 in Brueghels Bild „Waldinneres“ (Kupfer, 18 x 25,8 cm, Zürich, David M. Koetser) wiederholt. EBD., S. 577, Nr. 118.

schließlich eine Zeichnung in Paris (Abb. 8), die aufgrund motivischer Parallelen zu einer Zeichnung Coninxloos im British Museum als Umkreis Coninxloos einzustufen ist.¹⁴ Wegener wies nach, dass Coninxloo dieses Blatt in Frankenthal und Amsterdam mit

sich geführt haben muss, weswegen es sich nicht sicher bestimmen lässt, wo die Bildanlage an den Zeichner des Pariser Blattes – und vielleicht auch an den Künstler der Städels-Tafel – vermittelt worden sein könnte.¹⁵ Auch das im Vordergrund eingefügte Motiv des Jägers, der ver-



Abb. 5:
Jan Brueghel d. Ä.,
Waldschneise mit Bach, um
1595, Mailand, Pinacoteca
Ambrosiana



Abb. 6:
Gillis van Coninxloo,
Walddlandschaft, 1598, Wien,
Liechtenstein Museum,
Fürstliche Sammlungen

14 Umkreis Coninxloo, „Landschaft mit Burg“. Feder, braun, blau und grün laviert, 249 x 360 mm. Paris, École des Beaux-Arts, Collection Masson (Inv. Nr. 683). Wegener betonte die Qualität dieses Blattes innerhalb einer Gruppe gezeichneter Kopien nach Kom-

positionen von Coninxloo. WEGENER 1973, S. 354, Abb. 4. Gillis van Coninxloo, Feder, laviert, 204 x 314 mm. London, British Museum (Inv. Nr. 1935-4-13-4). WEGENER 1967, S. 204, Abb. 3.

15 WEGENER 1967, S. 204.

steckt kniend mit einem Gewehr zielt, kehrt in Werken Coninxloo wieder.¹⁶

Nicht nur hinsichtlich der Komposition, sondern auch stilistisch oszilliert das Städel-Bild zwischen Brueghel und Coninxloo, ohne dass es einem der beiden sicher zugesprochen werden kann. Die Glanzlichter auf den Baumstämmen und die Laubbehandlung (Abb. 7) sind mit Coninxloo vergleichbar, wobei sie in seiner Wiener „Waldlandschaft“ beispielsweise mit dünnem Auftrag weicher und virtuoser gesetzt sind.¹⁷ Brueghels Malweise weicht wiederum wegen der differenzierteren Gestaltung der Baumrinde und weniger kompakten Laubbehandlung vom Städel-Bild ab.

In der Ausführung und den Motiven mit dem Städel-Bild verwandt ist eine durch Pijl dem jungen Brueghel zugewiesene Gemäldegruppe, zu der die Landschaften in Leeds (Abb. 4) und Parma gehören.¹⁸ Beachtenswert ist dies auch aufgrund der Nähe zwischen der „Landschaft mit Bauern und Hirten“ in Parma und Coninxloos Zeichnung in London, die wiederum mit derjenigen in Paris eng zusammenhängt (Abb. 8).

Wegen der malerischen Qualität überzeugt allerdings die Zuschreibung an Brueghel zumindest beim Städel-Bild nicht. Zwar ist der Vordergrund mit der Ufervegetation (Abb. 9) recht präzise gemalt, sonst überwiegt aber ein dichter Farbauftrag, der in den hinteren Partien zunehmend größer, schematischer und pastoser wird; selbst im Himmel zeichnen sich deutliche Pinselstriche ab. Zum anderen aufgrund der fehlenden plastischen Modellierung der Baumstämme und des zerborstenen Baumstumpfes in der rechten vorderen Bildecke (Abb.



Abb. 7: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, Mikroskopaufnahme: Baum im Bildzentrum, Frankfurt a. M., Städel Museum

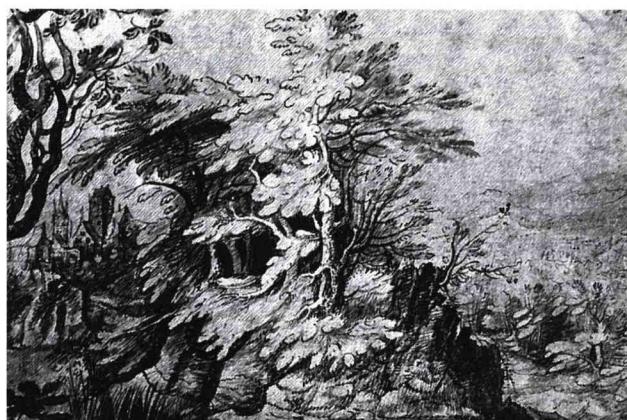


Abb. 8: Umkreis Gillis van Coninxloo, Landschaft mit Burg, lavierte Federzeichnung, Paris, École des Beaux-Arts, Collection Masson



Abb. 9: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, Mikroskopaufnahme: Ufervegetation, Frankfurt a. M., Städel Museum

16 Beispielsweise auch in Coninxlooos „Waldlandschaft“ von 1604 (Holz, 50 x 83 cm, Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen). WELLENSIEK 1954, S. 50–52, Nr. A6. PAPENBROCK 2001, Abb. 43.

17 Gillis van Coninxloo, „Waldlandschaft“, Holz, 56 x 85 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6504). Monogrammiert.

18 Siehe Anm. 8 und 9.



Abb. 10: Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern, Mikroskopaufnahme: Jäger, Frankfurt a. M., Städel Museum

10). Die Wiedergabe des Terrains entlang des Flusses erinnert wiederum an Bril, wobei die Gräser gleichförmiger gesetzt und die einzelnen Bodenabschnitte stärker abgegrenzt erscheinen.

Die in der Infrarot-Reflektographie sichtbar werdenden Pentimenti im Malprozess verworfener Äste (Abb. 1, 3) bezeugen, dass es sich nicht um eine Kopie nach einem unbekannten oder verlorenen Original handelt. Vielmehr ist die Städel-Tafel als Werk eines flämischen Künstlers in der Art Coninxloo einzuordnen, das in Auseinandersetzung mit diesem und Brueghel vermutlich um 1600 entstanden ist.

LITERATUR

Verz. 1900, S. 52, Nr. 120B; 1905/07, S. 24, Nr. 120b; 1907, S. 22, Nr. 120b; 1910, S. 28, Nr. 120b; 1914, S. 29, Nr. 120b; 1915, S. 94, Nr. 120b; 1919, S. 17, Nr. 1285; 1924, S. 50, Nr. 1285; 1936, S. 15; 1966, S. 27; 1971, S. 17; 1986, S. 18, Nr. 4; 1987, S. 38; 1995, S. 26, Tafel 36

PLIETZSCH 1910, Anm. 58 auf S. 122f.

WELLENSIEK 1954, S. 192, Nr. A106

PIJL 2002, S. 277, Abb. 4

GONZALES COQUES

Antwerpen 1614 – 1684 Antwerpen

Gonzales Coques (Cockx), laut Houbraken 1618 geboren, tatsächlich aber in Antwerpen am 8. Dezember 1614 getauft, erhielt 1626/27 bei Pieter Brueghel d. J. oder dessen Sohn seine Ausbildung. Zu einem unbekannten Zeitpunkt wechselte er in das Atelier von David Ryckaert II., dessen Tochter Catharina er am 11. August 1643 in der St. Jakobskirche heiratete. 1675, ein Jahr nach dem Tod seiner Ehefrau, ging Coques mit Catharina Rysheuvel eine zweite Ehe ein. Seine Gemälde stehen seit 1629 unter dem Einfluss von Anthonis van Dyck, vor allem von dessen englischen Arbeiten. Wahrscheinlich war Coques zwischen 1635 und 1640 in England. Nach Van Dycks Tod spezialisierte er sich als einziger Künstler in Antwerpen auf Porträts im Kabinettbildformat. 1640/41 wurde er Meister in der Antwer-

pener St. Lukasgilde. 1643/44 trat er der Rederijkerskamer „De Violieren“ bei. Coques reiste mehrmals nach Den Haag, wo er als Kunsthändler und Porträtmaler für den Statthalter Frederik Hendrik tätig war und Aufträge für das Haus Oranien ausführte. 1665/66 wurde er zum Dekan der Antwerpener St. Lukasgilde ernannt und 1667/68 übte er das Amt des Geschäftsführers der Antwerpener Akademie aus, die kurz zuvor ihren Lehrbetrieb aufgenommen hatte. 1680/81 amtierte er ein zweites Mal als Dekan der St. Lukasgilde. Am 17. August 1682 verfasste Coques sein Testament. Aus seinen letzten vier bis fünf Lebensjahren sind keine Bilder bekannt. Vermutlich war Coques zu dieser Zeit bereits erkrankt. Er verstarb am 18. April 1684 und wurde in der Liebfrauenkapelle in St. Joris beigesetzt.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 316–319; HOUWRAKEN 1719, II, S. 40f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 702, 965–973; LARSEN 1985, S. 250f.; Ausst. Kat. KÖLN 1992, S. 180, 393; LISKEN-PRUSS 2002, S. 23–51

GONZALES COQUES

(Umkreis)

BILDNIS EINES MANNES MIT EINEM BRIEF

INV. NR. 1228

Um 1650–70

Kupfer, 22,2 x 17,1 cm

Nicht bezeichnet

Kupfertafel später in ein Nadelholzparkett eingeklebt. Transparenter Rückseitenanstrich. Am Rand des Parketts Reste einer alten Papierabklebung. Klebezettel mit der Inventarnummer „G 1228“. Mit schwarzer Tinte in Schreibschrift „Staedel“.

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit fast weißer bzw. hellgrauer (Öl-)grundierung mit schwarzer grober Pigmentierung. Mittelgraue Untermalung in Gesicht, Haaren und Hintergrund (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Während der Restaurierung vom 13. bis 18. Januar 1978 wurde das Bild gereinigt und neu gefirnißt (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6).

Sehr feines Craquelé. Leichte Verputzungen im Hintergrund sowie in Gesicht, Haaren, Kragen, oberem Handschuh und Gewand. Vereinzelt kleinere Ausbrüche über die ganze Bildfläche verteilt. Retuschierte und gekittete Ausbrüche unten an den beiden seitlichen Bildrändern, rechts im Hintergrund und oberhalb des rechten Auges. Retuschen in der Draperie und lasurartige Übermalungen im ursprünglich wahrscheinlich blaugrauen Gewand. Mit bloßem Auge und unter UV-Licht wird ein über den hellen Partien teils angedünnter Firnis sichtbar. Reste des älteren Firnißes in den Vertiefungen der Malschicht.



Abb. 1: Gonzales Coques (Umkreis), Bildnis eines Mannes mit einem Brief, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

1869 im Besitz von Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Gonzales Coques“

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Ausstellung von Gemälden älterer Meister, 1869, Nr. 220 (als Leihgabe Moritz Gontards)

BESCHREIBUNG

Halbfiguriges Bildnis eines Mannes, der vor einer Säule oder einem Pilaster in einem Innenraum steht und sich nach rechts mit leichter Kopfwendung und ernstem Blick dem Betrachter zuwendet. Eine hellbraune Draperie, die rechts neben dem Gesicht leicht gebauscht und mit der dunklen Stoffrückseite nach vorne endet, hinterfängt den Dargestellten, wobei die schlaffe Haut am Hals und die Mimikfältchen ein mittleres Alter andeuten. Zu einem dunklen, vorne durchgeknöpften Mantel mit schlichten, weißen Manschetten trägt er ein schwarzes Scheitelkäppchen („Kolotte“). Das braune, mittig gescheitelte Haar fällt in sanften Wellen auf den weißen flachen Leinenkragen („bef“), der mit Quastenschnüren („akertjes“) verschlossen ist. Ein schmaler Kinnbart ergänzt den langen, an den Wangen nach oben geschwungenen braunen Schnurrbart. Mit der angewinkelten, rechten Hand hält der Mann ein gefaltetes weißes Papier vor seinen Oberkörper, mit der Linken, die in einem braunen Handschuh steckt, den abgestreiften Handschuh der rechten Hand.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich seit spätestens 1869 im Besitz des Städel-Administrators Moritz Gontard, der es im



Abb. 2: Gonzales Coques (Umkreis), *Bildnis eines Mannes mit einem Brief*, um 1650-70, Frankfurt a. M., Städel Museum

selben Jahr für die Ausstellung im Münchner Königlichen Kunstausstellungsgebäude entlieh. Das Städel erwarb das Gemälde am 11. September 1892 aus dem Vermächtnis Moritz Gontards als „Gonzales Coques“. Im Inventar, wo das Bildnis mit 2000 M. taxiert wird,¹ und in den Städel-Verzeichnissen wird es unter demselben Namen verzeichnet.²

Lisken-Pruss wies die Zuschreibung aufgrund der schwachen malerischen Ausführung und für Coques untypischen maltechnischen Details zurück.³ Im Vergleich zu den bei Coques stets sehr genau herausgearbeiteten Augen werde in dem Frankfurter Bildnis nicht deutlich zwischen Augapfel und Pupille unterschieden. Als weitere für Coques wenig charakteristische Merkmale nannte sie die sorgfältige Wiedergabe der Hand, deren unvertrieben nebeneinander gesetzte Farbnuancen und den auf der Nase pastos und nicht verschwimmend aufgebrachten weißen Lichtreflex. Lisken-Pruss ordnete das Bild daher dem näheren Umkreis von Coques der 1650/60er Jahre zu. Stilistisch vergleichbar seien die Pendantbildnisse in Schwerin, in denen die

Hände einen ähnlichen Farbauftrag besitzen und die Augen in stumpfer Manier ausgeführt seien (Abb. 3).⁴ Anfang 2006 bekräftigte Lisken-Pruss ihre Abschreibung und verwies erneut aufgrund der qualitätvollen Darstellung, die dem Bildaufbau seiner Einzelbildnisse gleiche, auf den engeren Umkreis von Coques.⁵

DISKUSSION

Das Bildnis, dessen Kostüm der Mode um 1650–70 entspricht,⁶ konnte bislang mit keiner bestimmten Person in Verbindung gebracht werden. Zumal Scheitelkäppchen nicht allein von katholischen Geistlichen, sondern auch vom höheren Bildungsbürgertum getragen wurden. Die Draperie und das Säulenmotiv entstammen dem Repertoire, das durch Rubens und Van Dyck in der flämischen Malerei sowohl für das bürgerliche als auch für das adelige Porträt populär wurde. Eine entsprechende Würdeformel beinhalteten auch die Handschuhe,⁷ wobei das Betonen nur einer Hand gleichfalls Van Dyck verpflichtet,⁸ aber weniger typisch für Coques ist. Zwar

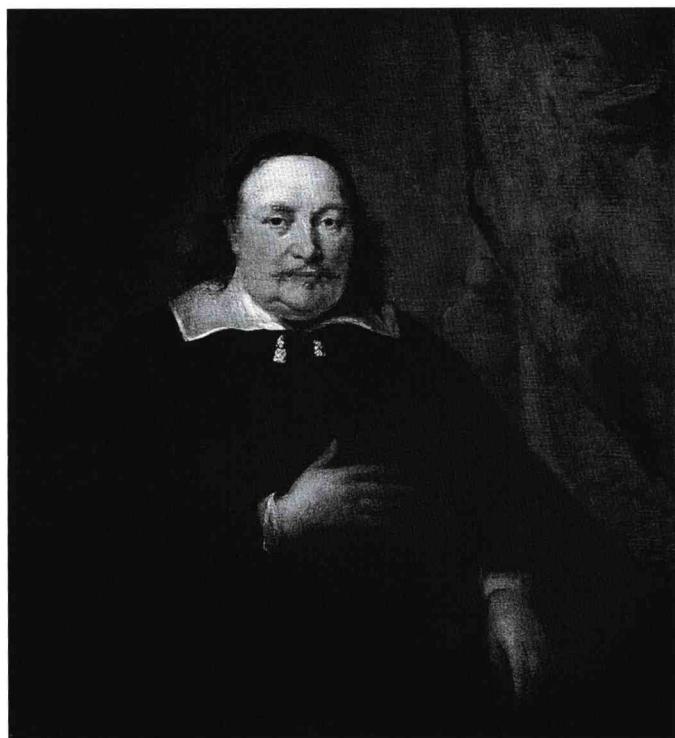


Abb. 3: Gonzales Coques, Bildnis eines älteren Mannes, Schwerin, Staatliches Museum



Abb. 4: Gonzales Coques, Porträt von David Ryckaert III, einen Brief haltend, 1657, Aufbewahrungsort unbekannt

1 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1228.

2 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 26.

3 LISKEN-PRUSS 2002, S. 397, Nr. F3.

4 Siehe das „Bildnis eines älteren Mannes“ (Holz, 25,2 x 22,6 cm) und das „Bildnis einer älteren Frau“ (Holz, 25,2 x 22,4 cm) in Schwerin (Staatliches Museum Schwerin, Inv. Nr. G2377, G2376). Reste einer Bezeichnung: „A° [1651]“. LISKEN-PRUSS

2002, S. 400, Nr. F8 (als Coques-Umkreis). Vgl. Seelig, in: Kat. SCHWERIN 2003, S. 46f., Nr. 21, 22 (als Coques).

5 Ich danke Marion Lisken-Pruss für ihre Auskunft. Siehe das Schreiben vom 12.1.2006 in der Gemäldeakte.

6 THIEL 1960, S. 244–246.

7 Vgl. Vlieghe, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 212, Nr. 53.

erinnert der Bildnistypus an die bürgerlichen Einzelbildnisse von Coques, die auf ähnlich kleinformatigen Kupfertafeln ausgeführt sind,⁹ aber auch die Malweise ist nicht mit derjenigen von Coques, speziell der Phase von 1645 bis 1660, vergleichbar. In dieser Zeit weicht die zeichnerische Formerfassung, die detailgenaue Figurenbehandlung und der feinmalerische, glatte Farbauftrag aus Coques' Frühzeit einer weicheren Modellierung mit verschmelzenden Konturen und einer breiten Pinselführung.¹⁰ Das Städel-Gemälde zeichnet sich hingegen durch einen lebendigen Duktus mit nass in nass ineinander gemalten hellgelblichen, roséfarbenen und rosabraunen Inkarnattönen aus (Abb. 6). Die Schattenpartien sind mit roten und braunen Lasuren vertieft, die Höhungen teils einzeln aufgesetzt. Draperie und Handschuh unterscheiden sich durch eher grob aufgetragene opake, etwas pastosere Farben. Gegen die Beschreibung an Coques spricht darüber hinaus die feste Körperstruktur und die kräftige, plastische Modellierung der Hand (Abb. 4, 5).¹¹

Das qualitätvolle Porträt des Städel ist daher einem Künstler aus dem engeren Umkreis Coques' zuzuschreiben und um 1650–70 zu datieren.

LITERATUR

Verz. 1897/1900, Nachtrag A, S. 113, Nr. 162b; 1900, S. 72f., Nr. 162B; 1905/07, S. 33, Nr. 162b; 1907, S. 31, Nr. 162b; 1910, S. 39, Nr. 162b; 1914, S. 40, Nr. 162b; 1915, S. 91, Nr. 162b; 1919, S. 25, Nr. 1228; 1924, S. 50, Nr. 1228; 1966, S. 28; 1995, S. 26, Abb. 21

LISKEN-PRUSS 2002, S. 397, Nr. F3



Abb. 5: Gonzales Coques (Umkreis), Bildnis eines Mannes mit einem Brief, Mikroskopaufnahme: Hand, Frankfurt a. M., Städel Museum

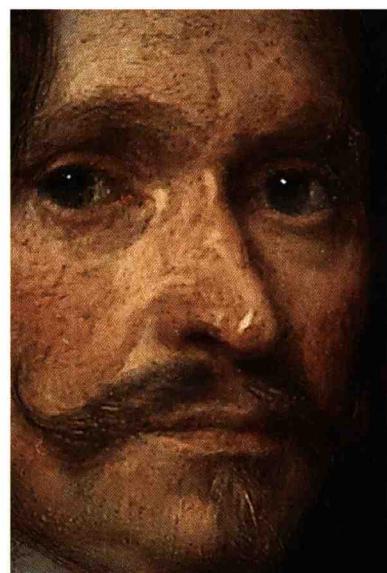


Abb. 6: Gonzales Coques (Umkreis), Bildnis eines Mannes mit einem Brief, Mikroskopaufnahme: Inkarnat, Frankfurt a. M., Städel Museum

8 Siehe Van Dycks Porträt von Lucas van Uffel (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 125). Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 30–32.

9 LISKEN-PRUSS 2002, S. 107f., 299. Vgl. Coques „Bildnis eines Ehepaars als Allegorie der Harmonie“ (Technik und Maße unbekannt, England, Sammlung Robarts; um 1660). EBD., S. 365, Nr. 29.

10 Zu stilistischen Kriterien von Coques' künstlerischer Entwicklung allgemein und speziell bei den männlichen Einzelbildnissen siehe LISKEN-PRUSS 2002, S. 102–107. Siehe auch Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93, S. 393, die erst in Coques' Spätwerken eine freiere Pinselführung beobachtete, welche die deskriptive Erfassung

der Gegenstände ablöst. Allgemein zur Entwicklung der Porträtmalerei in Antwerpen zwischen 1600 und 1650 siehe EBD., S. 176–182. VLIEGHE 1998, S. 117–148.

11 Vgl. Gonzales Coques, „Porträt von David Ryckaert III., einen Brief haltend“, Kupfer, 22,2 x 17,8 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Bezeichnet: „Gonzalo F. 1657“. LISKEN-PRUSS 2002, S. 362, Nr. 24. Lisken-Pruss zufolge geht die Vernachlässigung der Hände in Werken Coques vor 1670 mit einer summarischen Malweise einher. Vgl. EBD., S. 102–107. Die Handgestaltung im Städel-Porträt unterscheidet sich auch von den Händen in den Schweriner Ehepaarbildnissen, die Lisken-Pruss zufolge vom selben Künstler stammen wie das Städel-Porträt.

ANTHONIS VAN DYCK

Antwerpen 1599 – 1641 London/Blackfriars

Anthonis van Dyck, am 22. März 1599 in Antwerpen als Sohn des Seiden- und Leinenhändlers Franchois van Dyck und seiner Frau Maria Cuypers geboren, ist 1609/10 als Lehrling von Hendrik van Balen in der Antwerpener St. Lukasgilde verzeichnet. Von 1613 stammt sein erstes bekanntes Gemälde. Bereits vor seiner Ernennung zum Meister am 11. Februar 1618 betrieb er ein eigenes Atelier und begann für Peter Paul Rubens zu arbeiten. Von Herbst 1620 bis Frühjahr 1621 weilte Van Dyck am Londoner Hof. Im Oktober 1621 brach er von Antwerpen aus nach Italien auf. Nach einem Aufenthalt in Genua bei Cornelis und Lucas de Wael reiste er nach Rom, Venedig und Turin. Im Herbst 1623 war Van Dyck erneut in Genua. Im Frühjahr 1624 folgte er einer Einladung des Vizekönigs, Emanuele Filiberto von Savoyen, nach Palermo. Im Herbst 1627 kehrte Van Dyck nach Antwerpen zurück, wo er am 6. März 1628 sein Testament verfasste. Im selben Jahr trat er der Antwerpener Junggesellensodalität, einer Laienbruderschaft der Jesuiten, bei, für die er in den nächsten Jahren mehrere Aufträge ausführen sollte. Für ein Porträt der Infantin Isabella Clara Eugenia wurde er Ende 1628 mit einer goldenen Kette ausgezeichnet. Im Win-

ter 1631 war er in Den Haag für den Hof von Frederik Hendrik von Oranien tätig sowie für den dort im Exil lebenden Winterkönig, Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz. Die Zeit von Frühjahr 1632 bis Anfang 1634 verbrachte er zum zweiten Mal am Londoner Hof, wo er zum Ritter und „principalle Paynter in ordinary to their Majesties“ erhoben und ihm die goldene Amtskette verliehen wurde. Die Antwerpener St. Lukasgilde würdigte ihn am 18. Oktober 1634 durch die Ernennung zum Ehrendekan. Im Frühjahr 1635 kehrte Van Dyck nach England zurück und heiratete 1640 Mary Ruthven, eine Kammerzofe der Königin und Enkelin des ersten Grafen von Gowrie. 1640 erschien in Antwerpen die erste Ausgabe der „Ikonographie“, die 80 Bildnisstiche von Fürsten, Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Kunstliebhabern umfasst. In Paris bewarb sich Van Dyck vergeblich für den Auftrag über die Ausgestaltung der Grande Galerie des Louvre, der stattdessen an Nicolas Poussin ging. Ende 1641 erkrankte Van Dyck und setzte am 4. Dezember ein neues Testament auf. Er verstarb am 9. Dezember in seinem Haus in Blackfriars und wurde zwei Tage später in der Kathedrale St. Paul beigesetzt.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 74–78; BELLORI 1672/1976, S. 271–284; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 304f.; BUL-LART 1682, II, S. 475–482; HOUBRAKEN 1718, I, S. 179–188; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 692–746; VLIEGHE 1998, S. 36–39, 63–68; Ausst. Kat. ANTWERPEN–LONDON 1999, S. 15–33, 340–347; BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 1–12

ANTHONIS VAN DYCK (?)

BILDNIS DES HENDRIK DU BOIS (1589–1646), KÜNSTLER UND KUNSTHÄNDLER

INV. NR. 1145

Um 1630–1708

Leinwand, 98,8 x 81,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 14 x [nicht ermittelbar] Fäden/cm²), doubliert mit einer Leinwand von ähnlicher Gewebestruktur¹ und an den Kanten allseits abgeklebt. Helle, elfenbeinfarbene (Kreide-) Grundierung. Untermalung der dunklen Partien (verschattete Inkarnattöne, Haare, Gewand und vermutlich auch der Hintergrund, wo die einzelnen Lagen nicht genau auseinanderzuhalten sind) in einem rotbraunen Ton. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar. Das Röntgenbild liefert keinen Befund.

Originale Spannränder abgeschnitten. Retuscherter Kratzer rechts im Hintergrund. Als Folge der Doublierung Verflachung und Verpressung der pastosen Partien und kleinere Beschädigungen im Hintergrund am oberen Bildrand, die daher nicht mehr eindeutig als Kratzer oder Ausbrüche bestimmbar sind. Durch einen Lösungsmittelschaden Schwundrisscraquelé in den Schattentönen von Manschette, Hand und Gewand, v. a. am Rand des Gewandes, teils lasurartig retuschiert. Teils gekittete und retuschierte Ausbrüche an den Bildrändern, in den Bildecken und im Gewand. Teils lasurartig retuschierte Verputzungen im Hintergrund, in den verschatteten Inkarnatpartien, in den Haaren, im Kragen und in der Manschette. Retuschen über das gesamte Bildfeld verteilt. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen am unteren Bildrand und entlang des

schmalen, beriebenen vertikalen Streifens parallel zum rechten Bildrand links des Umhangs.

Unter UV-Licht wird ein älterer, dicker, stark fluoreszierender Firnis sichtbar.

Rückseitig auf der Randabklebung am Keilrahmen Klebezettel mit „G. 1145.“ beschriftet. In weißer Kreide „144?“, in Bleistift „10“ und mit rotem Stift „4330“.

PROVENIENZ

vor 1708 Slg. Simon du Bois (1632–1708), Maler und jüngster Sohn von Hendrik du Bois, England, London seit 1708 Slg. Earl John Somers (1651–1716), Lord Chancellor, London

spätestens seit 1831 Slg. Charles Philip Yorke, 4th Earl of Hardwicke zu Wimpole (1799–1873), Cambridgeshire erworben am 23. Dezember 1884 vom Frankfurter Kunstverein (RM 17600) als „Antonius van Dijck“

KOPIE

Anonym, schwarze Kreide, 24 x 18,2 cm. London, British Museum (Inv. Nr. Gg. 1–490).² Seitenverkehrt. Verso: Handstudie.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Cornelis Visscher, Stich, 23,6 x 18,8 cm. Unten, in der Mitte: „HENDERVKVS DV BOOYS“, links: „Ant. van Dyck pinxit / Corn. Vischer sculp.“, rechts: „Edewaert du Booys excudit.“. Letzter, sechster Zustand statt des Namens Edewaert du Booys „E. Cooper“ und in der Mitte „E. Collectione Nobilissimi Joannis Domini Somers“. Vor 1658.³ Seitenverkehrt (Abb. 2).

1 Laut INVENTAR 1880, Nr. 1145 wurde eine Rentoilierung durchgeführt. Die in der Malschicht teils erkennbare durchgedrückte Leinwandstruktur spricht jedoch für eine Doublierung.

2 Provenienz: 1799 gestiftet von Rev. Clayton Mordaunt Cracherode. Hind, in: Kat. LONDON 1931, S. 143, unter Add. 118 (Ergänzungen zu Vol. II) o. Abb. Laut Royalton-Kisch und Kim Sloan Kopie nach dem Stich, angefertigt möglicherweise

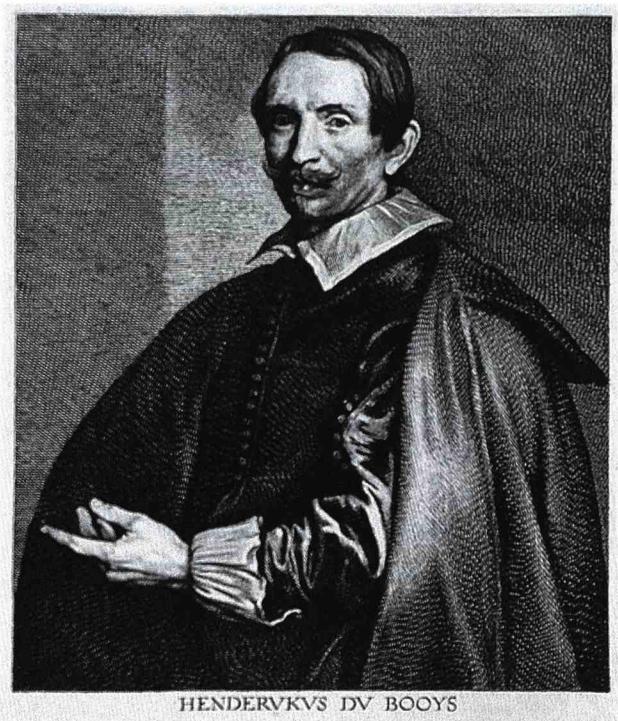
im 18. Jahrhundert von einem englischen Künstler. Aufgrund der Qualität nicht von Cornelis Visscher. Ich danke Martin Royalton-Kisch, British Museum, London, für seine Auskunft. Schreiben vom 19.7.2006 in der Gemäldeakte.

3 HOLLSTEIN 40, Nr. 140. THE NEW HOLLSTEIN V, Nr. 376. DUTUIT 1972, IV, S. 493, Nr. 88. Von Dutuit der „Iconographie“ Van Dycks zugeordnet. MAUQUOY-HENDRICKX 1956, S. 356f., Nr. 194.



HELENA LEONORA DE SIEVERI

Abb. 1: Cornelis Visscher nach Anthonis van Dyck, Bildnis der Helena Tromper du Bois, Kupferstich



HENDERVKVS DV BOOYS

Abb. 2: Cornelis Visscher nach Anthonis van Dyck, Bildnis des Hendrik du Bois, vor 1658, Kupferstich

BESCHREIBUNG

Halbfiguriges Bildnis eines Mannes mittleren Alters, der leicht nach rechts gerichtet vor einem ockerfarbenen bis mittelbraunen Hintergrund steht und zum Betrachter blickt. Die Nasenwurzel zwischen den graublauen Augen hat er etwas gekräuselt, die schmale, lange Nase und die Wangen sind leicht gerötet. Kurzes, glattes, braunes Haar sowie ein Schnurr- und Kinnbart rahmen das feinlinige Gesicht. Der Mann winkelt seinen rechten Arm gestikulierend vor dem Oberkörper an, der Zeigefinger ist locker ausgestreckt und die Fingerspitzen von Daumen, Mittel- und Ringfinger berühren sich fast. Der weiß-hellgraue Ton des schlchten Kragens und der Manschette lockern das dunkle Gewand und den etwas matteren, gleichfalls dunklen Umhang auf.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wird in der Forschungsliteratur seit 1831 als Porträt des Künstlers und Kunsthändlers Hendrik du Bois behandelt, das Anthonis van Dyck gemeinsam mit dem Bildnis seiner Ehefrau Helena Tromper du Bois als Pendant schuf (Abb. 5).⁴ Waagen betonte die feine Komposition und die breite und meisterhafte, in einem gedämpften, bräunlichen Ton erfolgte Ausführung.⁵ Die Provenienz gilt gleichfalls als geklärt, da sie sich bis zu Du Bois' jüngstem Sohn Simon zurückverfolgen lässt.⁶ Erst bei der Auflösung der Sammlung des 4th Earl of Hardwicke wurde das Bilderpaar getrennt⁷ und das Männerporträt am 23. Dezember 1884 vom Städel Museum über den Frankfurter Kunstverein für 17600 RM als Werk von „Antonius van Dijck“ angekauft. Seither wird das Bildnis im Inventar und in den Verzeichnissen des Museums als ein authentisches Werk Van Dycks geführt.⁸ Weizsäcker datierte es 1900

4 SMITH 1831, III, S. 229f., Nr. 821. Anthonis van Dyck, „Helena Tromper du Bois“, Lwd., 100 x 83 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago (Inv. Nr. 94.1027). Provenienz: Slg. Simon du Bois; 1708 Slg. Earl Somers; bis 1884 4th Earl of Hardwicke, Wimpole; Prinz A. Demidoff, San Donato; 1890 Prinz P. Demidoff, Pratolino; Slg. William T. Baker; als Geschenk von der Familie William T. Baker erworben. LARSEN 1988, II, S. 213, Nr. 529. Vgl. die Provenienzangabe bei HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, wonach das Art Institute in Chicago das Gemälde über die Firma Durand-Ruel 1890 von den Prinzen Demidoff erworben hat. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 175.

5 WAAGEN 1857, S. 520f.

6 SMITH 1831, III, S. 229f., Nr. 821. WAAGEN 1857, S. 520f. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 176–185. Vgl. SCHAEFFER 1909, S. 506. THIEME-BECKER 1913, Bd. 9, S. 608, 615–617.

7 Waagen verzeichnete es noch in der Sammlung des Earl of Hardwicke. WAAGEN 1857, S. 520f.

8 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 28. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1145. In Verz. 1905/07, S. 29, Nr. 144a fälschlicherweise 1844 als Erwerbungsjahr.



Abb. 3: Anthonis van Dyck (?), *Bildnis des Hendrik du Bois (1589–1646), Künstler und Kunsthändler, um 1630–1708*, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Willem van Haecht, *Galeriebild des Cornelis van der Geest* (Detail), 1628, Antwerpen, Rubenshuis

aufgrund des „etwas rauhen und tiefen Colorit“ nach 1630 in die letzte Zeit des zweiten Antwerpener Aufenthalts Van Dycks.⁹ Auch Smith, Cust und Schaeffer plädierten für eine entsprechende Entstehung, wobei Cust präzisierte, Van Dyck könnte das Bildnis 1631 auf seiner Reise nach Holland bzw. auf dem Weg nach England, als er Gast in Rotterdam war, gemalt haben.¹⁰ Larsen fragte sich gleichfalls, ob die Pendants in Antwerpen oder während einer Hollandreise Van Dycks angefertigt worden seien und setzte die Datierung um 1626–32 an.¹¹ Zwar hielt er die Bilder für authentisch, aber er konstatierte durchaus, dass es sich nicht um die besten Werke Van Dycks handeln würde.

Tatsächliche Zweifel an der Eigenhändigkeit äußerte erstmals Hofstede de Groot in einem Gutachten von 1927.¹² In jüngerer Zeit bemerkte Peter Waldeis, ehemaliger Restaurator des Städel, das Gemälde stamme mit Sicherheit nicht aus dem 17., sondern aus dem 19. Jahrhundert.¹³ Schließlich sprach sich auch Vey gegen die Einordnung als Van Dyck aus.¹⁴ Als Begründung

führte er die untypische Malweise an, die sich in der Qualität der Physiognomie, im Kragen, in den Händen und insbesondere in der Frisur und der Ohrmuschel zeige. Ferner erinnere der Hintergrund eher an Rembrandt als an Van Dyck.

Ohne die Eigenhändigkeit in Frage zu ziehen, setzten sich andere Beiträge mit weiteren Aspekten auseinander. So verzeichnete Hind unter Van Dycks Namen eine Kreidezeichnung, die das Frankfurter Porträt spiegelverkehrt und in einem kleineren Ausschnitt zeigt.¹⁵ Seiner Ansicht nach handle es sich um eine Kopie nach dem gleichfalls seitenverkehrt zum Gemälde wiedergegebenen Stich von Cornelis Visscher (Abb. 2). Van Hall sah in der Londoner Zeichnung hingegen eine Vorzeichnung Visschers für den Stich.¹⁶

Adler erkannte die Figur des Hendrik du Bois wie zuvor bereits Speth-Holterhoff in Willem van Haechts „Galeriebild des Cornelis van der Geest“ (Abb. 4) wieder. Entgegen Speth-Holterhoff identifizierte er Du Bois jedoch nicht mit der Figur, die rechts unterhalb der Replik des Herkules Farnese steht, sondern mit derjenigen, die weiter hinten im Raum auf die Skulpturen deutet.¹⁷ Als Vergleich zog er das Bildnis des Hendrik du Bois im Städel Museum heran.

Helmut wies die Identifikation eines 1650 datierten Damenporträts von Cornelis Jonson van Ceulen I. als Helena Elants Tromper zurück, was sie anhand der Stiche von Cornelis Visscher nach Anthonis van Dycks Gemälde im Städel Museum und in Chicago (Abb. 5) belegte.¹⁸

DISKUSSION

Der Antwerpener Künstler und Kunsthändler Hendrik du Bois (Hendrick II. Dubois; ca. 1589–1646) scheint gute Kontakte zur Antwerpener Künstlerelite besessen zu haben, denn Willem van Haecht porträtierte ihn 1628 in dem „Galeriebild des Cornelis van der Geest“ (Abb. 4).¹⁹ Erst seit spätestens 1638, als Du Bois sein

9 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 99f., Nr. 144A.

10 Smith schätzte Hendrik du Bois auf dem Bild etwa 45-jährig. SMITH 1831, III, S. 229f., Nr. 821. CUST 1900, S. 83, 254, Nr. 33. Das Pendant ebenfalls nach 1630 datierbar. SCHAEFFER 1909, S. 241.

11 LARSEN 1980b, S. 87, Nr. 511. DERS. 1988, II, S. 212f., Nr. 528, 529.

12 Gutachten vom 10.3.1927 in der Gemäldeakte.

13 Vermerk vom 8.1.1987 in der Gemäldeakte.

14 Mündlich anlässlich des Besuches von Horst Vey, Karlsruhe, am 6.2.1996 im Städel. Siehe den Vermerk von Michael Maek-Gérard in der Gemäldeakte. Das Bildnis wurde im aktuellen Werkverzeichnis BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004 nicht aufgenommen.

15 Siehe KOPIE/VARIANTE. Die von W. H. Carpenter in einer Annotation auf der Rückseite vorgenommene Zuschreibung

an Cornelis Visscher wurde von Hind aufgrund der Qualität zurückgewiesen. Hind, in: Kat. LONDON 1931, S. 143, unter Add. 118 (Ergänzungen zu Vol. II) o. Abb.

16 VAN HALL 1963, S. 86, Nr. 545.

17 Willem van Haecht, „Galeriebild des Cornelis van der Geest“, Holz, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis. ADLER 1980, Anm. 66 auf S. 78. Vgl. SPETH-HOLTERHOFF 1957, S. 101: „(...) debout sous une replique de l’Hercule de Farnèse, cause avec le peintre Pierre Dubois, un ami de Rubens.“

18 Cornelis Jonson van Ceulen I., „Frauenbildnis“, Lwd., 108 x 80,2 cm. Utrecht, Centraal Museum (Inv. Nr. 2485). Helmut, in: Kat. Utrecht 1999, S. 1017, unter Nr. 321. Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION und HOLLSTEIN 40, Nr. 160.

19 Gemälde von Du Bois sind bislang nicht bekannt. CUST 1900, S. 83. SPETH-HOLTERHOFF 1957, S. 101.



Abb. 5: Anthonis van Dyck, *Bildnis der Helena Tromper du Bois*, Chicago, The Art Institute of Chicago

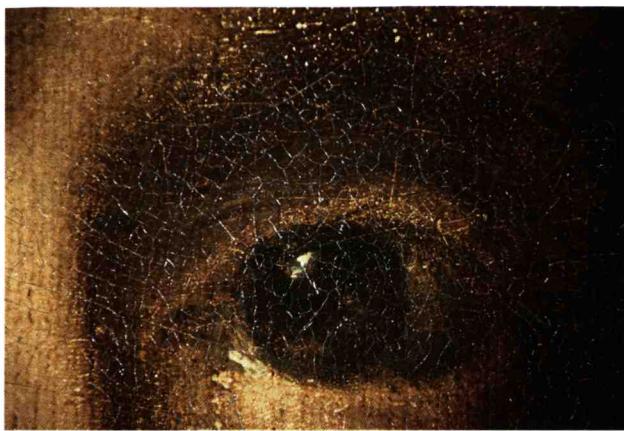


Abb. 6: Anthonis van Dyck (?), Bildnis des Hendrik du Bois, Mikroskopaufnahme: Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Testament verfasste, war die Familie nicht mehr in Antwerpen wohnhaft und ließ sich stattdessen in Rotterdam nieder.²⁰ Sein Bildnis im Städel Museum und das für eine Hängung zu dessen rechter Seite konzipierte Pendant mit dem Porträt von Helena Tromper du Bois (ca. 1593–1645), mit der er seit 1614 verheiratet war, lassen sich anhand der Inschriften auf den seitenverkehrten Stichen von Cornelis Visscher identifizieren (Abb. 1, 2, 5).²¹ Visscher stach die Porträts im Auftrag der Söhne. Du Bois' jüngster Sohn Simon hatte das Bildnispaar geerbt und vermachte die beiden Gemälde, nachdem er seit ca. 1685 zusammen mit seinem Bruder Eduard in London ansässig war, am 7. Mai 1708 testamentarisch an seinen englischen Gönner Earl John Somers.²² Der sechste Stichzustand nennt daher statt Eduard du Bois' Namen denjenigen von John Somers. Aus dessen Nachlass ge-

langten die Bildnisse schließlich in die Sammlung des 4th Earl of Hardwicke zu Wimpole, Cambridgeshire, wo sie bis zu deren Auflösung gemeinsam verwahrt wurden.²³ Die Kupferplatten gingen an seine Frau Sara van de Velde.²⁴

Die Identifizierung und die bis in die Familie der Porträtierten zurückreichende Provenienz geben wenig Anlass, an der Authentizität des Bildnispaars bzw. des Porträts im Städel Museum zu zweifeln. Zumal auch der Porträtypus – Bildausschnitt, Haltung und Gestik²⁵ – an die von Van Dyck seit 1628 angefertigten Bildnisse der „Iconographie“ erinnert.²⁶

Angesichts der eher schlichten und zurückhaltenden Malweise ist jedoch die stilistische Bewertung des Frankfurter Männerporträts äußerst problematisch, was durch den schlechten Zustand zusätzlich erschwert wird. Wahrscheinlich entstand die erste Anlage, wie tatsächlich teils für Van Dyck dokumentiert, durch einen mit Pinsel aufgetragenen umbrafarbenen Ton, der im weiteren Malprozess aufgegangen ist.²⁷ Die Ausführung erfolgte in vertriebener Manier gemäß der für die flämische Malerei des 17. Jahrhundert üblichen Praxis; auch die Leinwand entspricht in etwa der Zeit. Die dunklen Partien wurden über einer rotbraunen Untermalung aufgetragen, während die beleuchteten Partien im Inkarnat, die Manschette und der Kragen ausgespart und direkt auf die Grundierung gemalt sind.²⁸ Insbesondere die wenig prägnante, flach und schlicht gemalte Physiognomie, v. a. bei der Augen- und Ohrenpartie (Abb. 6), die verwaschen wirkende Manschette, der ähnlich steif mit wenigen raschen Pinselstrichen ange deutete Kragen sowie der unräumliche Hintergrund stellen aber die Einordnung als authentisches Werk Van Dycks in Frage.

20 WEYERMAN 1729, III, S. 332–335. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 171–174. SCHAEFFER 1909, S. 506, 550.

21 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION und den zugehörigen Stich von Cornelis Visscher nach dem Bildnis der Ehefrau (23,7 x 18,9 cm), bezeichnet unten: in der Mitte: „HELENA LEONORA DE SIEVERI“, links: „Ant. van Dyck pinxit / Corn. Vischer sculp.“, rechts: „Eduwaert du Booy excedit.“. Letzter, sechster Zustand: Statt des Namens von Eduwaert du Booy „E. Cooper“ und „E. Collectione Nobilissimi Joannis Domini Somers“. HOLLSTEIN 40, Nr. 160. MAUQUOY-HENDRICKX 1956, S. 357, Nr. 195. Die italienische Stichinschrift resultiert aus der Übersetzung des niederländischen Namens „Tromper“, deutsch „Schwindler“, der mit „si è veri“ – „falls es wahr ist“ – im Italienischen wiedergegeben wurde. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 174f.

22 SMITH 1831, III, S. 229f., Nr. 821. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 176–185. Vgl. SCHAEFFER 1909, S. 506. THIEME-BECKER 1913, Bd. 9, S. 608, 615–617.

23 WAAGEN 1857, S. 520f.

24 HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 183. Vgl. CUST 1900, S. 83, 254, Nr. 33.

25 Hendrik du Bois' Gestik dient als Überleitung zum Bildnis seiner Ehefrau, kennzeichnet ihn aber auch als „pictor doctus“. Siehe Vlieghes Verweis auf die niederländische Bildnistradition des 16. Jahrhunderts und auf Tizian in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 212, Nr. 53.

26 Vgl. MAUQUOY-HENDRICKX 1956, S. 356f., Nr. 194, 195. Zur „Iconographie“ Van Dycks siehe EBD. und BROWN 1982, S. 134–136.

27 Die Infrarot-Reflektographie und das Röntgenbild liefern keinen Anhaltspunkt zur Ausführung des Gemäldes. Siehe TECHNISCHER BEFUND. Allgemein zur Bildanlage bei Van Dyck mit kohlenstoffhaltigen Unterzeichnungen, die anschließend mit einem Pinsel in rotbrauner Farbe verstärkt wurden, siehe ROY 1999, S. 62, 72, Abb. 5, 8, 14. Zu ausschließlich mit einem Pinsel in warmer brauner Farbe ausgeführten Umrissvorzeichnungen siehe ROY 1999, S. 75, Abb. 15. Mitunter sind in Van Dycks Werken mittels Infrarot-Reflektographie auch keinerlei Unterzeichnungen sichtbar. Siehe CHRISTENSEN/PALMER/SWICKLIK, in: Ausst. Kat. WASHINGTON 1990/91, S. 47.

28 Zum ein- und zweischichtigen Farbauftrag Van Dycks siehe ROY 1999, S. 52, 59, 70, 72, 77, 80.

Da Hendrik du Bois ungefähr im Alter von Anfang 40 Jahren dargestellt ist,²⁹ müsste das Porträt gegen Ende von Van Dycks Aufenthalt in Antwerpen zwischen 1630 und seiner Abreise nach England im April 1632 entstanden sein. Vergleiche mit gesicherten Werken Van Dycks aus dieser Zeit bestätigen jedoch den angesichts der Malweise gewonnenen Eindruck.³⁰ Folglich ist in Erwägung zu ziehen, dass es sich bei diesem Gemälde um eine alte Kopie handeln könnte, die möglicherweise vor dem Besitzerwechsel in die Sammlung Somers 1708 für den Verbleib in der Familie Du Bois angefertigt wurde. Die Datierung lässt sich daher grob auf die Zeit um 1630–1708 eingrenzen.

LITERATUR

1888, S. 123, Nr. 144a; 1892, S. 39, Nr. 144a; 1897/1900, S. 37, Nr. 144a; 1900, S. 99f., Nr. 144A; 1905/07, S. 29, Nr. 144a; 1907, S. 27, Nr. 144a; 1910, S. 34, Nr. 144a;

1914, S. 35, Nr. 144a; 1915, S. 91, Nr. 144a; 1919, S. 36f., Nr. 1145; 1924, S. 70, Nr. 1145; 1936, S. 16; 1966, S. 36f.; 1995, S. 28, Tafel 44

SMITH 1831, III, S. 229f., Nr. 821

WAAGEN 1857, S. 520f.

HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 174f., 183

CUST 1900, S. 83, 254, Nr. 33

SCHAEFFER 1909, S. 241, 506

THIEME-BECKER 1913, Bd. 9, S. 608

GLÜCK 1931², S. 287

Hind, in: Kat. LONDON 1931, IV, S. 143, unter Add. 118 (Ergänzungen zu Vol. II)

VAN HALL 1963, S. 86, Nr. 545

ADLER 1980, Anm. 66 auf S. 78, Abb. 15

LARSEN 1980b, S. 87, Nr. 511

LARSEN 1988, II, S. 212, Nr. 528

Helmus, in: Kat. UTRECHT 1999, S. 1017, unter Nr. 321

THE NEW HOLLSTEIN 2002, S. 21, unter Nr. 376

29 Siehe das Bildnis im Galeriebild des Cornelis van der Geest von 1628, als Hendrik du Bois 39 Jahre alt war (Abb. 4).

30 Vgl. z. B. Anthonis van Dyck, „Prinz Ruprecht von der Pfalz“,

Lwd., 175 x 95,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 484). Zu diesem Gemälde siehe Vlieghe, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 236, Nr. 64.

ANTHONIS VAN DYCK

(Kopie)

BILDNIS DES SEBASTIAN LEERSE UND SEINER FAMILIE

INV. NR. 1206

Um 1691–1740

Leinwand, 111,7 x 165,1 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 12 x 14 Fäden/cm²) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung (Abb. 2). Mittelgraue Unterlegung in den dunklen Partien. Himmel, Inkarnat, Krägen, Manschetten und das Gewand des Knaben sind von der Unterlegung ausgespart. In der Infrarot-Reflektographie (teils bereits mit bloßem Auge zu erkennen) werden mit Stift ausgeführte Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1, 4).

Das Gemälde wurde zweimal neu aufgespannt. Möglicherweise wurde die Spannung der Leinwand nur das erste Mal komplett erneuert. Die ersetzen Spannnägel sitzen nicht mehr in den ursprünglichen Löchern. Beim zweiten Mal wurde die Leinwand vermutlich nur am



Abb. 2: Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie, Mikroskopaufnahme: helle Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

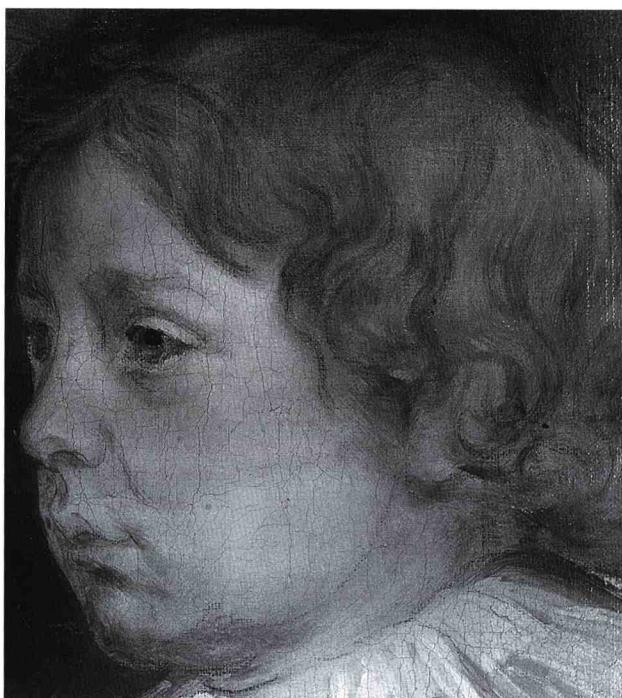


Abb. 1: Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

oberen und linken Bildrand gelöst und statt mit Spannnägeln mit einem Tacker befestigt. Aus- und eingerissene Spannlöcher an den Spannkanten. Seit dem Nachspannen untere Malkante leicht schräg.

Verschmutzte Oberfläche. Spanngirlanden, insbesondere am oberen Bildrand. Die rückseitige Mittelleiste zeichnet sich leicht in der Leinwand ab. Stark durchgedrückte Leinwandstruktur.

Retuscherter Kratzer am Unterarm des Knaben. Retuschierte Dellen am linken Bildrand. Bereibungen im Laub. Ausbruch im Kragen des Mannes und vereinzelt weitere kleinere, teils retuschierte Ausbrüche (Haar und Inkarnat des Knaben).

Vermutlich durch Aufrollen der Leinwand auffälliges senkrecht verlaufendes Craquelé sowie Knicke und Ausbrüche, letztere teils retuschiert, in der Manschette des Mannes, in der linken Hand der Frau und im Hintergrund rechts des Frauenkopfes. Waagrechter Knick in der Stuhllehne und in der Manschette der rechten Hand der Frau in jüngerer Zeit (wiederholt?) retuschiert (siehe UV-Befund). Ausbrüche durch Knicke in der Schulter des Knaben in jüngerer Zeit (wiederholt?) retuschiert. Ältere Retuschen an allen vier Bildrändern, im Hintergrund rechts oben und im Himmel. Jüngere Retuschen entlang des rechten Bildrandes, im oberen Drittel des linken Bildrandes, unterhalb des Armes des Mannes und vereinzelt in den Gewändern des



Abb. 3: Anthonis van Dyck (Kopie), *Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie*, um 1691–1740,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerse und seiner Familie, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

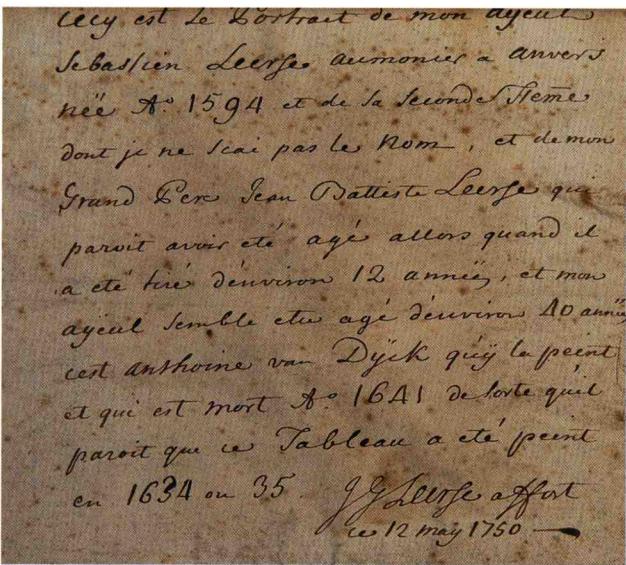


Abb. 5: Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerse und seiner Familie, Rückseitiger Klebezettel, Frankfurt a. M., Städel Museum

- 1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.
- 2 Provenienz: 1691 Sammlung Leerse (am 14.-15.11.1691 erstellter Nachlass von Sebastian Leerse, gestorben am 12.11.1691: „Een Pourtraict geschildert van d'heer Anthoni van Dyck representerende des Afflyvigens Groot[vader] ende Grootmoe[der] ende Oom in smalle vergulde leyste“; DUVERGER 2002, S. 146; 1741, Slg. Jacomo de Wit, Amsterdam (Catalogus van

Paares. Eine größere, kariert gekennzeichnete Retusche aus jüngerer Zeit im Hintergrund in der oberen, linken Bildecke. Unter UV-Licht wird ein älterer, dicker Firnis sichtbar, der über den Gesichtern und Krägen gedünnt wurde.

Auf der Leinwandrückseite zeichnet sich als Folge des durchgedrungenen Firnis das Craquelé ab. Klebezettel mit Schreibschrift in brauner Tinte:

„Cecy est Le Portrait de mon Aÿeul Sébastien Leerse Aumonier a Anvers né A°. 1594 et de sa seconde Fem[waagrechter Strich über m]e dont je ne scai pas le Nom, et de mon Grand Pere Jean Battiste Leerse qui pa[ro]it avoir été agé allors quand il a été tiré dénviron 12 annéés, et mon Aÿeul semble éte agé dénviron 40 annéés cest Anthoine van Dyck quÿ la peint et qui est mort A°. 1641 de sorte qu'il paroît que ce Tableau a été peint en 1634 ou 35. [gez.] JGLeerse affort ce 12 Maÿ 1750.“ (Abb. 5).

Auf dem Spannrahmen Klebezettel mit gedruckter Schrift „Städelisches Kunstinstitut N°“ und in blauem Buntstift „n. 1206 Kopie n. van Dyck“. In roter Kreide „2497“.¹ Reste eines Klebezettels und Reste von Papierabklebungen.

PROVENIENZ

1749 Geschenk von Françoise Leerse, Breda, an Johann Georg Leerse (1691–1762), Kaufmann und Finanzier, Frankfurt a. M.

bis 1892 in Leerse'schem Fideikommisbesitz, Frankfurt a. M.

erworben am 29. März 1892 als Vermächtnis Jakob Philipp Nikolaus Manskopfs (1777–1859), Weinhandler, Frankfurt a. M., als „Antonius van Dyck“

ORIGINALE VERSION

Anthonis van Dyck, Leinwand, 112 x 164 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 123).² (Abb. 6)

BESCHREIBUNG

Halbfiguriges Familienporträt vor brauntoniger Architektur und einem mittigen Landschaftsausblick. Darge-

Schilderyen van Sieur Jacomo de Wit, verkogt den 15 Mey 1741, in Antwerpen, in: HOET 1752, II, S. 31, Nr. 1: „Een Schildery verbeeldende de Familie van Laars met drie figuren levens groote tot de knien ongemeen konstig en teder geschildert door A. van Dyk, h. 4 v. 8 d., br. 5 v. 9 d. 880 – 0 [Gulden]“. 1749 von Landgraf Wilhelm VIII. über Hoet für 1300 Gulden erworben. 1807–1815 durch Napoleon in Paris. Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 111, GK 123.



Abb. 6: Anthonis van Dyck, *Bildnis des Sebastian Leerse und seiner Familie*, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

stellt ist der Antwerpener Kaufmann Sebastian Leerse mit seiner zweiten Frau Barbara van den Bogaerde und Johann Baptist Leerse, der Sohn aus Sebastian Leerses erster Ehe. Das zum Betrachter blickende Ehepaar sitzt in Dreiviertelansicht einander gegenüber auf schräg in den Bildraum eingestellten Stühlen. Leerse hat seine rechte Hand auf die Rechte seiner Frau gelegt. Sein linker, in die Seite gestemmer Arm wird von einem voluminösen, schwarzen Umhang bedeckt, der über dem gleichfalls schwarzen, in sich gemusterten Gewand mit weißen Spitzenmanschetten und einem weißen, mehrlagigen, flachen Spitzenkragen drapiert ist. Barbara van den Bogaerdes linke Hand ruht auf der Stuhllehne. Ihr braunes Haar ist streng nach hinten gekämmt und zu einem mit Perlen verzierten Dutt zusammengefasst. Sie trägt ein schwarzes, gemustertes Kleid mit gebauschten Ärmeln und langen, weißen Spitzenmanschetten. Das Mieder hat einen vorne durchgeknöpften Einsatz, dessen goldfarbener Fond floral ornamentiert ist. Ein flacher, transparenter, weißer Spitzenkragen bedeckt Dekolleté und Schultern. Rechts neben ihr steht der kleine Junge in Profilansicht nach links und blickt in die Ferne. Kurzes hellbraunes Haar umrahmt sanft gelockt das Kindergesicht. Er trägt einen ähnlichen Kragen wie der Vater und einen weiten, grünen

Umhang, unter den er seinen linken Arm seitlich angewinkelt hält.

FORSCHUNGSSTAND

Das Familienporträt von Sebastian Leerse befand sich in Fideikommissbesitz der Familie Leerse, Frankfurt a. M., und wurde vom Städel Museum am 29. März 1892 als Vermächtnis des Frankfurter Weinhändlers Jakob Philipp Nikolaus Manskopf (1777–1859) mit Zustimmung der Leerse'schen Fideikommissberechtigten Robert, Gustav und Wilhelm Manskopf als „Antonius van Dyck“ erworben. Der einstige Besitzer Johann Georg Leerse, Frankfurter Kaufmann und Finanzier, identifizierte die Dargestellten in dem rückseitig aufgebrachten Klebezettel vom 12. Mai 1750 als seinen etwa vierzigjährigen Urgroßvater, dessen zweite Frau sowie seinen Großvater Johann Baptist Leerse als ungefähr Zwölfjährigen. Das Gemälde sei von Anthonis van Dyck 1634 oder 1635 gemalt worden (Abb. 5).

Noch vor dem Ankauf durch das Städel gab Rüppell zu bedenken, dass das damals im Familienbesitz befindliche Gemälde mit der Version der Kasseler Gemäldegalerie (Abb. 6), die er als Kopie betrachtete, in betrügerischer Absicht vertauscht worden sei. Dies soll sich er-

eignet haben, als das Gemälde in den 1790er Jahren für Ausbesserungen der Kasseler Version dorthin entliehen worden war.³ Gwinner berichtete von Zweifeln an der Eigenhändigkeit des Bildes im Familienbesitz, die durch die Version in Kassel aufgekommen seien.⁴ Als er sich fünf Jahre später erneut zu dem Thema äußerte, widersprach er Rüppells Vertauschungstheorie, indem er auf den rückseitig aufgebrachten Klebezettel des Urenkels von 1750 verwies, dessen Unversehrtheit das Gemälde eindeutig als die im Familienbesitz befindliche Fassung deklarierte (Abb. 5).⁵ Da diese nicht den Eindruck einer Kopie erwecke, sah sich Gwinner zu der These veranlasst, es handle sich hierbei um das Original und bei der Version in Kassel um eine eigenhändige Wiederholung Van Dycks.

Die Städel-Verzeichnisse von 1892 und 1897/1900 listeten das Bild wie zunächst auch das Inventar des Städel als Werk Anthonis van Dycks. Bald wurde die Zuschreibung jedoch in „Kopie nach Van Dyck“ korrigiert.⁶ Auch Weizsäcker hatte das Familienporträt noch unter Van Dyck verzeichnet, aber schon mit dem Vermerk, dass es sich um eine alte, genaue Kopie handele, die von geringerer künstlerischer Qualität sei als die Kasseler Version (Abb. 6), die von Van Dyck selbst stamme. Weizsäcker verwies auf das Tagebuch von Johann Georg Leerse, Urenkel von Sebastian Leerse, aus dem hervorgeinge, dass er das Bild 1749 in Breda von seiner Tante, Françoise Leerse, zum Geschenk erhalten hatte.⁷ Alle nachfolgenden Städel-Verzeichnisse nannten das Gemälde entsprechend als alte, getreue Kopie nach Van Dyck.⁸

Auch in der Forschung überwiegt die Einordnung der Städelschen Fassung als eine qualitätvolle Kopie aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nach dem Original in Kassel (Abb. 6).⁹ Das Original datierte Schaeffer 1627–32,¹⁰ Larsen zwischen 1630 und 1632¹¹ und Barnes, De Poorter, Millar und Vey gegen Ende der zweiten Antwerpener Phase 1634–35.¹²

Einzig Schmidt-Scharff meinte, dass eher die im Familienbesitz verbliebene, heute im Städel Museum verwahrte Version das authentische Werk sei. Wie vormals Gwinner¹³ hielt er es aber ebenso gut für möglich, dass beide Fassungen eigenhändig sind. Schmidt-Scharff datierte das Frankfurter Gemälde um 1631, da er den Sohn achtjährig schätzte, Sebastian Leerse im Jahr 1631 Almosenpfleger geworden und Van Dyck 1632 nach England gereist war.¹⁴ Er verwies darauf, dass das Bild während der Unruhen des österreichischen Erbfolgekrieges 1740–48 bei Venede (Venede) Rietmann & Co. in Amsterdam eingelagert gewesen sei und am 12. Mai 1749 zu Franziska Leerse, Tante Johann Georg Leerses, nach Breda geschickt worden sei, die es ihrem Neffen als Geschenk übergeben habe.

DISKUSSION

Das Original von Van Dyck in Kassel (Abb. 6) und die getreue Kopie im Städel Museum zeigen den Antwerpener Almosenpfleger Sebastian Leerse (Antwerpen 1584–1664 Antwerpen), seine zweite Frau Barbara van den Bogaerde und Johann Baptist Leerse (Antwerpen 1623–1673 Breda), den Sohn aus der ersten Ehe mit Elisabeth Bols.¹⁵

Traditionelle Kompositionsmuster wie die Anordnung des Mannes zur rechten Seite der Frau¹⁶ finden in dem Familienbildnis ebenso Anwendung wie subtile Haltungsmotive in Anspielung auf die Beziehung der Dargestellten untereinander. Die raumgreifend in die Landschaft ragende Position des Mannes ist der Betonung des Familienhauptes verpflichtet,¹⁷ während Ehefrau und Kind von der Hintergrundarchitektur hinterfangen bleiben. Zwar dicht nebeneinandergruppiert nehmen letztere miteinander keinerlei Kontakt auf. Angeregt durch Bildnisse Verstorbener spielen die strenge Profilansicht des Knaben und sein Blick in die Ferne auf den Tod der

3 RÜPPELL 1855, S. 76.

4 GWINNER 1862, S. 550.

5 GWINNER 1867, S. 134f. Vgl. WOERMANN 1888, 1, S. 451, der das Gemälde ohne Vermerk des Aufbewahrungsortes nannte.

6 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1206.

7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 100–103, Nr. 144B.

8 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 28.

9 SCHAEFFER 1909, S. 279, 508. Ebenso GLÜCK 1931², S. 303, 552. SPETH-HOTTERHOFF 1958, S. 48. Larsen datierte die Städel-Version 1749. LARSEN 1980b, S. 103, unter Nr. 695. DERS. 1988, I, S. 285, II, S. 444, Nr. A102. BARNES/DE POORTER/ MILLAR/VEY 2004, S. 322f., Nr. III.94. Ohne Nennung der Frankfurter Version gleichfalls für die Eigenhändigkeit der Kasseler Version: MUÑOZ 1941, Nr. 54. VAN DEN WIJNGAERT 1943, S. 97. Baudouin, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 102, unter Nr. 6.

10 SCHAEFFER 1909, S. 279.

11 LARSEN 1988, II, S. 218, Nr. 539. Ebenso Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 111, GK 123.

12 BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 322f., Nr. III.94.

Speth-Holterhoff lieferte mit dem Geburtsdatum von Jean-Baptiste Leerse am 2. September 1623 gleichfalls einen Anhaltspunkt zur Entstehung. SPETH-HOTTERHOFF 1958, S. 48. Ebenfalls für die Datierung des Kasseler Gemäldes in die zweite Antwerpener Zeit: WIJNGAERT 1943, S. 97. Baudouin, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 102, unter Nr. 6.

13 GWINNER 1867, S. 134f.

14 Siehe Korrespondenz von August bis November 1939 zwischen Schmidt-Scharff und dem Direktor des Städel Ernst Holzinger in der Bildakte und SCHMIDT-SCHARFF 1931, S. 6, 8, 58, Anm. 28 auf S. 128f., Anm. 204 und 206 auf S. 152f. Zum Eintrag als Almosenpfleger 1631 siehe EBD., S. 5, Anm. 23 auf S. 126.

15 Siehe SCHMIDT-SCHARFF 1931, S. 5–7, v. a. Anm. 28 auf S. 128f.

16 Siehe z. B. die hier besprochenen Stiftertafeln (Frankfurt a. M., Städel, Inv. Nr. 724 und 725). Vgl. FILIPCZAK, in: Ausst. Kat. WASHINGTON 1990/91, Anm. 39 auf S. 67.

17 Van Dyck fügte im Hintergrund häufig einen Verweis auf Reisen, Besitztümer und Ländereien der Porträtierten ein. FILIPCZAK, in: Ausst. Kat. WASHINGTON 1990/91, S. 59.

leiblichen Mutter an. Das Motiv des Ineinanderlegens der jeweils rechten Hand der Ehepartner macht die Entstehung des Familienporträts anlässlich Leerses zweiter Heirat wahrscheinlich. Denn die symbolische Geste der „dextrarum iunctio“ steht für die vollzogene Trauung und versinnbildlicht seit der Antike Treue.¹⁸ Bei dem Ring am Zeigefinger von Barbara van den Bogaerdes rechter Hand handelt es sich wegen seiner prominenten Inszenierung sicherlich um den Ehering.¹⁹ Dass Sebastian Leerse Van Dyck mit dem Familienporträt beauftragte, ist angesichts seiner Kunstsammlung mit weiteren Gemälden Van Dycks wenig erstaunlich.²⁰ Ein ähnliches Interesse an der Malerei bezeugt das Nachlassinventar des am 12. November 1691 verstorbenen gleichnamigen Enkels Sebastian Leerse d. J.²¹ Darin ist auch die Kasseler Version verzeichnet: „Een Pourtraict geschildert van d'heer Anthoni van Dyck representerende des Afflyvigen Groo[t]vader ende Grootmoeder ende Oom in smalle vergulde leyste“.²²

Der Enkel von Johann Baptist Leerse, Johann Georg Leerse (Frankfurt a. M. 1691–1762 Frankfurt a. M.), berichtete in seinem seit 1715 geführten Tagebuch von einer Reise im Jahr 1749 nach Breda zu seiner Tante Francina oder Françoise Leerse und der dortigen Übergabe des Familienporträts von Van Dyck. Allerdings sagen

die Tagebucheinträge nichts über Johann Georgs Kenntnis über die Existenz des Gemäldes vor 1749 oder gar einer zweiten Version aus. Übergeben wurde ihm jedenfalls die Kopie, denn das Original befand sich seit kurz nach der letzten Nennung im Nachlassinventar von 1691 nicht mehr in Familienbesitz. Womöglich gelangte es schon Anfang des 18. Jahrhunderts in die Amsterdamer Sammlung Jacob de Wits, mit der es 1741 in Antwerpen versteigert und 1749 über G. Hoet an Landgraf Wilhelm VIII. nach Kassel verkauft wurde.²³

Bei welcher Gelegenheit die Kopie des Städel Museums entstand, ist nicht sicher zu ermitteln. Eine Wiederholung durch Van Dyck oder seine Werkstatt ist jedenfalls auszuschließen, da sich Original (Abb. 6) und Kopie sowohl in der Malweise als auch durch das Pentiment am Rücken des Knaben im Original²⁴ sowie durch die Unterzeichnungen in der Kopie unterscheiden (Abb. 1).²⁵ Insgesamt ist die Frankfurter Kopie glatter, teils auch dichter gemalt. Im Kasseler Original (Abb. 6) besitzen die mittelblauen Töne eine höhere Schichtdichte und bilden eine reliefartige Oberfläche aus, was auf die Verwendung eines anderen Blaupigments zurückzuführen sein könnte.²⁶ Pastose Partien bestimmen im Original auch das Muster im Mieder der Frau sowie die Krägen von Ehemann und Sohn, während in der Kopie ein entsprechend lebendiger Farbauftrag fehlt (Abb. 4,

18 Van Dyck spätestens durch Rubens' „Selbstporträt mit Isabella Brant in der Geißblattlaube“ von 1609 geläufig (Lwd. a. Holz, 178 x 136,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 334). Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 253–255. Siehe das Ineinanderlegen der Rechten bei einem Ehepaar als Zeichen der Einwilligung zum Ehebündnis in dem Emblem für Treue in „In fidem Uxoriam“ in: Andrea Alciati „Emblematum Libellus“, Paris 1535. STRUHAL 2001, Abb. 3, S. 200.

19 Trauringe waren den Frauen – laut Van Mander als Zeichen der Dienstbarkeit der Frau – vorbehalten. Die Trageweise der mit Edelsteinen besetzten Ringe war im 16./17. Jahrhundert noch nicht festgelegt, sie wurden aber durchaus auch an den Zeigefinger gesteckt. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 138–140.

20 Siehe die Bildnisse des Malers Theodoor Rombouts und seiner Gattin Anna van Thielen mit Tochter Anna Maria in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 603, 599). Der Maler Jürgen Ovens hatte das um 1631/32 datierbare Bilderpaar zwischen 1657 und 1663 in Antwerpen bei Sebastian Leerse gesehen. Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 161–164, Nr. 603, 599. Die Annahme, dass Van Dyck ein weiteres Mal Sebastian Leerse und seine Frau in jüngeren Jahren in zwei Einzelbildnissen, heute in München, festgehalten hat, ist inzwischen widerlegt. EBD., S. 170f., Nr. 368, 369. Vgl. LARSEN 1988, II, S. 218, Nr. 540, 541. Siehe auch Frans Franckens II. um 1628/29 gemaltes Galeriebild (Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 669), das möglicherweise dasjenige von Sebastian Leerse mit den Porträts des Ehepaars und Sohnes darstellt. HÄRTING 1989, S. 373, Nr. 461.

21 Zwei Einträge dokumentieren Porträts der Eltern von Sebastian Leerse d. J., die – vermutlich nach dem Tod Van Dycks – bei Jan Boeckhorst und Gonzales Coques in Auftrag gegeben worden sind. Nachlassinventar vom 14.–15.11.1691: „Twee schilderyen Staende Pourtraicten des Afflyvighes Vader ende Moeder van Langen Jan“ und „Het Pourtraict van des Afflyvighes Vader in't cleyn van Consales in swerte leyste“. DUVERGER 2002, S. 146–149, v.a. S. 146. Vgl. LAHRKAMP 1982, S. 15f., Anm. 91. Das Inventar erwähnt außerdem zwei weitere anonyme Porträts des Sebastian Leerse – ein Einzel- und ein Familienbildnis mit Frau und zwei Kindern – sowie zwei weitere Gemälde Van Dycks. Laut Johann Georg Leerses Tagebuchbericht schuf ferner Nattier am 3.11.1749 Bildnisse von ihm und seiner Frau für zusammen 500 bis 512 fl., heute im Städel Museum (Inv. Nr. 1207, 1208). SCHMIDT-SCHARFF 1931, S. 63f.

22 Da die zweite Ehe mit Barbara van den Bogaerde kinderlos blieb, ist die Bezeichnung als leibliche Großmutter nicht korrekt. DENUCÉ 1932, S. 365. DUVERGER 2002, S. 146. Das Nachlassinventar von Sebastian Leerse d. Ä. ist nicht erhalten.

23 Zur Provenienz siehe ORIGINALE VERSION.

24 Das Gewand des Knaben sollte vormals weiter nach hinten abstehen. Der Kopist der Frankfurter Version hat dieses Detail in etwa so abgebildet, wie es Van Dyck anscheinend ursprünglich angelegt hatte.

25 In der Kasseler Version sind mit bloßem Auge keine Unterzeichnungen erkennbar. Ein Untersuchung mit Infrarot-Reflektographie liegt bislang nicht vor.

26 Ich danke Christiane Haeseler, Restauratorin am Städel Museum, für ihre Einschätzung bei der gemeinsamen Betrachtung des Kasseler Gemäldes vor Ort.



Abb. 7: Anthonis van Dyck (Kopie), *Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie*, Mikroskopaufnahme: Spitzenkragen der Frau, dünnflüssiger, strichelnder Pinselduktus, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Anthonis van Dyck (Kopie), *Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie*, Mikroskopaufnahme: Mundpartie des Knaben, Frankfurt a. M., Städel Museum

7). Auch die brauntonigen Konturlinien der Gesichter zeugen von einer zurückhaltenden Herangehensweise (Abb. 1, 8).

Wahrscheinlich entstand das Städel-Bild als Kopie zwischen 1691 und 1740/41, bevor das Original (Abb. 6) aus dem Antwerpener Familienbesitz veräußert wurde, dieses in die Sammlung De Wits überging und die Kopie in Amsterdam eingelagert wurde.

LITERATUR

1892, S. 39, Nr. 144b; 1897/1900, S. 37, Nr. 144b; 1900, S. 100–103, Nr. 144B; 1905/07, S. 29, Nr. 144b; 1907, S. 27, Nr. 144b; 1910, S. 34, Nr. 144b; 1914, S. 35, Nr. 144b; 1915, S. 91, Nr. 144b; 1919, S. 37, Nr. 1206; 1924, S. 70, Nr. 1206; 1936, S. 16; 1995, S. 28, Abb. 23

GWINNER 1862, S. 550

GWINNER 1867, S. 134f.

RÜPPELL 1855, S. 76

WOERMANN 1888, 1, S. 451

SCHAEFFER 1909, S. 508

GLÜCK 1931², S. 552

SCHMIDT-SCHARFF 1931, S. 6, 8, 58, Anm. 28 auf S. 128f., Anm. 204 und 206 auf S. 152f., Abb. zwischen S. 96 und 97

SPETH-HOLTERHOFF 1958, S. 48

LARSEN 1980b, S. 103, unter Nr. 695

LARSEN 1988, II, S. 444, Nr. A102

BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 323, unter Nr. III.94

ANTHONIS VAN DYCK

(Nachfolge)

KOPF EINES SCHWARZAFRIKANERS

INV. NR. 889

Um 1640–50

Eichenholz, 42,5 x 32,3 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Allseits schmal abgefaste, dreiteilige Eichenholztafel (Brett I: 10,2 x 32,3 x 0,5 cm; Brett II: 12,3 x 32,3 x 0,5 cm; Brett III: 20,0 x 32,3 x 0,5 cm) mit heller Kreidegrundierung und einer dünnen, ockerfarbenen Imprimitur. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, aber ein Pentiment oder eine verunklärte Stelle entlang des Kinns, das ursprünglich vermutlich schmäler angelegt war (Abb. 1). Im Röntgenbild markiert sich ein anderer Kopf eines Jugendlichen, der sich über seine rechte Schulter nach links umwendet (Abb. 2). Dieser Kopf nimmt größtenteils Brett I der im Querformat benutzten Tafel ein, d. h. im Hochformat betrachtet liegt der verworfene Kopf unter der oberen Gesichtshälfte des Schwarzafrikaners.

Die als „trocken, schmutzig“ beschriebene Holztafel wurde von Göbel und Janss am 21. Februar 1878 restauriert. (Archiv. 1877/78, S. 42; Inventar 1872, Inv. Nr. 889).

Großflächige Verschmutzungen, dicker, vergilbter Firnis. Untere Leimfuge leicht geöffnet. Kerben und Bestoßungen an allen Bildrändern. Retuschierte Bestoßungen am linken Bildrand. Retuschierte Delle im Hals. Kratzer mit Ausbrüchen links unten im Hintergrund. Ausbrüche links neben dem Kinn. Leichte Verputzungen im Gesicht. Retuschierte Bereibungen im rechten Hintergrund. Lasurartige Retuschen im Hintergrund und stellenweise entlang der Gesichtskontur. Retusche im Hintergrund rechts vom Nacken. An drei Stellen in bzw. über dem Kopf retuschierte Proben zur Firnisabnahme. Weitere neuere Retuschen entlang und unterhalb der unteren Leimfuge und vereinzelt in der linken, oberen Bildecke. Unter UV-Licht ist ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar.

Rückseite gedünnt und parkettiert. Mit Bleistift „889“. Auf einem Klebezettel mit blauem Buntstift „889“.

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

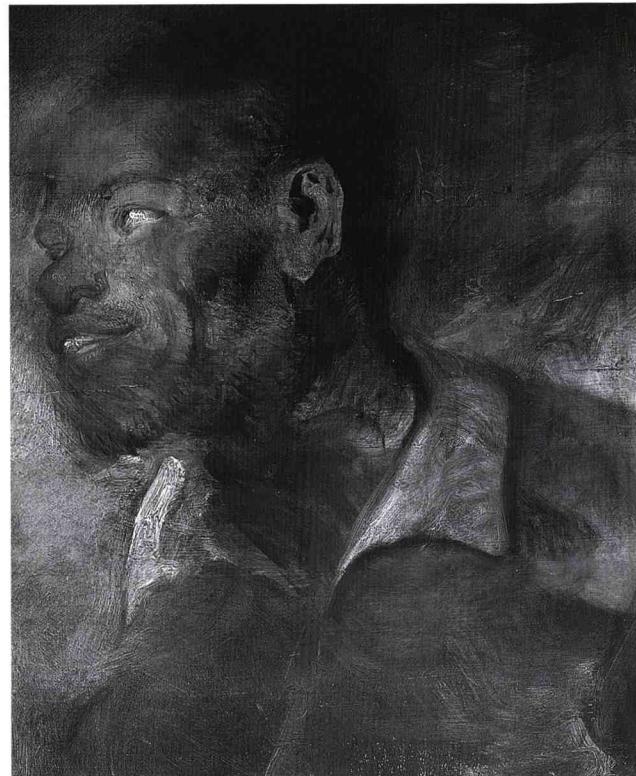


Abb. 1: Anthonis van Dyck (Nachfolge), Kopf eines Schwarzafrikaners, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Anthonis van Dyck (Nachfolge), Kopf eines Schwarzafrikaners, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Schwarzafrikaner in vier Ansichten, um 1613–15, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

aus dem Jahr 1622 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich für beide Bretter ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1631. Bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1639 zu vermuten.

PROVENIENZ

spätestens seit 1822 Slg. Jean-Gilles-Maria-Joseph Schamp d'Aveschoot (1765–1839), Kunsthändler, Gent erworben in der Verst. Slg. J.-G.-M.-J. Schamp d'Ave-

schoot, Gent (van Regemorter) 14. September 1840, Nr. 60 (fl. 403,39) als „Ant. van Dyck“

ORIGINALE VERSION

Peter Paul Rubens, Leinwand (bis 1870 auf Holz), 51 x 66 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 3176).¹ (Abb. 3)

KOPIEN/VARIANTEN

a) Anonym/Rubens-Werkstatt, Holz, 25,4 x 64,8 cm (mit den Ergänzungen links und oben). Malibu/Kali-

¹ Provenienz: 1719, 1746 Schloss Weißenstein, Pommersfelden (als Van Dyck, seit 1857 als Rubens). 1890 erworben von M. Léon Gauchez, Paris. Als Van Dyck, z. T. als Jugendwerk: WEIZSÄCKER, in: Verz. 1900, S. 103f., Nr. 144. OLDENBOURG 1921⁴, S. 452. GLÜCK 1933, S. 160 (mit Verweis auf Bode). BURKHARD, in: EBD., S. 390. NORRIS 1933, S. 229. JAFFÉ 1989, S. 228, unter Nr. 428bis (als Kopie nach Rubens von Van Dyck). Als Rubens: ROOSSES 1890, IV, S. 88f., Nr. 858. ROSENBERG 1905, S. 146 (um 1616–18). HAVERKAMP BEGEMANN, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 48, Nr. 17. VAN PUYVELDE, in: Ausst. Kat.

BRÜSSEL 1965, S. 208, Nr. 218. MÜLLER HOFSTEDE 1968, S. 223, Anm. 7 auf S. 247. FREDERICKSEN, in: Kat. MALIBU 1972, S. 68, unter Nr. 84. HELD 1975, S. 180–192. DERS. 1980, I, S. 607–609, Nr. 441 (ca. 1613–15). LARSEN 1988, II, S. 427, Nr. A48. LAUREYSSENS, in: Kat. BRÜSSEL 1984, S. 253. MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12 (ca. 1613–15). DE POORTER, in: BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 17. WIESEMAN, in: Ausst. Kat. GREENWICH-BERKELEY-CINCINNATI 2004/05, S. 112, unter Nr. 7. PEETERS/DUBOIS, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 2007/08, S. 178f., Nr. 52. Siehe KOPIE/VARIANTE g) unter Inv. Nr. 1080.

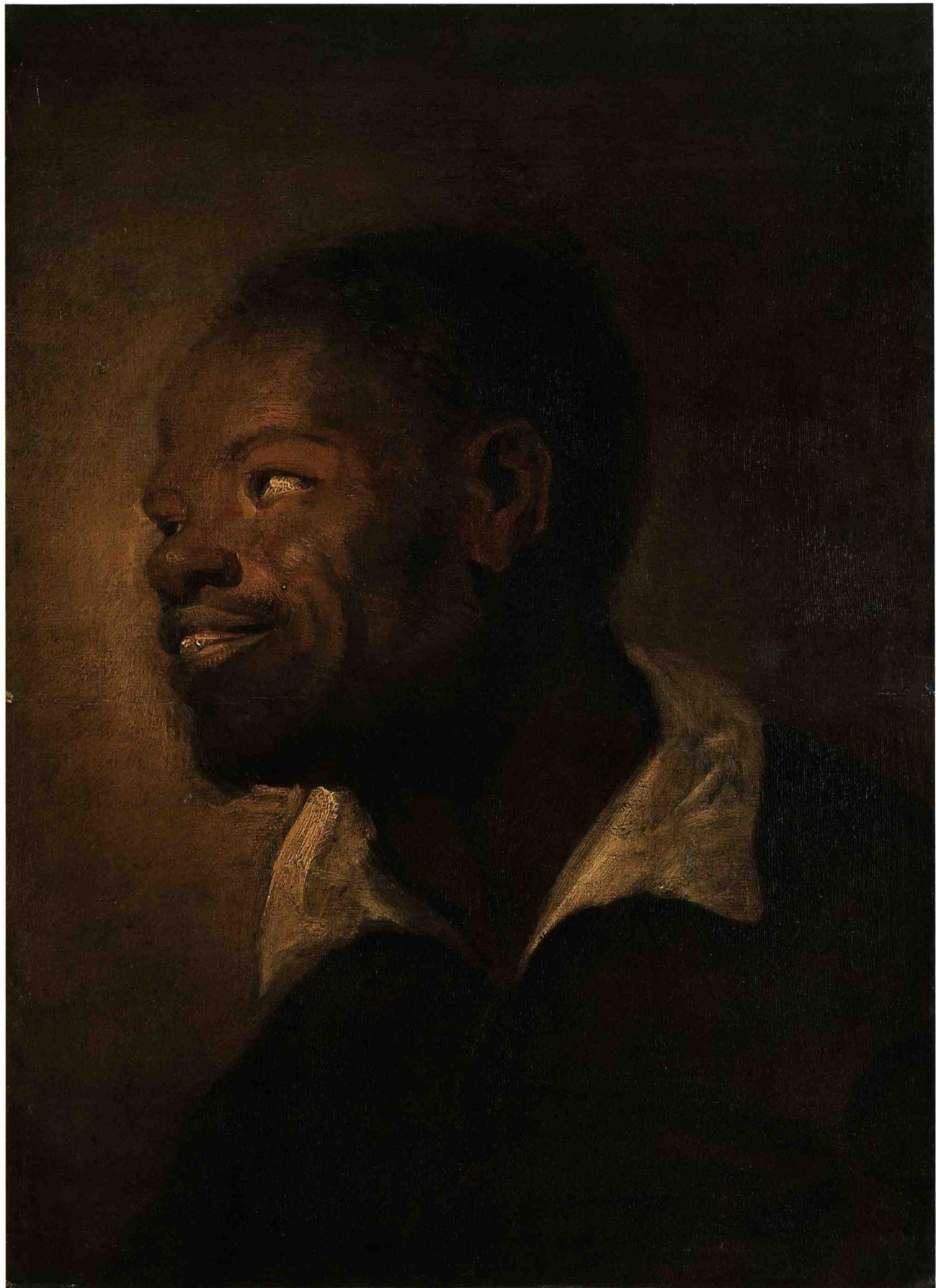


Abb. 4: Anthonis van Dyck (Nachfolge), *Kopf eines Schwarzafrikaners*, um 1640–50, Frankfurt a. M., Städel Museum

fornien, The J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 71.PB.39).² Kopf eines Schwarzen in vier verschiedenen, nebeneinander aufgereihten Ansichten; der lachende Kopf aus der Städel-Tafel entspricht der zweiten Ansicht von links.

b) Anonym, Leinwand, 50 x 66 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.³ Kopie nach ORIGINALER VERSION.

c) Rubens-Kopie, Holz, 31,6 x 51,8/52,3 cm. Frankfurt a. M., Städel (Inv. Nr. 1080).⁴ Am rechten Bildrand der „Menschsuche des Diogenes“ kehrt der lachende Kopf aus der ORIGINALEN VERSION und der Städel-Tafel (Inv. Nr. 889) wieder.

d) Anthonis van Dyck, Feder, Tinte in Braun, 137 x 302 mm. Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. Nr. 682A). In einem Blatt mit elf Studienköpfen kehrt in der unteren Reihe der lachende Kopf aus der ORIGINALEN VERSION und der Städel-Tafel (Inv. Nr. 889) wieder⁵ (Abb. 5 bei Inv. Nr. 1080).

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN⁶

a) Giuseppe Longhi, Radierung, 22,3 x 17 cm (Darstellungsmaß, oval), 28,2 x 20,2 cm (Plattenmaß). Bezeichnet: „Joseph Longhi sc 1801 / Ex Archetypo P. P. Rubens.“⁷ Seitenverkehrt, als Halbfigur. (Abb. 5)

b) Anonym, Stich, ca. 21,6 x 14 cm (Darstellungsmaß mit Einfassung, oval). Bezeichnet: „Aetius Johannes Farrugia. M [...] sculp. anno 1830“.⁸ Seitenverkehrt, als Halbfigur.

BESCHREIBUNG

Der Kopf eines lachenden Schwarzen erscheint in nach links gerichteter Dreiviertelansicht vor einem brauntonigen Hintergrund. Der jugendlich wirkende Mann trägt ein dunkelbraunes, vorne durchgeknöpftes Gewand mit einem flachen, weißen Hemdkragen. Seine weichen Gesichtszüge werden von kurzen, schwarzen Haaren und einem Kinnbart gerahmt. Das von links einfallende Licht erzeugt Reflexe in der Figur und beleuchtet den Hintergrund um die Gesichtskontur.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde war spätestens seit 1822 im Besitz des Genter Kunsthändlers Jean-Gilles-Maria-Joseph Schamp d’Aveschoot. Bei der Versteigerung seiner nachgelassenen Sammlung in Gent am 14. September 1840 wurde es für das Städel durch Inspektor C. F. Wendelstadt für 403,39 fl. als „Ant. van Dyck“ erworben.⁹ Im Städel-Inventar hielt man das Bild zunächst für eine *alla prima* gemalte Skizze von Van Dyck, wobei die Zuschreibung durch die Notiz „oder Rubens“ in Frage gestellt wurde.¹⁰ Smith verzeichnete die Tafel 1842 nach wie vor als „spirited study“ Van Dycks.¹¹ In den späteren Inventaren und den Verzeichnissen des Städel von 1844 sowie von 1858 bis 1873 ordnete man die Tafel vorsichtig als „Schule des Rubens, angeblich Anton van Dyck“ ein, wobei der Taxwert auf 200 fl. sank.¹² Die Städel-Verzeichnisse von 1855 sowie von 1879 bis einschließlich 1897/1900 führten das Bild erneut als eigenhändiges Werk Van Dycks. Levin meinte für ein Original sei es zu

2 Provenienz: seit 1818 Slg. Earl of Derby. Vom J. Paul Getty Museum erworben in der Verst. Christie’s, 25.6.1971 (als Van Dyck). SMITH 1830, II, S. 272, Nr. 919 (als Rubens). DERS. 1842, IX, S. 327, Nr. 305 (als Rubens). Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, S. 68f., Nr. 84 (als rasche Skizze vor dem Modell von Rubens, ca. 1617/20, der Brüsseler Studie vorausgehend). HELD 1975, S. 187 (als Kopie, 17. Jahrhundert). DERS. 1980, I, S. 608f., unter Nr. 441 (als Kopie, 18. Jahrhundert). LARSEN 1988, II, S. 427, unter Nr. A48 (als Rubens-Werkstatt). JAFFÉ 1989, S. 228, unter Nr. 428bis (als Kopie nach Rubens von Jordaens). Als Rubens-Werkstatt, ca. 1617–20, bei Jaffé, in: Kat. MALIBU 1997, S. 112 und Wieseman, in: Ausst. Kat. GREENWICH-BERKELEY-CINCINNATI 2004/05, S. 113, unter Nr. 7.

3 Provenienz: Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. 1905). 1944 verkauft. Ich danke Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, für seine Auskunft vom 24.5.2007. E-Mail in der Bildakte. Als Kopie bei: ROOSES 1890, IV, S. 89 unter Nr. 858 (zugeschrieben an Van Dyck). Hagelstange, in: Kat. KÖLN 1910, S. 202, Nr. 607 (unter Rubens). Van Puyvelde, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 208, unter Nr. 218. Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, Anm. 10 auf S. 69, unter Nr. 84. HELD 1980, I, S. 609, unter Nr. 441.

4 Siehe den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 1080.

5 HELD 1980, I, S. 598, 602, Abb. 48 (als Van Dyck). MCGRATH 1997, I, Abb. 45, II, S. 67, unter Nr. 12 (als Van Dyck). Jaffé,

in: Kat. DEVONSHIRE 2002, I, S. 50f., Nr. 969 (als Van Dyck). Zu den Bezügen zur Brüsseler Skizze vgl. die handschriftlichen Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

6 VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 183, Nr. 247, 248. ROSES 1890, IV, S. 89, Nr. 858. WEIZSÄCKER, in: Verz. 1900, S. 103f., Nr. 144.

7 VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 183, Nr. 248. Siehe das Exemplar in der Graphischen Sammlung, Städel Museum, Frankfurt a. M. (Inv. Nr. 28333).

8 VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 183, Nr. 247 (Maße: 4 p 10 l x 6 p 8 l mit Einfassung). Bei dieser Angabe wurden vermutlich Höhe und Breite irrtümlich vertauscht.

9 Siehe das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel. Verst. Kat. J.-G.-M.-J. Schamp d’Aveschoot, Gent (van Regemorter) 14.9.1840, S. XI, Nr. 60 (als A. van Dyck) [dort annotiert mit einem Strich], S. 28f., Nr. 60 [annotiert: „lebendig skizzirt 760,- Ffort]. Der höhere Preis ergibt sich aus den zugeschlagenen Unkosten. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 889. Ebenso 760 fr 7 ? cent als Verkaufspreis bei SMITH 1842, IX, S. 396, Nr. 101.

10 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 889.

11 SMITH 1842, IX, S. 396, Nr. 101.

12 INVENTAR 1865, Inv. N. 393, alt Inv. 889. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 889. Derselbe Taxwert auch in den Städel-Verzeichnissen von 1866 bis 1873. Als „Rubens Schule“ in: Archiv. 1877/78, S. 42.

schwach, er schränkte aber ein, dass ein sicheres Urteil gegenwärtig nicht möglich sei.¹³ Rooses beurteilte die Tafel als eine Van Dyck zugeschriebene Kopie nach dem lachenden Schwarzen aus den „Vier Negerköpfen“ in Brüssel, deren einstige Zuschreibung an Van Dyck er zwar nannte, die er aber als Rubens einreichte (Abb. 3).¹⁴ Er wies ferner darauf hin, dass der Schwarze in der Mechelener „Anbetung der Könige“ verwendet wurde.¹⁵ Weizsäcker hielt die Frankfurter Kopie nicht für ein eigenhändiges Werk, sondern für eine zeitgenössische Kopie der Schule Van Dycks, denn er gab das Vorbild der Brüsseler Skizze entgegen Rooses dem jungen Van Dyck.¹⁶ Er verwies auf zwei druckgraphische Reproduktionen mit dem lachenden Kopf (Abb. 5), wobei er keine Erklärung für die Beschriftung des Stiches von 1830 mit „Aetius Johannes Farrugia“ hatte.¹⁷ Die Städel-Verzeichnisse von 1905/07 bis 1924 übernahmen Weizsäckers Einordnung.

In der Forschungsliteratur wurde die Städel-Tafel von Haverkamp Begemann, Van Puyvelde, Fredericksen und Held als Kopie nach der Brüsseler Skizze erwähnt, während sie das Vorbild jeweils Rubens zuordneten.¹⁸ Haverkamp Begemann verwies dabei auf die in Frankfurt damals aktuelle Einordnung als Van Dyck-Schule und meinte ebenso wie Van Puyvelde, dass die Stiche mit dem einzelnen, lachenden Kopf direkt nach der Städel-Tafel angefertigt worden seien.¹⁹ Da der Dargestellte bei Rubens, Van Dyck und Jordaens wiederzufinden sei, vermutete Van Puyvelde, er habe gegen 1620 für mehrere Künstler Modell gesessen.

Fredericksen schloss daraus gleichfalls, dass diese Studien um 1617–20 entstanden sein müssen.²⁰

Larsen beobachtete in der Frankfurter Tafel eine gewissenhafte Ausführung, kritisierte aber fehlenden Schwung und Größe der eigenhändigen Arbeiten Van Dycks.²¹ Seiner Ansicht nach passe das Gemälde sehr gut in die Reihe der Negerstudien, die Van Dyck und

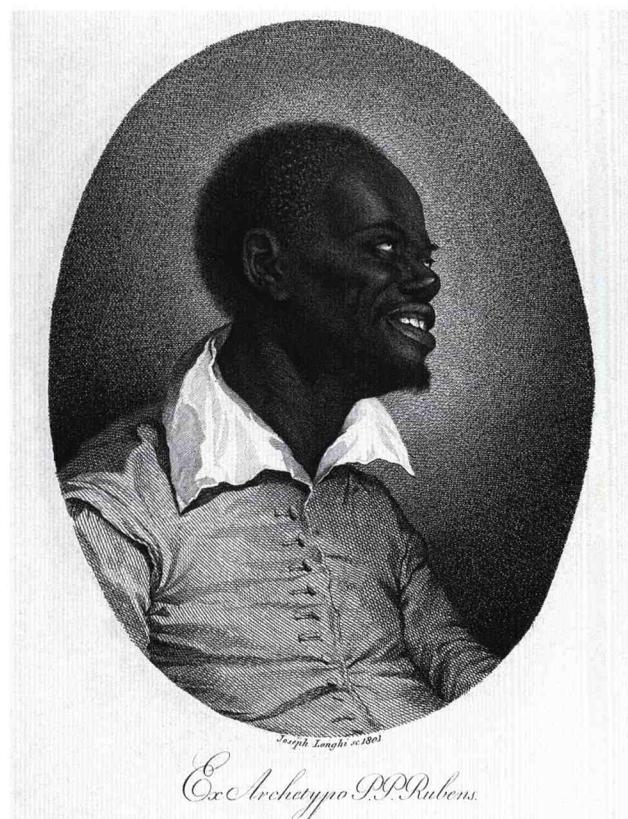


Abb. 5: Giuseppe Longhi nach Peter Paul Rubens, Schwarzafrikaner, 1801, Radierung, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

seine Werkstatt von 1615 bis 1620 ausgeführt haben. Er plädierte daher für die Einordnung als eine ca. 1616–18 entstandene Tafel der Van Dyck-Werkstatt. Sander und Brinkmann verzeichneten das Städel-Gemälde 1995 als Rubens-Werkstatt.²²

Van Hout, der die Brüsseler Skizze und den Negerkopf in Glens Falls²³ als Rubens einstuft, meinte jüngst, der Frankfurter Kopf mute in der Ausführung

13 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

14 Zu der Studie und ihren Zuschreibungen siehe ORIGINALE VERSION. ROOSES 1890, IV, S. 89 unter Nr. 858.

15 Peter Paul Rubens, „Anbetung der Könige“, Holz, 318 x 276 cm. Mittelteil eines Triptychons. Mechelen, St. Johannes d. T. ROOSES 1886, I, S. 216 unter Nr. 162.

16 WEIZSÄCKER, in: Verz. 1900, S. 103f., Nr. 144. Als „Schule des Van Dyck“ im INVENTAR 1880, Inv. Nr. 889. Siehe auch Hagelstange, in: Kat. KÖLN 1910, S. 202, unter Nr. 607, der eine damals in Köln verwahrte Kopie nach der Brüsseler Studie (KOPIE/VARIANTE b) verzeichnete und dabei die Teilkopie nach dem lachenden Schwarzen in Frankfurt mit der damaligen Zuschreibung als Schule des Van Dyck erwähnte.

17 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION a) und b). Vgl. den Hinweis von Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, Anm. 8 auf S. 69, unter Nr. 84 zur Existenz eines Stechers Giovanni Farrugia, der um 1810 geboren wurde und zudem ein Schüler von

Longhi gewesen sein soll. Vgl. THIEME-BECKER 1915, XI, S. 280.

18 Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 48, unter Nr. 17. Van Puyvelde, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 208, unter Nr. 218. Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, Anm. 10 auf S. 69, unter Nr. 84 (als Werk eines Nachahmers). HELD 1980, I, S. 609, unter Nr. 441, Kopie 3 (als anonyme Teilkopie).

19 Haverkamp Begemann allerdings weniger dezidiert als Van Puyvelde, der nur den Stich von 1830 erwähnte.

20 Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, S. 68, Nr. 84.

21 LARSEN 1988, I, S. 166, II, S. 64, Nr. 128. Zu anderen Negerköpfen Van Dycks und seiner Werkstatt siehe EBD., II, S. 63–65, Nr. 126, 127, 129. Ebenso bereits in: LARSEN 1980a, S. 91, Nr. 101.

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

23 Peter Paul Rubens, „Kopf eines Schwarzen“, Holz, 45,7 x 36,8 cm. The Hyde Collection, Glens Falls, New York (Inv. Nr. 1971.40).

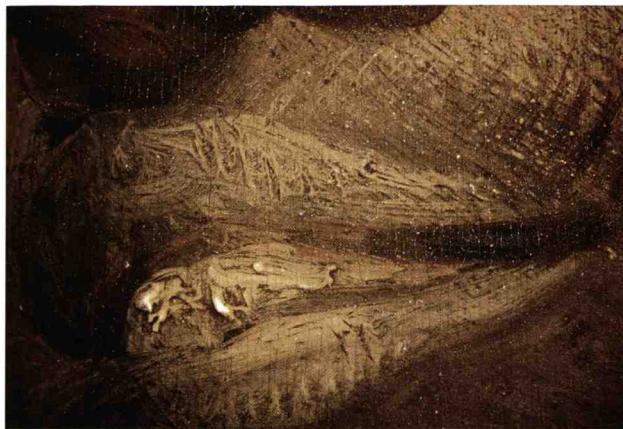


Abb. 6: Anthonis van Dyck (Nachfolge), Kopf eines Schwarzafrikaners, Mikroskopaufnahme: Mundpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

später an und erinnere an die Art des Nicolaes de Largillière.²⁴

DISKUSSION

Die Frankfurter Tafel zeigt den lachenden Kopf aus der Brüsseler Ölskizze, die insgesamt vier verschiedene Ausdrucksstudien und Ansichten eines Schwarzen vereint und zunächst als eine Studie Van Dycks galt, in der heutigen Forschung aber überwiegend Rubens zugeschrieben und um 1613–15 datiert wird (Abb. 3).²⁵ Im Unterschied zu dem Vorbild weist die Städelsche Tafel ein jüngeres Erscheinungsbild auf, das auf einer weniger

ausgeprägten, mit einer verkürzten Stirn einhergehenden Kopfform basiert. Auch die Wangen sind in der Kopie weniger plastisch modelliert und der Bart verdeckt das Kinn stärker. Die Glanzlichter sind etwas sparsamer gesetzt und die Brustpartie, die bei Rubens durch den davor plazierten Kopf verdeckt wird, ist im Städelschen Bild mit einem dunklen Gewand ergänzt. Während sich die beiden Bildträger in der Präparierung durchaus ähneln,²⁶ weicht die Frankfurter Kopie von der Brüsseler Skizze durch den groben, opaken und stellenweise recht pastosen Farbauftrag sowie der mehr einem Porträt als einer Studie entsprechenden Ausführung ab (Abb. 6). Offener gestaltet sind einzig die beleuchteten Partien im Hintergrund entlang der Gesichtskontur, wo die ockerfarbene Imprimitur in die farbliche Wirkung miteinbezogen wurde.

Dunkelhäutige Menschen waren ein beliebtes exotisches Motiv. Das malerisch äußerst reizvolle Inkarnat wurde von Rubens²⁷ und Künstlern aus seinem Umkreis wie Gaspar de Crayer²⁸ oder Anthonis van Dyck²⁹ in Kopfstudien erprobt, um anschließend als jugendlicher Mohr der Heiligen Drei Könige³⁰ in Anbetungsszenen oder als schwarze Assistenzfigur in anderen Historienbildern und in Porträts wiederverwendet zu werden. Von den vier Köpfen der Brüsseler Studie war der lachende am erfolgreichsten und wurde von Rubens mehrmals im sakralen, aber auch profanen Kontext eingesetzt: In einer Anbetung in Brüssel³¹ stellt er mit einem Turban versehen den schwarzen König dar und in einer weiteren Anbetung in Mechelen³² hat er sich oh-

24 Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für seine mündliche Einschätzung am 21.2.2006.

25 Siehe hier unter ORIGINAL VERSION. Vgl. ROOSES 1890, IV, S. 89 unter Nr. 858. HELD 1980, I, S. 607–609, Nr. 441. Zur Beurteilung der Brüsseler Skizze als eigenhändigen und ersten Entwurf sowie der Einordnung der Tafel in Malibu, KOPIE/VARIANTE a), als Kopie nach der Brüsseler Skizze siehe HELD 1975, S. 180–192.

26 Zur zweischichtigen, weißlichen und braun-roséfarbenen Grundierung der Brüsseler Studie siehe D'HULST 1954, S. 119f.

27 Siehe auch den „Kopf eines Schwarzen“ in Glens Falls, der in keinem bekannten Gemälde von Rubens wiederzufinden ist. Siehe hier Anm. 23. HELD 1980, I, S. 612, Nr. 447 (als Rubens, ca. 1618–20). LARSEN 1988, II, S. 63, Nr. 126 (als Van Dyck). Wieseman, in: Ausst. Kat. GREENWICH-BERKELEY- CINCINNATI 2004/05, S. 110–113, Nr. 7 (als Rubens, ca. 1618–20). Siehe auch den „Kopf eines Schwarzen mit Turban“ (Papier auf Holz, 54 x 37,5 cm, 2005 Kunsthändler Jean-Luc Baroni, London), der in der „Anbetung der Könige“ in Madrid (Leinwand, 346 x 488 cm, Prado, Inv. Nr. 1638) wiederkehrt. HELD 1980, I, S. 599f., Nr. 433 (als Rubens, ca. 1609).

28 Siehe De Crayers vor 1637 entstandener „Kopf eines jungen Mauren“ (Lwd., 37 x 31 cm, Gent, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1914–DF), der in seiner „Kreuzaufrichtung“ in Rennes (Musée des Beaux-Arts, Kat. Nr. 78) und im „Martyrium des

hl. Laurentius“ in Gent (als Leihgabe im Musée des Beaux-Arts, Kat. Nr. 20) wiederkehrt. VLIEGHE 1972a, S. 131f., 174–176, Nr. A65, A66, A123.

29 Siehe den vermutlich verlorenen, in einer Kopie in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. A177) überlieferten „Kopf eines Schwarzen“, der die Zunge rausstreckt und im „Trunkenen Silen“ (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1017) wiederverwendet wurde. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 83f., Nr. I.83. Der Oxford Kopf als authentisches Werk Van Dycks von ca. 1618–19 bei LARSEN 1988, II, S. 63, Nr. 127. Die Studie „Köpfe zweier Schwarzen“ (Slg. Jakob Goldschmidt, USA), die LARSEN 1988, II, S. 64f., Nr. 129 als Van Dyck-Werkstatt verzeichnete, wurde bei BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004 ebenso wenig als authentisches Werk aufgenommen. Siehe auch die Nennung im Inventar von Alexander Voet vom 6.-15.10.1689: „Een Mooretroniken van Van Dijck gequoteert“. DUVERGER 2001, XI, S. 571.

30 Die Heiligen Drei Könige, die mit ihren Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe auf die drei Würden Christi hinweisen, verband man seit dem frühen Mittelalter mit den drei Lebensaltern und später auch mit den drei Erdteilen. V. a. seit dem 15. Jahrhundert war es geläufig, einen der Könige als Mohr darzustellen. LCI, Bd. 1, Sp. 539–547. RDK, Bd. 4, Sp. 476–501.

31 Peter Paul Rubens „Anbetung der Könige“, Lwd., 384 x 280 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 165).

32 Vgl. ROOSES 1886, I, S. 216 unter Nr. 162. OLDENBOURG 1921⁴, S. 164.

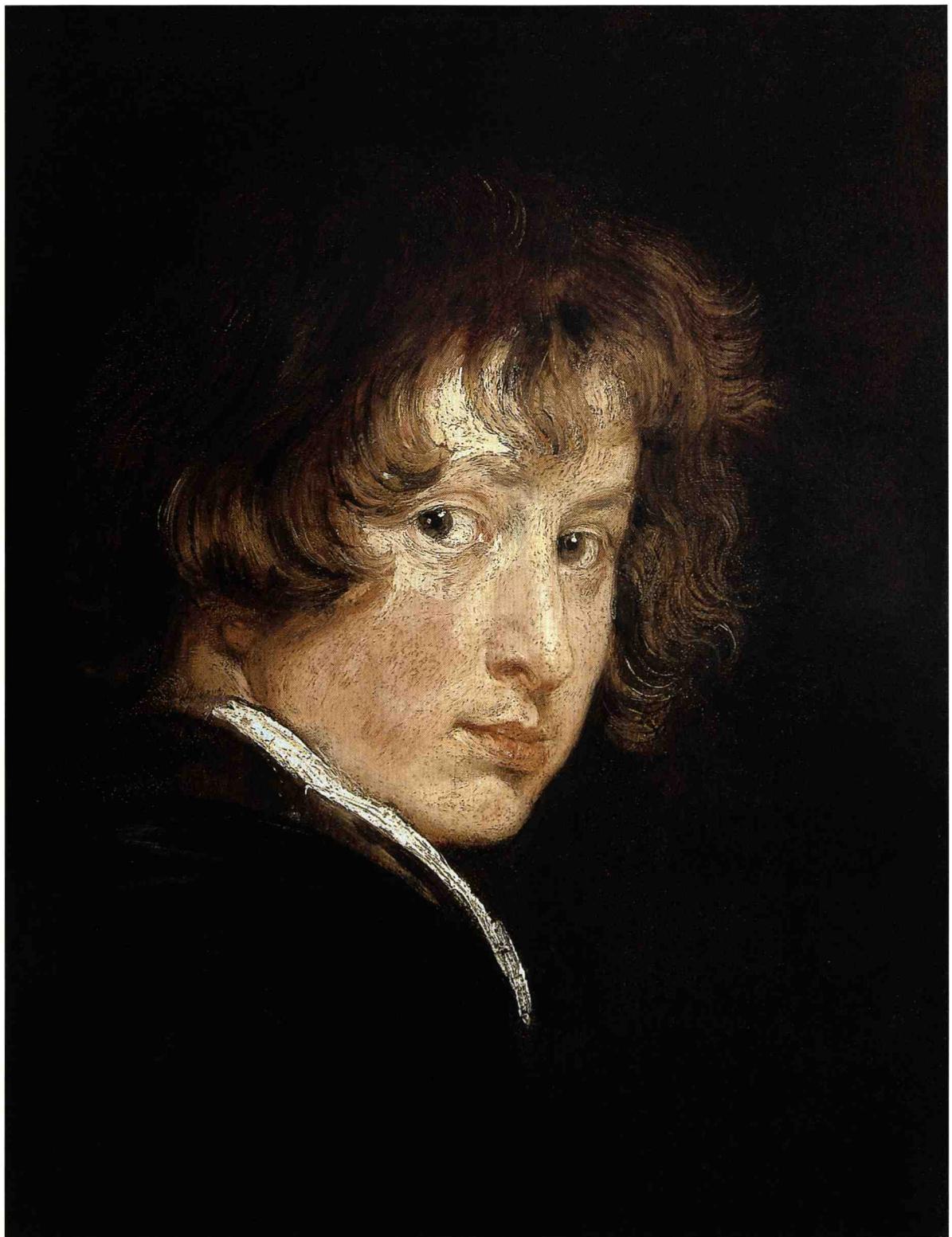


Abb. 7: Anthonis van Dyck, *Selbstporträt*, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

ne Kopfbedeckung unter das neugierige Volk gemischt. Er ist ferner in Kopien nach der verlorenen Rubens-Komposition „Diogenes auf der Suche nach einem ehrlichen Menschen“ zu sehen (Abb. 5 bei Inv. Nr. 1080).³³ Ebenfalls im zweiten Jahrzehnt wurde er als Vorbild für einen Satyr in einigen mit Rubens oder Van Dyck verknüpften Werken³⁴ und selbst bei Jordaens³⁵ herangezogen.³⁶

Die beiden Stiche bezeugen schließlich die anhaltende Popularität der Figur zu Beginn des 19. Jahrhunderts.³⁷ Der Stecher des Blattes von 1801, in dem der Schwarze mit leicht eingesacktem Oberkörper zu einer sitzenden Halbfigur erweitert erscheint, muss sich bei dem nun im größeren Umfang zur Darstellung kommenden Obergewand an der Kleidung des linken Brüsseler Kopfes orientiert haben und ist demnach nicht direkt nach der Frankfurter Kopie entstanden (Abb. 5).³⁸

Die geringe Plastizität und die breite Malweise des Frankfurter Kopfes verweist trotz des motivischen Vorbildes stilistisch weniger auf einen Künstler aus dem Rubens-, als auf eine Hand aus dem Van Dyck-Umkreis.³⁹ Der lachende Negerkopf kehrt zwar nicht in gesicherten Werken Van Dycks wieder,⁴⁰ aber der Röntgenbefund rückt die Tafel tatsächlich in seine Nähe: Unter dem Bild des lachenden Schwarzen kann mit Hilfe von Röntgenstrahlen der im Querformat ausgeführte Kopf eines jungen Mannes sichtbar gemacht werden, der in Figurentypus und Kopfwendung entfernt an frühe Selbstbildnisse Van Dycks erinnert (Abb. 2, 7).⁴¹ Aufgrund des dendrochronologischen Befundes, wonach

die Holztafel frühestens ab 1639 bemalt worden sein kann, ist das Städel-Bild um 1640–50 datierbar und daher als Studie der Van Dyck-Nachfolge einzuordnen.

LITERATUR

Verz. 1844, S. 66, Nr. 70; 1855, S. 19, Nr. 70; 1858, S. 80, Nr. 125; 1866, S. 82, Nr. 125; 1870, S. 102, Nr. 118; 1873, S. 104, Nr. 118; 1879, S. 113, Nr. 144; 1883, S. 115, Nr. 144; 1888, S. 123, Nr. 144; 1892, S. 39, Nr. 144; 1897/1900, S. 37, Nr. 144; 1900, S. 103f., Nr. 144; 1905/07, S. 29, Nr. 144; 1907, S. 27, Nr. 144; 1910, S. 34, Nr. 144; 1914, S. 35, Nr. 144; 1915, S. 91, Nr. 144; 1919, S. 37, Nr. 889; 1924, S. 70, Nr. 889; 1995, S. 49, Abb. 82

SMITH 1842, IX, S. 396, Nr. 101

ROOSES 1886, I, S. 216 unter Nr. 162

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

ROOSES 1890, IV, S. 89 unter Nr. 858

Hagelstange, in: Kat. KÖLN 1910, S. 202, unter Nr. 607

Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 48, unter Nr. 17

VAN PUYVELDE, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 208, unter Nr. 218

Fredericksen, in: Kat. MALIBU 1972, S. 69, unter Nr. 84, Anm. 10

HELD 1980, I, S. 609, unter Nr. 441, Kopie 3

LARSEN 1980a, S. 91, Nr. 101

LARSEN 1988, I, S. 166, II, S. 64, Nr. 128

33 Siehe KOPIE/VARIANTE c) und den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 1080.

34 Peter Paul Rubens „Die Natur wird von den Grazien angebetet“, Holz, 106,7 x 72,4 cm. Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery (Inv. Nr. 609). Der Schwarze links oben ähnelt ferner dem linken Kopf aus der Brüsseler Skizze. Siehe auch die Figur des Schwarzen im 1945 zerstörten „Bacchanal“ (Lwd., 212 x 266 cm), das sich ehemals im Berliner Kaiser Friedrich Museum (Inv. Nr. 776B) befand. ROSENBERG 1905, S. 211 (als Rubens). OLDENBOURG 1921⁴, S. 452 (als freie Wiederholung Van Dycks nach dem Münchner Bacchanal).

35 Jacob Jordaens „Allegorie der Fruchtbarkeit“, Lwd., 250 x 240 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 10411). Um 1617. Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 226.

36 Zu den mit der Brüsseler Studie verknüpften Beispielen siehe Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 48, Nr. 17 und HELD 1980, I, S. 608, Nr. 441.

37 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION a) und b).

38 Vgl. die Vermutung von Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat.

ROTTERDAM 1953, S. 48, unter Nr. 17 und Van Puyvelde, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 208, unter Nr. 218.

39 Vgl. die alte Zuschreibung an Van Dyck in: Verst. Kat. J.-G.-M.-J. Schamp d’Aveschoot, Gent (van Regemorter) 14.9.1840, S. XI, Nr. 60. Vgl. auch LARSEN 1988, II, S. 64, Nr. 128.

40 Zu anderen bei Van Dyck dargestellten Schwarzen siehe Anm. 29 und BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 64f., 135f., 189f., 329f., 496, Nr. I.47, I. 48, I.157, II.45, III.102, IV.86.

41 Siehe TECHNISCHER BEFUND. Vgl. etwa das Selbstporträt Van Dycks in Wien (Holz, 26 x 20 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 686) und das zum Röntgenbild spiegelbildliche in München (Lwd., 81,5 x 69,5 cm (erweitertes Format), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 405). BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 92f., 138, Nr. I.99, I.159. Zu Van Dycks für Künstler und Kunstliebhaber verwendeten Porträtypus mit Kopfwendung siehe RAUPP 1984, S. 208-220.

ANTHONIS VAN DYCK

(Art des)

BILDNIS DER PENELOPE NAUNTON, LADY HERBERT

INV. NR. 1520

Um 1640–1700

Leinwand, 123,8 x 97,7 cm (Keilrahmenmaße)

Unsigniert und 1638 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 17 x 16 Fäden/cm²) mit hellgrauer Ölgrundierung (Abb. 1). Verstärkt mit einer Doublieleinwand von größerer Struktur. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, vereinzelt aber Unterlegungen (Abb. 2).

Der ursprünglich nicht bemalte Spannrand des Gemäldes am rechten Bildrand wurde vor 1915 der Bildfläche zugeschlagen. Da die alten Spannlöcher stark ausgerissen sind, wurden die Spannnägel im Zuge der Doublierung und Neuaufspannung teils in die Doublieleinwand gesetzt. Leinwand am oberen Bildrand auf einen eingefügten Pappstreifen getackert.

Kratzer und Bestoßungen mit Ausbrüchen am unteren Bildrand. Knick mit Ausbrüchen am oberen Bildrand. Gekitteter und retuschierte länglicher, fast waagerechter Riss im Hintergrund links neben dem Kopf. Beule im Hintergrund rechts des Kopfes. Mehrere, teils retuschierte, fast senkrechte Knicke in der Leinwand im rechten Arm und den umliegenden Kleiderpartien. Retuschierte Knick in der linken Hand. Zwei Dellen im Hintergrund des unteren rechten Bilddrittels – die untere großflächig übermalt, die obere mit Ausbruch.

Stark verschmutzt. Großflächiger Lösungsmittelschaden, der v. a. in den dunklen Schattentönen ein feines Schwundrisscraquelé sowie Verputzungen, nun teils retuschiert, verursacht hat. Retuschierte Ausbrüche in den dunklen Schatten des Kleides. Ältere und neuere Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt.

Unter UV-Licht wird ein dick und ungleichmäßig aufgetragener, vergilbter, älterer Firnis sichtbar.

Das Gemälde ist nachträglich am unteren linken Bildrand in ockerfarbener Schreibschrift bezeichnet: „Lady Penelope Naunton / 1638“ (Abb. 3). Die Schrift liegt über Verputzungs- und Craqueléschäden und zieht keine ältere Inschrift nach.

Rückseitig auf der Doublieleinwand mit Pinsel in Gelb „N°. 18“. Auf dem Keilrahmen Klebezettel mit „Gale-

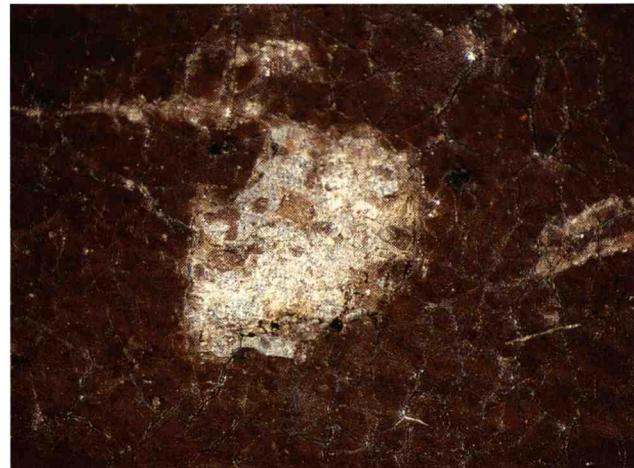


Abb. 1: Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert, Mikroskopaufnahme: Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

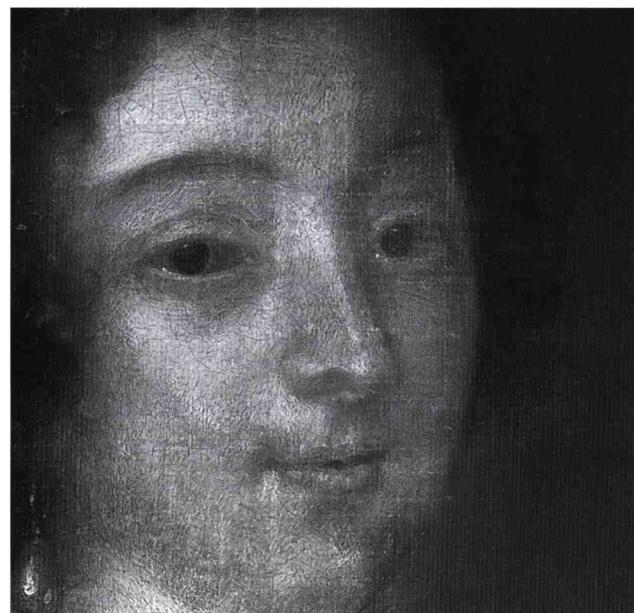


Abb. 2: Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

rie Heinemann, München. / 8672“ in Druckschrift und Klebezettel mit „N°“ in Druckschrift sowie „1520 / Peter Lely“ in blauer Kreide.



Abb. 3: Anthonis van Dyck (Art des), *Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert*, Mikroskopaufnahme: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Galerie Heinemann, München?
erworben 1915 als Geschenk von Rosalie Wertheim als
„Sir Peter Lely“

KOPIE/VARIANTE

Art des Van Dyck, Leinwand, 121,6 x 95,6 cm. Dulwich Picture Gallery (Inv. Nr. DPG201).¹ (Abb. 5)

BESCHREIBUNG

Repräsentatives weibliches Kniestück in nach rechts gerichteter Dreiviertelansicht. Die zum Betrachter blickende Dame steht vor einem neutralen, brauntonigen Hintergrund, der im rechten Bilddrittel von einer grüngraulichen Draperie verdeckt wird. Ihr rotes, tief ausgeschnittenes Kleid ist unterhalb der Brust gegürtet. Unter den längsgeschlitzten, dreiviertellangen Ärmeln kommt ein weißes Untergewand zum Vorschein. Mit der herabhängenden linken Hand greift die Dargestellte in den weiten Rock, während die länglichen, gespreizten Finger des linken, auf Brusthöhe angewinkelten Armes das graubraune, leicht transparente Schultertuch zusammenhalten. Den Hals ziert eine Perlen-

ketten, das Ohr eine tropfenförmige Perle. Die feinen Gesichtszüge werden von braunen Locken gerahmt, die am Hinterkopf mit einem edelsteinbesetzten Haarreif hochgesteckt sind.

FORSCHUNGSSTAND

Wie aus dem rückseitig auf dem Keilrahmen aufgebrachten Klebezettel hervorgeht, befand sich das Gemälde einst in der Münchner Galerie Heinemann; entweder in deren Besitz oder als Kommissionsverkauf. Im Jahr 1915 wurde das Porträt als Geschenk von Rosalie Wertheim als ein Werk von „Sir Peter Lely“ erworben. Laut der Beschriftung des Porträts galt die Dargestellte als Lady Penelope Naunton. Mit dieser Zuschreibung und Identifizierung kam das Gemälde bei der Auktion am 5. Dezember 1933 in Frankfurt a. M. bei Helbing zum Aufruf. Der Annotation im Versteigerungskatalog zufolge ging das Gemälde als unverkauft zurück.²

Das Städel-Inventar listete das Bildnis ebenso wie die Städel-Verzeichnisse von 1919 und 1924 als Sir Peter Lely.³ Der nächste Eintrag bei Sander und Brinkmann nahm eine neue Einordnung als Werk eines Nachfolgers Anthonis van Dycks vor.⁴

DISKUSSION

Eine weitere Version des Städel-Bildes von gleichem Format und gleicher Farbgebung wird als Art des Van Dyck „Frauenporträt, genannt Lady Penelope Naunton“ in der Dulwich Picture Gallery verwahrt (Abb. 5).⁵ Die Zuschreibung dieses Bildnisses an Van Dyck wird generell und die zwischen 1831 und 1926 erfolgte Identifizierung als Lady Penelope Naunton seit Larsen zurückgewiesen.⁶ Penelope Naunton (1620–?1647) war in zweiter Ehe mit Philip Herbert (1621–1669) verheiratet, der seit 1649 5th Earl of Pembroke war. Das ganzfigurige Porträt von „Penelope, Lady Herbert“ Van Dycks, das anlässlich ihrer Hochzeit 1639 von ihrem Schwiegervater bei Van Dyck in Auftrag gegeben worden war, weist jedoch andere Ge-

1 Provenienz: 1811, Vermächtnis Sir Peter Francis Bourgeois (Lehrer und Kunsthändler). Beresford, in: Kat. DULWICH 1998, S. 101, Nr. 201.

2 Verst. Nachlass Geheimrat Franz Rieffel Frankfurt a. M., Nachlass eines süddeutschen Sammlers, Gemälde aus einem süddeutschen Museum u. a., Frankfurt a. M. (Helbing) 5.12.1933, Nr. 414, Tafel 20. Siehe annotiertes Exemplar im Städel.

3 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1520.

4 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 28f. Im Städel-Verzeichnis von 1936 lediglich nicht näher identifizierbare Bildnisse von Van Dyck, keines unter Sir Peter Lely, unter dessen Namen es damals noch sehr wahrscheinlich gelistet war.

5 Siehe KOPIE/VARIANTE. Das Gemälde in Dulwich ist in einem schlechten Zustand und scheint von geringerer Qualität zu sein. Ich danke Paul Matthews, Dulwich Picture Gallery, für seine Auskunft vom 10.7.2006 und die Überlassung des Manuskriptes des Katalogeintrags, der Teil des derzeit von John Ingamells im Druck befindlichen Kataloges über die Britischen Gemälde in Dulwich ist.

6 CUST 1900, Nr. 96. SCHAEFFER 1909, S. 460, 516 (Van Dyck-Werkstatt). Nicht mehr in dem von Glück 1931 herausgegebenen Band der Klassiker der Kunst verzeichnet. LARSEN 1988, Bd. 2, S. 342 unter Nr. 876. Beresford, in: Kat. DULWICH 1998, S. 101, Nr. 201 (Art des Van Dyck).



Abb. 4: Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert, um 1640–1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

sichtszüge und eine unterschiedliche Frisur auf (Abb. 7).⁷

Die Inschrift „Lady Penelope Naunton / 1638“ im Städel-Bild, die in der Version in Dulwich fehlt, liegt über Verputzungs- und Craqueléschäden (Abb. 3). Sie zieht keine ältere Inschrift nach und wurde nachträglich – vielleicht im Zuge der Identifizierung der Version in Dulwich –, originale Inschriften Van Dycks imitierend, aufgebracht. An Van Dyck erinnert auch das durch Tizian und die venezianische Malerei etablierte nobilitierende Draperiemotiv im Hintergrund, das kostbare

Kostüm⁸ mit Perlenschmuck und die elegante Pose.⁹ Insbesondere das Motiv der Hand, die mit grazil gespreizten Fingern in den Stoff greift, avancierte bei Van Dyck zu einer beliebten Geste.

In den hellen Tönen des mit dichtem Farbauftrag gemalten Frankfurter Bildnisses bleibt der Pinselstrich sichtbar, während die dunkleren Partien (Abb. 6) oder auch die Finger der rechten Hand vertrieben ausgeführt sind. Der wenig anatomisch gedachte Körper der Dargestellten ist von einer voluminösen, aber schlicht und additiv gemalten Draperie umhüllt.



Abb. 5: Anthonis van Dyck (Art des), Frauenporträt, genannt Lady Penelope Naunton, Dulwich Picture Gallery

7 Anthonis van Dyck „Penelope, Lady Herbert“, Lwd., 221 x 137,2 cm. The Earl of Pembroke, Wiltshire, Wilton House. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 575, Nr. IV.187.

8 Vgl. allgemein GORDENKER 2001.

9 Vgl. die ähnliche Armhaltung z. B. in Van Dycks „Lady Mary Villiers mit Lord Arran“ von ca. 1636 (Raleigh, North Carolina Museum of Art, Inv. Nr. 52.17.1). BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 589, Nr. IV.204

Wegen der geringeren malerischen Qualität ist das Gemälde als ein Werk in der Art Van Dycks einzureihen, das vermutlich nach dessen Tod in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist.

LITERATUR

Verz. 1919, S. 63, Nr. 1520; 1924, S. 113, Nr. 1520; 1936, S. 16; 1995, S. 28f., Abb. 22 (als Nachfolger van Dycks)

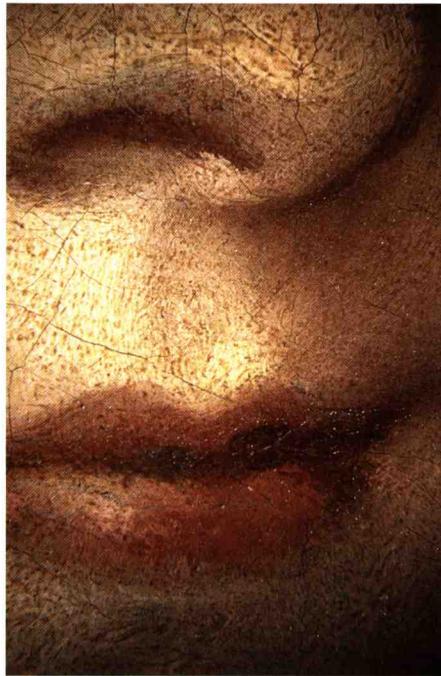


Abb. 6: Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert, Mikroskopaufnahme: Mund-/Nasenpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Anthonis van Dyck, Penelope, Lady Herbert, The Earl of Pembroke, Wilton House, Wiltshire

ANTHONIS VAN DYCK

(Nachahmer)

PUTTENREIGEN

INV. NR. 2080

18./19. Jahrhundert

Kupfer, 23,8 x 27,3 (unten) bzw. 27,5 (oben) cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Waagrecht gerillte Kupfertafel mit dünner, hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie und stellenweise auch mit bloßem Auge sind in den Figuren und in Teilen der Landschaft mit einem Stift ausgeführte Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 2, 8). Pentiment eines nicht ausgeführten Baumstammes am rechten Bildrand (Abb. 3).

Kupfertafel stark verbeult. Knicke in der Mitte der unteren Bildhälfte. Unregelmäßig zugeschnittene Bildränder. Ausbrüche entlang der Bildränder und im Oberschenkel des zentralen vorderen Puttos. Kratzer im Oberschenkel des rechten vorderen Puttos und im Arm des hinteren zweiten Puttos von links. Großflächige, stellenweise der Form folgende Verputzungen in den Brauntönen legen teils den Bildträger frei (Abb. 1). Retuschen in den Haaren des rechten vorderen Puttos.

Unter Mikroskop wird sichtbar, dass der Farbauftrag zum Teil nicht der üblichen Abfolge entspricht: Die

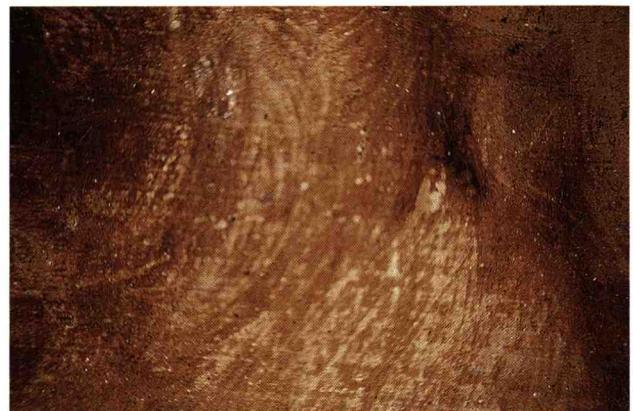


Abb. 1: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Mikroskopaufnahme: Putto links vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unterzeichnung liegt partiell direkt auf der Kupfertafel statt auf der Grundierung, z. B. oberhalb der Brustwarze des mittleren vorderen Puttos (Abb. 5), und das weiße Glanzlicht im linken Auge des rechten vorderen Puttos wird stellenweise von den dunkleren Augapfel- und Pupillentönen verdeckt (Abb. 6). Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender Firnis sichtbar.



Abb. 2: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Infrarot-Reflektographie: Pentiment, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Anthonis van Dyck (Nachahmer), *Puttenreigen*, 18./19. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Städel Museum

Rückseitig in blauer Kreide vierstellige Zahl „[?]67“. Drei Klebezettel: in blauer Tinte „H/[...]/23/6/45“, in blauer Tinte „312/11“, gedruckt „STÄDELSCHES / KUNSTINSTITUT / FRANKFURT a. M. /“ und in blauer Tinte „2080“.

PROVENIENZ

erworben 1960 von H. O. Hauenstein, Frankfurt a. M. als „Deutsch (?), Anfang 17. Jahrhundert“

BESCHREIBUNG

Acht nackte Putten tanzen in einer Landschaft einen Reigen. Sechs von ihnen formen einen Kreis, indem sich die drei vorderen frontal, die drei hinteren mit dem Rücken zum Betrachter an den Händen halten. Ziel des Reigens ist es, links vorne ein Tor zu passieren, das zwei Putten links vorne jeweils mit ihrem erhobenen rechten Arm bilden. Hierfür streckt der außen stehende Putto seinen rechten Arm quer vor seinem Oberkörper aus, während er mit der Linken nach hinten zur Hand des Nachbarn greift. Abseits am linken Bildrand schickt sich ein weiterer Putto mit einem hellgelben transparenten Tuch und gefolgt von einem zweiten Putto an, unter den Armen hindurchzulaufen. Der vorne in der Mitte Tanzende wird von einer hellen, halbtransparenten Draperie bedeckt, die im Wind flattert. Neben ihm setzt der rote Stoff, der von der linken Schulter eines weiteren Puttos rutscht, dessen Körper hinterfängt und

auf seiner rechten Seite nach vorne bauscht, einen weiteren Farbakzent. Den Hintergrund am oberen Bildrand bildet ein schmaler Landschaftsstreifen mit wenigen Baumstämmen und abgeschnittenen Laubkronen vor einem tiefblauen Himmel.

FORSCHUNGSSTAND

Der „Puttenreigen“ wurde 1960 vom Städel Museum als „Deutsch (?), Anfang 17. Jahrhundert“ erworben. Sander und Brinkmann wiesen das Gemälde einem „niederländischen (?) Meister des 17. Jahrhunderts“ zu.¹

DISKUSSION

Die Darstellung steht in der Nachfolge vergleichbarer Puttenreigen von Rubens, die ihrerseits auf Tizian zurückgehen.² In der Tat orientierte sich der Maler der Städel-Tafel an einem flämischen Vorbild: Anthonis van Dycks tanzende Putten in seiner um 1630 entstandenen „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“³ (Abb. 7). Anordnung und Haltung der Figuren Van Dycks wurden leicht variiert, wie bei dem links vorne Tanzenden, der nicht nach unten blickt, sondern die rechte Schulter hochzieht und den Kopf nach oben reckt. Auch der kühn gedrehte Körper des Puttos, der geduckt unter den Armen hindurchläuft, wurde in der Städel-Tafel durch eine einfache Profilansicht ersetzt. Während Van Dycks Reigen bei dem mittleren vorderen Putto endet, fasst dieser in der Frankfurter Kupfertafel nach der Hand ei-



Abb. 5: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Mikroskopaufnahme: Unterzeichnung im Oberkörper des mittleren vorderen Puttos, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Mikroskopaufnahme: linkes Auge des rechten vorderen Puttos, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 69.

2 Siehe Rubens' „Venusfest“ (Lwd., 217 x 350 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 684) aus der Zeit um 1636/37 und seine Kopie nach Tizians „Venusfest“. Ausst. Kat. WIEN 2004/05, S. 348–355, Nr. 88, Abb. 1.

3 Anthonis van Dyck „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, Lwd., 215 x 285,5 cm. St. Petersburg, Eremitage. Siehe auch die

Wiederholung in Florenz (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Inv. Nr. 437). LARSEN 1988, II, S. 290, Nr. 727, 728. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 251f., Nr. III.8, S. 397, Nr. III.A1. Die Popularität des Van Dyck-Vorbildes zeigt auch der Puttenreigen von Lucas Franschoys d. J. aus den 1650er Jahren. COLSOUL 1989, S. 197–202, Nr. 57–61.



Abb. 7: Anthonis van Dyck, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, St. Petersburg, Eremitage

nes weiteren Puttos. Der Vordere erscheint dadurch frontaler und statischer. Auch Van Dycks lebhafte Zweiergruppe, die sich rechts anschließt, fällt weg. Insgesamt ist die fließende Bewegung des Vorbildes zu einer flächigen Figurenreihung erstarrt. Dreiviertelansichten sowie Körpereindrückungen und -wendungen werden weitgehend vermieden, der Landschaftshintergrund wirkt flach.

Die Gesichtstypen der drei Putten, die den Durchlass bilden bzw. des Hindurchlaufenden, erinnern an Van Dyck. In beiden Bildern vergleichbar sind ferner die goldfarbenen und roten sich um die nackten Körper bauschenden Draperien sowie die metallisch wirkenden, an den Schulterblättern ansetzenden Flügel. Der Künstler der Frankfurter Tafel kannte entweder eine der beiden Originalversionen Van Dycks oder eine der zahl-

reichen Kopien. Der Stich von Schelte Adamsz. Bolswert ist aufgrund der seitenverkehrten Darstellung nicht relevant.⁴

Der Frankfurter „Puttenreigen“ ist grob mit wenig differenzierenden Farben gemalt. Einzig der vordere rechte Putto besitzt einen auffallend dichten, einheitlichen Farbauftrag. Die Unterzeichnungen skizzieren manche Formen genauer, manche pauschaler und weichen stellenweise von der malerischen Ausführung ab. Der mittlere rückansichtige Putto war ursprünglich beispielsweise weiter links geplant und die Flügel des linken vorderen Putto, der unter den Armen der beiden Spielgefährten hindurchlaufen möchte, waren leicht versetzt (Abb. 2, 8). Wie aus der Mikroskopuntersuchung hervorgeht, liegen Unterzeichnungen und Malfarben teilweise nicht in der üblichen Schichtabfolge (Abb. 5, 6).⁵

4 HOLLSTEIN VI, S. 110, Nr. 65. Zu dem Stich und einer Kopie von Jacob de Wit siehe Ausst. Kat. ANTWERPEN-AMSTERDAM 1999/2000, S. 284–289, Nr. 40, Abb. 9. Zu weiteren, v. a. in Frankreich befindlichen Kopien siehe LARSEN 1988, II, S. 290,

Nr. 727, 728. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 252, Nr. III.8, S. 397, Nr. III.A1.

5 Siehe TECHNISCHER BEFUND.



Abb. 8: Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen, Infrarot-Reflektographie: Flügel des linken vorderen Puttos, Frankfurt a. M., Städel Museum

Aus diesem Grund ist die Tafel als eine Imitation aus dem 18. oder 19. Jahrhundert einzuordnen, die sich an Van Dyck orientiert. Da Puttenszenen häufig Kabinett- oder Schreibschränke ausstatteten, wäre ein entsprechender Kontext auch hier denkbar.⁶

LITERATUR

Verz. 1995, S. 69, Abb. 148

6 Siehe den Entstehungskontext zu David Teniers d. J. „Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1226). Siehe auch einen Schreibschränk mit Tafeln, die Kinder und einen Amorettentanz wiedergeben, in Lissabon (Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 1058). Siehe auch die

drei Tafeln mit tanzenden und musizierenden Putten und einem ähnlichen Puttenreigen (jeweils Holz, 10 x 26 cm, Verst. Wien [Dorotheum] 10.6.1998, Nr. 191 [als italienischer Maler um 1600]), die aufgrund des Formats aus einem vergleichbaren Kontext stammen könnten.

JACOB VAN ES

Antwerpen (?) um 1590/95 – 1666 Antwerpen

Jacob Foppens van Es (Essen, Esch), vermutlich in Antwerpen um 1590/95 geboren, ist erstmals durch seinen Eintrag als Meister 1617 in der Antwerpener St. Lukas-gilde dokumentiert. Im selben Jahr heiratete er Joanna Claessens. Jacob Jordaens, der in Van Es' Stillleben mitunter die Figuren ausführte, war Taufpate des Sohnes Lucas. Auch zu Cornelis Schut und Deodat van der Mont scheint Van Es näheren Kontakt gehabt zu haben, da sie gleichfalls jeweils die Patenschaft eines Kindes

übernahmen. 1621/22 und 1623 unterrichtete Van Es zwei nicht näher bekannte Schüler und später wahrscheinlich auch seinen Sohn Nicolaes. Seit 1636 wohnte die Familie in dem Haus „de Paus van Rome“ in der Borzestraat Nr. 4. Am 29. Mai 1646 verfasste Van Es sein Testament, das er am 3. März 1666 erneuerte. Zwei Tage später verstarb er und wurde am 11. März in Antwerpen begraben.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 226–228.; HOOBRACKEN 1718, I, S. 217f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1108–1111; Christine van Mulders, Jacob van Es, in: DICTIONARY OF ART 10, 1996, S. 494

STILLEBEN MIT FISCHEN AUF EINER KÜCHENBANK

INV. NR. 691

Um 1635–40

Leinwand, 86,7 x 219,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte, grau grundierte Leinwand (Leinenbindung, 11 x 12 Fäden/cm²). Doubliert und allseits mit einem Textilband unterlegt. Obere und untere Spannkanten vermutlich im Laufe des 20. Jahrhunderts dem Bildfeld zugeschlagen.¹ Als Folge stärkeres Hervortreten der schmalen, dunklen Einfassung, die das gesamte Bildfeld illusionistisch rahmt und am rechten und unteren Bildrand zusätzlich durch einen hellgrauen schmalen Streifen betont wird. Keine Hinweise auf Unterzeichnungen oder Pentimenti bei der Mikroskopuntersuchung.

Das als „vertrocknet“ beurteilte Gemälde wurde am 19. November 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv 1877/78, S. 37r, Inv. Nr. 691, Kat. Nr. 131; Inventar 1872, Inv. Nr. 691).

Spanngirlanden an allen Bildrändern. Bildecken der Originalleinwand rechts unten durchgestoßen, rechts oben und links unten angestoßen. Ausbrüche an den Spannkanten. Übermalte Reste einer alten Papierabklebung. Gekittete und retuschierte Beschädigungen (Risse?) am oberen Bildrand.

Vereinzelt kleinere, teils retuschierte und gekittete Ausbrüche am rechten Bildrand, im Hintergrund und in der

Tischkante. Bereibungen am unteren und oberen Bildrand. Unter UV-Licht wird ein stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet rechts unten am weißen Tuch in ockerfarbener Schreibschrift: „V: ES: f:“ (Abb. 1). Die Bezeichnung zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé und ist in die umliegende Malschicht eingebunden.

PROVENIENZ

Slg. Christian Georg Schütz „der Vetter“ (1758–1823), Maler und „Custode“ der Gemälde des Dominikanerklosters, Frankfurt a. M.

erworben am 9. Mai 1817 von C. G. Schütz „der Vetter“ (fl. 150) als „Jacob van Es“

AUSSTELLUNGEN

Utrecht, Centraal Museum; Helsinki Amos Anderson Art Museum, Fish, still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700, 2004, Nr. 7

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 53

BESCHREIBUNG

Auf einem langen, schmalen Tisch sind verschiedene tote, zum Teil bereits zerlegte Fische sowie Meeresgetiere und Kräuter ausgebreitet. Das Arbeitsmesser steckt links neben dem Bottich in der Holzplatte. Davor krümmen sich ein paar Aale und weitere kleinere Fische, darunter eine Meerbrasse. In dem Korbdeckel, der auf einem blauen, über die Tischkante drapierten Stück Stoff steht, liegen zwei Schellfische. Aus der aufgeschlitzten Haut der beiden Schollen unter dem aufgehängten Karpfen in der Bildmitte rinnt Blut. Rechts daneben liegen ein Stein- oder Heilbutt, der an Schnauze und Schwanz zusammengebunden ist, und knapp an der Tischkante ein Taschenkrebs. Am rechten Bildrand sticht vor dem dunkelgrünen Salztopf das rote Fleisch des zerlegten Lachses hervor. Sein abgetrennter Kopf und eine Filetscheibe wurden auf ei-

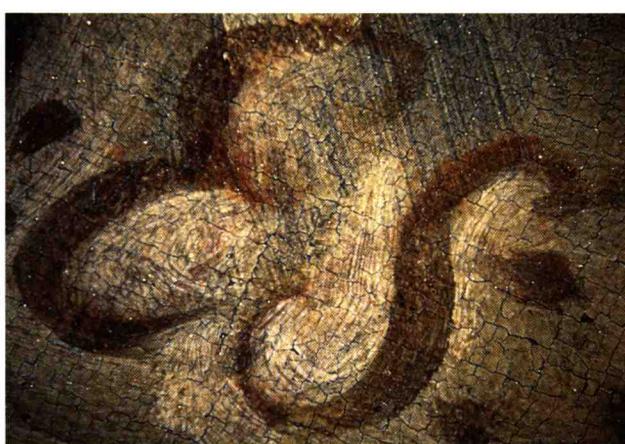


Abb. 1: Jacob van Es, Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 In den Städel-Verzeichnissen bis 1924 wurde das Format mit 83 oder 84 x 216 cm angegeben. Kleineres Maß übernommen bei GREINDL 1956, S. 156. DIES. 1983, S. 345, Nr. 19.



Abb. 2: Jacob van Es, Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank, um 1635–40, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Jacob van Es, Küchenstillleben, 1631, Amsterdam, Privatbesitz

nem Teller angerichtet, der auf einem weißen Tischtuch steht.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 9. Mai 1817 für 150 fl. als „Jacob van Es“ aus der Frankfurter Sammlung Christian Georg Schütz „der Vetter“ angekauft. Die Inventare und Verzeichnisse des Städel ordnen es seither durchgehend als eigenhändiges Werk ein,² dennoch wurde der Taxwert gegenüber dem Ankaufspreis auf 75 fl. halbiert.³ Die Verzeichnisse von 1823 und 1830 geben als Datierung 1620 an, während die übrigen kein Entstehungsjahr nennen.

Levin nahm die Signatur „V. ES f.“ als gefälscht auf.⁴ Dessen ungeachtet und ohne die Eigenhändigkeit in Frage zu ziehen, druckte das Städel-Verzeichnis von 1892 die Signatur erstmals mit allen drei Doppelpunkten richtig ab.⁵ Das Format wurde sowohl in den Inventaren als auch in den Verzeichnissen des Städel bis

1924 mit 83 oder 84 x 216 cm kleiner als heute angegeben.⁶

In der Forschung wurde das Fischstillleben seit Van den Branden und Woermann gleichfalls als eigenhändiges, signiertes Werk behandelt.⁷ Aufgrund stilistischer Vergleiche mit einem Küchenstück Van Es' von 1631 (Abb. 3) datierte Meijer es jüngst um 1635.⁸ Das Hauptwerk Van Es⁹ zeige, dass er weniger fein male als Clara Peeters und seine Bilder weniger bewegt und barock seien als diejenigen von Frans Snyders.¹⁰ Bei einem anderen Bild¹¹ habe Van Es' breite, kräftige Malweise sogar irrtümlich zu einer Einordnung als Werk eines spanischen Künstlers geführt. Meijer beschrieb das Frankfurter Gemälde als Auslage in einem Fischverkaufsstand, erwog aber wegen der Kräuter, dass es sich ebenso gut um eine Küche handeln könnte. In dem Gefäß rechts hinten vermutete er Salz für die Konservierung oder Zubereitung und in dem Holzimer Wasser, um den Fisch frisch zu halten. Der aufgehängte Karpfen sei allgemein ein beliebtes Motiv von Fischstillleben, wobei es unklar sei, ob dies mit der damaligen Präsentation in Verkaufsständen oder der Aufbewahrung zu tun hat.¹² Dennoch sprechen Artenvielfalt und Komposition im Städel-Bild für ein künstliches Arrangement.¹³ Wegen des ungewöhnlichen Formates schlug Meijer vor, dass das Bild als spezielle Auftragsarbeit für einen Versammlungsraum der Fischverkäufergilde bestimmt gewesen sein könnte. Die Perspektive deute eine hohe Aufhängung, aber keine Verwendung als Supraporte an. Basierend auf den Arbeitsergebnissen zur vorliegenden Katalognummer behandelte die Verfasserin das Städel-Bild als ein Werk von Van Es, das in charakteristischer Manier breit und locker mit eher reduzierten Farben gemalt ist und im Vergleich zu seinem „Küchenstillleben“ von 1631 (Abb. 3) um 1635–40 datiert werden kann.¹⁴ Die Komposition mit einer horizontalen, nach hinten leicht ansteigenden Tischplatte sei typisch für Van Es,

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 691. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 248, alt Inv. 691. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 691. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 691. In den Städel-Verzeichnissen zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 29.

3 Siehe alle Städel-Inventare, auch die nachträgliche Korrektur in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 691.

4 LEVIN 1886/87, Sp. 675. Aufgrund der nicht durchführbaren Überprüfung enthielt sich Levin einer Meinung zur Eigenhändigkeit des Städel-Bildes. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

5 Zuvor hatte man in den Städel-Verzeichnissen höchstens den ersten notiert. Siehe auch „V. ES. f.“ und nachträglich hinzugefügt „V: ES: f.“ in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 691. Ebenso noch als „V. Es. F.“ bei GREINDL 1956, S. 156 und DIES. 1983, S. 345, Nr. 19.

6 In der Forschungsliteratur übernommen GREINDL 1956, S. 156. DIES. 1983, S. 345, Nr. 19.

7 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1111 (Signatur als „V. Es. f.“). Woermann führte es als eines der bezeichneten Werke an, die zur Beurteilung von Van Es' Œuvre herangezogen werden

können. WOERMANN 1888, 1, S. 542. Siehe ebenso DROST 1926, S. 117. GREINDL 1956, S. 156. WILENSKI 1960, II, Abb. 558. GREINDL 1983, S. 345, Nr. 19.

8 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 227, Nr. 7. Jacob van Es, „Küchenstillleben“, Lwd., 82 x 115 cm. Amsterdam, Privatbesitz. Bezeichnet: „[H.?] van Es 1631“. Meijer zufolge eigenhändiges Werk von Jacob van Es. Bei Bol, in: Ausst. Kat. DORDRECHT 1962, S. 25, Nr. 49 als Hans van Essen. Bei Haak, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1970, S. 41, Nr. 28 als Van Es. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 194, unter Nr. 53, Abb. 40 als Van Es.

9 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 25.

10 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 227, Nr. 7.

11 Verst. Kat. New York (Sotheby's), 25.5.2000, Nr. 26 (als F. Barranco).

12 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 25.

13 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 227, Nr. 7.

14 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 194, Nr. 53.

das ungewöhnlich schmale, längliche Querformat müsse jedoch auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgehen. Denkbar wäre, dass ein Fischhändler oder die Fischverkäufergilde das Gemälde bei Van Es zur Ausstattung eines öffentlich genutzten Raumes bestellt habe. Die leichte Untersicht und die gemalte Einfassung, die das gesamte Bildfeld illusionistisch rahmt, würden verraten, dass das Bild einst für eine leicht erhöhte Hängung bestimmt war. Vor 1817 habe das Gemälde womöglich im Frankfurter Dominikanerkloster gehangen, denn das Städel habe es damals von dem Maler Christian Georg Schütz der Vetter erworben, der als „Custode“ der Gemälde im Kloster beschäftigt war.

Berger Hochstrasser erwähnte das Gemälde gleichfalls als ein um 1635 entstandenes Werk von Van Es, das den Verkaufstisch eines Marktstands zeige.¹⁵ Mit dem Holzeimer hätte man die Fische herbeigetragen, das Zusammenbinden des Stein-, Glatt- oder Heilbutts habe ferner dem Transport gedient. Manche Fische wie die Flunder oder Schollen seien bereits für die weitere Verarbeitung mit Einkerbungen vorbereitet. Berger Hochstrasser hob ferner das lang gestreckte Format und die koloristischen Feinheiten als bemerkenswert hervor.

DISKUSSION

Allegorische Darstellungen der vier Elemente und Marktbilder mit Fischverkaufsszenen von Pieter Aertsen gehören zu den Vorläufern von Fischstillleben, die sich im frühen 17. Jahrhundert als eigene Bildgattung herausbildeten.¹⁶ Die Entwicklung verlief nicht linear, da in den 1620er Jahren in den Niederlanden nur wenige, in Antwerpen überhaupt keine Fischstillleben entstanden.¹⁷ Erst in den 1630er Jahren nahm die Produk-

tion sowohl in Antwerpen als auch in den nördlichen Niederlanden wieder zu.

Van Es fertigte neben Fischstillleben und wenigen Blumengirlanden in erster Linie Frühstückstillleben an. Seine Werke müssen in Antwerpen sehr gefragt gewesen sein, denn selbst Rubens besaß zwei Bilder von Van Es.¹⁸ Im Städel-Bild liegt eines seiner wenigen Stillleben vor, das sich ausschließlich dem Sujet Fisch ohne weitere Esswaren widmet. Angesichts des ungewöhnlichen Formats wird es wahrscheinlich von einem Fischhändler oder der Fischverkäufergilde geordert worden sein, wobei nicht sicher zu klären ist, ob inhaltliche Gründe beim Erwerb eher von Belang waren als der Wunsch nach einem passenden und dekorativen Raumschmuck.¹⁹ Da das Städel-Bild aber vor 1817 zur Sammlung des Frankfurter Dominikanerklosters gehörte, ist von einer späteren Hängung als Kaminstück in der zugehörigen Klosterküche auszugehen – ähnlich wie bei der „Fischbude“ von Adriaen van Utrecht, die einst als Präsentation von Fastenspeise die Klosterküche der St. Petersabtei in Gent zierte.²⁰

Das Ausbreiten der Fische auf einer schmalen, horizontalen, nach hinten leicht ansteigenden Tischplatte, auf der manche Gegenstände im Hintergrund, beispielsweise der Holzbottich, nach hinten zu kippen drohen, ist gleichfalls in dem „Küchenstillleben“ von 1631 (Abb. 3) und weiteren, meist auf wenige Farben reduzierte Fischstillleben vor dunklem Fond von Van Es zu beobachten.²¹

Vergleichbare Fischstillleben auf einer hölzernen Küchenbank schuf Alexander Adriaenssen, der mit 170 bekannten signierten Werken als produktivster Vertreter des Fischstilllebens im Antwerpen des 17. Jahrhunderts gilt. Bereits 1631 malte er auch reine Fischstillleben und um 1640 – etwa in dem Budapester Bild – zudem eines

15 Berger Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 188.

16 MEIJER 2004, S. 16–18. Siehe Pieter Aertsen „Marktszene“ mit Fischverkauf in Köln (Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Inv. Nr. 1022). Siehe auch den Stich von Philips Galle nach Hans Bol „Der Fischmarkt ,op de Werf‘ in Antwerpen“ (1582). Ausst. Kat. Essen-Wien 2002, S. 164, Abb. 9.

17 MEIJER 2004, S. 16, 22. Zum Fischhandel in den Niederlanden, dessen eigentliches Zentrum in den nördlichen Niederlanden lag, siehe Brakensiek, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 242, Nr. 81.

18 „311. Vne petite piece avec vn verre & quelques trenches de jambon, de Van Es.“, „312. Vn bancquet, du mesme, sur fond de bois.“ MULLER 1989, S. 143f., Nr. 311, 312. Vgl. Gritsay, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 238, Nr. 79.

19 Generell überwiegt die Auffassung, dass Fischstillleben insbesondere aufgrund ihrer kunstfertigen, dekorativen Darstellung gekauft wurden. De Jongh ging dennoch auf die religiöse und erotische Fischsymbolik ein und Meijer erwies neben der Allegorie des Wassers auf die Bedeutung von Fischstillleben als Lob der Schöpfung und Dank Gottes für die Plagen, die das

Seefahrervolk erduldet. Brakensiek, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 242, Nr. 81. DE JONGH 2004, S. 75–119. MEIJER 2004, S. 17. Siehe auch ROBELS 1989, S. 63.

20 Adriaen van Utrecht, „Fischbude“, Lwd., 215 x 298 cm. Gent, Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. S-10). Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 194, Nr. 64. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 194, 196, Nr. 53. Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 227, Nr. 7. Siehe auch den Auftrag über zwei Fischstillleben für die Ausstattung des Almosenhäuses in Alkmaar. Ders., in: EBD., S. 300f., Nr. 40. MEIJER 2004, S. 15, 17. ROBELS 1989, Anm. 326 auf S. 141. Vgl. die klein- und mittelformatigen Fischstillleben von Adriaenssen, von denen nur drei ein Format von 112–132 x 174–200 cm aufweisen. SPIESSENS 1990, S. 145, 181, 191, Nr. 75, 154, T1.

21 Siehe Anm. 8. Jacob van Es, „Brasse in einer Tonschüssel mit Zwiebeln, Krabben, Fischfilets, einem Eimer und Kupfergefäße auf einer Tischkante“, Holz, 68,2 x 103,5 cm. Verst. London (Christie’s) 8.12.2006, Nr. 114. Ders., „Fischstillleben mit Karpfen auf einem Tonsieb mit Austern, Artischocken, Brötchen und einem Zinnkrug in einem Weinkühler“, Lwd., 61,3 x 96,2 cm. Verst. Amsterdam (Sotheby’s) 5.11.2002, Nr. 261.



Abb. 4: Abraham Hendricksz. van Beyerens, *Tote Fische*, Basel, Kunstmuseum

als langgestrecktes Querformat, wenn auch nicht eines von einer derartigen Länge wie das Frankfurter Gemälde Van Es'.²² Adriaenssens Werke sind auch stilistisch mit denjenigen von Van Es vergleichbar, sie besitzen je-

doch ein anderes Kolorit und eine räumlichere Auffassung.²³

In den nördlichen Niederlanden griff Abraham Hendricksz. van Beyerens gegen 1640 den im Frankfurter Fischstillleben dargestellten Typus auf. Sein Baseler Gemälde „Tote Fische“ (Abb. 4) zeigt gleichfalls eine ähnlich unräumliche Präsentation, denn der Eimer im Hintergrund hat auf der schmalen Tischplatte kaum Platz und die Tischkante verläuft versetzt mit wechselnder Draufsicht.²⁴ Van Beyerens Malweise, Fischhaut mit Parallel- und Kreuzschraffur zu kennzeichnen, weicht jedoch von Van Es' Manier ab. Sein Frankfurter Bild ist nass in nass, rasch und eher einschichtig mit breitem Pinselstrich ausgeführt. Statt die Schuppen einzeln in einer vertriebenen Manier wiederzugeben, erinnert die lockere Behandlung der Fischhaut vielmehr an Fell oder Gefieder (Abb. 5). Pointiert gesetzte Glanzlichter suggerieren ferner Wassertropfen und auch das heraustropfende Blut wurde teils pastos mit Krapplacklasuren gemalt (Abb. 6) Auffallend nachlässig wirken die wenig plastisch modellierten Draperien.

Malweise und Komposition sowie die als entstehungszeitlich bezeugte Signatur (Abb. 1)²⁵ stufen das Städels-Bild als authentisches Werk von Van Es ein. Aufgrund der meist fehlenden Datierungen ist das Erstellen einer Chronologie für Van Es insgesamt problematisch. Stilistische Parallelen mit dem Van Es zugeschriebenen

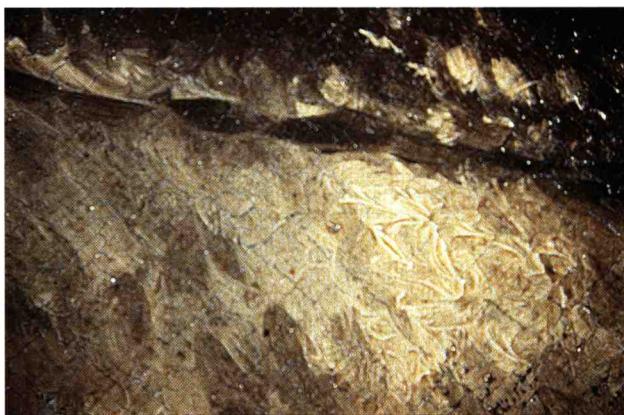


Abb. 5: Jacob van Es, *Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank*, Mikroskopaufnahme: Fisch vorne im Korb, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Jacob van Es, *Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank*, Mikroskopaufnahme: Blutspuren, Frankfurt a. M., Städel Museum

22 Alexander Adriaenssen, „Fische“, Holz, 44,3 x 78,6 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 2327). Bezeichnet: „Alex Adriaenssen fesit A° 1640“. Siehe auch das signierte und 1623 datierte Stillleben „Fische, Schalentiere und Katze“ (Holz, 40 x 71 cm, Verst. Stockholm [Bukowski], 4.11.1986, Nr. 337) und das ebenfalls signierte und 1631 datierte „Fische und Schalentiere“ in Göteborg (Holz, 25,5 x 26 cm, Konstmuseum, Inv. Nr. 1408). SPIESSENS 1990, S. 103, 105, 112, Nr. 1, 5, 17.

23 SPIESSENS 1990, S. 76.

24 Abraham Hendricksz. van Beyerens, „Tote Fische“, Lwd., 72,5 x 63,5 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1177). Monogrammiert: „AVB“ (ligiert). Kemperdick, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, Nr. 58, S. 206. Die korrekte Wiedergabe von Gefäßen in Fischstillleben fand auch bei anderen Künstlern wie Pieter van Schaevenborgh und Wallerant Vaillant mitunter wenig Beachtung. Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 301f., 305, Nr. 40, 42.

25 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

„Frühstück mit Austern“ in St. Petersburg, dessen tonige Farbpalette auf eine Entstehung nach 1630 verweist,²⁶ und die verwandte Komposition des „Küchenstilllebens“ von 1631 (Abb. 3) legen jedoch nahe, dass das koloristisch etwas aufgelockerte Frankfurter Gemälde um 1635–40 entstanden ist.

LITERATUR

- Verz. 1819, S. 41, Nr. 102; 1823, S. 22, Nr. 102; 1830, S. 24, Nr. 169; 1833, Taf. 16; 1835, S. 80, Nr. 242; 1844, S. 107, Nr. 258; 1858, Zweiter [= annotiert] Nachtrag 1865, S. 150, Nr. 429; 1866, S. 154, Nr. 429; 1870, S. 104, Nr. 131; 1873, S. 106, Nr. 131; 1879, S. 118, Nr. 165; 1883, S. 120, Nr. 165; 1888, S. 129, Nr. 165; 1892, S. 43, Nr. 165; 1897/1900, S. 41, Nr. 165; 1900, S. 112, Nr. 165; 1905/07, S. 33, Nr. 165; 1907, S. 32, Nr. 165; 1910, S. 40, Nr. 165; 1914, S. 41, Nr. 165; 1915, S. 96, Nr. 165; 1919, S. 38, Nr. 691; 1924, S. 73, Nr. 691; 1995, S. 29, Tafel 46
- VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1111
LEVIN 1886/87, Sp. 675
LEVIN 1887/88a, Sp. 254
WOERMANN 1888, 1, S. 542
DROST 1926, S. 117
GREINDL 1956, S. 156
WILENSKI 1960, II, Abb. 558
GREINDL 1983, S. 345, Nr. 19
Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 25, 227, Nr. 7, Schema auf S. 377
Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 194, 196, Nr. 53, Abb. S. 195, Detailabb. S. 182f., 197
Berger Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 188

26 Vgl. die freie, rasche Malweise in dem Van Es' zugeschriebenen „Frühstück mit Austern“ (Holz, 38 x 44,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE 3498). Datierung laut Gritsay

wegen der monochromen Tendenzen der 1630er Jahre. Gritsay, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 238, Nr. 79.

LUCAS FRANCHOYS II.

Mechelen 1616 – 1681 Mechelen

Lucas Franchoys II., am 28. Juni 1616 in Mechelen getauft, lernte wie sein zehn Jahre älterer Bruder Pieter zunächst in der Werkstatt des Vaters, dem Historien- und Porträtmaler Lucas Franchoys I. Wie sein Bruder setzte Lucas II. seine Ausbildung vermutlich in Antwerpen fort. 1649 wohnte Lucas II. wieder in Mechelen und reiste von dort nach Tournai, um kirchliche Aufträge anzunehmen. De Bie zufolge war er Rubens-Schüler und hielt sich wie zuvor sein Bruder in Frankreich auf, wo Lucas II. am königlichen Hof als Porträtmaler gearbeitet haben soll. 1654, im Todesjahr des Bruders, war Lucas II. wieder zurück in Mechelen. Am 15. März 1655

wurde er Mitglied der dortigen Gilde, der er 1663 als Dekan vorstand. Zu seinen Auftraggebern gehörte Erzbischof Alphonse de Bergues (Berghes), dessen Porträt er anfertigte. Am 2. Februar 1668 heiratete er in Sint Romboutskerk Anna Theresa (Marie-Theresa) van Wolschaeten. Einige seiner Historiengemälde und Porträts wurden von anderer Hand gestochen, er selbst führte Stiche nach Kompositionen Van Dycks aus. Ferner übernahm er in Landschaftsbildern mitunter die Staffagefiguren. Lucas II. verstarb in Mechelen am 3. April 1681 und wurde am nächsten Tag in der Johanneskirche bestattet.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 152, 374–376; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 809–812; Hans Vlieghe, Lucas Franchoys II, in: DICTIONARY OF ART 11, 1996, S. 699

LUCAS FRANCHOYS II.

(zugeschrieben)

BILDNIS EINES MANNES

INV. NR. 917

Um 1640–50

Leinwand, 81,6 x 66,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Grobgewebte, doublierte Leinwand (Leinenbindung, 11 x 12 Fäden/cm²) mit einer hellen Kreide- und einer dünnen, mittelgrauen Ölgrundierung, die in den Schattenpartien teils sichtbar mitwirkt (Abb. 1). Mittelbraune Unterlegung im Hintergrund und in einigen Gewandpartien. Unter der ausgeführten Malerei liegt eine nicht mit den Motiven übereinstimmende rote Farbschicht, die sich großflächig in folgenden Partien der unteren Bildhälfte erstreckt: im Hintergrund links neben dem Stuhl, im rechten Bein, im Siegel, in der Briefumschnürung und stellenweise rechts daneben im linken Bein, in den Fingern der linken Hand, im Oberkörper, v. a. oberhalb der linken Hand bis zur Höhe des zweiten Stuhlkopfes von oben und entlang der Knopfleiste des Gewandes in der gesamten linken Körperhälfte (Abb. 2), stellenweise in den Armen und in der rechten unteren Bildecke. Teils unter der Malschicht liegende schwarze Farblage, etwa im linken Handrücken (Abb. 3) und in der Manschette. Das sich im Röntgenbild in der unteren Bildhälfte markierende wellenförmige Motiv ist nicht näher bestimmbar. In der Infrarot-Reflekt-

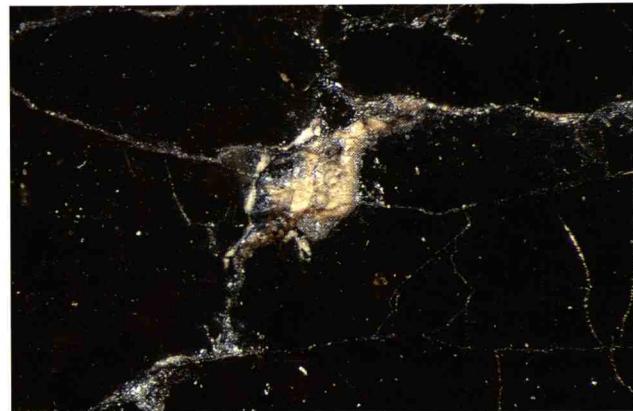


Abb. 1: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

tographie wird keine Unterzeichnung sichtbar (Abb. 4). Der Zustandsbericht, der vor der Restaurierung durch Göbel und Janss am 6. Dezember 1877 verfasst wurde, lautete „sehr vertrocknet, Schmutzkruste, krank an vielen Stellen. Die Leinwand an den Kanten durchgerissen.“ (Archiv. 1877/78, S. 39r, Nr. 117; Inventar 1872, Inv. Nr. 917). Die Restaurierungsmaßnahme umfasste vermutlich das Abschneiden der kaputten Spannränder und die (Wachs-Harz-)Doublierung mit einer Leinwand von ähnlicher Webstruktur. In jüngerer Zeit erfolgte durch Helmut Tomaschek, Städel Museum, eine

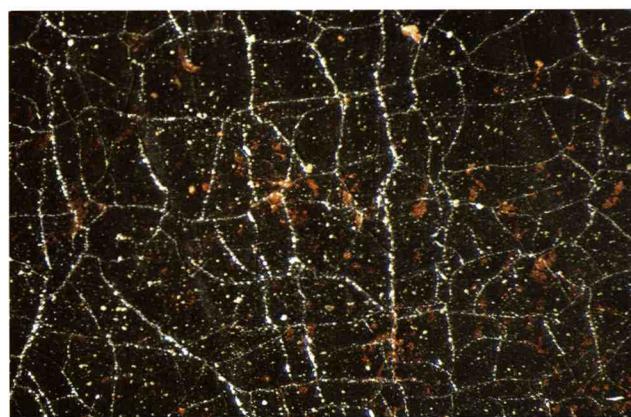


Abb. 2: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Oberkörper, Frankfurt a. M., Städel Museum

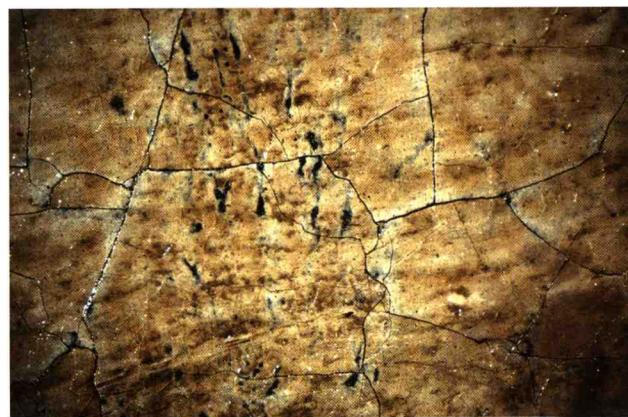


Abb. 3: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: linker Handrücken, Frankfurt a. M., Städel Museum

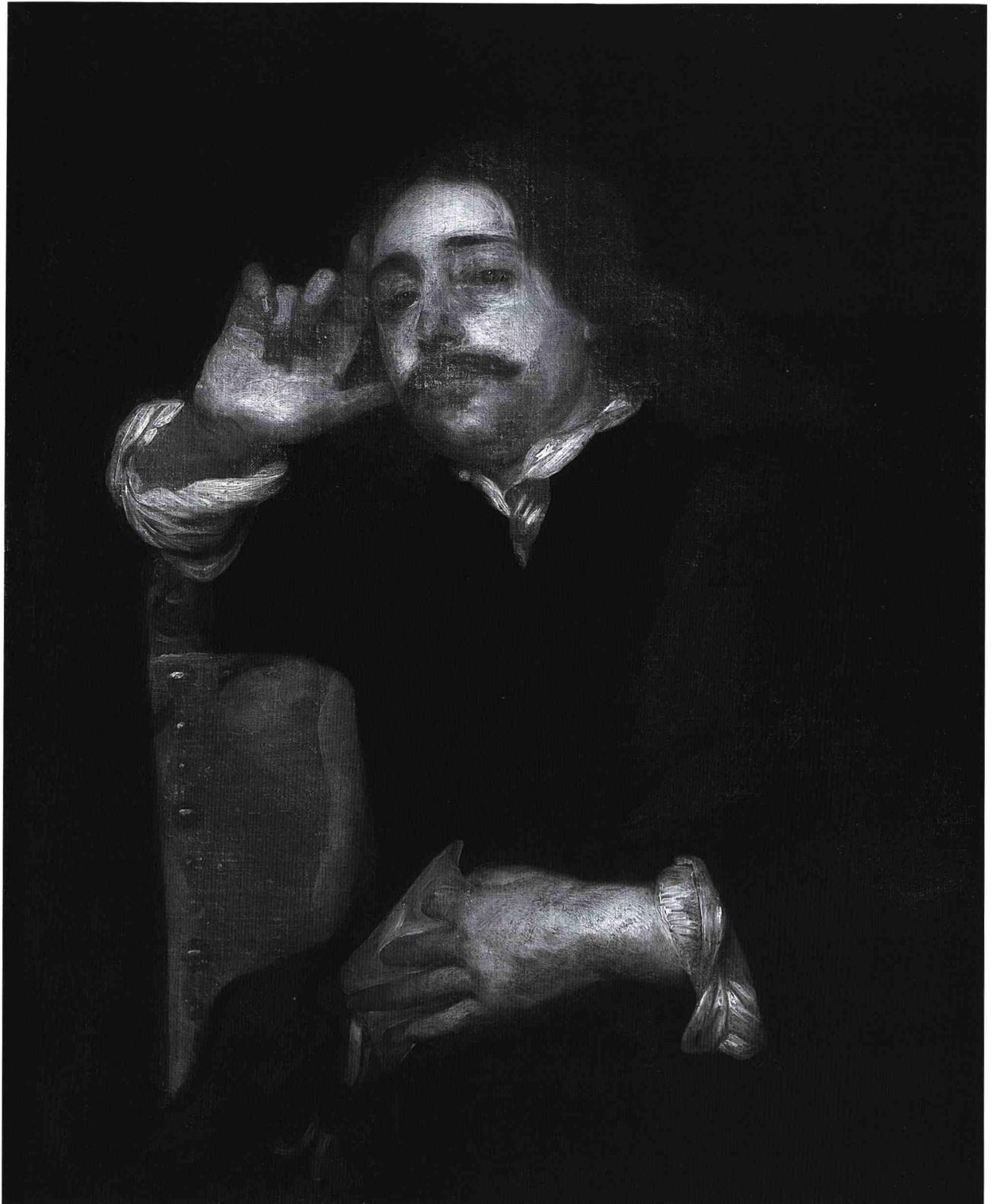


Abb. 4: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), *Bildnis eines Mannes*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Randverstärkung mit Textilstreifen und Kantenabklebung mit dünnem Baumwollgewebe – hiervon Stoffreste v. a. um die Spannnägel.

Spanngirlanden am linken und rechten Rand. Infolge der Doublierung durchgedrückte Leinwandstruktur. Knicke

in den beiden rechten Bildecken. Schüsselartige Verformung der Farbschollen in der unteren Bildhälfte. Verputzungen im Inkarnat, v. a. in der unteren Gesichtshälfte, sowie in der linken Manschette, in den Haaren und im Stuhl. Kleinere retuschierte Ausbrüche in der un-



Abb. 5: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), *Bildnis eines Mannes*, um 1640–50,
Frankfurt a. M., Städel Museum

teren Bildhälfte. Retuschen in der Nase. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen in den Bildecken, im Schnurrbart und entlang der Gesichtskontur sichtbar. Zustand von Hintergrund und Gewand schwer zu beurteilen; eventuell lasiernde Übermalungen. Unter UV-Licht markiert sich ein älterer, gleichmäßig aufgetragener Firnis, der über den hellen Partien gedünnt wurde. Originale Rückseite durch Doublieleinwand verdeckt. Reste alter Papierabklebung am Spannrahmen. Auf der Mittelstrebe des Spannrahmens mit Pinsel in Schwarz „N° 147. du Cat.“, zwei runde Stempel „R. C. A. / DOG. DI / ROMA“ und Spuren eines ausgekratzten Stempels (Abb. 6), Klebezettel mit „G. 917.“ Auf dem Spannrahmen in roter Kreide „5765“.¹

PROVENIENZ

Slg. Joseph Kardinal Fesch (1763–1839), Erzbischof von Lyon, Rom
Verst. Slg. Kardinal Fesch, Rom (George) 17. März 1845, Nr. 69 (80) (fl. 800) als „Antoine van Dyck“

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 17 x 13,7 cm (Darstellungsmaß), 22 x 17,1 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 11.

BESCHREIBUNG

Der junge als Halbfigur wiedergegebene Mann sitzt vor einem neutralen, olivbraunen Hintergrund in Dreiviertelprofil nach links. Sein frontal ausgerichteter Stuhl ist mit einer roten, mit messingfarbenen Knöpfen fixierten Rückenlehne bespannt. Der Porträtierte hat den Kopf nach vorne gedreht und stützt ihn mit dem rechten Arm, der leger über der Lehne liegt, ab. Die Handinnenfläche zeigt nach vorne, während Daumen und Zeigefinger sanft das Gesicht berühren und die übrigen Finger unterschiedlich stark eingeschlagen sind. Aus halb geschlossenen Lidern blicken die braunen Augen des Mannes zum Betrachter. Anscheinend sinniert er wegen des Briefes, den er in seiner linken Hand hält und, wie das geöffnete Siegel verrät, bereits gelesen hat. Sein

braunes Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt wellig über die Schultern. Er hat einen hellbraunen Oberlippenbart und knapp unter dem Mund einen kleinen Kinnbart. Seine Kleidung besteht aus einem vorne durchgeknöpften, schwarzbraunen Gewand mit dunklem Umhang. Am Kragen und an den Ärmeln schaut ein weißes, geöffnetes Hemd hervor.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1845 in Rom in der Versteigerung der Sammlung des Kardinals Fesch – einem Halbruder der Mutter Napoleons – für das Museum vom Städel-Inspektor Johann David Passavant für 800 fl. erworben.² Der Katalogeintrag bezeichnete es als ein Bildnis von Anthonis van Dyck, das vielleicht einen holländischen Magistrat oder vielmehr einen Edelmann darstellt. Während der Auktion wurde die Zuschreibung vorübergehend angezweifelt, wie aus der handschriftlichen Annotation des Londoner Kunsthändlers Samuel Woodburn (1786–1853) hervorgeht, der den holländischen Bildnismaler Bartholomeus van der Helst als Künstler vorschlug.³

In den Inventaren und den von 1855 bis 1897/1900 geführten Verzeichnissen des Städel wurde das Bild weiterhin als Van Dyck gelistet und erneut auf den Ankaufspreis



Abb. 6: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, ausgekratzter Stempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

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

2 Lüg 17682. Siehe die handschriftliche Annotation „800-Staedel Inst“ in Verst. Kat. Slg. Kardinal Fesch, Rom (George) 17.3.1845, S. 54, Nr. 69 (80). Exemplar im Städel. Vgl. die Preisangabe in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 917: „[...] 1845 gekauft, um f 800,-; 5% Versteigerungsgebühren 40,-; 1 1/2 % Provision 12,-: 852,-: [zuzüglich] Spesen, Verpackung, Fracht 74,-: f 2311.10“. Das Gemälde kann vielleicht mit folgendem Eintrag im 1839 erstellten Nachlassinventar von Fesch identifiziert werden: „Quadro in tela alto piedi due, e mezzo largo piedi due, e un sesto rappresentante un Ritratto creduto di Vandick Scudi Cento cinquanta 150“. Dieses Gemälde ist in der „Seconda Camera contigua a quella del bagno“ des Palazzo Falconieri in Rom dokumentiert. GPI, Archiv Nr. I-1833, Eintrag Nr. 0804. Vgl. die Formatangabe „H. 2 p. 6 p. – L. 2 p. 0 p. 8 l.“ des Städel-Bildes im Versteigerungskatalog Fesch.

3 Annotation „B. v. der Helst? Woodburn“ im Städel-Exemplar des Versteigerungskataloges.

taxiert.⁴ Levin sprach sich gegen die Zuschreibung aus und meinte, das Werk sei „höchstens ein Hannemann“.⁵ Erst Weizsäcker plädierte unter Verweis auf Wilhelm von Bode und Abraham Bredius für eine Zuschreibung an Pieter Franchoys,⁶ was er durch Vergleiche mit dessen signierten Werken in Brüssel (Abb. 7), Köln, Dresden und Lille bestätigt sah.⁷ Seither wird das Porträt in den Städels-Verzeichnissen als Werk Franchoys' behandelt,⁸ wobei das Städels-Verzeichnis von 1915 festhielt, dass das Gemälde „aber sehr typisch für van Dyck“ sei.

In der kunstgeschichtlichen Literatur wurde das Bild durch Valentin als Porträt eines Rechtsgelehrten von Van Dyck besprochen.⁹ Auch Oldenbourg verwies noch auf den für Van Dyck charakteristischen Bildnistypus, konstatierte aber gleichzeitig den abweichenden Farbauftrag.¹⁰ Die „stumpfe, pastos aufgetragene und glatt vertriebene Farbe des Frankfurter Bildnisses“ zeige vielmehr, dass es sich um ein Werk Franchoys' handle und dieser zur Entstehungszeit von den Nachahmern Caravaggios beeinflusst worden sei.

Im RKD in Den Haag liegt eine Abbildung des Städels-Bildes unter Pieter Franchoys und auch die jüngere Forschung verzeichnete es unter diesem Namen. Dabei argumentierte Plietzsch aufgrund des eher zurückhaltenden Ausdrucks, der breitflächigen Malweise und des gedämpften Kolorits gegen die Zuschreibung an Van Dyck.¹¹ Larsen sah sich lediglich angesichts der ausdrucksvollen Hände noch an Van Dyck erinnert.¹² Foucart verglich das Städels-Bild in Dynamik, psychologischem Ausdruck und dem leicht von unten gesehnen Dreiviertelprofil mit dem „Bildnis eines jungen Mannes“ in Quimper, das vormals gleichfalls als Van Dyck galt, nun aber Franchoys zugeordnet werde.¹³ Koester diente das Frankfurter Bildnis als Ausgangspunkt für die Identifizierung eines Männerporträts in Ko-



Abb. 7: Pieter Franchoys, *Junger Mann mit Weinglas*, 1639, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

penhagen als Franchoys.¹⁴ Er meinte ferner, dass es mit den Porträts in Hamburg¹⁵ und Darmstadt¹⁶ verwandt sei. Unter Verweis auf Peter Sutton machte Luijten auf ein ähnliches Männerbildnis von Michael Sweerts aufmerksam, in dem der Porträtierte annähernd wie in dem Städels-Bild von Franchoys oder bei Werken von Coques seinen Kopf mit der Hand abstützt.¹⁷

Vander Auwera sah im Vergleich mit der Brüsseler „Nagelprobe“ (Abb. 7) hingegen keine Ähnlichkeit zu Fran-

4 INVENTAR 1865, Inv. Nr. 917 (mit Nennung des Taxpreises). INVENTAR 1872, Inv. Nr. 917. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 917.

5 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

6 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 126f., Nr. 143. Korrigiert in INVENTAR 1880.

7 Siehe folgende Werke von Pieter Franchoys: „Junger Mann mit Weinglas“, Lwd., 74,5 x 59,5 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 2923). Bezeichnet und 1639 datiert. „Porträt eines Mannes“, Lwd., 71 x 55 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. 1030). Bezeichnet: „aet^s. 77. an^o. 1650. / Pe. Franchoys. pinxit Mechelines.“. „Bildnis eines Geharnischten“, Holz, 14 x 10,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1047). Bezeichnet: „P. François Pinxit“. „Porträt von Gilbert Mutsaerts, Prior der Abtei von Tongerloo, im Alter von 48 Jahren“, Lwd., 144 x 118 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P 157). Bezeichnet: „Peeter Franchoys pinxit 1645“.

8 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 30f.

9 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 12. Ebenso als Van Dyck abgebildet bei VON REBER/BAYERSDORFER 1898, Bd. 10, Nr. 1325.

10 OLDENBOURG 1922², S. 83.

11 PLIETZSCH 1960, S. 194.

12 LARSEN 1985, S. 247.

13 Pieter Franchoys zugeschrieben, „Bildnis eines jungen Mannes in Quimper“, Lwd., 51 x 44 cm. Quimper, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 873-1-330). Foucart, in: Kat. QUIMPER 1987, S. 18f., Nr. 16.

14 Pieter Franchoys, „Porträt eines jungen Mannes“, Lwd., 75,5 x 62 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMS3643). Koester, in: Kat. KOPENHAGEN 2000, S. 106.

15 Das Hamburger „Bildnis eines Herrn“ (Lwd., 69,3 x 57,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 418) galt zunächst als Van Dyck, seit 1918 als Lucas Franchoys II. Vgl. Ketelsen, in: Kat. HAMBURG 2001b, S. 96f., Nr. 418.

16 Zuschreibung des Darmstädter „Männerbildniss“ (Lwd., 103 x 84 cm, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 194) an Pieter Franchoys erstmals durch Bode.

17 Michael Sweerts, „Porträt eines jungen Mannes“, Lwd., 114 x 92 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. 3654). Bezeichnet: „A.D.1656/Ratio Quique Reddenda/Michael Sweerts F“. Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-SAN FRANCISCO-HARTFORD 2002, S. 138. Zu Sweerts Gemälde siehe EBD., S. 136-138, Nr. XX.



Abb. 8: Michael Sweerts zugeschrieben, Junger Mann mit Turban und umgekehrtem Römer: Die Nagelprobe, Kunsthändel

choys und schlug Michael Sweerts oder Karel Dujardin als Künstler des Städel-Bildes vor. Die Nähe werde durch ein Sweerts zugeschriebenes Gemälde, das ebenfalls eine Nagelprobe als Sujet zeigt, bezeugt (Abb. 8).¹⁸

18 Michael Sweerts zugeschrieben, „Junger Mann mit Turban und umgekehrtem Römer: Die Nagelprobe“, Lwd., 74 x 60 cm. Verst. London (Christie’s) 8.12.1995, Nr. 34. Zuschreibung durch Lindsey Shaw-Miller und Malcolm Waddingham, der das Bild in die römische Zeit um 1648–50 datiert. Ich danke Joost Vander Auwera, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, für das Gespräch vom 2.4.2007 und die Einsicht in die Bildakte.

19 Anthonis van Dyck, „Hendrik Liberti“, Lwd., 118 x 86,4 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 328, Nr. III.100. Zur Münchner Fassung (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 375) siehe Raatschen, in: Kat. MÜNCHEN 1999, S. 47, Nr. 12 und Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 156f. Vgl. auch Van Dycks „Doppelbildnis der Maler Lucas und Cornelis de Wael“ in der Pinacoteca Capitolina in Rom (Inv. Nr. 71). BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 210, Nr. II.71.

20 Zur „sprezzatura“ in Van Dycks „Hendrik Liberti“ siehe Raatschen, in: Kat. MÜNCHEN 1999, S. 47. Zum Zusammenhang von „sprezzatura“ und lockerer Kleidung in Van Dycks Selbstbildnissen sowie zur entsprechenden Gestaltung seiner Porträts von Gelehrten und Kunstliebhabern seit 1620 siehe GORDENKER 2001, S. 60–62. Vgl. Bildnisse mit ähnlichem, aber steiferem Haltungsmotiv von Gonzales Coques (Brüssel, Privatsammlung) oder aus seinem Umkreis (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. KFMV-252). LISKEN-PRUSS 2002, S. 371, 396, Nr. 43, F2.

DISKUSSION

Ohne repräsentative oder konventionelle Bildnisformeln zu bedienen, besticht das Frankfurter Porträt durch die informelle Haltung und die locker aufgeknöpfte Kleidung ohne Kragen und Manschetten. Die betonte Nachlässigkeit, der distanzierte, etwas herablassende Blick und die manierierte Geste erinnern an Bildnisse Anthonis van Dycks. Sein in den späten 1620er oder frühen 1630er Jahren nach dem Italien-Aufenthalt in Antwerpen entstandenes Bildnis „Hendrik Liberti“ zeichnet sich durch eine ebenso nonchalante Pose, inoffizielle Kleidung und offen zu Tage getragene Ungezwungenheit aus.¹⁹ Anregungen für diesen Bildnistypus lieferte der 1528 publizierte Roman „Il Cortegiano“ von Baldassare Castiglione. Darin galt das Bemühen, stets einen unangestrengten Eindruck zu hinterlassen – genannt „sprezzatura“ –, als erstrebenswerte und wesentliche Eigenschaft eines Edelmannes.²⁰

In der Tat verweist das Städel-Porträt auf Künstler wie Pieter Franchoys, die sich an Van Dyck orientiert haben. Einige Franchoys zugeschriebene Werke kommen dem Frankfurter Bildnis zwar durchaus nahe,²¹ die beiden signierten, 1639 und 1650 datierten Porträts in Brüssel (Abb. 7) und Köln weichen jedoch aufgrund des jeweils glatten, vertriebenen und mit weichen Übergängen arbeitenden Farbauftrags ab.²² Im Vergleich mutet das Städel-Bild eher summarisch an und besitzt durch die teils offenen (Abb. 10), in den hellen Inkarnattönen eher pastosen Partien sowie wegen des abgrenzenden, sichtbaren Pinselstrichs eine andere Behandlung (Abb. 4, 11).

21 Plietzsch zählte zwölf, darunter vier signierte, Männerbildnisse von Pieter Franchoys. PLIETZSCH 1960, S. 193. Vergleichbar mit dem Städel-Bildnis ist etwa Pieter Franchoys’ „Porträt von Lucas Fayd’herbe?“ (Lwd., 99 x 79,7 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 1012). Siehe Brown, in: Kat. LONDON 1986, S. 207. Vgl. auch Pieter Franchoys’ „Bildnis eines jungen Mannes“ (Lwd., 77,5 x 66,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. III.441), dessen Koloritbeschreibung von Posse, in: Kat. BERLIN 1911, S. 363, Nr. 1639 und die Einordnung in die Nähe des Städel-Bildnisses durch PLIETZSCH 1960, S. 193.

22 Auch die Augenbehandlung ist im Brüsseler Bild anders. Ähnlich ist die Verwendung einer bräunlichen unteren Farbschicht oder Grundierung, die bei der Aussparung der Figur sichtbar wird. Siehe auch das matte, trockene und zurückhaltende Kolorit des Kölner Bildes sowie Oldenbourgs Beschreibung der Bildnisse in Lille und Köln, wonach diese ein bräunliches Kolorit mit schweren Schatten besitzen und scharf gezeichnet sind. OLDENBOURG 1922², S. 83. Ich danke Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, für die Möglichkeit, das Gemälde im Mai 2006 in der Restaurierungswerkstatt studieren zu können. Zur sorgfältigen Maltechnik Franchoys’ siehe auch Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-SAN FRANCISCO-HARTFORD 2002, S. 136–138, Nr. XX. In der Behandlung von Händen und Inkarnat eher vergleichbar ist Pieter Franchoys’ „Selbstporträt“, Lwd., 73 x 50,5 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. GE 8495).



Abb. 9: Lucas Franchoys II., Porträt eines Landschaftsmalers, 1660/70er Jahre, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Angesichts ähnlicher Haltungsmotive und Hell-Dunkel-Effekte erinnert das Œuvre von Pieter Franchoys, ebenso aber auch dasjenige seines Bruders Lucas II., an Bildnisse von Michael Sweerts (Abb. 8).²³ Dessen kontrastreiche, plastische Faltenbehandlung mit fast schwarz abgetönten Vertiefungen und die mitunter zwar lockere, insgesamt aber sorgfältigere Malweise zeigt indes gleichfalls kaum Übereinstimmungen mit dem Städel-Bild.²⁴ Parallelen bestehen vielmehr zu Lu-

cas II. und zwar nicht allein in der lockeren Bildnisauffassung, sondern besonders hinsichtlich des freien Pinselstrichs, der beispielsweise auch dessen „Porträt eines Landschaftsmalers“ (Abb. 9) aus den 1660er bzw. frühen 1670er Jahren prägt.²⁵ Neben dem groben Duktus kehren ferner häufig die strähnig in das Gesicht fallenden Haare in Bildnissen von Lucas II. wieder.²⁶ Darüber hinaus ist die Gestaltung von Kinn, Augen und Händen in seinem um 1649 entstandenen „Selbst-

23 Kultzen verglich das an Lucas Franchoys II. zugeschriebene Männerbildnis in Hamburg mit einem im Stich überlieferten Porträt von Sweerts. Ketelsen, in: Kat. HAMBURG 2001b, S. 96f., Nr. 418. Siehe Vander Auweras Hinweis auf ein Sweerts römischer Phase zugeschriebenes Gemälde, das dasselbe Sujet zeigt wie das Brüsseler Bild von Pieter Franchoys (Abb. 7, 8).

24 Sweerts benutzte in Rom eine rötlische Grundierung, in den Niederlanden eine zweischichtige braun- und grautonige Grundierung. Zur Malweise von Sweerts siehe Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-SAN FRANCISCO-HARTFORD 2002, S. 37–47. Zu Sweerts Faltenbehandlung siehe EBD., S. 45, 100, 104f., 144, Nr. VIII, IX, XXIII.

25 Lucas Franchoys II., „Porträt eines Landschaftsmalers“, Lwd., 111 x 85 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 6004). Ich danke Joost Vander Auwera, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, für die Möglichkeit, das Gemälde am 2.4.2007 im Depot betrachten zu können. COLSOUL 1989, S. 218, Nr. 79. Vgl. DE SALIGNY 1967, S. 211, 219, 226, Nr. 11bis, 42. Zur freien Malweise siehe auch DE BIE 1661, S. 376 und VAN DEN BRANDEN 1883, S. 810.

26 Vgl. die Lucas Franchoys II. zugeschriebene Porträtstudie eines Mannes (Lwd., 50 x 40 cm, Mechelen, Museum Hof van Busleyden) aus den späten 1670er Jahren. COLSOUL 1989, S. 221, Nr. 82.



Abb. 10: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: rechtes Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

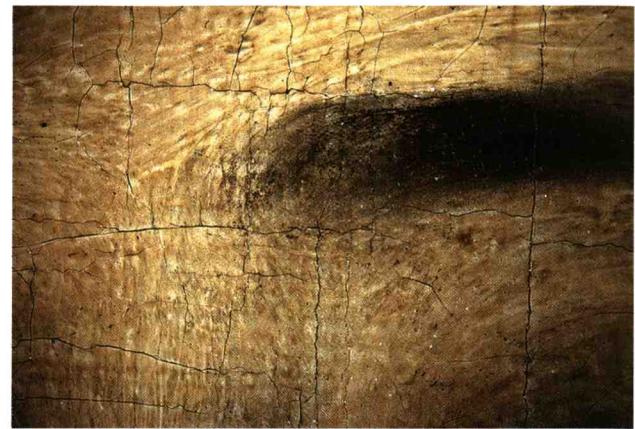


Abb. 11: Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: linke Augenbraue, Frankfurt a. M., Städel Museum

bildnis“ ähnlich wie im Frankfurter Porträt.²⁷ Das Städel-Gemälde kann daher Lucas Franchoys II. zugeschrieben und anhand der Kleidung um 1640–50 datiert werden.²⁸ Mit Mikroskop ist in den unteren Farbschichten des Frankfurter Gemäldes eine von dem Männerporträt abweichende Malerei sichtbar (Abb. 2, 3), wobei Sujet oder Darstellung sich weder in der Infrarot-Reflektographie noch im Röntgenbild bestimmen lassen (Abb. 4).²⁹ Offen bleibt, ob es sich um einen Wechsel von Komposition oder Farbe oder gar um eine Erstverwendung der Leinwand handelt. Aus der Infrarot-Reflektographie geht lediglich hervor, dass die schwarze Farbe unter dem linken Handrücken (Abb. 3) und der Manschette mit ähnlich groben Pinselstrichen aufgetragen wurde wie das Gewand links unten am Bein. Denkbar wäre, dass die Hand nicht ausgespart wurde, sondern ursprünglich weiter links liegen sollte.

LITERATUR

Verz. 1855, S. 19, Nr. 414; 1858, S. 80, Nr. 124; 1866, S. 82, Nr. 124; 1870, S. 102, Nr. 117; 1873, S. 104, Nr. 117;

1879, S. 113, Nr. 143; 1883, S. 115, Nr. 143; 1888, S. 123, Nr. 143; 1892, S. 39, Nr. 143; 1897/1900, S. 37, Nr. 143; 1900, S. 126f., Nr. 143; 1905/07, S. 29, Nr. 143; 1907, S. 27, Nr. 143; 1910, S. 34, Nr. 143; 1914, S. 35, Nr. 143; 1915, S. 91, Nr. 143; 1919, S. 42, Nr. 917; 1924, S. 78, Nr. 917; 1936, S. 16; 1966, S. 44; 1986, S. 30, Nr. 6; 1995, S. 30f., Tafel 52

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 12, II, Taf. 11
 LEVIN 1887/88b, Sp. 284
 VON REBER/BAYERSDORFER 1898, Bd. 10, Nr. 1325 m. Abb.
 OLDENBOURG 1922², S. 83, Abb. 38
 DROST 1926, S. 76
 PLIETZSCH 1960, S. 194, Abb. 357
 VAN PUYVELDE 1970, S. 212
 LARSEN 1985, S. 247
 Foucart, in: Kat. QUIMPER 1987, S. 19, unter Nr. 16
 Koester, in: Kat. KOPENHAGEN 2000, S. 106
 Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM-SAN FRANCISCO-HARTFORD 2002, S. 138, Abb. XX–1

27 Lucas Franchoys II., „Selbstbildnis“, Holz, 30 x 20 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. COLSOUL 1989, S. 204–206, Nr. 64. Stich von Coenrad Waumans in J. Meyssens „Images de divers hommes d'esprit“ von 1649 und in DE BIE 1661, S. 375.

28 Siehe ein vergleichbares Kostüm in Pieter Franchoys' „Porträt von Lucas Fayd'herbe?“, das um 1640–50 datiert wird. Brown, in: Kat. LONDON 1986, S. 207. Vgl. OLDENBOURG 1922², S. 83.

29 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

FRANS FRANCKEN II.

Antwerpen 1581 – 1642 Antwerpen

Frans Francken II. oder Frans Francken d. J., bedeutendster Spross einer Antwerpener Maledynastie, wurde am 6. Mai 1581 in der Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk getauft. Wahrscheinlich erhielt er seine Ausbildung im Atelier des Vaters, Frans Francken I. 1605 wurde er zum Freimeister der Antwerpener St. Lukasgilde ernannt. Anfang August 1607 beantragte er einen Reisepass für die nördlichen Niederlande. Der Erwerb eines Hauses am 29. August 1607 in Antwerpen dokumentiert, dass er sich dort nur für kurze Zeit aufgehalten ha-

ben kann. Ende Oktober oder Anfang November 1607 heiratete er Elisabeth Placquet. 1614 übernahm er in der St. Lukasgilde das Amt des Mitdekans, 1615 war er Dekan. 1616 kaufte er ein weiteres Haus. 1616/17 ist Daniel Hagens als sein Schüler verzeichnet. Unter Beteiligung seiner Söhne Frans III., Hieronymus II. und Ambrosius III. führte Frans II. einen produktiven Atelierbetrieb. Er verstarb in Antwerpen am 6. Mai 1642 und wurde in der Familiengruft in Sint Andries-Kerk beigesetzt.

FRANS FRANCKEN II.

(Werkstatt)

GRUPPE VON FÜNF MÄNNERN

INV. NR. 1891

Um 1620–30

Kupfer, 12 x 13,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit hellgrauer Grundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Erste mit Pinsel in Braun ausgeführte Figurenanlage (Abb. 1), die bei einem der Finger der rechten vorderen Figur verworfen wurde (Abb. 2).



Abb. 1: Frans Francken II. (Werkstatt), Gruppe von fünf Männern, Mikroskopaufnahme: Pinselentwurf der linken Figur, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Frans Francken II. (Werkstatt), Gruppe von fünf Männern, Mikroskopaufnahme: Verworfener Pinselentwurf der Finger beim Mann vorne links, Frankfurt a. M., Städel Museum

Kupfertafel verwölbt und an den Bildkanten, v. a. links und unten, unregelmäßig beschnitten. Retuschierte Delle im Gewand der linken Figur.

Krepiereungen in den dunklen Partien der rechten hinteren Figur. Vereinzelt Ausbrüche im blauen Gewand der rechten und linken Figur. Etliche retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder, in der linken Figur und in der Kopfbedeckung der rechten Figur. Verputzungen in den verschatteten Partien der Figuren, v. a. in den drei linken. Retuschierte Verputzungen im Hintergrund zwischen den beiden linken und den beiden rechten Figuren.

Unter UV-Licht wird ein sehr dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar, der unregelmäßig, v. a. über den Gesichtern, abgenommen wurde.

Auf der Rückseite Klebezettel mit Stempel „STÄDEL-SCHES KUNSTINSTITUT“ und darunter „1891“ mit schwarzer Tinte.

PROVENIENZ

erworben 1935 von Siegmund Levi (1864–1943), Justizrat Mainz, als „Deutscher Maler des 17. Jahrhunderts“ (60 RM)

BESCHREIBUNG

Fünf Männer unterschiedlichen Alters sind dicht als Halbfiguren zusammengruppiert, wobei von den beiden hinteren Figuren nur die Köpfe zu sehen sind. Die Dargestellten blicken nach links, die meisten nach links unten. Der Mann am linken Bildrand ist mit einem weißen Hemd, einem Umhang und einem Federbarette bekleidet. Der Mittlere, der sich mit der rechten Schulter voran leicht vorbeugt, trägt einen Turban. Der älteste Mann, der die Gruppe am rechten Bildrand abschließt, greift sich an den Bart. Als Kopfbedeckung dient ihm eine Pelzkappe passend zu seinem mit Hermelin verbrämten Mantel.

FORSCHUNGSSTAND

Die Kupfertafel wurde 1935 als „Deutscher Maler des 17. Jahrhunderts“ erworben und durch Sander und Brinkmann als Niederländischer Meister der ersten



Abb. 3: Frans Francken II. (Werkstatt), Gruppe von fünf Männern, um 1620–30, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Frans Francken II., *Solon und Krösus*, um 1620, Wien, Kunsthistorisches Museum

Hälften des 17. Jahrhunderts erstmals in das Städel-Verzeichnis aufgenommen.¹

DISKUSSION

In der isokephalen, dichten Personenreihung und den Figurentypen weist die Darstellung Parallelen zu Werken von Frans Francken II. auf, ohne mit einem bestimmten Gemälde in Verbindung gebracht werden zu können.² Insbesondere der Bärtige mit Turban (Abb. 6) erinnert an einen Männertypus, der bei Francken II. mehrfach in Haltung und Kostüm kaum variiert Anfang der 1620er Jahre wiederkehrt (Abb. 4).³ Vergleichbar in Franckens II. Figurenbehandlung ist ferner das ausgeprägte Profil, der gezielte Einsatz von Glanzlichtern und die meist um Variation bemühte Kopfhaltung.

Auch Kolorit und Malweise erinnern an Franckens II. Gemälde der 1620er Jahre.⁴ Das Städel-Bild ist in einer offenen, mehrschichtigen Lasurtechnik mit teils sichtbar belassener Grundierung (Abb. 1) und differenzierter Palette ausgeführt. Ursprünglich war der farbliche Eindruck etwas kräftiger, wie Reste der ausgebliebenen oder verputzten dunkelrötlichen Lasuren auf den Wangen und in den Gewändern verdeutlichen. Da der braune Pinselentwurf bei einem der Finger des Mannes rechts vorne von der Ausführung abweicht, kann ausgeschlossen werden, dass die Tafel lediglich eine andere unbekannte Komposition kopiert (Abb. 2). Vielmehr scheint es sich um den Ausschnitt einer Figurenreihe eines Historiengemäldes zu handeln, wie sie ähnlich in dem Gemälde „Szenen aus der Josephslegende“ (Abb. 5) wiederkehrt⁵ oder bei dem Sujet der Übergabe der

1 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68.

2 Vgl. HÄRTING 1989, S. 55, 57f., 61, 64.

3 Frans Francken II., „Solon und Krösus“, Holz, 86,5 x 120 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1049). Laut Härtung um 1620. Auch zu weiteren Beispielen siehe HÄRTING 1989, S. 245f., 258, 333, Nr. 69, 74, 90, 317.

4 HÄRTING 1989, S. 58. Insgesamt zur stilistischen Entwicklung Franckens II., siehe EBD., S. 32–68.

5 Frans Francken II., „Szenen aus der Josephslegende“, Kupfer, 50 x 64,5 cm. Münster, Kunsthändler Frye & Sohn. Bezeichnet: „D° ffrancken f.“. Provenienz: Verst. London (Christie's) 23.4.1982, Nr. 28. Laut Härtung aus den 1630er Jahren. HÄRTING 1989, S. 229, Nr. 8.

Schlüssel an den heiligen Petrus.⁶ Spiegelbildlich zu den „Fünf Männern“ stellt dieses Bild links vorne eine Personengruppe mit ähnlichen Kopfhaltungen, Kostümen, Figurentypen und darüber hinaus mit dem Motiv des sich an den Bart fassenden Alten dar.

Es ist davon auszugehen, dass die Kupfertafel vor allem links und unten nachträglich beschnitten wurde.⁷ An gesichts des kleinen, glatten Bildträgers überrascht schließlich auch die etwas pastose, wenig vertriebene Ausführung, die eher an eine Entstehung als Teilstudie bzw. Skizze denken lässt.⁸

Die Tafel ist nicht sicher als eigenhändiges Werk zu bestimmen, angesichts der verwandten Figurentypen lässt sie sich aber als Produkt der Werkstatt Frans Franckens II. einordnen. Das bunte Kolorit, das noch nicht der farblichen Reduktion der 1630er Jahre bei Francken II. entspricht, verweist auf eine Datierung in die 1620er Jahre.⁹

LITERATUR

Verz. 1995, S. 68, Abb. 144



Abb. 5: Frans Francken II., *Szenen aus der Josephslegende*, 1630er Jahre, Kunsthändler



Abb. 6: Frans Francken II. (Werkstatt), *Gruppe von fünf Männern*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

6 Siehe Rubens' Gemälde in der Wallace Collection, London (Inv. Nr. P93), und seine Zeichnung in Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Kat. ROTTERDAM 2001, S. 197f., Nr. 52.

7 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

8 Vgl. die gleichfalls nur 16,5 x 12,4 cm große Holztafel einer

„Anbetung der Könige“ von Frans Francken II. (Greenville, Bob Jones University Gallery, Inv. Nr. 168) – laut Härtung ein „modello“ zu einem großformatigen Gemäldeauftrag. HÄRTING 1989, S. 261, Nr. 103.

9 Vgl. HÄRTING 1989, S. 66, 68.

JAN FYT

Antwerpen 1611 – 1661 Antwerpen

Der Tiermaler Jan Fyt (Fijt), am 15. März 1611 in Antwerpen als Sohn des wohlhabenden Kaufmannes Peter Fyt und seiner Frau Esther de Meere getauft, begann seine Ausbildung 1621/22 bei Hans van den Berch, wechselte aber bald in die Werkstatt von Frans Snyders. Nach seiner Aufnahme als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde 1629/30 arbeitete er noch bis 1631 als Snyders' Assistent. Spätestens 1633 ging Fyt nach Paris und brach von dort nicht vor Sommer 1635 zu einer Italienreise auf. Seine Route führte ihn über Venedig nach Rom und weiter nach Neapel. In Rom wurde er mit dem Spitznamen „Goudvink“ (Goldfink) in die „Schildersbent“, der dortigen Vereinigung niederländischer Maler, eingeführt. Über Florenz und Genua kehrte er wieder zurück und besuchte möglicherweise auch Spanien und London. Spätestens seit dem 5. September 1641 lebte Fyt wieder in Antwerpen, wo er bis auf eine kurze Reise in die nördlichen

Niederlande im darauffolgenden Jahr sein restliches Leben verbrachte. 1650 trat Fyt der ausschließlich Romfahrern vorbehaltenen Romanistengilde bei, zu deren Vorstand er zwei Jahre später gewählt wurde. Fyt unterrichtete Jeroom Pickaert, der nach seiner Tätigkeit bei Fyt von 1643 bis 1648 in die nördlichen Niederlande übersiedelte, und 1649/50 auch Jacob van de Kerckhoven. Pieter Boel war sein bedeutendster Schüler. Laut Van den Branden hatte Fyt auch noch weitere nicht der Gilde gemeldete Lehrlinge. Am 22. März 1654 heiratete er Johanna Francisca van den Zande, die einer wohlhabenden Familie entstammte. Zwei Jahre später erwarb er in Antwerpen ein Haus. Am 14. Juli 1661 ließ Fyt sein Testament erstellen und verstarb am 11. September.

Fyt spezialisierte sich auf Wildstillleben im Freien und arbeitete mit verschiedenen Historienmalern wie Jacob Jordaens und Erasmus Quellinus II. zusammen.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 339; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1085–1092; ORLANDI 1753, S. 250; BODART 1970, I, S. 473–475; Arnout Balis, Jan Fyt, in: DICTIONARY OF ART 11, 1996, S. 871f.

STILLLEBEN MIT JAGDHUND UND TOTEN VÖGELN

INV. NR. 985

1647

Leinwand, 47,3 x 62,4 cm

Signiert und 1647 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Grob gewebte Leinwand (Leinenbindung, 12 x 10 Fäden/cm²) mit heller elfenbeinfarbener Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber im Hundekopf zeichnen sich rechts vor bzw. unterhalb des ausgeführten Auges ein zweites, kleineres Auge und eine schwarze, nicht näher erklärbare Linie als Pentimenti ab (Abb. 1). Das Röntgenbild liefert keinen Befund.

Das Gemälde galt als „trocken, übermalt“ und wurde von Göbel und Janss am 25. Februar 1878 restauriert (Inventar 1872, Nr. 985).

Wachsreste von der Doublierung auf der Oberfläche. Originale Spannkanten ausgerissen. Träger entlang der Bildkanten gewellt. Verputzungen im Hintergrund und im Gefieder des Stieglitzes. Teils retuschiertes Schwundrissraquelé im Hintergrund, links unten und rechts oben sowie in den braunen Partien von Hund und Vögeln. Kleine Ausbrüche am Schnabel der Schnepfe, teils in jüngerer Zeit retuschiert. Großflächige Ausbrüche entlang der Bildränder, gekittet und in jüngerer Zeit retuschiert. Retuschierte Ausbrüche rechts oben im Hintergrund. Großflächige Übermalungen links oben



Abb. 1: Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

im Hintergrund. Kleinere Retuschen an der Hundeschnauze.

Unter UV-Licht wird ein stark fluoreszierender, dicker, älterer Firnis sichtbar.

Links oben zweifarbig in Dunkelbraun und Weiß bezeichnet: „ioannes: Fyt. / 1647.“ (Abb. 2). Die Bezeichnung weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. An wenigen verputzten Stellen ist sie leicht nachgezogen; das Craquelé ist z. B. bei der „4“ in der originalen, grob pigmentierten sowie in der weißen Farbe sichtbar, während die spätere Farbe den Craquelésprung füllt (Abb. 3).

Auf der Rückseite des Rahmens (19. Jahrhundert) Klebezettel, darauf gedruckt: „Städt. Lebensmittel-Amt“ / Büroinventar / Abteilung W. (?) / Buchstabe B Lfd. No. 7 / Zettel zum Inventarisieren von Büroinventar.“. Klebezettel: „Städelisches Kunstinstitut“ [= durchgestrichen, darüber mit schwarzer Tinte in Schreibschrift] „Peter Wilhelm Müller Stiftung“, darunter mit blauem Stift „37“. Mit schwarzem Filzstift „MS. 37“. Mit Bleistift „GW 30“. Mit Bleistift unleserliche alte Schreibschrift. Auf dem Keilrahmen Klebezettel „Nº. 985“, Stempel „SJ“ und in schwarzer Tinte „Fyt“. In roter Kreide „3648“.¹



Abb. 2: Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln, Mikroskopaufnahme: Teil der Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

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

PROVENIENZ

erworben am 25. August 1864 vom Frankfurter Kunstverein (fl. 400) als „Johannes Fyt“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 60

BESCHREIBUNG

Nach rechts ins Profil gewendet ragt der Kopf eines Hundes hinter einer Steinbrüstung hervor, auf der verschiedene tote Vögel als Jagdbeute ausgebreitet sind. Unmittelbar neben der hochgereckten Schnauze des Setters hängt kaum über der Brüstung ein Rebhuhn, das mit einem Strick durch den Schnabel an einem kurzen Aststumpf befestigt ist. Rechts davor liegt eine Schnepfe auf dem Rücken. Auf dem oberen Absatz der Brüstung sind ein Grünling, ein Dompfaff, ein Bergfink und ein Stieglitz jeweils am Schnabel an einen weiteren abgebrochenen Ast gebunden. Links vorne hat sich auf einem dornigen Zweig ein Kohlweißling niedergelassen.



Abb. 3: Jan Fyt,
Stillleben mit Jagdhund
und toten Vögeln,
Mikroskopaufnahme:
Detail der Datierung,
Frankfurt a. M.,
Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 25. August 1864 vom Frankfurter Kunstverein für 400 fl. als „Johannes Fyt“ vom Städel Museum erworben. In den Inventaren und Verzeichnissen des Städel Museums wurde es gleichfalls stets als Werk von Johannes Fyt geführt.² Das Inventar von 1817 vermerkt, dass Baron Liphart das Bild für eine Kopie, Otto Mündler aber für echt hielt³ und die Bezeichnung „Johannes Fyt 1647“ möglicherweise falsch sei. Außer 1897/1900 und 1900 bei Weizsäcker⁴ geben die Städel-Verzeichnisse von 1870 bis 1924 Holz als Träger an.⁵ Levin meinte, der Vorname der Signatur zeige, dass sie eher nicht echt sei, er enthielt sich jedoch einer Beurteilung zur Eigenhändigkeit des Bildes.⁶ Die Bezeichnung wurde in den Städel-Verzeichnissen unterschiedlich als „Johannes Fyt 1647“⁷, „Joannes: Fyt. 1647.“⁸, „Joannes:Fyt. 1647.“⁹ oder „ioannes: FYT. 1647.“¹⁰ wiedergegeben.

Van den Branden, Woermann und in jüngerer Zeit auch Greindl verzeichneten das Städel-Bild gleichfalls als authentisches Werk.¹¹ Woermann beschrieb den „Wachtelhund“ von 1647 als „trefflich“, während Greindl betonte, dass der über erlegtes Geflügel wachende Hund bei Fyt ein beliebtes, in unterschiedlicher Qualität häufig wiederholtes Motiv sei.

Von den Arbeitsergebnissen zur vorliegenden Katalognummer ausgehend beschrieb die Verfasserin das Städel-Bild jüngst als authentisches Werk Fyts von 1647, dessen Komposition Fyt zwei Jahre später in einem Gemälde in Venedig leicht verändert wiederholte.¹² Kleinformatige Jagdszenen von Fyt wie dieses werden beim wohlhabenden Bürgertum reichlich Absatz gefunden haben, da sie die Jagd als eine der aristokratischen Schicht vorbehaltene Tätigkeit behandeln, zugleich aber anders als die großformatigen Dekorationsstücke mit entsprechenden Sujets erschwinglich waren und in bürgerliche Wohnräume passten.

DISKUSSION

Jan Fyts Jagdstillleben stehen in der Tradition seines Lehrers Frans Snyders, dessen Wildstücke häufig von einem oder mehreren lebenden Tieren begleitet werden.¹³

2 In den Inventaren wurde der Ankaufspreis als Schätzwert genannt. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 985. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 504, alt Inv. 985. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 985. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 985.

3 Ebenso INVENTAR 1872, Inv. Nr. 985.

4 Korrekte Angabe von Leinwand als Träger bei Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 128, Nr. 150.

5 Ebenso INVENTAR 1880, Inv. Nr. 985. GREINDL 1956, S. 160. DIES. 1983, S. 349, Nr. 59.

6 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

7 Verz. 1866, S. 155, Nr. 430. Verz. 1897/1900, S. 38, Nr. 150. Ebenso bei GREINDL 1956, S. 160. DIES. 1983, S. 349, Nr. 59.

8 Verz. 1919, S. 43, Nr. 985. Verz. 1924, S. 80, Nr. 985.

9 Verz. 1966, S. 45.

10 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 31.

11 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1091. WOERMANN 1888, 1, S. 538. GREINDL 1956, S. 160. DIES. 1983, S. 105, 349, Nr. 59.

12 Jan Fyt, „Stillleben“, Lwd., 74 x 91 cm. Venedig, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro (Inv. Nr. 346). Bezeichnet: „ioannes Fyt 1649“. Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 92, Nr. 94. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 224, Nr. 60.

13 Zum Wildstück, das bei Snyders zunehmend seit den 1620er Jahren auftritt, siehe ROBELS 1989, S. 71–75.



Abb. 4: Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln, 1647, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Jan Fyt, Jagdstilleben, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

In seinen großformatigen Kompositionen gruppierte Snyders das erlegte Kleingetier meist um das Hauptmotiv eines toten Rehbocks oder einer anderen Wildart und zwar in der Regel in einem Innenraum. Erst in den 1640er/50er Jahren taucht bei Snyders vereinzelt die Darstellung von Jagdbeute und -hunden in einer Landschaft auf.¹⁴ Jagdstilleben arrangiert unter freiem Himmel wurden hingegen eine gesuchte Spezialität von Fyt, der mit dem Hund, der aus dem Hintergrund über die Beute wacht, eine Komposition entwickelte, die er zahlreich und in verschiedensten Variationen wiederholte (Abb. 5).¹⁵



Abb. 6: Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln, Mikroskopaufnahme: Schmetterling, Frankfurt a. M., Städel Museum

Auch das Städel-Bild, das 1647 und damit sechs Jahre nach Fyts Rückkehr aus Italien entstanden ist, gehört zu seinen charakteristischen Jagdstilleben. Zwei Jahre später griff er die Komposition in einem Gemälde in Venedig wieder auf. Die Beute ergänzte er dort lediglich um weitere Tiere, die Anordnung von Rebhuhn und Schnepfe veränderte er leicht.¹⁶

Das Frankfurter Jagdstilleben ist mit seiner dichten, nass in nass erfolgten Malweise und dem präzise strichelnden, pastosen Duktus, der die verschiedenen Stofflichkeiten beschreibt, charakteristisch für Fyt. Die Aderstruktur des Schmetterlings bildet beispielsweise in die noch feuchte Farbe hineingemalt feingliedrige Grate aus (Abb. 6). Selbst bei der Wiedergabe des Gefieders arbeitete Fyt mit Strukturen, die der Pinsel stellenweise ohne Hinzunahme einer zweiten Farbe auf die weitgehend trockene Grundfarbe gedrückt hat.

Aus den Pentimenti, die in der Infrarot-Reflektographie erkennbar, aber nicht sicher zu deuten sind, geht vermutlich hervor, dass der Hund zunächst etwas niedriger positioniert war oder stattdessen ein anderes Tier ausgeführt werden sollte (Abb. 1).¹⁷

Aus stilistischen Gründen und angesichts der Bezeichnung (Abb. 2, 3), die nur an wenigen Stellen nachgezogen, sonst aber authentisch ist,¹⁸ kann das Städel-Gemälde als charakteristisches Werk Fyts von 1647 eingestuft werden.

LITERATUR

Verz. 1866, S. 155, Nr. 430; 1870, S. 104, Nr. 132; 1873, S. 107, Nr. 132; 1879, S. 114, Nr. 150; 1883, S. 116, Nr. 150; 1888, S. 125, Nr. 150; 1892, S. 40, Nr. 150; 1897/1900, S. 38, Nr. 150; 1900, S. 128, Nr. 150; 1905/07, S. 30, Nr. 150; 1907, S. 28, Nr. 150; 1910, S. 35, Nr. 150; 1914, S. 36, Nr. 150; 1915, S. 96, Nr. 150; 1919, S. 43, Nr. 985; 1924, S. 80, Nr. 985; 1966, S. 45; 1995, S. 31, Abb. 37

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1091

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

WOERMANN 1888, 1, S. 538

GREINDL 1956, S. 79, 160

GREINDL 1983, S. 105, 349, Nr. 59

Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 224, Nr. 60, Abb. S. 225, Detailabb. S. 214

Berger-Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 187

14 ROBELS 1989, S. 238f., Nr. 85, 86.

15 Jan Fyt, „Jagdstilleben“, Lwd., 75 x 92 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 158). Siehe auch Balis, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 197–200, Nr. 72, S. 216, BALIS 1986a, S. 54f., 67–69.

16 Siehe auch mit weniger Tieren Jan Fyt, „Tote Rebhühner mit Jagdhund“, Lwd., 38 x 61,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 578). Bezeichnet: „Joannes Fyt 1647“.

17 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

18 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

JACOB GRIMMER

Antwerpen um 1526 – 1590 Antwerpen

Der um 1526 in Antwerpen als Sohn des Söldners Nicolaas Grimmer und seiner Frau Elisabeth Cops geborene Landschaftsmaler Jacob Grimmer ging 1539 bei Gabriel Bouwens in die Lehre. Laut Van Mander und Van den Branden soll er außerdem bei Matthijs Cock und Christiaan van den Queckborne in Antwerpen gelernt haben. 1547 wurde er als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Am 10. April 1548 heiratete er Lucia van den Wouwer und kaufte am 26.

März 1550 das Haus „het Haentje“ (Nr. 24) auf der „Paddengracht“. 1557 ist Anthony de Baersie als sein Schüler verzeichnet. 1566 veräußerte Grimmer sein Haus und zog zur Miete in die Pfarrei Sint Joris um. Sein gegen 1575 geborener Sohn Abel wurde im väterlichen Atelier zum Maler ausgebildet und 1592, zwei Jahre nach dem Tod des Vaters in Antwerpen, als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen.

LANDSCHAFT MIT GROSSEM BAUM

Inv. Nr. HM 48

(Leihgabe des Historischen Museums, Frankfurt a. M. dortige Inv. Nr. B 538)

1588

Eichenholz, 37,2 x 26,3/26,5 cm

Signiert und 1588 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (37,2 x 26,3/26,5 x ca. 0,3–0,5 cm) mit elfenbeinfarbener Grundierung und einer vertikal aufgetragenen, hellgelben Imprimitur. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Bei einer Restaurierung am 7. März 1976 nahm Helmut Tomaschek den vergilbten Firnis ab. Er nahm stark entstellte Übermalungen an der Hinterhand des Pferdes in der linken unteren Bildecke ab und ergänzte die Fehlstelle (Abb. 1). Dabei wurden das originale rechte hintere Bein und die originale Kruppe des Pferdes wieder freigelegt. Abschließend firnierte er das Gemälde neu (Photodokumentation in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Tafel leicht verwölbt. Bestoßungen an den Bildecken, insbesondere an der linken oberen Bildecke. Kleine Kerben an der unteren Bildkante. Feiner, vertikaler Riss vom oberen Bildrand durch den rechten Teil der Baum-

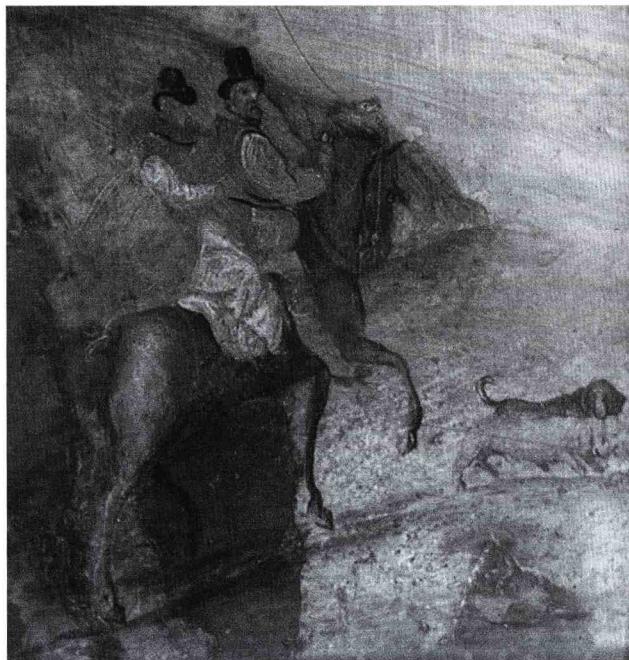


Abb. 1: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

krone (ca. 23,5 cm). In jüngerer Zeit retuschierte Kratzer diagonal durch das Haus am rechten Bildrand. Schwundrisscraquelé in der rechten, unteren Laubpartie des großen Baumes. Verputzungen in Architektur und Boden im Mittelgrund, im Blattwerk und in den Baumstämmen angrenzend zum Himmel sowie in den hellen Himmelspannungen, v. a. rechts oben. Vereinzelt kleine Ausbrüche entlang des vertikalen Risses. Gekittete und retuschierte Beschädigungen in den Figuren links vorne, in der linken oberen Bildecke und im Laub am oberen Bildrand. Retuschierte Beschädigungen in den Steinen im Vordergrund. Jüngere Retuschen auch im Himmel.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender Firnis sichtbar und Reste eines älteren, stehengebliebenen Firnis über dem zentralen Baum, dem Reiterpaar und am Bildrand oberhalb der Figuren im linken Hintergrund.

Unten rechts bezeichnet in rotbrauner Farbe: „I°. GRIMMER FECIT 1588“ (Abb. 2). Sehr wahrscheinlich wurde eine originale dunkelbraune Bezeichnung, die an manchen Stellen noch unter der Signatur zu erkennen ist, nachgezogen.

Tafel rückseitig allseits abgefast. Rückseite bezeichnet mit einem Klebezettel „HM 48/B. 538. [Stempel:] Städtische Sammlung Frankfurt a./M.“. In schwarzer Tinte „No. 1 Jany cc sm PP/fcm. ct.“. Mit schwarzem Stift „HM 48“. In Bleistift „8“. Roter Siegellack-Abdruck eines Siegelstempels mit viergeteilt Schild unter Helmzier: heraldisch rechts oben Katze oder Eule (?), heraldisch links oben Waage, heraldisch links unten auf waagrechten Streifen unidentifizierbares Motiv, heraldisch



Abb. 3: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*, 1588, Frankfurt a. M., Städel Museum

isch rechts unten auf vertikalen Streifen drei runde Kugeln in Rund (2/1) (Abb. 4).¹

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1563 nach. Das Gemälde könnte gemäß der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1574 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1580, was durch die Datierung des Gemäldes auf 1588 bestätigt wird.

PROVENIENZ

nach 1820 Slg. Johann Georg Christian Daems (1774–1856), Kaufmann, Frankfurt a. M.

als Vermächtnis von J. G. C. Daems an die Stadt Frankfurt a. M. und seit 1857 im Bethmannschen Museum, seit 1867 im Saalhof, seit 1877 im Archivgebäude ausgestellt²



Abb. 4: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*,
Mikroskopaufnahme: Stempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

seit 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums, Frankfurt a. M., im Städelischen Kunstinstitut

BESCHREIBUNG

Der am rechten Wegesrand stehende große, dickstämmige Laubbaum bildet mit seiner weit ausladenden Krone das Zentrum einer heiteren Landschaft vor hellem Himmel. Von einem niedrigen Ast hängt ein kleiner, leerer Vogelbauer herab. Ein elegant und farbenprächtig mit Mühlsteinkragen und Reisehut bekleidetes Paar reitet links vorne gemeinsam auf einem Schimmel sitzend bildenwärts auf dem Weg, der leicht ansteigt und vorne um den zentralen Baum eine Linksbiegung beschreibt. Das Pferd, das am Kopf mit Federn geschmückt ist, trabt ruhig hinter zwei kleinen vorauslaufenden Hunden her, während sich der Reiter einem bärtigen Mann zuwendet, der rechts vor ihnen stehengeblieben ist. Er trägt ein grünes Wams, eine grüne Kappe und braune Hosen und hat ein Schwert umgegürtet. Der Jagdvogel auf seinem linken Arm charakterisiert ihn als Falkner. Mit einer ausladenden Geste nach rechts antwortet er dem Reiter. Ein schwarzer Windhund springt vom Ufer des kleinen Tümpels am vorderen, mittleren Bildrand herbei. Von fern naht ein Bauernpaar, das zu den Klängen eines Dudelsackspielers auftanzt. Die Feiernden kommen aus dem Dorf, das sich oberhalb der Baumkronen im linken Hintergrund abzeichnet. Rechts des mächtigen Laubbaumes erstreckt sich eine sanft gewellte Landschaft mit einem Gehöft, wo eine Bäuerin die vom Feld heimkehrenden Bauern empfängt. Am fernen Horizont zeichnet sich im Dunst die Silhouette der benachbarten Siedlung ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde aus der Sammlung des Frankfurter Kaufmanns Johann Georg Christian Daems,³ das seit 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städel verwahrt wird, wurde sowohl in den Städel-Verzeichnissen⁴ von 1924 und 1995 als auch in der Forschung übereinstimmend als authentisches Werk von Jacob Grimmer von 1588 behandelt.⁵

1 Wappen bislang nicht entschlüsselbar. Es handelt sich nicht um dasjenige des Vorbesitzers J. G. C. Daems. Ich danke Moritz Graf Strachwitz, vormals Deutsches Adelsarchiv Marburg, und Janine Burnicki, Historisches Museum, Frankfurt a. M., für Auskünfte. Schreiben vom 25.4.2006 und 22.8.2007 in der Gemäldeakte.

2 Ich danke Wolfgang Cillessen und Janine Burnicki, Historisches Museum, Frankfurt a. M., für Auskünfte zur Provenienz. E-Mail vom 30.5.2007 und 16.8.2007 in der Gemäldeakte. Siehe die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Janine

Burnicki „Von der bürgerlichen Privatsammlung zum öffentlichen Museum. Analyse der Gemäldesammlung des Johann Georg Christian Daems (1774–1856) in Frankfurt am Main“ (Arbeitstitel).“

3 Siehe „Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Urinenglas“ in der Art des David Teniers d. J. (Inv. Nr. 1211) als weiteres flämisches Gemälde im Städel aus der Sammlung Daems.

4 Verz. 1924, S. 85, Nr. H. M. 48. Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 32f.

5 Ohne Angaben zur Datierung bei DROST 1926, S. 12.



Abb. 5: Jacob Grimmer, *Landschaft mit Schloss und feiernden Dorfbewohnern*, 1586, Brüssel, Privatsammlung

Gwinner und Woermann führten das Bild Ende des 19. Jahrhunderts als „J. Grimmer fec. 1588“ in die kunsthistorische Literatur ein, was Frimmel, ohne die Zuschreibung zu kommentieren, erwähnte.⁶ Gwinner hatte das Gemälde als eine „kleine, etwas hart gemalte Landschaft auf Holz, früher in meinem Besitz und jetzt in der städtischen Gemäldesammlung“ bezeichnet und darauf verwiesen, dass die Tafel vormals Adam Grimmer zugeschrieben worden sei.

Van Puyvelde sah in der Frankfurter Landschaft ein Beispiel für Grimmers Einführung von individuellen Kompositionen in mittelgroßen Formaten wie in der Wiener Landschaft von 1583.⁷ Den unvermittelten Kontrast von hellen und dunklen Partien beurteilte er in der Städelt-Tafel allerdings als weniger geglückt.

Greindl ging näher auf die Staffage ein und hob das Nebeneinander von verschiedenen sozialen Schichten in

einigen Gemälden Grimmers hervor, zu denen auch die Frankfurter Tafel gehört.⁸

Genaille meinte, dass die kleinteilige Staffage eingefügt wurde, um das „Porträt“ des Baumes zu legitimieren.⁹ Er schlug „Die große Eiche“ als Titel für das Frankfurter Gemälde vor und betonte die Neuartigkeit des Sujets, das er mit Van Goyens „Zwei Wettgereichen“ in Amsterdam¹⁰ und der Rembrandt-Radierung „Die Landschaft mit den drei Bäumen“¹¹ von 1643 verglich. Die große Präsenz des Baumes werde durch eine unvermittelte Darstellungsweise vor hellem Hintergrund verstärkt. Genaille betonte zudem die detaillierte und getreue Wiedergabe der Natur.

Auch De Bertier de Sauvigny beurteilte die Frankfurter Komposition als neuartig¹² und verwies auf die Wiederholungen des von einem Falkner angehaltenen Reiterpaars bei Jacob¹³ (Abb. 5) und Abel Grimmer (Abb. 7).¹⁴

6 GWINNER 1862, S. 89. WOERMANN 1888, 1, S. 90. FRIMMEL 1894, S. 131.

7 Jacob Grimmer, Figuren Gillis Mostaert, „Schloss an einem Teich“, Holz, 25,5 x 50,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 5652). Bezeichnet: „JACOB GRI.F.1583 AVG 16“ und „GM“. VAN PUYVELDE 1962, S. 245. Ebenso DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 17.

8 GREINDL 1972, S. 13.

9 GENAILLE 1983, S. 134.

10 Jan van Goyen, „Zwei Wettgereichen“, Lwd., 85 x 104,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. 990).

11 Rembrandt, „Die Landschaft mit den drei Bäumen“, Radierung, Kaltnadel, Grabstichl, 209 x 278 mm. Bezeichnet: „Rembrandt f. 1643“. HOLLSTEIN XVIII, 212.

12 DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 17, 74, Nr. XXXV.

13 Jacob Grimmer, „Landschaft mit Schloss und feiernden Dorfbewohnern“, Holz, 49,5 x 78 cm. Brüssel, Privatsammlung. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 72, Nr. XXXIII, S. 74, unter Nr. XXXV.

14 Abel Grimmer, „Dorfstraße“, Holz, 28 x 38 cm. Brüssel, Privatsammlung. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 232, Nr. LX, S. 74, unter Nr. XXXV.



Abb. 6: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*,
Mikroskopaufnahme: Laubkrone, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

DISKUSSION

Bildbeherrschendes Element des Gemäldes ist der Baum, der vom Hintergrund ausgespart wurde und nur am Rand die auslaufende, streifig und pastos aufgetragene blaue Farbe des Himmels überlappt (Abb. 6). Die Laubkrone erscheint daher, besonders nach innen, unvermittelt stark verschattet und dicht, obwohl sie lediglich mit einem halbtransparenten, ursprünglich grünen, heute ins Bräunliche veränderten Ton angelegt ist. Darüber sitzen die einzelnen Blättchen, die mit kaum sichtbaren Pinselstrukturen nur locker aufgetragen wurden und die darunter liegende dünnflüssige braune Schicht nicht vollständig abdecken.¹⁵

Das Reiterpaar und der Falkner mit Jagdhund kehren rechts vorne in einer zwei Jahre zuvor entstandenen Landschaftsszene Jacob Grimmers wieder (Abb. 5).¹⁶



Abb. 7: Abel Grimmer, *Dorfstraße*, Brüssel, Privatsammlung

15 Vgl. die ähnliche Laubgestaltung in Grimmers „Schloss an einem Teich“ von 1583 in Wien (siehe Anm. 7) sowie in der „Landschaft mit galanter Gesellschaft“ (Holz, 20 x 27 cm, Privatsammlung). DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 70, Nr. XXVII, S. 84, Nr. LV. Vgl. die unterschiedliche Vorgehensweise bei Lucas van Valckenborchs Werken der 1570/90er Jahre im Städel Museum (Inv. Nr. 158, 668, 1221, 1857).

16 Ohne Angaben zur Ausführung der Figuren bei DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 72, Nr. XXXIII, S. 74, unter Nr. XXXV. Siehe auch ein ähnliches, aber rückansichtiges Paar auf einem Pferd rechts vorne in einer „Flusslandschaft“, die An Zwollo 1985 Jacob Grimmer zuschrieb (Holz, 81 x 112,5 cm, 1958, Kunsthandel Robert Finck, Brüssel (dort als D. Vinckboons). Photo im RKD, Den Haag).



Abb. 8: Jacob Grimmer und Gillis Mostaert, *Landschaft mit Reitern und Bauern*, um 1575, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

1608 griff Jacobs Sohn Abel das Motiv in einer Landschaft mit Dorfstraße erneut auf, wobei er selbst die Farbgebung der Kostüme übernahm (Abb. 7).¹⁷ Das Reiterpaar allein erscheint vor Entstehung der Frankfurter Tafel in Haltung und Tracht leicht variiert in der um 1575 datierbaren Münchener „Landschaft mit Reitern und Bauern“, in der die Figuren Gillis Mostaert zugeschrieben werden, der häufig die Staffage bei Jacob und Abel Grimmer ausführte (Abb. 8).¹⁸ Eine dem Falkner verwandte männliche Figur, gleichfalls mit Windhund, fügte Mostaert 1574 in einer weiteren Landschaft von Grimmer ein.¹⁹

Die spitzen, schmalen Gestalten und die graziöse Schrittstellung des Falkners im Städels-Bild erinnern im Typus zwar an die charakteristische Figurenbehandlung Mostaerts,²⁰ unter Berücksichtigung des Zustands weisen die pastos auf den Hintergrund gesetzten Figuren in der Frankfurter Tafel allerdings eine einfachere Malweise auf. Der Faltenwurf ist mit ei-

nem flächigen, unverbundenen Farbauftrag nur angedeutet (Abb. 9), der auch im Gesicht des Falkners zu beobachten ist (Abb. 10). Vermutlich orientierte sich Jacob Grimmer selbst oder ein Werkstattmitarbeiter, nach dem Gemälde von 1586 wohl bereits zum zweiten Mal (Abb. 5), an einem unbekannten Original. Oder die genannten Beispiele Mostaerts aus der Mitte der 1570er Jahre dienten als Vorbild für die Figuren (Abb. 8).

Da die Frankfurter Tafel als einziges Hochformat in Grimmers Œuvre eine Sonderposition einnimmt, stellt sich die Frage, ob das Gemälde stark beschnitten ist und ursprünglich größer bzw. als Querformat oder Tondo konzipiert war.²¹ Am Holzträger lässt sich jedoch keine umfangreiche Beschneidung nachweisen und auch der Vergleich mit den querformatigen Gemälden von Jacob und Abel Grimmer (Abb. 5, 7), in denen die Staffage wiederkehrt, lässt keine Rückschlüsse auf eine einst ähnliche Komposition zu.

17 Ohne Angaben zur Ausführung der Figuren bei DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 232, Nr. LX, S. 74, unter Nr. XXXV.

18 Jacob Grimmer und Gillis Mostaert, „Landschaft mit Reitern und Bauern“, Holz, 80,5 x 111,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 12.501). Zur Zuschreibung der Figuren siehe GREINDL 1972, S. 24, Nr. 57. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 119, Nr. 12. Michiels, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN 2005, S. 57, Abb. 9. Zu Mostaert und Grimmer siehe EBD., S. 55 und DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 19, 22, 363f. Zur Zusammenarbeit von Abel Grimmer mit Mostaert und anderen Staffagekünstlern siehe EBD., S. 44, 367f. Zu Mostaert allgemein siehe die ungedruckte Diplomarbeit von Kristof Michiels „Een bijdrage tot de studie van de schilderijen van Gillis Mostaert (1528–1598)“ (Freie Universität Brüssel 1997/98).

19 Jacob Grimmer und Gillis Mostaert, „Landschaft mit Solda-

ten“, Lwd., 81,5 x 110,5 cm. Deutsche Privatsammlung. Bezeichnet: „GI. MOSTAERT 74“. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 61, Nr. XVI. Michiels, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN 2005, S. 57f., Abb. 10.

20 Vgl. auch Mostaerts Figuren in Grimmers „Landschaft mit Kavalieren und Konzert“ (Holz, 25,5 x 35 cm, Galleria Finck, Florenz; Provenienz: Verst. Sotheby's 6.7.1988, Nr. 148). DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 122, Nr. 26.

21 Siehe Grimmers Rundbilder mit einem häufig im vorderen Zentrum platzierten Baum wie die „Dorfstraße“ in der Kunsthalle Kiel (Holz, Durchmesser 50,5 cm; signiert: GRIMMER). DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 77f., Nr. XLI. Als Beispiel für ein Querformat mit zentralem, aber weniger prägnanten Baum siehe „Belebte Landschaft“ (Holz, 20,4 x 27,3 cm, Paris, Galerie d'Art Saint-Honoré) aus den späten 1580er Jahren. EBD., S. 121, Nr. 24.



Abb. 9: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*,
Mikroskopaufnahme: Reiterpaar, Frankfurt a. M.,
Städel Museum



Abb. 10: Jacob Grimmer, *Landschaft mit großem Baum*,
Mikroskopaufnahme: Gesicht des Falkners, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

Der Datierung nach, die zu einer originalen, stellenweise nachgezogenen Bezeichnung gehört, entstand das Gemälde 1588, zwei Jahre bevor Grimmer verstarb. Dies wird durch den dendrochronologischen Befund, der eine frühestmögliche Bemalung ab 1580 vorgibt, gestützt. Die Frankfurter Tafel stellt daher nicht nur ein Beispiel für Grimmers Kompositionen dar, die seit den 1580er Jahren ähnlich wie zur selben Zeit auch bei Hans Bol zu einer schlichten Gestaltung tendieren, sondern sie beinhaltet durch den prominenten ins Bild gerückten Baum auch ein innovatives Spätwerk.²²

LITERATUR

Verz. 1924, S. 85, Nr. H. M. 48; 1995, S. 32f., Abb. 35

- GWINNER 1862, S. 89
WOERMANN 1888, 1, S. 90
FRIMMEL 1894, S. 131
DROST 1926, S. 12
WILENSKI 1960, I, S. 566
VAN PUYVELDE 1962, S. 245, Abb. 124
FRANZ 1969, Bd. 2, Abb. 342
GREINDL 1972, S. 13, 19, Nr. 17, Tafel X
GENAILLE 1983, S. 134, Abb. 2
DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 17, S. 72, unter Nr. XXXIII, S. 74, Nr. XXXV, Abb. 19

22 VAN PUYVELDE 1962, S. 245. FRANZ 1969, Bd. 1, S. 245f. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 17f., 24. Siehe Genailles Verweis auf Van Goyen und Rembrandt. GENAILLE 1983, S. 134.

PEETER GYSELS

Antwerpen 1621 – 1690 Antwerpen

Peeter Gysels, am 3. Dezember 1621 als Sohn von Peeter Gysels und seiner Frau Lucia Adriaens in der Antwerpener St. Jakobskirche getauft, ging 1641 bei Jan Boots in die Lehre und wurde 1650 als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Es sind keine Schüler in den Liggeren der St. Lukasgilde verzeichnet. Am 13. November 1650 heiratete Gysels Joanna Huybrechts. Er malte Landschaften und Kirmesszenen im Stil von David Vinckboons und Jan Brueghel

d. Ä., bei dem er laut Houbraken auch gelernt haben soll und unter dessen Namen seine Bilder zum Teil verkauft wurden. Außerdem haben sich von Gysels Stillleben mit totem Wild und Jagdutensilien in der Art von Jan Weenix erhalten. Aufgrund der stark differierenden Signaturen bezweifelte Wurzbach jedoch, dass diese von demselben Künstler stammen wie die Landschaften und Kirmesszenen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1721, III, S. 53; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1019–1022, 1096; WURZBACH 1906, I, S. 623f.; THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 4–11; Hans Devisscher, Pieter Gysels, in: DICTIONARY OF ART 13, 1996, S. 889

FLUSSLANDSCHAFT MIT REISENDEN IM VORDERGRUND

INV. NR. 1137



Abb. 1: Peeter Gysels, Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund, Mikroskopaufnahme: Haus auf dem Feld, Frankfurt a. M., Städel Museum

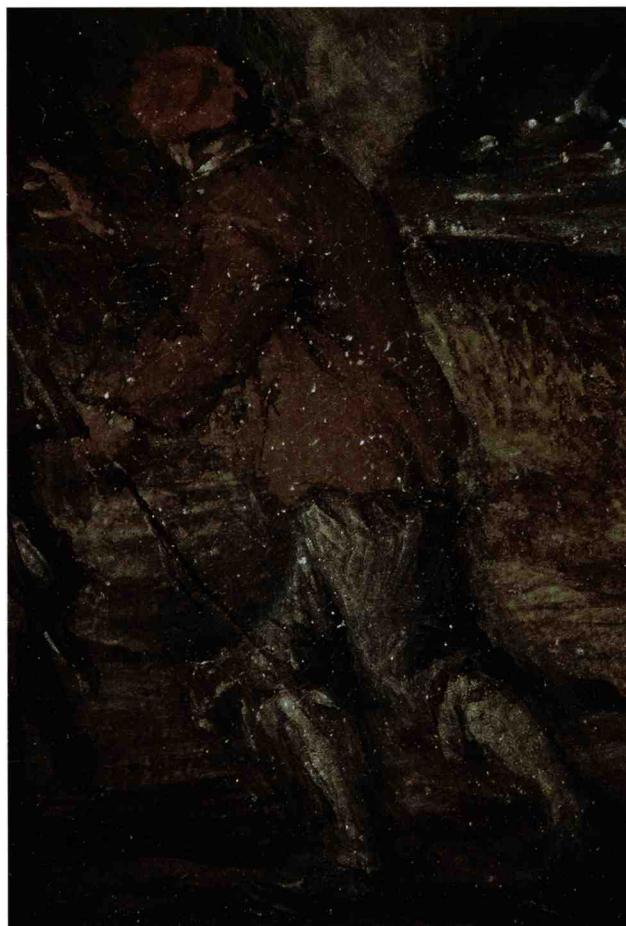


Abb. 2: Peeter Gysels, Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund, Mikroskopaufnahme: Bauer, Frankfurt a. M., Städel Museum

Um 1670–80

Kupfer, 19,9 x 25,6 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit warmer, graubrauner Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar. Mit bloßem Auge wahrnehmbare Pentimenti: Das einzeln stehende Haus links vorne auf dem Feld wurde an die Figurengröße angepasst (Abb. 1). Das rechte Bein des Bauern in der rechten unteren Bildecke war ursprünglich für einen größeren Schritt weiter vorne wiedergegeben (Abb. 2). Die Rückenkontur der Kuh im rechten Mittelgrund verläuft ansteigend, als ob das Tier vormals nicht grasend, sondern mit erhobenen Kopf dargestellt hätte werden sollen. Im Dorf im Mittelgrund wurden einige Häuser nicht fertig ausgeführt.

Leicht verbräunter Firnis. Unregelmäßiger Zuschnitt der Bildränder. Ein kleiner Kratzer im Knaben mit Kiepe rechts vorne. Bereibungen und Ausbrüche an den seitlichen Bildrändern durch den Zierrahmen. Kleiner Ausbruch rechts vorne im Boden. Kleine Fehlstelle über dem Dach des später vergrößerten Hauses links im vorderen Mittelgrund. Vereinzelt Schwundrisse im Himmel am oberen Bildrand. Leichte Verputzungen in den Sonnenstrahlen.

Unter UV-Licht wird ein gleichmäßig aufgetragener, leicht fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet unten rechts in altflämischer Schreibschrift: „peeter/geysel(s?)“ (Abb. 5). Der helle Ockerton des Schriftzuges besitzt eine leicht abperlende Konsistenz. Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

PROVENIENZ

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

Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 17 (fl. 321) an Ludwig Freiherr von Blittersdorf, Frankfurt a. M.

Slg. Ludwig Freiherr von Blittersdorf (1829–?), Kunsthändler, Frankfurt a. M.

erworben am 9. August 1882 von der Kunsthandlung F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., (RM 750) als „Peeter Gyseels“



Abb. 3: Peeter Gysels, *Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund*, um 1670–80, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Peeter Gysels, *Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

KOPIE/VARIANTE

Peeter Gysels, Kupfer, 20,5 x 26 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1155).¹ (Abb. 4)

BESCHREIBUNG

Unterhalb eines einfachen Bergweges, der sich von rechts vorne steil hinab in das Tal windet, erstreckt sich eine weite Flusslandschaft. Von den drei Tannen, die rechts auf felsigem Grund neben dem Weg emporragen, droht ein großer umgeknickter Baumstamm herabzufallen. Von dort transportieren Bauern in Kiepen und auf Eseln Waren hinab in das Dorf. Unterhalb der Anhöhe schlängelt sich in der Ferne der Flusslauf um ein Felsmassiv, das sich am linken Ufer schroff erhebt.

Die dortige Ansiedlung wird durch eine Brücke mit dem rechten, von Windmühlen gesäumten Ufer verbunden. Hinter grünen Wiesen verflacht das Terrain, das am Horizont zu einer blau getönten Gebirgskette aufgeworfen ist. Blaue Lichtbündel treffen links aus dem aufgerissenen Himmel herab. Auch das vordere Städtchen, auf dessen Kirchplatz gefeiert und getanzt wird, liegt im Sonnenlicht. Rechts wird es von einer Gartenanlage mit kunstvoll gestaltetem Parterre, einem zentralen Springbrunnen und einem mit Laub umrankten Wandelgang (Berceau) begrenzt, während sich dahinter ein dichter Laubwald mit wenigen Häusern anschließt und auf den umliegenden Feldern Wäsche zum Bleichen ausgelegt wird, ein paar Tiere weiden, Bauern ihre Äcker bestellen oder sich ausruhen.

1 Nicht signiert. Auskunft von Uta Neidhardt, Gemäldegalerie Dresden, vom 5.6.2008. Vgl. Mayer-Meintschel, in: Kat. DRES-

DEN 1979, S. 199. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 238, Nr. 11. Kat. DRESDEN 2005, I, S. 392.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 4. April 1870 für 321 fl. aus der Sammlung Brentano an den Frankfurter Kunsthändler Ludwig Freiherr von Blittersdorf als Peeter Gysels verkauft² und am 9. August 1882 vom Städel Museum über die Kunsthändlung F. A. C. Prestel unter derselben Zuschreibung für 750 RM erworben.³ Seither wird das Bild in den Städel-Verzeichnissen⁴ und in der Forschung als authentisches Werk von Peeter Gysels geführt, wobei Woermann es zu denjenigen Bildern der Frühzeit zählte, die sich eng an Jan Brueghel d. Ä. anschließen.⁵ Die irrtümliche Annahme in den Städel-Verzeichnissen des 19. Jahrhunderts,⁶ dass es sich statt um eine Kupfertafel um einen Holzträger handelt, korrigierte Weizsäcker, der auch die Signatur erstmals transkribierte.⁷ Sander und Brinkmann gaben die Signatur mit „pddtde grysels (?)“ wieder.⁸

Mayer-Meintschel verzeichnete die Frankfurter Tafel als zweites Exemplar der Version in Dresden, die sie als authentisches Werk Gysels einordnete, ohne auf die Frage von Kopie oder eigenhändige Replik einzugehen (Abb. 4).⁹ Werche nannte das Städel-Bild als Beispiel für Gysels panoramaartige Überschaulandschaften, die in der Tradition des 16. Jahrhunderts stehen.¹⁰ Auch De Kinkelder beurteilte das Gemälde jüngst als ein eigenhändiges und qualitätvolles Werk von Gysels.¹¹

DISKUSSION

Gysels' Frankfurter Kupfertafel steht wie auch seine anderen panoramaartigen, zeichnerisch anmutenden Landschaften mit kleinformiger Staffage in der Tradition von Jan Brueghel d. Ä.¹² Hinsichtlich der Ausführung, insbesondere der Figuren, besitzt das Gemälde allerdings einen anderen Charakter. Auffällig ist die feinlinige, schwarze Konturierung der grob gemalten Staffage, die nach hinten hin mit einer zunehmend stelzenartigen Statur wiedergegeben ist. Die unterbrochene Strichführung geht sehr wahrscheinlich auf die Verwendung einer wässrigen Konsistenz zurück, die auf ölhaltigen Farbflächen eine verminderte Haftung besitzt. Gut erkennbar ist der dadurch entstandene Abperleffekt etwa bei einer Figur auf dem Dorfplatz im Mittelgrund

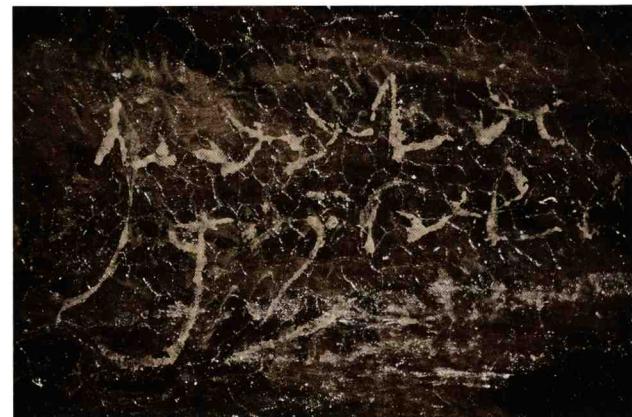


Abb. 5: Peeter Gysels, *Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

(Abb. 6): Der Mann ist teils auf einem nach rechts auslaufenden Pinselstrich gemalt, der unter Mikroskop ein feines Relief ausbildet. Durch die Unebenheit und die Beschaffenheit der Farbe wurde die Konturlinie vom Untergrund im Gegensatz zur gelbroten Lasur der Kleidung nicht gleichmäßig angenommen.

Einige Pentimenti gewähren Einblick in das frühe Arbeitsstadium: Die Kuh im rechten Mittelgrund sollte ursprünglich nicht grasend, sondern mit erhobener Kopf- und Halspartie gezeigt werden, wie die stehen gelassene, deutlich nach oben verlaufende Konturlinie zeigt. Ferner wurde das einzelne Haus links auf dem Feld später vergrößert und das rechte Bein des Bauern in der rechten unteren Bildecke etwas zurückgenommen, um den Schritt zu verkleinern (Abb. 1, 2). Im Dorf und auf dem Feld wurden einige Häuser in einer frühen Anlage belassen, da die anschließend eingefügten Figuren vergleichweise zu groß geraten sind (Abb. 1).

Die Eigenhändigkeit des Gemäldes ist aufgrund der Pentimenti und der als authentisch bezeugten und gleichfalls mit abperlendem Auftrag gesetzten Signatur erwiesen (Abb. 5).

Die unbezeichnete Dresdener Replik weicht in wenigen Staffagefiguren geringfügig von der Frankfurter Fassung

2 Der Versteigerungskatalog ist annotiert mit „321“, „Posonyi, Wien“ [= Sammlung und Auktionshaus Alexander Posonyi, Wien; Vorbesitzer?], „f 500 Ludwig v. Blittersdorff“ [Ankaufspreis?]. Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, Nr. 17.

3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1137.

4 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 33.

5 Woermann verwies auf die stilistisch unterschiedlichen Stillleben, die Gysels späterer Zeit zuzuschreiben seien. WOERMANN 1888, 1, S. 396. GERSON/TER KUILE 1960, S. 150f.

6 Zuletzt Verz. 1897/1900, S. 40, Nr. 162a. Siehe auch INVENTAR

1872, Inv. Nr. 1137. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1137.

7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 139f., Nr. 162A. Als „peeter gysels“, in: Verz. 1924, S. 87f., Nr. 1137.

8 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 33.

9 Siehe KOPIE/VARIANTE. Mayer-Meintschel, in: Kat. DRESDEN 1979, S. 199.

10 Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 75, unter Nr. 397.

11 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung am 30.11.2005.

12 Vgl. die frühen Flusslandschaften von Jan Brueghel d. Ä. ERTZ 1979, S. 557f., Nr. 4, 8a.



Abb. 6 Peeter Gysels, Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund, Mikroskopaufnahme: Figur auf dem Dorfplatz, Frankfurt a. M., Städel Museum

ab (Abb. 4).¹³ Eine ähnlich abperlende Farbe ist dort nicht erkennbar.¹⁴

Eine signierte Landschaft Gysels' im Kunsthandel wiederholt ferner Motive der Komposition, allerdings ist dort die Anhöhe mit dem Weg spiegelbildlich in der vorderen linken Bildecke platziert und der Horizont vergleichsweise etwas niedriger gelegt.¹⁵ Gysels' öko-

nomische Arbeitsweise wird auch anhand weiterer figürlicher¹⁶ und kompositorischer¹⁷ Wiederholungen deutlich.

Bislang ließ sich in Gysels' Œuvre keine künstlerische Entwicklung nachweisen oder eine Chronologie erstellen. Die helle, weite Atmosphäre, die fortschrittliche malerische Behandlung der Baumgruppe mit Wasserfall am rechten Bildrand und die teils formelhafte Figurengestaltung sprechen aber eher für eine späte Entstehung um 1670–80.¹⁸

LITERATUR

Verz. 1883, S. 119, Nr. 162a; 1888, S. 128, Nr. 162a; 1892, S. 42, Nr. 162a; 1897/1900, S. 40, Nr. 162a; 1900, S. 139f., Nr. 162A; 1905/07, S. 33, Nr. 162a; 1907, S. 31, Nr. 162a; 1910, S. 39, Nr. 162a; 1914, S. 40, Nr. 162a; 1915, S. 94f., Nr. 162a; 1919, S. 48, Nr. 1137; 1924, S. 87f., Nr. 1137; 1995, S. 33, Tafel 61

WOERMANN 1888, 1, S. 396

GERSON/TER KUILE 1960, S. 150f.

Mayer-Meintschel, in: Kat. DRESDEN 1979, S. 199

Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 75, unter Nr. 397

13 Siehe KOPIE/VARIANTE.

14 Auskunft von Uta Neidhardt, Gemäldegalerie Dresden, vom 5.6.2008.

15 Peeter Gysels, „Landschaft“, Eichenholz, 33 x 46,5 cm. Kunsthandlung Terry-Engell, London. Davor oder danach Verst. London (Christie's) 10.4.1981, Nr. 77. Laut Versteigerungskatalog bezeichnet mit einem undeutlichen Monogramm. Photo in der Bildakte.

16 Siehe die Frau im Profil nach rechts, die in einer „Dorfansicht“ (Kupfer, 16,5 x 22,5 cm, Aufbewahrungsort unbekannt) wie auch in einer „Rast an der Herberge“ (Kupfer, 17 x 22 cm, Brüssel, Galerie Robert Finck) dargestellt ist. Jeweils signiert.

THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. auf S. 8 und 11.

17 Siehe die beiden signierten Bilder „Tanz um den Maibaum“ (Kupfer, 38,7 x 51 cm, Brüssel, Galerie Robert Finck) und „Frühlingsfest“ (Kupfer, 27,5 x 35,4 cm, Brüssel, Galerie De Jonckheere). THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. auf S. 6f.

18 Vgl. die 1680 und 1687 datierten „Kirmesszenen“ Gysels in München, (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 501), und Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 885). THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 4. GREIDL/HAIRS/KERVYN DE MEERENDRÉ 1989, S. 250, Abb. 205.

JAN VAN DEN HOECKE

Antwerpen 1611 – 1651 Antwerpen oder Brüssel

Als zweiter Sohn des Malers Caspar van den Hoecke und seiner ersten Frau Margaretha van Leemput am 4. August 1611 in Sint Joriskerk in Antwerpen getauft, lernte Jan van den Hoecke wie sein jüngerer Halbbruder Robert zunächst in der väterlichen Werkstatt. Anschließend wurde er Schüler von Rubens und war unter dessen Leitung zusammen mit dem Vater an den Festdekorationen anlässlich des Einzugs des spanischen Kardinalinfanten 1635 in Antwerpen beteiligt. Danach ging Van den Hoecke nach Rom, wo er von Guido Re-

ni beeinflusst wurde. Laut De Bie war er in Kardinalskreisen sehr angesehen und wurde auch mit dem Anfertigen von Kopien beauftragt. 1644 ist er als Mitglied der „Virtuosi al Pantheon“ verzeichnet. Nach seiner Rückkehr war Van den Hoecke in Wien und später in Brüssel in den Diensten des Erzherzogs Leopold Wilhelm tätig. In Antwerpen wurde er Mitglied der Romanistenvereinigung und heiratete am 5. August 1648 Clara van Woonsel. 1651 verstarb er in Antwerpen oder Brüssel.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 143–145; HOOBRACKEN 1718, I, S. 78; ROOSES 1879, S. 486f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 794–797; GÜNTHER HEINZ, JAN VAN DEN HOECKE, IN: DICTIONARY OF ART 14, 1996, S. 616–618

JAN VAN DEN HOECKE (?)

DIDO UND AENEAS

INV. NR. 2097

(Eigentum des Städelschen Museums-Vereins)

Um 1630–35

Leinwand, 208,0 x 289,0 cm (originale Bildmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte (Leinenbindung, 11 x [nicht ermittelbar] Fäden/cm²), zweiteilige Leinwand (Gewebebahn I: 105,0 x 289,0 cm; Gewebebahn II: 103,0 x 289,0 cm). Wachs-Harz-Doublierung mit einer köpergebundenen dicken und festen Leinwand, die gleichfalls aus zwei horizontal zusammengenähten Stücken besteht. Dünne Leinwand zwischen Original- und Doublierleinwand zur Festigung der Ränder oder der gesamten Bildfläche. Ca. 4–5 cm breite Anstückung am oberen Bildrand, die aus einem ähnlich fein gewebten, ebenfalls hinterlegten Leinenstück wie die Zwischenlage gefertigt ist.¹ Leinwand zweischichtig in einem hellen elfenbeinfarbenen und hellgrau pigmentierten Ton grundiert (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar (Abb. 2, 3).



Abb. 1: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*, Mikroskopaufnahme: Grundierung im Gesichtsinkarnat der Dido, Frankfurt a. M., Städel Museum

Pentiment unterhalb des Armes des linken Puttos, der ursprünglich niedriger oder breiter angelegt war. Hinterteil von Didos Pferd vermutlich bereits in älterer Zeit mit dem roten Tuch übermalt. Große Partien der Jagdszene im Hintergrund wurden nachträglich mit grüner Farbe übermalt. Davon ausgenommen war der



Abb. 2: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*, Infrarot-Reflektographie: Gesicht der Dido, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*, Infrarot-Reflektographie: Gesicht des Jägers im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Die Anstückung unterscheidet sich im Farbauftrag und in der glatteren Oberfläche vom originalen Bildfeld. Vermutlich er-

folgte sie anlässlich einer Anpassung in einen neuen Rahmen zusammen mit den anderen Restaurierungsmaßnahmen.



Abb. 4: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*, um 1630–35, Frankfurt a. M., Städel Museum

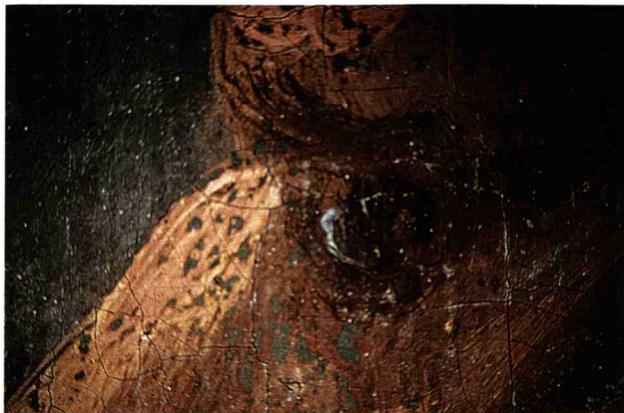


Abb. 5: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*,
Mikroskopaufnahme: Gesicht des Jägers im Hintergrund,
Frankfurt a. M., Städel Museum

mittlere Hirsch (sein rechter Hinterlauf jedoch ebenfalls übermalt), das linke Vorderbein des Pferdes, das noch über dem Hinterlauf des mittleren Hirsches liegt, und die vier Jagdhunde. Bei der Abnahme der Übermalungen verblieben in den Vertiefungen Reste grüner Farbe – auch in einer Fehlstelle über dem Rücken des mittleren Hirsches (Abb. 5).

Teils schüsselartig verformte Farbschollen. Auffälliges schwarzes und stark ausgebildetes Craquelé, das auf eine länger zurückliegende Regenerierungsmaßnahme zurückgehen könnte.

1948 war das Gemälde zusammengerollt und laut Ludwig Burchard in einem guten Zustand (Abschrift des Gutachtens vom 14. Juni 1948 in der Gemäldeakte). Reinigung des Bildes in Basel durch den englischen Restaurator Isepp (Schriftstück 29. Mai 1964, Erwerbungsakte, Archiv, Städel). 1995 wurde eine Mal- schichtfestigung von Stephan Knobloch und Catrin Paul vorgenommen (Archiv der Restaurierungs- werkstatt, Ordner II).

Gekittete und retuschierte Risse, Löcher und große Be- schädigungen des Bildträgers in einem horizontalen Streifen entlang der Bildmitte. Riss am oberen linken Bildrand, rückseitig gesichert durch ein zusätzliches Stück Leinwand auf der Doublierleinwand.

Kleine Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt. Krepierter hochstehende Schollenränder in der Mantel- innenseite, in der Landschaft unterhalb des braunen Pferdes, in der roten und grauen Reiterfigur links neben

dem braunen Pferd und im grünen Fels zwischen Amor und dem schwebenden Engel sowie in der Partie um Amors Zügel. Starke Verputzungen der hinteren Jagd- szene und des braunen Pferdekopfes im Vordergrund. Großflächig übermalte Verputzungsschäden und Krepierungen entlang des gesamten rechten Bildrandes, zwischen den Figuren unterhalb des Schirms, im Hintergrund zwischen den Vorderbeinen des braunen Pferdes und unter dem Bauch des vorderen Hundes, teils übermalt auch in der Mantelinnenseite und im blauen Gewand von Aeneas.

Unter UV-Licht werden wenige neue Retuschen und – auch über der oberen Anstückung – ein älterer flu- oreszierender Firnis sichtbar. Durch dessen dickflüs- sigen und unsorgfältigen Auftrag stellenweise Schlie- ren, mitunter Krepierungen und größere Luftein- schlüsse. Verbräunte alte Firnisreste, v. a. in den Ver- tiefungen der hellen Partien. Gedünnter Firnis über der linken Jagdszene und den vier Hauptfiguren – au- ßer über dem vorderen braunen Pferd und Aeneas’ Gesicht.

An den Seiten des Keilrahmens drei runde Stempel in Blau mit unkenntlicher Schrift oder Darstellung.

PROVENIENZ

? spätestens seit 1666 in spanischem Königsbesitz
spätestens seit 1945 in englischem Privatbesitz
Januar 1948 in London erworben durch Nathan Katz
sen., Schweiz²
erworben 1964 auf Vermittlung von Franz Hardy,
Kunstsachverständiger, Bendorf am Rhein, bei der Ga-
lerie Benjamin Katz, Basel, als „Peter Paul Rubens“

KOPIEN/VARIANTEN

- a) Juan Bautista Martínez del Mazo, Leinwand, 146 x 95 cm. Madrid, Prado, ausgestellt im Museo Balaguer de Villa- nueva y Geltrú (Inv. Nr. P3104).³ Teilkopie der Haupt- gruppe. (Abb. 6)
- b) Anonym, Technik und Maße (Hochformat) unbekannt. Madrid, Fondos de Recuperación (Nr. 2349).⁴ Teilkopie der Hauptgruppe; wie KOPIE a), aber ohne Beschneidung der Figurengruppe am linken Bildrand.
- c) Anonym, Leinwand, Maße unbekannt. Verst. Tor- quay (Barnes’ Salerooms) Anfang 1963.⁵

2 Erwerbungsakten, Archiv, Städel.

3 Provenienz: Von 1881 bis 1965 Universität Granada. Seit 1986 Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú Barcelona. ROOSES 1890, III, S. 16, unter Nr. 517 (als Kopie). Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 334f., Nr. 1744. Kat. MADRID 1990, I, S. 466, Nr. 1744. Kat. MADRID 1995, II, S. 1152, Nr. 3104.

4 Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 334, unter Nr. 1744 und, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1152, unter Nr. 3104.

5 Provenienz: In Spanien vor über 100 Jahren erworben, seitdem im Familienbesitz des Verkäufers. Laut Murray eine vergrö- ßerte Version der Ölskizze, laut Jaffé kleinere Kopie des Ge- mäldes aus dem 17. Jahrhundert. Schreiben von Peter Murray, Courtauld Institute of Art, London, vom 20.5.1964 und von Michael Jaffé, University of Cambridge, vom 7.7. und 13.8.1964 in der Gemäldeakte.

d) Anonym, schwarze Kreide und Rötel, weiß gehöht, 428 x 501 mm (gestückelt). Wien, Albertina (Inv. Nr. 15.100).⁶ Kopie der Hauptgruppe, linke Bildhälfte geschnitten.

e) Anonym, schwarze und rote Kreide, laviert, 218 x 322 mm. Paris, Fondation Custodia, Collection F. Lugt (Inv. Nr. J 5273). Rückseitig beschriftet: „a fine sketch by Rubens after this Design was in the Possession of John Duke of Argyll, and sold at his sale in 1798 for 200 Guineas“ und „202. Robt. Udny's Colln. 1803.“.⁷

BESCHREIBUNG

Dido und Aeneas suchen an einer Felswand Schutz vor dem Gewitter, das über der hügeligen Landschaft links hinten niedergeht. Aeneas hat den rechten Arm um Didos Hüfte geschlungen, um ihr von dem Apfelschimmel herabzuhelfen. Seinen Blick erwidernd legt sie den linken Arm über seine Schulter. Ihr weit ausgeschnittenes, purpurfarbenes Kleid ist an Saum und Schultern reich verziert, die kunstvoll frisierten blonden Haare werden von einer Krone, weißen Federn und Perlensträngen geschmückt. An ihrer rechten Seite hängt der Köcher. Die antikisierende Tracht des braunhaarigen, bärigen Aeneas besteht aus einer röthlichgoldenen Chlamys mit grauem Innenfutter, einem kurzen blauen Chiton und Sandalen mit graubraunen, hochgebundenen Strümpfen. Mit ausgebreiteten Armen schwebt ein Putto über dem Paar und blickt auf die beiden herab. Links reitet ein Amorknabe, der bis auf das Tuch im Lendenbereich nackt ist und gleichfalls einen Köcher umgeschnallt hat. Straff hält er die Zügel seines braunen Pferdes, das sich wie er mit dem Kopf zu den beiden Hauptfiguren umwendet. Ein am Boden laufender Putto weist derweil mit ausgestrecktem linken Arm zwei Jagdhunden den Weg zur Hirschhatz im Hintergrund.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde tauchte 1945 in England auf und wurde nach einer Restaurierung als ein Werk von Rubens er-



Abb. 6: Juan Bautista Martínez del Mazo, *Dido und Aeneas*, Madrid, Prado

kannt. Mit dieser Zuschreibung erwarb es das Städel im Jahr 1964 bei dem Baseler Kunsthändler Benjamin Katz.⁸ Zwei unabhängige Gutachten von Ludwig Burchard und Leo van Puyvelde beurteilten das Bild als vollständig eigenhändiges Werk von Rubens und identifizierten es als dasjenige, das in den Inventaren des spanischen Königshauses von 1666, 1686 und 1700 erwähnt wird.⁹ Burchard bemerkte, dass Rooses dieses Bild nur durch eine Kopie im Prado (Abb. 6) und eine Zeichnung von Rubens in der Albertina bekannt war.¹⁰ Ferner ver-

6 ROOSES 1890, III, S. 16, unter Nr. 517 (als Rubens). STÄDEL-JAHRBUCH 1967, NF Bd. 1, S. 196 (als anonyme Nachzeichnung). Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 210, Nr. 108 (als Kopie nach Rubens oder aus dem Rubens-Umkreis). Photo in der Gemäldeakte.

7 Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 210, unter Nr. 108 (als spätere Kopie als die Albertina-Zeichnung mit zahlreichen Abänderungen). HELD 1980, I, S. 316, unter Nr. 229 (als Rubens-Schule und Kopie nach der Ölskizze). Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1152, unter Nr. 3104 (als Rubens-Schule).

8 1959 wurde das Gemälde der New Yorker Galerie Wildenstein zum Kauf angeboten, wo es sich vorübergehend zur Ansicht

befand. E-Mail von Ay-Whang Hsia, Galerie Wildenstein, New York, vom 2.8.2007 in der Gemäldeakte. Ein ungeklärter Punkt ist der Hinweis auf die Sammlung Rothschild als vormaliger Besitzer, der auf Prof. van Gelder, Universität Utrecht, zurückgehen soll. Schreiben von Ernst Holzinger, Städel-Direktor, vom 9.11.1964, Erwerbungsakten, Archiv, Städel.

9 Abschrift der Gutachten von Ludwig Burchard vom 14.6.1948 und von Leo van Puyvelde vom 2.11.1948 in der Gemäldeakte.

10 ROOSES 1890, III, S. 16, Nr. 517. Siehe KOPIE/VARIANTE a) und d).

wies er auf eine vorangegangene Ölskizze, die vormals irrtümlich Van Dyck zugeschrieben worden sei (Abb. 7).¹¹ Das in den Inventaren des Alcázar als größer angegebene Format begründete Burchard mit der damaligen Vermessung des Gemäldes mit einem ca. 20 cm breiten Rahmen. Eine ähnliche Provenienz für das Städel-Bild vermutend nannte er Rubens' „Pythagoras vertritt den Vegetarismus“ als Beispiel für ein Gemälde, das nicht beim Brand des Alcázar zerstört wurde, sondern über den kurze Zeit als König von Spanien regierenden Joseph Bonaparte nach England gelangt sei.¹² Burchard plädierte für eine Ausführung um 1625, Van Puyvelde konstatierte, dass Rubens einige Gemälde 1628 bei seiner diplomatischen Reise nach Spanien mitgebracht habe. Meuer behandelte das Gemälde in seinem Ankaufsbericht von 1964 in der Weltkunst gleichfalls als eigenhändiges Werk, als Entstehung setzte er 1626 an.¹³ Der Erwerbungsbericht des Städel von 1967 folgte den Gutachten in Zuschreibung und Identifizierung, datierte das Bild jedoch abermals abweichend „um 1629“, da der Amorknabe die Gesichtszüge des jüngsten Sohnes Nikolaus besitze.¹⁴ Zudem sei das Gemälde in Format und Komposition mit den Maria de' Medici und Heinrich IV. gewidmeten Bilderfolgen zu vergleichen, es zeichne sich aber durch ein wärmeres, von Tizian beeinflusstes Kolorit und einen dünneren und glatteren Farbauftrag aus, der „in manchen Partien sehr erlesen und differenziert“ sei. Enge Verwandtschaft in den Figurentypen, der gedämpften Farbgebung, der Falten- und Materialitätenbehandlung sowie der Komposition zeige auch die Londoner „Allegorie von Krieg und Frieden“ von 1630 (Abb. 8),¹⁵ die jedoch in Durchformung und Komposition etwas fortschrittlicher sei. Es gebe ferner eine vorbereitende Ölskizze (Abb. 7) und eine, nun im Unterschied zu Rooses, als Kopie bewertete Zeichnung in der Albertina.¹⁶

Holzinger unterstrich 1969 erneut, dass das Städel-Gemälde ohne Gehilfen durch Rubens selbst gemalt sei und aufgrund des im Kolorit sichtbaren Tizian-Einflusses um 1628 datiert werden könne.¹⁷ Er griff den Vergleich des Städel-Schen Erwerbungsberichtes mit Rubens' Sohn Nikolaus auf und ergänzte, dass Dido die Gesichtszüge von Hélène Fourment, Aeneas diejenigen von Marc Aurel besitze.

Identifizierung und Eigenhändigkeit des Städel-Bildes wurden in der nachfolgenden Literatur nur teilweise akzeptiert. Uneingeschränkt als Werk Rubens' wurde das Bild von Mitsch und Hansert sowie von 1966 bis 1987 auch in den Städel-Verzeichnissen erwähnt.¹⁸ Der Großteil der Forschungsbeiträge erkannte die Authentizität hingegen nur für bestimmte Bildpartien an oder vermeidete konkrete Äußerungen.

Alpers widersprach Rooses' und Van Puyveldes Einordnung als Teil der Ausstattung des Torre de la Parada, da es keinen Grund für die Annahme gebe, dass sich das Gemälde jemals dort befunden habe.¹⁹ Rooses war die Komposition lediglich durch die fragmentarische Kopie Mazos (Abb. 6) bekannt und die Ölskizze zu „Dido und Aeneas“ (Abb. 7), die Van Puyvelde angeführt habe, besitze im Vergleich zu den Torre-Skizzen ein wesentlich größeres Format und weiche durch die sorgfältige, detaillierte Strichführung von dem raschen, abgehackten Stil der Torre-Skizzen ab. Gegen diese Einstufung spreche ferner die frühere Entstehungszeit des Rubens zugeschriebenen Gemäldes im Städel Museum.

Díaz Padrón beschrieb Mazos Gemälde (Abb. 6) als Kopie nach einem Original von Rubens, das laut Cruzada und Rooses im Brand des Alcázars zerstört worden sei.²⁰ Er erwähnte auch die Ölskizze (Abb. 7) und, als Replik, das Frankfurter Gemälde. Später stufte er das Städel-Bild allerdings als Original von Rubens ein, das bis zum 18. Jahrhundert in Spanien gewesen sei.²¹ Zugleich

- 11 Holz, 45 x 61 cm. Zuletzt Verst. Uppsala (Auktionskammer) Herbst 2006, Nr. 94 (als Art von Rubens). Provenienz: Verst. Slg. John, Duke of Argyll, London, London 21.5.1798; Verst. Slg. George Hibbert, London (Christie's?) 14.5.1802; Slg. Lord F. Campbell (als Van Dyck); Verst. London (Christie's) 16.12.1911, Nr. 95 (als Rubens); Agnew, London; 1920 Slg. G. Gaspari; Deutscher Privatbesitz; vor 1949 angeboten an Galerie K. W. Bachstitz, Den Haag. Gerson beurteilte die Skizze als „ziemlich mäßig“ und verwies auf die vormalige Zuschreibung an Abraham van Diepenbeeck. Siehe Brief von H. Gerson, RKD, vom 10.6.1964 in der Gemäldeakte. Vgl. SMITH 1831, III, S. 121, Nr. 436 (als Van Dyck). Siehe auch KOPIE/VARIANTE e).
- 12 Peter Paul Rubens und Frans Snyders, „Pythagoras vertritt den Vegetarismus“, Lwd., ca. 262 x 379 cm. London, Buckingham Palace, Collection of H. M. the Queen (Inv. Nr. 1167).
- 13 MEUER 1964, S. 588.
- 14 STÄDEL-JAHRBUCH 1967, NF Bd. 1, S. 196–198.

- 15 Peter Paul Rubens, „Allegorie von Krieg und Frieden“, Lwd., 203,5 x 298 cm. London, National Gallery (Inv. Nr. 46).
- 16 KOPIE/VARIANTE d).
- 17 HOLZINGER 1969. Siehe auch die Erwerbungsakten, Archiv, Städel.
- 18 Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 210, unter Nr. 108. HANSERT 1994, S. 132, Nr. A056.
- 19 ALPERS 1971, S. 272f. Van Puyvelde verzeichnete nur das Subject „Dido und Aeneas“ für die Ausstattung des Torre de la Parada, ohne Angabe von Technik, Maße und Aufbewahrungs-ort. VAN PUYVELDE 1939, S. 46.
- 20 Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 334, unter Nr. 1744. Unter den verlorenen Werken als „Otro cuadro de cuatro varas de largo y tres de alto, que es la historia de Dido y Eneas, de mano de Pablo Rubens, en doscientos ducados de plata.“ CRUZADA VILLAAMIL 1874, S. 313, Nr. 10.
- 21 Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1152, unter Nr. 3104.



Abb. 7: Peter Paul Rubens (Art des) oder Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas* (Ölskizze), Kunsthändel

verwies er aber auf die These, dass das Bild im Feuer zerstört worden sein könnte.²²

Held beurteilte das Städel-Bild als nur teilweise vom Meister selbst ausgeführt.²³ Zur vorbereitenden Ölskizze von Rubens (Abb. 7) bemerkte er erhebliche Unterschiede im Figurenmaßstab und in den Motiven. Da er die Ölskizze ca. 1630–33 datierte, hob er auch den Zeitpunkt der Entstehung des Städel-Bildes an.

Balis blieb bei der Frage nach der Eigenhändigkeit des Städel-Bildes vage und beschrieb es als eine Version des Sujets, die „rightly or wrongly, thought to be the one from the Alcázar“.²⁴ Ferner ging er auf Mazos Kopie (Abb. 6) ein, die im Inventar von 1686 genannt werde. Die von ihm als eigenhändig eingestufte Öl-

skizze (Abb. 7) sei durch den Vergleich mit den Skizzen für den Zyklus Heinrichs IV. um 1630 zu datieren.²⁵ Balis überlegte, ob „Dido und Aeneas“ aufgrund der Jagdszene im Hintergrund als Pendant zu einem gleichfalls in der „pieza oscura“ des Alcázar dokumentierten Gemälde mit dem Sujet „Die Löwenjagd Alexanders“²⁶ fungiert haben könnte. Er betonte allerdings, dass die „Löwenjagd“ erst kurz nach 1635 entstanden sei und in Format, Stil und Atmosphäre abweiche.

Während Jaffé das komplette Städel-Gemälde der Rubens-Werkstatt zuschrieb,²⁷ hielten Hubala und Von Simson bei den Hauptfiguren an der Ausführung durch Rubens fest.²⁸

22 Díaz Padrón bezog sich neben Cruzada Villaamil und Rooses auf BOTTINEAU 1958, S. 164f., Nr. 312.

23 HELD 1980, I, S. 316, unter Nr. 229.

24 BALIS 1986a, S. 201, unter Nr. 16.

25 BALIS 1986a, S. 201f., unter Nr. 16, Anm. 16 und 17 auf S. 205.

26 Peter Paul Rubens, „Alexanders Löwenjagd“, Lwd., ca. 251 x 376 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. BALIS 1986a, S. 198–205, v. a. S. 200, Nr. 16.

27 JAFFÉ 1989, S. 306, Nr. 921.

28 Laut Hubala stammt die Hauptgruppe von Rubens selbst, während die übrigen Bildteile nach Entwurf und unter Anleitung von Rubens entstanden seien. Er verwies auf die Gesichtszüge der Dido, des schwebenden Putto und des Amor-Knaben sowie auf die „ausgewogene, genau farbliche Komposition“, die „ohne die dauernde Aufsicht und die Mitwirkung des Rubens“ nicht möglich sei. Von Simson glaubte in den Figuren von Aeneas und Dido die Hand von Rubens zu erkennen. HUBALA 1990, S. 56. VON SIMSON 1996, S. 370f.

Hubala plädierte für eine Datierung nach 1630, da er in dem Amorknaben ein Kind von Balthasar Gerbier erkannte, bei dem Rubens während seines Aufenthaltes in London vom Juni 1629 bis März 1630 gewohnt hat.²⁹ Als Vergleich führte er Rubens' Kopfstudie von Gerbiers Sohn in der Albertina³⁰ und dessen Darstellung in der Londoner „Allegorie von Krieg und Frieden“ (Abb. 8) an. Zudem machte er wie bereits Burchard auf das Gemälde „Pythagoras vertritt den Vegetarismus“ aufmerksam, dem er Rubens' „Maria Immaculata“ und Tizians „Sündenfall“ im Prado als weitere Werke zur Seite stellte, die bei dem Brand des Alcázar 1734 nicht zerstört wurden, sondern wieder aufgetaucht seien.³¹

McGrath vermied in ihrer Rezension zu Hubalas Publikation, eine eigene Position zur Zuschreibungsfrage einzunehmen, verwies aber auf die früheren Rubens-Darstellungen der Aeneis.³²

Sander und Brinkmann änderten die Zuschreibung im Städel-Verzeichnis von 1995 in „Rubens und Werkstatt“.³³ Vergara zufolge stand das Städel-Gemälde für Mazos Kopie (Abb. 6) Vorbild und gehört zu den 24 Bildern, die das 1666 erstellte Inventar des Alcázar als Rubens zugeschrieben listet und die Philip IV. bis zu seinem Tod 1665 erworben hat.³⁴

Die jüngsten Forschungsmeinungen schließen die Eigenhändigkeit des Städel-Bildes aus. Renger und Vlieghe plädierten dafür, die komplette Ausführung der Rubens-Werkstatt zuzuschreiben, wobei Vlieghe nach wie vor die von Rubens stammende Komposition hervorhob.³⁵ Klessmann hingegen tendierte aus qualitativen

Gründen und angesichts der straffen Organisation der Rubens-Werkstatt zu einer Eingliederung des Gemäldes in den Rubens-Umkreis.³⁶ Eine ähnliche Auffassung vertrat Van Hout, der Jan van den Hoecke als Künstler vorschlug.³⁷

DISKUSSION

Das Sujet stammt aus der „Aeneis“ des römischen Dichters Vergil (70–19. v. Chr.), die im Anschluss an Homers „Odyssee“ und „Ilias“ die Irrfahrten der geflüchteten Trojaner unter Aeneas und ihre Kämpfe um Latium beschreibt. Aeneas – in der „Ilias“ Führer der Trojaner – rettete seinen Vater Anchises und seinen Sohn Ascanius aus dem zerstörten Troja und gelangte auf Irrfahrten nach Karthago zu der verwitweten Königin Dido. Das Städel-Gemälde schildert die Episode (4. Buch, 54–172), als Aeneas und Dido auf der Jagd überrascht von einem durch Juno und Venus ausgelösten Sturm Unterschlupf suchen und sich ineinander verlieben. In der niederländischen Malerei ist das Thema eher selten. Häufiger findet man es in der italienischen Kunst.³⁸

Die Inventare des Madrider Alcázar von 1666, 1686 und 1700 verzeichnen in der „pieza oscura“³⁹ ein 3 x 4 varas (ca. 251 x 334 cm) großes Gemälde von Rubens mit dem Sujet „Dido und Aeneas“.⁴⁰ In den späteren Inventaren fehlt ein entsprechender Eintrag – was bislang dadurch begründet wird, dass das Bild dem Brand des Alcázar in der Nacht zum 24. Dezember 1734 zum Opfer gefallen war.⁴¹ Ein weiteres Gemälde von Rubens – „Die Lö-

29 HUBALA 1990, S. 58.

30 Peter Paul Rubens, „Bildnis von George Gerbier, dem Sohn des Balthasar Gerbier“, schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, Feder in Dunkelbraun, 28,8 x 21,9 cm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 8267). Vgl. GLÜCK/HABERDITZL 1928, S. 54, Nr. 180. Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 371f., Nr. 90.

31 Peter Paul Rubens, „Maria Immaculata“, Lwd., 198 x 124 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1627). Tizian, „Adam und Eva“, Lwd., 240 x 186 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 812). HUBALA 1990, Anm. 50 auf S. 85.

32 MCGRATH 1992, S. 196.

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

34 VERGARA 1999, S. 158.

35 Ich danke Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, und Hans Vlieghe, Rubenianum, Antwerpen, für Ihre mündliche Einschätzung vom 29.7.2005 und 23.2.2006.

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

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

38 PIGLER 1974, II, S. 289. Zu niederländischen Darstellungen des Sujets siehe Cornelis Cornelisz. van Haarlem von 1587 (vor 1921, Slg. Marczell von Nemes, Budapest), Michiel Coignet von 1648 (Verst. Wien [Dorotheum] 5.6.2002, Nr. 100), Antonie Claesz. De Grebber von 1677 (Musée des Beaux-Arts de Dunkerque). Hubala nannte als Vergleich das wohl um oder nach 1625/30 entstandene „Dido und Aeneas“ von Flaminio

Allegrini (Lwd., 180 x 327 cm. 1977, London, Galerie Robert Noortman). Laut De Dood um 1580 ausgeführt. Schreiben von Pieter de Dood, Amsterdam, vom 7.8.1964 an Ernst Holzinger, Städel Museum, Frankfurt a. M. Siehe auch Hubalas Hinweis auf Giovanni Lanfrancos Gemälde „Rüdiger und Angelica“ (Rom, Privatbesitz, um 1603/04), das das Halbungsmodell von „Dido und Aeneas“ im Städel-Bild und in Bernardo Strozzi's Fresko in der Villa Centurione Carpaneto in Genua/Sampierdarena beeinflusst hat. HUBALA 1990, S. 52f., Abb. 42, 43. Hinweis zu Strozzi in einem Schreiben von Emanuela Salvadori, Universität Genua, vom 13.2.2008 in der Bildakte.

39 Eines der königlichen Gemächer des Alcázar in der Südwestecke zum Innenhof. BOTTINEAU 1962, Taf. VIII. Zur Ausstattung siehe DERS. 1958, S. 164–166.

40 Inventar 1666, Alcázar, Madrid: „Pieza oscura que está en la galería que pasa al parque. Oltro cuadro de cuatro varas de largo y tres de alto, que es la historia de Dido y Eneas, de mano de Pablo Rubens, en doscientos ducados de plata.“ Inventar 1686: „Pieza oscura. Una pintura de Dido y Eneas, de cuatro varas de largo y tres de alto, de mano de Rubens.“ Inventar 1700: „Pieza oscura. Item: una pintura de Dido y Eneas, de cuatro varas de largo y tres de alto, de mano de Rubens, con marco negro, tasada en quinientos doblones.“ Zitiert nach CRUZADA VILLAAMIL 1874, S. 313, Nr. 10.

41 Unter den verlorenen Werken bei CRUZADA VILLAAMIL 1874, S. 313, Nr. 10. BOTTINEAU 1958, S. 164f., Nr. 312. Siehe auch DERS. 1962, S. 493, 624f. Ebenso ROOSES 1890, III, S. 16, Nr. 517.

wenjagd Alexanders“ –, das sich gleichfalls in der „pieza oscura“ befand, gilt heute zwar als verschollen, Werke anderer Künstler aus diesem Raum⁴² oder das ebenso nur bis 1700 in der „Galería del Cierzo“ des Alcázar verzeichnete Rubens-Gemälde „Pythagoras vertritt den Vegetarismus“ wurden hingegen nicht durch das Feuer zerstört.⁴³ Dies gibt Anlass zu der Vermutung, dass die einst im spanischen Königspalast befindliche Version von „Dido und Aeneas“ gleichfalls noch existieren und in dem Städel-Bild vorliegen könnte.

Für diese These scheint die hochformatige Teilkopie von Juan Bautista Martínez del Mazo zu sprechen, die in den Inventaren des Alcázar als Darstellung des Aeneas, der die aus dem Sattel absteigende Dido in Empfang nimmt, dokumentiert ist und mit dem heute noch im Bestand des Prado befindlichen Gemälde identifiziert werden kann (Abb. 6).⁴⁴ Mazo, der von 1661 bis zu seinem Tod 1667 als Hofmaler für Philipp IV. tätig war, fertigte mehr als 25 Kopien nach den als Rubens klassifizierten Beständen des Torre de la Parada und Alcázar, wobei nicht alle diese Bilder aufgrund ihrer Beschreibung in den Inventaren des Alcázar stets Rubens, sondern auch anderen Künstler zuzuweisen sind.⁴⁵ Abgesehen vom Bildausschnitt, der auf die Hauptgruppe begrenzt ist, stimmt Mazos Kopie selbst in der Farbgebung und dem am Boden laufenden Putto, der in der Ölskizze (Abb. 7) noch nicht enthalten ist,⁴⁶ mit dem Städel-Bild überein.⁴⁷ Denn dass im Städel-Bild das Fell von Didos Pferd im Gegensatz zu Ölskizze (Abb. 7) und Kopie (Abb. 6) von einem roten Tuch bedeckt ist, scheint auf eine ältere Übermalung zurückzugehen. Beachtenswert ist vielmehr, dass Mazos Kopie anders als im Städel-Bild auch



Abb. 8: Peter Paul Rubens, *Allegorie von Krieg und Frieden*, 1630, London, National Gallery

den oberen Teil der Felswand abbildet und die Szene wie in der vorbereitenden Ölskizze in einen höheren Raum einbettet. Möglicherweise wurde das Städel-Bild in der Höhe beschnitten, was auch den Unterschied – der Inventareintrag gibt 3 x 4 varas (ca. 251 x 334 cm) vor, das Städel-Bild misst aber 208,0 x 289,0 cm – hinsichtlich der Formatangabe in den Inventaren des Alcázar erklären würde. Möglicherweise geben die Formatangaben der spanischen Inventare lediglich Richtwerte vor.⁴⁸

Selbst wenn man von der Identifizierung mit den Inventareinträgen des Alcázar ausgeht, bereitet die jüngere Provenienz und die Beurteilung des Städel-Bildes Probleme. Denn einem Zeitungsbericht der Times folge befand sich ein Rubens-Gemälde mit dem Sujet „Dido und Aeneas“ von ca. 1856/57 bis 1886/87 in der

42 Rubens' kurz nach 1635 entstandene „Löwenjagd Alexanders“ ist in den Inventaren des Alcázar von 1666, 1686 und 1700 jeweils mit 3 x 4 1/2 varas verzeichnet und zusammen mit „Dido und Aeneas“ bei Cruzada Villaamil als aus der „pieza oscura“ stammendes, verlorenes Werk erwähnt. CRUZADA VILLAAMIL 1874, S. 312, Nr. 8. BOTTINEAU 1958, S. 165, Nr. 319. Vgl. auch BALIS 1986a, S. 200, Nr. 16. Zu weiteren, aber noch existierenden Gemälden aus der „pieza oscura“, z. B. zwei Gemälden von Veronese, heute im Prado (Inv. Nr. 499, 501), siehe BOTTINEAU 1958, S. 164f. DERS. 1962, Anm. 131 auf S. 226, Taf. VIII.

43 Das seit 1840 in der königlichen Sammlung in London verwahrte Pythagoras-Bild kam wahrscheinlich nach dem Brand 1734 durch Joseph Bonaparte nach Frankreich und anschließend nach London. MCGRATH 1997, II, S. 47–52, Nr. 7. Siehe Inventar 1666, Alcázar, Madrid: „Galería del Cierzo. Otra pintura de cuatro varas de largo y tres de alto, de la historia de Pitágoras y sus discípulos, con muchas frutas, de mano de Rubens, tasada en cuatrocientos ducados.“ Ebenso in den Inventaren von 1686 und 1700. Dennoch unter den verlorenen Werken bei CRUZADA VILLAAMIL 1874, S. 312f., Nr. 9. BOTTINEAU 1958, S. 174, Nr. 377.

44 „Otras dos pinturas yguales de a vara de ancho y vara y media de alto la vna de Diana en vna caceria, y la otra de la Istoria de Dido y Eneas que la reciue apeandose de vn cauallo marcos

negros copias de Rubenes de mano del dho Juan Baup^a del Mazo.“ BOTTINEAU 1958, S. 452, Nr. 900. Siehe KOPIE a).

45 VERGARA 1999, S. 165, Anm. 102 auf S. 240. In diesem Zusammenhang siehe allgemein die Erwerbungen Philips IV. nach Rubens' Tod. EBD., S. 158–166.

46 Die Ölskizze weicht von dem Städel-Gemälde in folgenden Motiven ab: Die beiden vorderen Hunde fehlen, das Pferd des Amors wendet den Kopf nach links zur Jagdszene, die Hintergrundszene ist etwas komplexer gestaltet, im Himmel sind ein Regenbogen und ein Götterwagen dargestellt, die Köpfe von Dido und Aeneas sind weiter voneinander entfernt, auf der rechten Seite schwebt im Himmel vor dem Höhleneingang ein weiterer Putto, der das eine Ende des Tuches hält, während der über den Köpfen wiedergegebene Putto das andere Ende hält.

47 Siehe auch KOPIE/VARIANTE b), die den am Boden laufenden Putto vollständig wiedergibt.

48 „Pythagoras“ wird in den Inventaren des Alcázar wie „Dido und Aeneas“ mit 3 x 4 varas angegeben, das tatsächliche Maß des „Pythagoras“ ist aber größer. Die Gemälde des spanischen Königshauses wurden folglich nicht generell mit Rahmen vermessen, wie Burchard in seinem Gutachten vom 14.6.1948 und Balis im Hinblick auf die „Löwenjagd Alexanders“ in Erwähnung zogen. BALIS 1986a, S. 201, Nr. 16.

Sammlung von Madame Tussaud in London.⁴⁹ Genaue Angaben oder eine Abbildung zu diesem Gemälde fehlen indes, darüber hinaus könnte es bei einem Brand der Sammlung Tussaud im März 1925 zerstört worden sein.⁵⁰

Ferner kann das Städel-Bild trotz des schlechten Erhaltungszustandes und der an Rubens orientierten Figurentypen angesichts der schematischen, trockenen Malweise und des gleichförmigen Farbauftrags im Inkarnat der Hauptfiguren (Abb. 10) nicht als eigenhändiges, sondern höchstens als ein Werk aus Rubens' Umkreis oder seiner Nachfolge beurteilt werden. Auch die Ölskizze scheint nicht von Rubens ausgeführt worden zu sein (Abb. 7). Wegen der Pentimenti im Bereich der Pferdebeine ist sie aber genauso wenig Produkt eines Kopisten. Stilistische Gründe sprechen

für Jan van den Hoecke als Künstler, wie der Vergleich mit den ähnlich geläufigen, schmalen und knopfängigen Figuren in „Januar und Februar“⁵¹ – einer der Kartons Van den Hoeckes für die von Erzherzog Leopold Wilhelm in Auftrag gegebene Tapisseriefolge – nahelegt (Abb. 9).⁵² Parallelen sind auch bei den dünnen und sorgfältig konturierenden oder schraffierenden Linien sowie den schematisch aufgetragenen Glanzlichtern zu erkennen. Eine entsprechende Zuordnung des Städel-Bildes wird durch den Vergleich der Malweise in Van den Hoeckes ganzfigurigem Bildnis „Kardinalinfant Ferdinand“ (Abb. 11) gestützt, das um 1634/35 für die Dekorationen zu dessen Einzug in Antwerpen entstanden ist, und ähnlich stark hervortretende Faltenstege und einen trockenen Farbauftrag besitzt.⁵³



Abb. 9: Jan van den Hoecke, Januar und Februar (Skizze), Wien, Kunsthistorisches Museum

49 Unter „Ausgrabungen und Funde“ heißt es: „Über die Entdeckung eines angeblichen Rubens wird (in) der Times geschrieben: Ein Gemälde von Rubens ist bei Mad. Tussaud & Sons (dem weltbekannten Wachsfigurenkabinett) unter den Gemälden entdeckt worden, mit denen vor einigen dreißig Jahren die Decke des Vorsaales dieses Etablissements geschmückt wurde. Es stellt die Episode aus der Äneide dar, wo Dido und Äneas auf der Jagd von einem Gewitter überrascht werden. Das Gesicht der karthagischen Königin ist ein Porträt der Frau von Rubens.“ KUNSTCHRONIK, 1886/87, 22 Jg., Nr. 25, Sp. 409f. Marie Grosholz-Tussaud (1761–1881) war seit 1835 Betreiberin des Wachsfigurenkabinetts Madame Tussaud & Sons in London.

50 In der Verlustliste wird ein nicht näher bezeichnetes Bild von Ru-

bens angeführt. Korrespondenz mit Susanne Lamb, Madame Tussaud & Sons, London, vom 29.11.2006, 3.1.–17.1.2007 in der Bildakte

51 Jan van den Hoecke, „Januar und Februar“, Lwd., 61 x 77 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. GG 2652b). Ich danke Karl Schütz, Gerlinde Gruber und Elisabeth Wolfik, Kunsthistorisches Museum, Wien, für den Zugang zu den Werken Van den Hoeckes am 7.8.2007.

52 Zu Van den Hoecke siehe HEINZ 1967, S. 109–164 und VLIEGHE 1990b, S. 166–183.

53 Jan van den Hoecke, „König Ferdinand von Böhmen und Ungarn“ und „Kardinalinfant Ferdinand“, Lwd., 260 x 113 cm / 260 x 112 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. GG 697, 699). Um 1634/35.



Abb. 10: Jan van den Hoecke (?), *Dido und Aeneas*, Mikroskopaufnahme: Auge der Dido, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Einordnung des Städel-Bildes als ein Werk von Van den Hoecke aus der Zeit um 1630–35, vor dessen Abreise nach Italien, erscheint daher plausibel; die recht grob ausgeführte, allerdings auch stark beschädigte Jagdszene könnte jedoch genauso gut von anderer Hand eingefügt worden sein (Abb. 3, 5).⁵⁴

LITERATUR

Verz. 1966, S. 105, Abb. 53; 1971, S. 52, Abb. 43; 1986, S. 27v, Nr. 19; 1987, S. 90; 1995, S. 49, Tafel 118

MEUER 1964, S. 588 mit Abb.

STÄDEL-JAHRBUCH 1967, NF Bd. 1, S. 196–198

HOLZINGER 1969, m. Abb.

ALPERS 1971, S. 273

Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 334, unter Nr. 1744

Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 210, unter Nr. 108

HELD 1980, I, S. 316, unter Nr. 229

BALIS 1986a, S. 201, unter Nr. 16

JAFFÉ 1989, S. 306, Nr. 921

HUBALA 1990, S. 44–58, Abb. 37

McGRATH 1992, S. 196

HANSERT 1994, S. 188, Nr. A056, Abb. 67

Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1152 mit Abb.

VON SIMSON 1996, S. 369–371, 383, Abb. 134

VERGARA 1999, S. 158



Abb. 11: Jan van den Hoecke, Kardinalinfant Ferdinand, um 1634/35, Wien, Kunsthistorisches Museum

⁵⁴ Siehe auch das verschollene Rubens-Gemälde „Diana und Nymphen bei der Hirschjagd“, das beim Feuer des Alcázar beschädigt und großflächig übermalt wurde. BALIS 1986a, S. 189,

Nr. 13. Das Städel-Bild zeigt jedoch keine Anzeichen eines Brandschadens.

LAMBERT DE HONDT

Mechelen (?) vor 1620 – 1665 Mechelen

Geburtsort und -datum von Lambert de Hondt, einem Maler kleinformatiger Landschaften und Schlachtenbilder, sind nicht bekannt. Auch De Bie und Houbraken berichten nicht über sein Leben und Werk. Sehr wahrscheinlich stammt De Hondt aus Mechelen und war dort zeitlebens tätig, denn am 10. Februar 1665 ging seine Witwe, Anne Toussaint, in Mechelen erneut eine Ehe

ein. Demzufolge muss De Hondt vorher verstorben sein. Dass er sehr wahrscheinlich in Mechelen ansässig war, wird durch Dokumente gestützt, die seinen Bruder Jan de Hondt I. ebenfalls als einen in Mechelen tätigen Maler dokumentieren. Jan I. lernte 1605 bei Jan Schepers und ließ sich 1642 trauen.

LITERATUR: Kurt Zoegel von Manteuffel, Lambert de Hondt, in:
THIEME-BECKER XVII, 1924, S. 440

LANDSCHAFT MIT DEM ÜBERFALL EINER REITERTRUPPE AUF EINEN PACKWAGEN

INV. NR. 53

Um 1660

Kupfer, 20,5 x 29,9 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit grauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Die „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ vermerkte den Zustand als „gut“ (Archiv. 1817, S. 10, Nr. 53). Das Gemälde wurde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern am 10. August 1817 restauriert (Archiv. Ordner 6, Nr. 22; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelsche Kunstinstitut gefertigten Restaurierungen [nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie]). 1877 war das Gemälde „taub“ (krepierte Firnis?) und wurde von Göbel und Janss am 26. August (Inventar 1872, Nr. 53) und zwischen dem 24. und 26. September 1877 restauriert (Archiv. 1877/78, Nr. 137). 1997 nahm Peter Waldeis den stark vergilbten Firnis ab und firnierte das Gemälde neu (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 2, Hängeregistratur). Verbeulte Kupfertafel, die an allen Bildrändern unregelmäßig und seitlich schief zugeschnitten ist. Verputzungen in den Übergängen der Baumkronen zum Himmel, in den Vögeln, in der Windmühle und teils in den Figuren und Pferden, v. a. in den Brauntönen. Punktuell winzige Löcher in der Malschicht (Lösemittelschaden?) über die gesamte Bildfläche verteilt, v. a. im Schimmel, in der Windmühle und im Himmel. Vereinzelt kleinere Ausbrüche über das gesamte Bildfeld verteilt. Retuscherter Ausbruch unter dem rechten Vorderbein des Schimms. Kleinere ältere Retuschen in der Peitsche des Reiters vom Packwagen, bei einigen Konturlinien der Hufe des hinteren, linken Pferdes sowie des vorderen, hellbraunen Pferdes vom zentralen Packwagen und im vorderen, hellbraunen Pferd. Unter UV-Licht markieren sich wenige kleinere neue Retuschen in der oberen linken Bildecke und am Rand der rechten Baumkrone in der linken Bildhälfte.

Unter UV-Licht wird ein dünner, leicht fluoreszierender Firnis sichtbar.



Abb. 1: Lambert de Hondt, *Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Signiert am unteren Bildrand in der Mitte mit brauner Farbe „L. D. HONNT. F“ [Nachname in Kapitälchen]. Das „L“ ist nachgezogen. Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 1).

Rückseitig Reste eines Klebezettels mit „G. [...]“. Mit schwarzem Filzstift „G 53“. Reste einer Aufschrift in weißer Kreide.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Slg. des Stifters als „Antoine François van der Meulen“

BESCHREIBUNG

In einer hügeligen Landschaft flüchten Reisende in einem vierrädrigen Packwagen vor einer Gruppe von Räubern. Gezogen von drei Pferden fahren sie auf einem sandigen Weg über eine Bergkuppe nach rechts, der hinten von hoch aufragenden dichten Laubbäumen begrenzt wird. In dem Wagen, der mit einer weißen Plane überspannt ist, sitzen hintereinander drei Figuren. Ein weiterer Mann, der auf dem hinteren, braunen Pferd reitet, holt mit einer Gerte zum Schlag aus. Sein geöffneter Mund deutet einen gellenden Schrei an, aber der Versuch, die Pferde zu noch größerer Geschwindigkeit anzufeuern, scheint vergebens. Die bewaffneten Reiter sind links unterhalb der Bergkuppe dicht hinter dem Packwagen herangerückt und drei weitere Reiter haben

die Truppe seitlich fast eingeholt. Im rechten Mittelgrund ereignet sich ein Überfall auf einen anderen Packwagen. Unter leicht bewölktem Himmel erstreckt sich dahinter eine sanfte Hügellandschaft in braungrünen Tönen, die den Blick am Horizont auf eine Windmühle und rechts am Bildrand auf eine kleine Laubbaumranreiung und ein Gehöft lenkt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Städel erwarb das Gemälde 1816 mit der Sammlung des Stifters als ein Werk von „Antoine François van der Meulen“. In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde es als „Paysage un Chariot attele de 3 cheveaux qui vient d'être attaquè p[etit] p[iece]. en l[argeur].“ von Van der Meulen erwähnt und auf 80 fl. taxiert.¹ Während derselbe Schätzwert auch in den Inventaren

wiederkehrt, wird das Gemälde bereits im Inventar von 1817 als „L. D. Hondt früher v. d. Meulen genannt“ vermerkt und mit der Zuschreibung an L. D. Hondt seit 1819 auch in den Städel-Verzeichnissen geführt.² Das Städel-Verzeichnis von 1823 gibt als Datierung 1680 an.

Von 1844 bis 1888 erfassen die Städel-Verzeichnisse die Bezeichnung mit „L. D. Honnt“ oder „L. D. HONNT.“, von 1892 bis 1924 mit „L. D. HONNT. F.“. Der Künstlername wird in der Schreibweise der Signatur wiedergegeben.³ Erst im Städel-Verzeichnis von 1914 wurde der Vorname aufgeschlüsselt und der Künstler als Lambert de Hondt identifiziert.

Wilenski erwähnte das Bild als „L. de Hondt d. Ä.“ und schlug eine Datierung in die 1650er Jahre vor.⁴ Sander und Brinkmann verzeichneten es als Werk des Mechelenner Malers Lambert de Hondt und gaben die Signatur erneut mit „L. D. HONNT.“ wieder.⁵



Abb. 2: Lambert de Hondt, *Reitergefecht*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

1 Ebenso Verz. 1816, Nr. 53. Archiv. 1817, S. 10, Nr. 53.

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 53. INVENTAR 1865, Inv. N. 18, alt Inv. 53. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 53. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 53.

3 Außer in den Städel-Verzeichnissen von 1897/1900 und 1900.

4 WILENSKI 1960, I, S. 316.

5 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 36.



Abb. 3: Lambert de Hondt, *Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen*, um 1660, Frankfurt a. M., Städel Museum

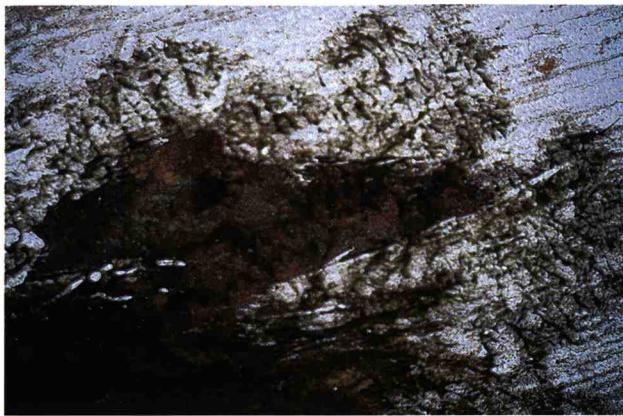


Abb. 4: Lambert de Hondt, *Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen*, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Lambert de Hondt, *Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Über das Leben des Mechelener Malers Lambert de Hondt ist wenig bekannt.⁶ Sein Œuvre ist jedoch dank der meist signierten Bilder und wegen des charakteristischen Figurenstils recht gut fassbar. Neben wenigen Landschaften mit Reitern und Pferdewagen,⁷ paradiesischen Tierdarstellungen⁸ sowie Seeschlachten⁹ widmete er sich insbesondere Reiter- bzw. Reitergefechtszenen. Die Nähe zu David Teniers d. J. mag dazu geführt haben, dass einige Bilder De Hondts nachträglich mit dem Namen Teniers bezeichnet wurden.¹⁰ Eine enge, auch thematische Verwandtschaft besteht ferner zu Adam Frans van der Meulen, der in den 1660er Jahren von Brüssel nach Paris zog, um für Ludwig XIV. zu arbeiten.

Die Städel-Tafel ist in einer recht freien Manier ausgeführt, welche die graue Grundierung teils in die Gestaltung miteinbezieht. An den Rändern der Baumkronen wurden Blätter locker auf die blaue Farbe des Himmels aufgetragen. Nach innen bricht die Malschicht aber aufgrund der Aussparung der Baumkronen abrupt weg, so dass die graue Grundierung und der Ton des Kupferträgers eine dunkle, plastische Laubmasse suggerieren (Abb. 4).¹¹ Grüne Laubfarbe wurde auf die sichtbar belassene Grundierung nur mit wenigen, plastische Struk-

turen ausbildenden Pinselstrichen aufgetupft. Unabhängig von Format und Bildträger wandte De Hondt diese Technik auch in anderen Gemälden an.¹² Ähnliche Farbstrukturen sind in der Städel-Tafel auch im streifigen Farbauftrag des Himmels und in den lockeren, teils in einem Zug angelegten Wolken zu erkennen. Die Figurenszene ist hingegen mit dünnflüssigen, geschmeidigen Lasuren gemalt und nur durch wenige helle oder farbige, kaum pastose Akzente sowie teils durch abschließende Konturierungen ausgearbeitet. In den Schattenpartien wirkt wiederum stellenweise die Grundierung mit (Abb. 5).

Behandlung und Motive sind mit einem kleinformativen Reitergefecht in Dresden verwandt (Abb. 2).¹³ Darin kehren der schmale, gedrungene Figurentypus, der eng an Teniers angelehnt ist, aber eine etwas skizzenhaftere Wiedergabe besitzt, und leicht variiert die Pferde mit ihren länglichen Köpfen, großen Augen und Nüstern wieder. Die Eigenhändigkeit der Überfallsszene des Städel wird schließlich außer durch stilistische Vergleiche auch durch die Signatur mit durchlaufendem Craquelé bezeugt (Abb. 1). Da die weite Form des Mantels oder Überrocks und die kurzen Halstücher der Mode um 1660 entsprechen, kann das Gemälde in diese Zeit datiert werden.¹⁴

6 De Hondt wurde bei WOERMANN 1888 etwa noch gar nicht behandelt.

7 Lambert de Hondt, „Waldlichtung mit Reisenden zu Pferde und im Pferdewagen“, Lwd., 58,5 x 80 cm. Verst. New York (Sotheby Parke Bernet) 15. 3.1974, Nr. 26. Bezeichnet. Photo im RKD.

8 Lambert de Hondt, „Landschaft mit der Arche Noah“, Lwd., 56,8 x 42 cm. Verst. London (Christie's) 1.3.1991, Nr. 141. Bezeichnet: „L. D. Hondt F.“. Photo im RKD.

9 Lambert de Hondt, „Seeschlacht“, Lwd., 40,5 x 58,5 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 30.11.1976, Nr. 49. Bezeichnet: „LD Hondt“. Photo im RKD.

10 Lambert de Hondt, „Reiterschlacht“, Lwd., Maße unbekannt. Dieren, Kunsthandel D. Katz (1967). DERS., „Reiterprozes-

sion“, Lwd., 60 x 85,1 cm. Verst. London (Christie's), 9.7.1999, Nr. 123. Bezeichnet: „D Teniers 1643“. DERS., „Landschaft mit Soldaten vor einer Herberge“, Lwd., 58 x 85 cm. Philadelphia, John G. Johnson Collection Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. 690). Bezeichnet: „D TENIERS F“. Photos im RKD.

11 Vgl. die ähnliche Gestaltung in Jacob Grimmers „Landschaft mit großem Baum“ (Frankfurt a. M., Städel, Inv. Nr. HM 48).

12 Siehe das signierte „Reitergefecht in einer baumreichen Hügellandschaft“ (Lwd., 102,5 x 138,5 cm, Verst. Paris [Hotel George V] 25.6.1996, Nr. 36). Photo im RKD.

13 Lambert de Hondt, „Reitergefecht“, Lwd. auf Holz, 25 x 34,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 1123).

14 THIEL 1960, S. 247f.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 53; 1819, S. 48, Nr. 173; 1823, S. 28, Nr. 173; 1830, S. 7, Nr. 43; 1833, S. 16; 1835, S. 79, Nr. 237; 1844, S. 98, Nr. 208; 1855, S. 19, Nr. 208; 1858, S. 82, Nr. 138; 1866, S. 84, Nr. 138; 1870, S. 105, Nr. 137; 1873, S. 108, Nr. 137; 1879, S. 116, Nr. 158; 1883, S. 118, Nr. 158; 1888, S. 127, Nr. 158; 1892, S. 41, Nr. 158; 1897/1900, S.

39, Nr. 158; 1900, S. 165f., Nr. 158; 1905/07, S. 32, Nr. 158; 1907, S. 30, Nr. 158; 1910, S. 38, Nr. 158; 1914, S. 39, Nr. 158; 1915, S. 100, Nr. 158; 1919, S. 55, Nr. 53; 1924, S. 101, Nr. 53; 1991, S. 71, Abb. 16; 1995, S. 36, Abb. 45 („L. D. HONNT.“)

WILENSKI 1960, I, S. 316, II, Abb. 699

CORNELIS HUYSMANS

Antwerpen 1648 – 1727 Mechelen

JAN BAPTISTE HUYSMANS

Antwerpen 1654 – 1716 Antwerpen

Cornelis Huysmans, am 2. April 1648 in Antwerpen als Sohn des Architekten Hendrik Huysmans und seiner Frau Catharina van der Meyden getauft, lernte vermutlich bei dem Antwerpener Landschaftsmaler Gaspar de Witte oder dessen Halbbruder Pieter. Cornelis ging im Anschluss an seine Ausbildung nach Brüssel, wo er wahrscheinlich in der Werkstatt von Jacques d'Arthois arbeitete und noch 1681 dokumentiert ist. Im darauffolgenden Jahr heiratete er in Mechelen Maria Anna Scheppers. Möglicherweise waren Schwierigkeiten mit Gildebestimmungen Anlass für den Umzug nach Antwerpen, wo er 1706/07 als Meister in der St. Lukasgilde eingetragen ist. Der Sohn Pieter Balthasar Huysmans wurde gleichfalls zum Maler ausgebildet, verstarb jedoch schon mit 24 Jahren. 1688 wurde Cornelis von der Mechelener Malergilde als freischaffender Künstler zugelassen. 1716 kehrte er wieder nach Mechelen zurück und blieb dort bis zu seinem Tod am 1. Juni 1727 ansässig.

Der jüngere Bruder und vermutlich auch Schüler des Cornelis, Jan Baptiste Huysmans, wurde am 7. Oktober 1654 in Antwerpen getauft. 1674/75 ist er als Lehrling und 1676/77 als Meister der Antwerpener St. Lukasgilde verzeichnet. In den Jahren 1694/95, 1697/98 und 1708/09 meldete er der Gilde Schüler. Er verstarb am 14. Juli 1716 in Antwerpen.

LITERATUR: VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1077f.; Kurt Zoegel von Manteuffel, Cornelis Huymans/Jan Baptist Huysmans, in: THIEME-BECKER XVIII, 1925, S. 204f.; Hans Devisscher, Cornelis Huysmans, in: DICTIONARY OF ART 15, 1996, S. 43

CORNELIS HUYSMANS UND JAN BAPTISTE HUYSMANS (?) (STAFFAGE)

ITALIENISCHE WALDLANDSCHAFT MIT VIEHTRÄNKE

INV. NR. 1274

Um 1688–1716

Leinwand, 74,4 x 84 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Locke, aber fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 13 x 13 Fäden/cm²) doubliert und an den Kanten allseits abgeklebt. Ockerfarbene Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Leinwand leicht gewellt. Leichte Tütenfalte rechts oben. Delle und Ausbruch in der rechten oberen Bildecke. Über das gesamte Bildfeld verteilt mehrere senkrechte Knicke (bzw. Brüche), am linken Bildrand auch retuschiert, und vereinzelt hochstehende Farbschollenränder. Partienweise Schwundrisscraquelé, vermutlich infolge einer Regenerierungsmaßnahme. Vereinzelt Ausbrüche in der linken unteren Bildhälfte und entlang des unteren Bildrandes. Übermalungen entlang des oberen Bildrandes. Vereinzelt Retuschen in der Landschaft.



Abb. 1: Cornelis Huysmans, *Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke*, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Abb. 2: Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?),
Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke,
Mikroskopaufnahme: Sitzender, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite der Doublierleinwand Kreidereste „139(?)“. Auf dem Keilrahmen in roter Kreide „2426“.¹ Mit blauem Stift „31“. Klebezettel, darauf gedruckt „Eigenthum / von / Josephine und Anton Theodor Brentano.“ und in Tinte „Aus der Brentano-Birckenstock'schen / Sammlung (Katalog N° 31). Gekauft im / May 1874. Nach der Prestel'schen Taxation / für 75 f. / H[...]“. Klebezettel, gedruckt „G: 1274.“.

PROVENIENZ

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

Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 31 an Anton Theodor Brentano, Frankfurt a. M.

Mai 1874, Slg. Anton Theodor Brentano (?–1895), Frankfurt a. M.

erworben am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von Anton Theodor Brentano als Teil der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Cornelis Huysmans“

VARIANTEN

a) Cornelis Huysmans, Leinwand, 61,7 x 70,5 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. R.F. 53).

b) Cornelis Huysmans, Leinwand, 41,5 x 50,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 4410). (Abb. 1)

BESCHREIBUNG

In einer von hohen Laubbäumen gesäumten Furt unterhalten sich drei antikisierend gekleidete Figuren, während ein Hirte seine Kühe vorantreibt. Eine weitere Person in antikisierendem Gewand sitzt rechts oben auf dem sandigen Boden der sanft beleuchteten Felsformation. Am linken unteren Bildrand, unweit der Gruppe in der Furt, hat sich ein Mann in zeitgenössischer Tracht mit dem Rücken zum Betrachter niedergelassen. Im Mittelgrund liegt eine Bauernkate, vor der ein paar Bauern verweilen und eine Viehherde rastet.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde aus der Sammlung Brentano-Birckenstock wurde bei der Frankfurter Auktion am 4. April 1870 für 75 fl. angeboten und im Mai 1874 für 87 fl. an Anton Theodor Brentano verkauft.² Am 15. Juni 1895 wurde es zusammen mit dem Gegenstück als Geschenk aus dem Brentano-Nachlass als „Cornelis Huysmans“ vom Städel Museum erworben. Seither gilt es im Inventar³ und in den Verzeichnissen des Städel als eigenhändiges Werk.⁴

Van de Watering verwies auf Gemälde Huysmans' in Paris und Brüssel mit derselben Komposition (Abb. 1).⁵ De Kinkelder bestätigte die Zuschreibung unter Verweis auf den für Cornelis Huysmans charakteristischen Felsabhang rechts vorne, zog aber aufgrund der etwas schwach wiedergegebenen Figuren eine Mitarbeit von Jan Baptiste Huysmans in Erwägung.⁶

DISKUSSION

Cornelis Huysmans wiederholte die Komposition des Städel-Bildes in zwei kleineren Formaten in Paris und Brüssel (Abb. 1),⁷ wobei insbesondere das Brüsseler Gemälde ein wesentlich kleineres Format besitzt. Die Staffage in diesen beiden Varianten erscheint gegenüber den schmalen und etwas unproportionierten Figuren der Städel-Version (Abb. 2) recht plastisch. Dies spricht für eine Zuschreibung der Figuren des Städel-Bildes an

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

2 Vgl. Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 18, Nr. 31. Annotiert: „87 fl. (siehe No. 30 75 fl.)“, „H[?]Brentano wie No. 30 75 fl.“). Siehe Klebezettel auf dem Keilrahmen.

3 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1274.

4 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 37.

5 Siehe VARIANTE a) und b). Handschriftliche Annotation von Willem van de Watering auf den Photokartons von Cornelis Huysmans im RKD, Den Haag.

6 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für Ihre mündliche Beurteilung am 30.11.2005.

7 Siehe VARIANTE a) und b). Vgl. Annotation von Willem van de Watering auf den Photokartons von Cornelis Huysmans im RKD, Den Haag.



Abb. 3: Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?), Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke, um 1688–1716,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Jan Baptiste Huysmans, *Große Bäume in einer Berggegend*, 1696, Verviers, Musée Communal



Abb. 5: Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?), *Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke*, Mikroskopaufnahme: Fels, Frankfurt a. M., Städel Museum

einen Werkstatt-Mitarbeiter, der vielleicht mit Jan Baptiste Huysmans identifiziert werden kann (Abb. 4).⁸ Der sehr dichte, trockene und pastose Farbauftrag, der in manchen Partien, wie im Felsabhang, fast ein Farbbrelief ausbildet (Abb. 5), kennzeichnet häufig die Werke sowohl von Cornelis⁹ als auch von Jan Baptiste Huysmans¹⁰ und unterscheidet sich etwa von der zwischen pastosen, dünnen und offenen Partien abwechselnden Malweise D'Arthois', in dessen Werkstatt Cornelis bis 1681 dokumentiert ist.¹¹

Das Städel-Gemälde formte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Pendant zur gleichfalls im Städel Museum verwahrten „Italienischen Landschaft mit Bädenden“ (Inv. Nr. 1273), die stets besser bewertet wurde. Die beiden Varianten in Brüssel und Paris zeugen jedoch von einer gelungenen und daher mehrfach verwendeten Komposition.

Da Huysmans seine Gemälde selten oder kaum datierte und eine künstlerische Entwicklung nicht festzustellen ist, kann das Städel-Bild nur vage zwischen 1688, Cornelis' Zulassung in die Mechelener Malergilde, und 1716, dem Tod von Jan Baptiste, datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1897/1900, Nachtrag B, S. 121, Nr. 164b; 1900, S. 168f., Nr. 164B; 1905/07, S. 33, Nr. 164b; 1907, S. 32, Nr. 164b; 1910, S. 40, Nr. 164b; 1914, S. 41, Nr. 164b; 1915, S. 94, Nr. 164b; 1919, S. 56, Nr. 1274; 1924, S. 103, Nr. 1274; 1995, S. 37, Abb. 50

8 Vgl. die Figuren in Jan Baptiste Huysmans „Große Bäume in einer Berggegend“ (Lwd., 183 x 225 cm, Verviers, Musée Communal, Inv. Nr. 87; signiert und 1696 datiert). Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 376, Nr. 138.

9 Siehe z. B. Cornelis Huysmans „Ausgang aus dem Walde“ in Schwerin (Lwd., 68 x 84 cm, Staatliches Museum, Inv. Nr. G 389) und „Waldlandschaft“ in Wien (Lwd., 50,5 x 63,5 cm,

Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1764).

10 Siehe auch Jan Baptiste Huysmans, „Berglandschaft“, Lwd., 144 x 130 cm. Belgien, Privatsammlung. Signiert. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. S. 191.

11 Siehe Jacques d'Arthois „Landschaft mit Eingang zum Walde“ im Städel Museum (Inv. Nr. 339).

CORNELIS HUYSMANS UND JAN BAPTISTE HUYSMANS (STAFFAGE)

ITALIENISCHE LANDSCHAFT MIT BADENDEN

INV. NR. 1273

Um 1688–1716

Leinwand, 74,4 x 84,0 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Locke und mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 11 x 12 Fäden/cm²), doubliert und an den Kanten allseits abgeklebt. Ockerfarbene Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Winkelriss im Himmel in Original- und Doublierleinwand. Loch am rechten unteren Bildrand. Senkrechte Knicke über die gesamte Bildfläche verteilt. Beule mit Ausbruch in der rechten oberen Bildecke.

Unebene Oberfläche als Folge der Doublierung. Malschollen leicht schüsselartig verformt. Mehrere große Ausbrüche im Himmel, entlang des linken und unteren Bildrandes sowie links in den Bäumen.

Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite der Doublierleinwand Kreidereste. Auf dem Keilrahmen in roter Kreide „2421“.¹ Mit blauem Stift „30“. Klebezettel, darauf gedruckt „Eigenthum / von / Josephine und Anton Theodor Brentano.“ und in Tinte „Aus der Brentano-Birckenstock’schen / Sammlung (Katalog N° 30). Gekauft im / May 1874. Nach der Prestel’schen Taxation / für 75 f. / H[...].“ Klebezettel, gedruckt „G: 1273.“.

PROVENIENZ

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

Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 30 an Anton Theodor Brentano, Frankfurt a. M.

Mai 1874 Slg. Anton Theodor Brentano (?–1895), Frankfurt a. M.

erworben am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von Anton Theodor Brentano als Teil der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Cornelis Huysmans“

BESCHREIBUNG

Fünf Badende in antikisierenden Gewändern suchen an einer Quelle Erfrischung. Drei von ihnen sitzen, die Beine im Wasser, einander gegenüber am Ufer, während die beiden vorderen Personen von einem Hund begleitet erst hinzukommen oder bereits im Aufbruch begriffen sind. Sandige Felsformationen türmen sich links des Gewässers auf, das zur anderen Seite von einem leicht ansteigenden Terrain gesäumt wird. Im Mittelgrund liegt eine kaum besiedelte Landschaft verborgen hinter hohen Laubbäumen. Dahinter öffnet sich nach rechts eine bergige Meeresbucht.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde aus der Sammlung Brentano-Birckenstock wurde bei der Frankfurter Auktion am 4. April 1870 für 85 fl. angeboten und im Mai 1874 für 175 fl. an Anton Theodor Brentano verkauft.² Am 15. Juni 1895 wurde es zusammen mit dem Gegenstück als Geschenk aus dem Brentano-Nachlass als „Cornelis Huysmans“ vom Städel Museum erworben. Seither galt es im Inventar³ und in den Verzeichnissen des Städel als eigenhändiges Werk.⁴

De Kinkelder bestätigte die Einordnung als authentisches Gemälde insbesondere wegen des charakteristischen Baumschlags.⁵ Wie bei dem Pendant beurteilte sie die Figuren jedoch als etwas schwach und plädierte für ihre Zuschreibung an Jan Baptiste Huysmans.

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

2 Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 17, Nr. 30. Annotiert: „85.“, „H[?]anz Brentano, dem Steigerer in F. 1874 abgekauft für 175 fl. durch Ant.

Brentano“. Siehe Klebezettel auf dem Keilrahmen.

3 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1273.

4 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 37.

5 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für Ihre mündliche Beurteilung am 30.11.2005.

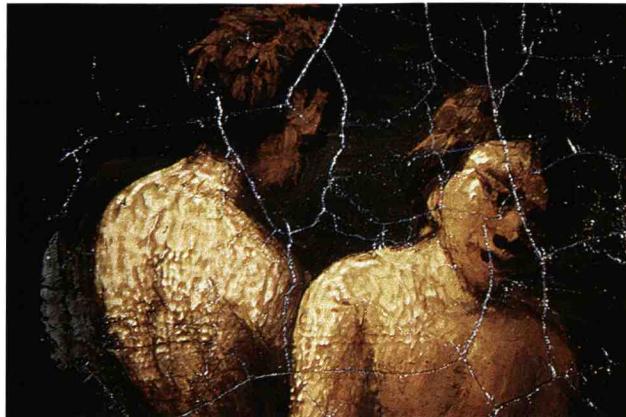


Abb. 1: Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans, *Italienische Landschaft mit Badenden*, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Im Unterschied zum Pendant (Inv. Nr. 1274) wurde das Gemälde in der Versteigerung von 1870 bereits mit einem um 10 fl. höheren Schätzwert angeboten und im Mai 1874 für einen um 88 fl. höheren Betrag verkauft. Dennoch stammt auch hier die schmal und wenig plastisch wiedergegebene Staffage nicht von Cornelis Huysmans selbst, sondern von seinem Bruder und Werkstatt-Mitarbeiter Jan Baptiste (Abb. 1).⁶

Das Gemälde kann wie das Gegenstück zwischen 1688, Cornelis' Zulassung in die Mechelener Malergilde, und 1716, dem Tod von Jan Baptiste, datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1897/1900, Nachtrag B, S. 120, Nr. 164a; 1900, S. 168, Nr. 164A; 1905/07, S. 33, Nr. 164a; 1907, S. 32, Nr. 164a; 1910, S. 39, Nr. 164a; 1914, S. 41, Nr. 164a; 1915, S. 94, Nr. 164a; 1919, S. 56, Nr. 1273; 1924, S. 103, Nr. 1273; 1995, S. 37, Abb. 49

6 Siehe den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 1274.



Abb. 2: Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans, *Italienische Landschaft mit Badenden*, um 1688–1716,
Frankfurt a. M., Städel Museum

JACOB JORDAENS

Antwerpen 1593 – 1678 Antwerpen

Jacob Jordaens wurde am 20. Mai 1593 als ältester Sohn des Leinenhändlers Jacob und seiner Frau Barbara van Wolschaten in der Liebfrauenkathedrale getauft. Die Antwerpener St. Lukasgilde verzeichnet ihn 1607/08 als Schüler von Adam van Noort und 1615/16 als Freimeister. Am 15. Mai 1616 heiratete Jordaens Catharina van Noort, die älteste Tochter seines Lehrers. In den Jahren 1617, 1625 und 1629 kamen ihre Kinder Elizabeth, Jacob und Anna Catharina zur Welt. 1621/22 wurde Jordaens das Dekanatsamt der St. Lukasgilde übertragen, das er höchstens ein Jahr lang ausübte. In der Zeit von ca. 1620 bis 1667 hatte Jordaens mindestens 15 Schüler, wobei er 1646/47 sogar sechs Lehrlinge gleichzeitig annahm. Seine Werkstatt unterhielt er seit 1618 in der Hoogstraet. Durch eine Erbschaft konnte er 1634/35 mehrere zusammenliegende Häuser, darunter auch sein Geburtshaus, erwerben, die er bis 1641 durch einen weiteren Immobilienankauf zu einem Gebäudekom-

plex ausbaute. Bei zwei großen Aufträgen führte Jordaens als Mitarbeiter von Rubens Gemälde nach dessen Ölskizzen aus: 1634 für die Festdekoration zum Einzug des neuen Statthalters, dem spanischen Kardinalinfanten Ferdinand, und 1637/38 für das Jagdschloss Torre de la Parada bei Madrid. Außerdem fertigte er neben Genreszenen Porträts, Historien und Kartons für Tapisserien an. Als die gesamte Familie spätestens gegen 1650 der reformierten Kirche beitrat, erschloss sich für Jordaens ein neues Klientel. Es folgten Aufträge für Huis ten Bosch in Den Haag und die Ausschmückung des neuen Rathauses in Amsterdam. Am 18. Oktober 1678 erlag Jordaens den Folgen einer Epidemie, bei der fast ein Drittel der Einwohner Antwerpens, darunter auch seine Tochter Elizabeth, ums Leben kamen. Vater und Tochter wurden in der calvinistischen Kirche in Putte, nahe der holländischen Grenze, im Grab der 19 Jahre zuvor verstorbenen Ehefrau beerdigt.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 238f.; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 336f.; HOUWINK 1718, I, S. 154-158; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 560f., 564, 814-842, 1277, 1373; D'HULST 1982, S. 16-37; VLIEGHE 1998, S. 35f., 59-63, 93, 169, 171

JACOB JORDAENS (und Werkstatt?)

HEILIGE FAMILIE

INV. NR. 1953

Um 1619–20

Eichenholz, 104,0 x 72,7 (oben) / 72,3 (unten) cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Vierteilige Eichenholztafel von 0,7–0,9 cm Stärke (Brett I: 104,0 x 19,2 [oben] / 17,7 [unten] cm; Brett II: 104,0 x 17,7 [oben] / 18,0 [unten] cm; Brett III: 104,0 x 18,5 [oben] / 18,4 [unten] cm; Brett IV: 104,0 x 17,3 [oben] / 18,2 [unten] cm). Abfasung links und unten sowie sehr knapp und unregelmäßig auch an der oberen Bildkante. Helle Kreideleimgrundierung. Teils farbige Unterlegung, z. B. braun in den Haaren des Jesuskindes (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber Pentimenti beim Jesuskind: Vormals war der Marienmantel auch hinter der rechten Halspartie des Jesuskindes sichtbar und in seiner Mundhöhle waren Zähnchen dargestellt (Abb. 2, 6). In der Infrarot-Reflektographie werden die Aussparung der rechten Hand als Faust, ein zweiter Fingernagel am weiter eingeschlagenen Zeigefinger und eine unklare Partie oberhalb des Zeigefingers deutlich (Abb. 12).¹ Das Röntgenbild zeigt als weiteres Pentiment eine doppel- oder mehrreihige Kette mit Kreuzanhänger um den Hals des Jesuskindes, die vermutlich ausgespart wurde (Abb. 3). Geöffnete Leimfugen zwischen den einzelnen Brettern, insbesondere an der linken Schulter des Josef sowie rechts unten im Marienmantel (zwischen Brett III und IV) in jüngerer Zeit gekittet und retuschiert. Vier vertikale Risse parallel zu den Leimfugen, jeweils gekittet und retuschiert: in Brett IV rechts in Höhe der linken Schläfe von Maria (90,5 cm lang) und in der rechten oberen Bildecke (18,6 cm lang); in Brett III im linken Ärmel des Mantels von Maria (11,3 cm lang); in Brett I links vom Vogel (9,7 cm lang). Ausbrüche im Holz am linken oberen und unteren Bildrand. Kleinere retuschierte Delen und Kratzer.



Abb. 1: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Infrarot-Reflektographie: Haare des Jesuskindes, Frankfurt a. M., Städel Museum

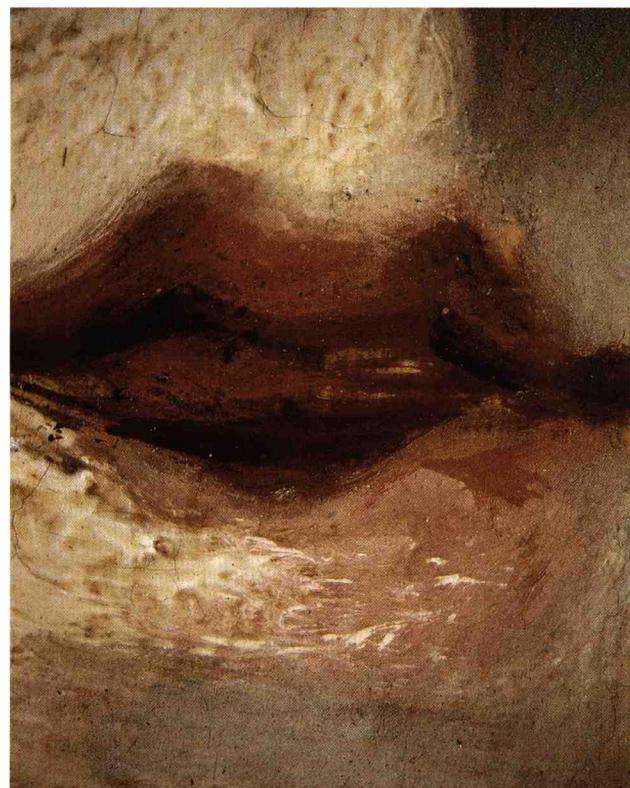


Abb. 2: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Mikroskopaufnahme: Mund des Jesuskindes, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Jeweils nicht im Röntgenbild. Laut Stephan Knobloch, Restaurator, Städel Museum, Frankfurt a. M., wurden die Zähne möglicherweise lasurartig als erste Anlage gemalt.



Abb. 3: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, um 1619–20, Frankfurt a. M., Städel Museum

Infolge des pastosen und trockenen Farbauftags kleine Risse mit Ansammlungen verbräunter Firnisreste in den fast weißen Inkarnattönen. Schwundrissbraquelé in den pastosen Rottönen und am Bauch des Vogels, wo teils die (grau-)schwarzen Töne vom Mantel des Josef durchschlagen. Krepierungen in der linken Körperhälfte von Josef und teils übermalt am rechten Bildrand. Bereibungen der Bildränder durch den Zierrahmen. Verputzungen im Bauch des Vogels, jeweils im Haaransatz von Josef und Maria, in ihrem rechten Ohr und im Mantel, der rechts unterhalb der Brust auch übermalt ist. Ausbrüche, teils retuschiert, entlang der Bildränder, im Hintergrund insbesondere zwischen Josef und Maria, in Marias Brust und im Jesuskind. Großflächige gekittete und retuschierte Beschädigung zwischen den Schienbeinen des Jesuskindes. Retuschen im Bauch des Vogels, in der Schulter der Maria, links unten im Marienmantel zwischen Außen- und Innenseite sowie in der linken Schläfe und der Stirn von Josef. Der Hintergrund ist weitgehend dunkel übermalt.



Abb. 5: Jacob Jordaens, *Heilige Familie*, Southampton, City Art Gallery

2 Provenienz: 1640, Slg. Rubens, Antwerpen. Verst. Slg. Woods, London (Christie's), 22.3.1935, Nr. 134; 1935 von der Kunsts-



Abb. 6: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Infrarot-Reflektographie: Halspartie des Jesuskindes, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht markiert sich ein gleichmäßiger, leicht fluoreszierender, älterer Firnis.

Nachträgliche Fugensicherung zwischen den einzelnen Brettern, außer unten zwischen Brett III und IV. Nachträgliche Sicherung der Leimfugen und Risse (außer Riss neben Vogelkopf in Brett I) mit vertikal aufgeleimten Leisten. Reste einer älteren Sicherung durch Leinenstreifen an zwei Leisten. Bearbeitungsspuren einer Säge. Auf dem zweiten Brett Stempel „A“. In blauer Kreide Reste einer vierstelligen Zahl „139(?)[]“, die von einem Klebezettel mit der Inventarnummer „1953“ in rotem Buntstift halb verdeckt wird. In weißer Kreide „G“. Nicht näher entzifferbare Schriftreste in roter Kreide. Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1602 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1611. Bei Annahme eines Medians von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte das Gemälde frühestens ab 1619 entstanden sein.

PROVENIENZ

erworben 1941 mit Mitteln der Carl Schaub-Stiftung von der Galerie für Alte Kunst, München, als „Jacob Jordaens“

KOPIEN/VARIANTEN

a) Jacob Jordaens, Holz, 105,8 x 75,5 cm. Southampton, City Art Gallery (Inv. Nr. 315).² Mit Kette, ohne Vogel. (Abb. 5, 11)

handlung A. Tooth and Sons, Ltd., London, erworben. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, Nr. 44.



Abb. 7: Jacob Jordaens,
Heilige Familie, Japan,
Privatsammlung

b) Jacob Jordaens, Leinwand, 116 x 76 cm. Japan, Privatsammlung.³ Kette mit Kreuzanhänger, ohne Vogel. (Abb. 7)

c) Anonym/Jordaens-Werkstatt, Leinwand, 117 x 86 cm. 1969, Brüssel, Sammlung J. C. Drossaert.⁴ Ohne Kette, mit Vogel.

3 Provenienz: Slg. Graf Potocki, Lwów/Polen; D. Menten, Amsterdam; 1940 Slg. Clarence Y. Palitz, New York; Verst. Slg. Ruth K. Palitz, London (Sotheby's) 10.7.1974, Nr. 72; Anon. Verst. London (Sotheby's Parke Bernet) 1.11.1978, Nr. 65; Anon. Verst. London (Christie's) 10.7.1987, Nr. 86; Verst. Sotheby's (London) 3.7.1991, Nr. 83 (als „prime original“). Japan, Privatbesitz. Ich danke Richard Knight, Christie's, London, für

das Bildmaterial und die freundliche Auskunft zur Provenienz vom 6.1.2006. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44.

4 Photo in der Gemäldeakte in Southampton, City Art Gallery. Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 93, unter Nr. 39. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44 (als Kopie eines Assistenten nach der Frankfurter Version).



Abb. 8: Anonym, Heilige Familie, Kreide-/Federzeichnung, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksammling

- d) Anonym, schwarze Kreide, Feder in Braun, 235 x 179/182 mm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksammling (Inv. Nr. Rubens-Cantoor IV, 14).⁵ Ohne Josef, ohne Vogel, mit Kette. (Abb. 8)
- e) Anonym, Holz, 110 x 82 cm. Verst. Slg. Nordström, Stockholm (Svensk-Franska), 8. Dezember 1937, Nr. 128.⁶ Ohne Kette.
- f) Anonym, Leinwand, 110 x 82 cm. Anon. Verst. Berlin (Lepke) 25. November 1919, Nr. 33.⁷ Nach VARIANTE a).
- g) Anonym, Leinwand, 103 x 88,5 cm. Verst. London (Sotheby's) 20. April 1988, Nr. 44.⁸ Nach VARIANTE a).

BESCHREIBUNG

Großfigurige Darstellung der Heiligen Familie vor einem dunklen, neutralen Hintergrund, der oben in der Mitte durch waagrechte blaue Streifen aufgelockert ist. Die drei Figuren richten ihren Blick zum Betrachter. Maria sitzt nah an den unteren Bildrand gerückt in Dreiviertelansicht nach links und wendet ihren leicht geneigten Kopf nach vorne. Das Jesuskind sitzt auf ihrem Schoß und wird mit beiden Händen am Bauch festgehalten. Josef, der hinter Maria steht, greift mit der rechten Hand an sein Kinn. Der Ärmel seines mittelbraunen Mantels ist dabei heruntergerutscht und zeigt ein hellbraunes Gewand, während links am Hals ein Stück seines weißen Untergewandes hervorschaut. Seine rechte Gesichtshälfte und die Glatze werden von dem links oben einfallenden Licht erfasst, die gefürchte Stirn und die linke Gesichtshälfte sind in ein warmes Rotbraun getaucht. Das Jesuskind trägt ein weißes Kleidchen, das den linken Oberkörper freiläßt. Blonde Löckchen rahmen das leicht gerötete Gesicht. Auf der rechten, zu einer Faust geballten Hand hält der Knabe einen Gimpel, mit dem linken Arm stützt er sich an der Brust der Mutter ab. Scharfe, dunkle Falten zeichnen sich auf dem roten, braungrau gefütterten Mantel ab, den Maria über einem weißen Mieder trägt und der auch das Jesuskind umgibt. Ihr ovales Gesicht wird von langem, sanft gewelltem, braunem Haar gerahmt, in dem ein schmaler, roter Reif mit goldenen Punkten steckt.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Hl. Familie“ wurde 1941 als „Jakob Jordaens“ erworben und 1961 erstmals von Klessmann als eine von drei authentischen Versionen publiziert.⁹ Die beiden anderen Fassungen lokalisierte er in der City Art Gallery in Southampton (Abb. 5) und in der Sammlung Palitz in New York (Abb. 7),¹⁰ wobei er darauf hinwies, dass sich die Southamptoner und die Frankfurter Tafel in der Gewandbildung und der Wiedergabe einer Kette anstelle eines Vogels unterscheiden. Im weiteren Verlauf der Besprechung der Frankfurter Version ordnete Klessmann diese Tafel einer Gruppe von caravaggesken Halbfigurenbildern mit dem Sujet der Heiligen Familie oder

5 Zur Zuschreibung siehe Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 193, Anm. 1, Fig. 37a. Ich danke Eva de la Fuente Pedersen, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, für Auskünfte zu dem in seiner Zuschreibung bislang unbestimmten Blatt. Siehe E-Mail vom 15.1.2007 in der Bildakte.

6 Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44 (als schwache Kopie).

7 Photo im Rubenianum. Provenienz: Verst. Köln (Heberle) 25./26.10.1897, Nr. 116. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44 (als schwache Kopie).

8 Als Jordaens-Werkstatt frühe 1630er Jahre. Wright, in: Kat.

SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44 (als schwache Kopie). Eventuell identisch mit Variante f).

9 KLESSMANN 1961, S. 21.

10 KLESSMANN 1961, Anm. 12 auf S. 21. Zu den beiden anderen Fassungen siehe hier VARIANTE a) und b). Ein Jahr vor dem Ankauf der Frankfurter Tafel publizierte Held das Southamptoner Bild, noch im Londoner Kunsthandel befindlich, als die beste von mehreren Versionen, von denen er nur die Fassung der Sammlung Palitz namentlich anführte und nicht auf die Unterschiede einging. HELD 1940, S. 82.



Abb. 9: Jacob Jordaens, *Die Anbetung der Hirten*, um 1617, Den Haag, Mauritshuis

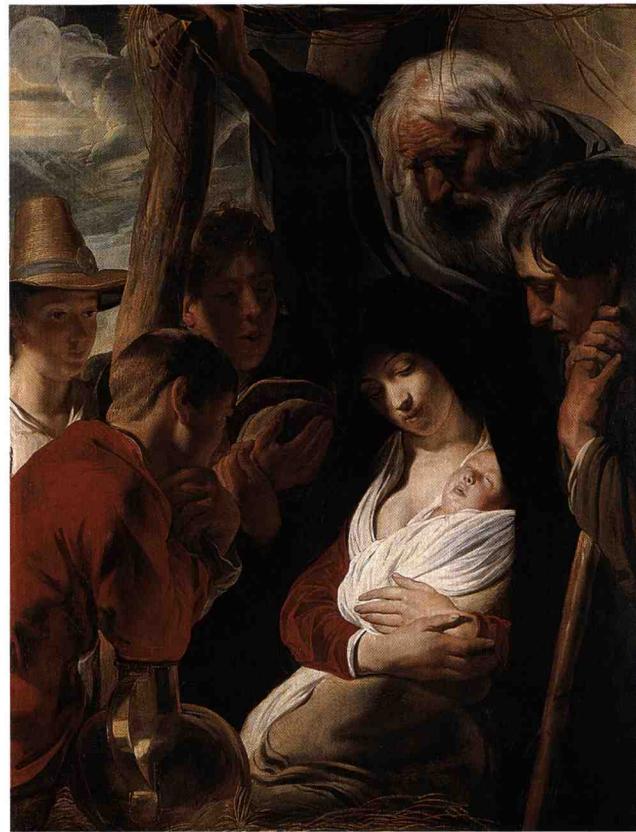


Abb. 10: Jacob Jordaens, *Die Anbetung der Hirten*, um 1618, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

mythologisch-allegorischen Szenen zu und bemerkte, dass Jordaens' „Anbetung“ im Mauritshuis¹¹ (Abb. 9) gleichfalls eine dunkle Farbgebung besitze und in „der Ausführung der Köpfe und Hände (besonders des Josef) der Frankfurter Tafel am nächsten“ stehe, während die kompositionelle Einbindung des Jesuskindes und sein kurvig an der Brust Marias liegender Arm an die New Yorker Anbetung¹² erinnere. In Bezug auf das Kompositionsschema der Frankfurter Tafel meinte Klessmann, die Bildanlage werde durch eine Diagonale gefestigt, die durch den Mantelsaum der Maria sowie durch die Armhaltung von Josef und das Jesuskind verlaufe. In Jordaens' Stockholmer „Anbetung“¹³ von 1618 und seiner „Anbetung“ in Braunschweig (Abb. 10)¹⁴ erkannte er

weitere Parallelen, wobei er in der letzteren eine ähnlich harte Faltenbehandlung wie in der Frankfurter Tafel konstatierte. Gleichzeitig wies er aber darauf hin, dass das Braunschweiger Bild dennoch „weit über die einfachere, vergleichsweise flächige Komposition in Frankfurt“ hinausgehe. Schließlich datierte er die Frankfurter Tafel zwischen 1616 und 1618 in zeitlicher Nähe zur Berliner „Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten“.¹⁵ Die Frankfurter Tafel gilt seit Klessmanns Einführung in die kunstgeschichtliche Literatur zusammen mit den beiden anderen Fassungen als eigenhändige Variante.¹⁶ 1966 wurde sie erstmals im Städel-Verzeichnis aufgenommen und dort sowie in den nachfolgenden Verzeichnissen gleichfalls als authentisches Werk vermerkt.¹⁷

11 Jacob Jordaens, „Die Anbetung der Hirten“, Holz, 125,5 x 96 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 937).

12 Jacob Jordaens, „Heilige Familie mit hl. Johannes“, Lwd., 66 x 58,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 47).

13 Jacob Jordaens, „Die Anbetung der Hirten“, Holz, 124 x 93 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. NM 488). Bezeichnet: „I. IORDAENS. FECIT 1618“.

14 Jacob Jordaens, „Die Anbetung der Hirten“, Holz, 125 x 97 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 116).

15 Jacob Jordaens, „Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten“,

Holz, 63 x 50 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 2/57).

16 Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 93 unter Nr. 39. Sutton, in: Ausst. Kat. LONDON 1970, o. S., unter Nr. 5. Verst. Kat. London (Sotheby's) 20.4.1988, S. 72, unter Nr. 44. Verst. Kat. London (Sotheby's) 3.7.1991, S. 148 unter Nr. 83. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44. Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, unter Nr. 37. Ebenso bei DITTICH 2004, S. 66, wo die anderen beiden Versionen nicht genannt sind.

17 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 38.

Jaffé bezeichnete von den drei bekannten Versionen der „Heiligen Familie“ diejenige in Southampton (Abb. 5) als die qualitätvollste, die derjenigen im Städel Museum und im Kunsthändel (Abb. 7) vorausgehe.¹⁸ Bei seiner Datierung kurz vor 1628 orientierte er sich an Helds These, wonach Jordaens' 1625 geborener Sohn Jacob als Modell für das Jesuskind gedient habe,¹⁹ und vermutete, dass es sich um das Bild handeln könnte, das im Rubens-Inventar von 1640 dokumentiert ist.²⁰ Als Begründung für die in der nachfolgenden Forschung allgemein akzeptierte Identifizierung des Modells für das Jesuskind, führte er eine Zeichnung in Kopenhagen (Abb. 8) an, die möglicherweise von Willem Panneels 1628–30 nach einem Vorbild von Rubens angefertigt worden sei und eindeutig die Komposition des Southamptoner Bildes (Abb. 5) wiedergebe.²¹

Wright zweifelte die Datierung der Southamptoner Fassung um 1628 an und plädierte unter Verweis auf Vandenvens für eine frühere Entstehung, da das Jesuskind vielmehr das Porträt der um 1617 geborenen Tochter Elisabeth zeige.²² Wright erwähnte ferner die Röntgenaufnahme des Southamptoner Bildes, die eine verworfene Komposition einer Frau mit einem Korb sowie gemäß der Frankfurter Version den Fink auf der Hand des Jesuskindes zeigt (Abb. 11).²³

Maek-Gérard bezeichnete die Version im Kunsthändel (Abb. 7), die 2003 bei Hall & Knight, New York und London sowie auf der Kunstmesse Tefaf in Maastricht angeboten wurde, im Vergleich zur Städel-Tafel als in der Ausführung größer und im Format etwas gestreckter.²⁴ Healy präzisierte die Datierung der Southamptoner Version (Abb. 5) in die frühen 1620er Jahre.²⁵ Aus dem Befund der Röntgenaufnahme (Abb. 11) folgerte sie, dass diese Fassung den beiden anderen Versionen vorangehe: Die Frankfurter Tafel habe Jordaens als getreue Kopie angefertigt, bevor er die Komposition in der Southamptoner Fassung durch das Übermalen des Finken und

das Hinzufügen der Korallenhalskette verändert habe. Zuletzt folge die Version im Kunsthändel, in der die Darstellung wie im Southamptoner Bild und zusätzlich mit einem Kreuzanhänger an der Kette wiedergegeben sei. Healy ergänzte Wrights Identifizierung des Modells des Jesuskindes als Jordaens' Tochter Elisabeth durch den Hinweis, die Figur der Maria könnte ein idealisiertes Porträt von Jordaens' Frau, Catharina van Noort, sein. Auch in der Figur des hl. Josef vermutete sie eine Studie nach dem Leben, wobei sie auf die Ähnlichkeit mit dem linken der „Vier Evangelisten“²⁶ im Louvre aufmerksam machte. Das Übermalen des Vogels, einem Symbol der Passion Christi, bewertete Healy als Entscheidung, den religiösen Gehalt zugunsten eines weltlicheren Familienporträts abzuändern, was möglicherweise auf die Abgabe des Bildes an Rubens zurückzuführen sein könnte.

Jüngst bestätigte Healy ihre Einschätzung der Frankfurter Tafel im Entstehungsprozess der drei Fassungen.²⁷ Bei der Betrachtung vor dem Original im Städel Museum und dem Vergleich mit den beiden anderen Versionen sowie der Röntgenaufnahme des Southamptoner Bildes ging hervor, dass das Mieder Marias nur in der Ausführung des Southamptoner Bildes blau ist, während es in dessen erster Anlage, die in der Röntgenaufnahme sichtbar wird, und in den anderen beiden Versionen eine weiße Farbe besitzt. Aus stilistischen Gründen plädierte Healy wie kurz zuvor bereits Van Hout für eine Einordnung der Frankfurter Tafel als Jordaens-Werkstatt.²⁸ Van Hout betonte ferner die in leichter Untersicht gegebene Komposition.

Klessmann stufte die Fassung des Städel wiederum als authentisches Werk ein. Er verwies auf einen ähnlichen Fall bei drei eigenhändigen Varianten einer „Anbetung der Hirten“ in Braunschweig (Abb. 10), Stockholm und Den Haag (Abb. 9).²⁹ Die Komposition der Braunschweiger Tafel stimmte ursprünglich, wie durch das

18 Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 92f., Nr. 39.

19 Held hatte die Southamptoner Version um 1628 datiert, da er in dem Jesuskind Jacob, den am 2.7.1625 geborenen Sohn Jordaens', dargestellt sah. HELD 1940, S. 82. Ebenso Sutton, in: Ausst. Kat. LONDON 1970, o. S., Nr. 5.

20 Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 93, Nr. 39.

21 Siehe VARIANTE d). Jaffés Ausführungen gefolgt von: Sutton, in: Ausst. Kat. LONDON 1970, o. S., unter Nr. 5. Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44. Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191–193, Nr. 37.

22 Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44. Siehe Jordaens' fragmentarische Studie eines „Kinderkopfes“ (Holz, 36 x 29 cm, Privatsammlung), der bei Jordaens mehrfach wiederkehrt. Held erkannte darin den fünf- oder sechsjährigen Sohn Jacob, während Vandenvens korrigierte, es handle sich um die 1617 geborene Tochter Elisabeth. HELD 1940, S. 82. Vandenvens, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, S. 86, Nr. A17. Ebenso Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, Nr. 37. Siehe auch D'Hulst, der das Southamptoner Bild um

1619–1627 datierte und, ohne die Version des Städel zu nennen, auf „andere, weniger gute Fassungen“ verwies. D'HULST 1982, S. 126, Anm. 72 auf S. 334.

23 Siehe Moisans Deutung der im Röntgenbild sichtbaren ersten Darstellung als verworfene, zur heutigen abgewandelte Komposition und nicht als eigenständiges erstes Bild. Siehe die E-Mail von Rebecca Moisan, Southampton City Art Gallery, vom 6.2.2006 in der Bildakte.

24 Siehe VARIANTE b). Siehe Notiz von Michael Maek-Gérard, Städel Museum, Frankfurt a. M., in der Gemäldeakte.

25 Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191–193, Nr. 37.

26 Jacob Jordaens, „Die vier Evangelisten“, Lwd., 134 x 118 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1404).

27 Ich danke Fiona Healy, Mainz, für das Gespräch bei der gemeinsamen Betrachtung des Städel-Bildes am 4.5.2006.

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

29 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch am 31.7.2006. Vgl. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 65.



Abb. 11: Jacob Jordaens, *Heilige Familie*, Röntgenaufnahme, Southampton, City Art Gallery



Abb. 12: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Infrarot-Reflektographie: Faust des Jesuskindes, Frankfurt a. M., Städel Museum

Röntgenbild sichtbar wird, in der linken Bildhälfte mit den beiden anderen Versionen überein und wurde nachträglich im Atelier verändert.

Das Frankfurter Gemälde wurde in Dittrichs „Lexikon der Tiersymbole“ als Beispiel für die Darstellung eines Dompfaffs als Symbol der Passion Christi angeführt.³⁰

DISKUSSION

Die drei Fassungen der „Heiligen Familie“ in Frankfurt, Southampton (Abb. 5) und im Privatbesitz (Abb. 7) weichen in Format und Komposition nur geringfügig voneinander ab.³¹ Die Frankfurter Tafel zeigt auf der zur Faust geballten rechten Hand des Jesuskindes einen Vogel, der in den beiden anderen Versionen fehlt. Die Rechte beschreibt dort stattdessen jeweils mit leicht gestrecktem Zeige- und Mittelfinger eine rhetorische Geste, während eine zweireihige Korallenkette – in der Version im Kunsthändel zusätzlich mit einem Kreuzanhänger versehen – den Hals des Kindes schmückt. Das

Southamptoner Bild kann aufgrund der plastischen Figurenbehandlung als die beste Fassung eingestuft werden. In ihr liegt sehr wahrscheinlich auch die Version vor, die sich einst im Besitz von Rubens befand.³² Dennoch galten alle drei Bilder bislang als authentische Versionen und erst in jüngerer Zeit wurde eine Einstufung der Städel-Variante als Werk der Jordaens-Werkstatt erwogen. Die Röntgenbilder der Frankfurter und Southamptoner Fassung (Abb. 3, 11) dokumentieren jedoch, dass alle drei Gemälde in unmittelbarer Abfolge oder gleichzeitig im Atelier von Jordaens entstanden sind. Während die erste Bildanlage im Röntgenbefund des Southamptoner Bildes der Frankfurter Fassung entspricht, zeigt das Röntgenbild der Städel-Tafel, dass diese ursprünglich gleichfalls mit einer Kette um den Hals des Jesuskindes konzipiert war. Da an ihr ferner ein Kreuz hing, ist die Version im Kunsthändel nicht allein von der Southamptoner, sondern auch von der Frankfurter Fassung abhängig. Darüber hinaus war die rechte Hand des Jesuskindes in der Frankfurter Fassung trotz Kette stets zur Faust geballt,³³ d. h. Vogel und Kette wurden zunächst gleichzeitig dargestellt und erst im weiteren Werkprozess separat verwendet.

Ob die Frankfurter oder aber die Southamptoner Fassung ursprünglich vorangging, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen.³⁴ Wie eng die beiden Gemälde in jedem Fall verknüpft sind, bestätigen die Veränderungen im weiteren Entstehungsverlauf: In der Frankfurter Tafel wurde die Kette mit pastosem Farbauftrag übermalt, wobei unter Mikroskop die rote Farbe noch erkennbar ist (Abb. 13). Die helle Partie, die sich in der Infrarot-Reflektographie über der rechten Schulter des Jesuskindes als Pentiment markiert (Abb. 6), gehört zum Marienmantel, der hinter dem Jesuskind zunächst wie in der Southamptoner Version hochgeführt war und später beim Übermalen der Kette mit übergangen wurde.³⁵ In der Southamptoner Tafel wurde der Vogel abgedeckt und die zur Faust geballten Finger des Jesuskindes leicht geöffnet.³⁶ Die Kette war entweder wie in der Frank-

30 DITTRICH 2004, S. 66.

31 Siehe die leichten Unterschiede im Bildausschnitt. Die Frankfurter Darstellung ist am engsten gefasst und möglicherweise wegen der fehlenden oder knapperen Abfasung an der oberen und rechten Bildkante minimal beschnitten. Zur Abfasung siehe TECHNISCHER BEFUND. Siehe auch die Röntgenaufnahme der Southamptoner Tafel, in der deutlich wird, dass die Augen von Maria und dem Jesuskind, wahrscheinlich auch die Hände Marias, ursprünglich niedriger angesetzt waren.

32 „Vne vierge, sur fond de bois, de Jacques Jordaens.“ Zitiert nach: MULLER 1989, S. 138, Nr. 267. Vgl. Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 93, Nr. 39. Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191-193, Nr. 37.

33 Siehe auch die Pentimenti, die sich lediglich in der Infrarot-Reflektographie markieren, aber keine Veränderung der Handhaltung wie in den beiden anderen Fassungen zeigen. In der Infrarot-Reflektographie wird ferner eine Aussparung als Faust sichtbar.

34 Der dendrochronologische Befund der Southamptoner Tafel könnte darüber vielleicht Aufschluss geben. Es wäre zudem von Interesse, ob wie im Fall der Städel-Tafel in der Infrarot-Reflektographie weitere Pentimenti zum Vorschein kommen.

35 Zu weiteren in der Infrarot-Reflektographie, aber nicht im Röntgenbild sichtbar zu machenden Pentimenti siehe TECHNISCHER BEFUND.

36 Der übermalte Vogel ist als Pentiment mit bloßem Auge sichtbar. Das Röntgenbild zeigt unter der ersten Fassung der „Heiligen Familie“ eine weitere verworfene Komposition, die an ein Gemälde in Raleigh (North Carolina Museum of Art; ca. 1615-16) und eine Zeichnung im British Museum, London, erinnert (D'HULST 1974, Nr. A50). Ich danke Rebecca Moisan, Southampton City Art Gallery, für die Röntgenaufnahme und deren Erläuterung. Siehe E-Mail vom 6.2.2006 in der Gemäldeakte.

further Version schon im ersten Stadium vorhanden oder wurde nach den Veränderungen an der Hand und dem Entfernen des Vogels hinzugefügt. Ferner wurde der Marienmantel, der am Ausschnitt zuerst ähnlich verlief wie in der Frankfurter Fassung, etwas zurückgenommen und das ursprünglich weiße Mieder blau übermalt.³⁷ Möglicherweise erhielt der Marienmantel erst in diesem Stadium den plastischen, weich und geschmeidig fallenden Faltenwurf, unter dem sich die Schulter Mariens nun auch korrekt proportioniert abzeichnet. Die Röntgenaufnahme dokumentiert noch einen Faltenwurf, der eher an die flächige, harte Draperiebehandlung der beiden anderen Versionen erinnert.

Ein Vogel, mit dem das Jesuskind spielt, ist seit Ende des 13. Jahrhunderts häufig als Attribut nachweisbar.³⁸ Aufgrund seiner roten Färbung kann der Vogel in der Frankfurter Tafel als Gimpel identifiziert werden, der im 17. Jahrhundert als Sinnbild der Passion Christi galt.³⁹ Laut einer Legende flog ein kleiner Vogel zu Christus, als er das Kreuz trug. Als er einen Dorn aus dem Kopf Jesu zog, soll sich sein Gefieder mit dem Blut rot gefärbt haben.⁴⁰

Das Verändern der Attribute des Jesuskindes bedeutet nicht zwangsläufig ein Abschwächen des religiösen Gehalts, obgleich man kleine Kinder traditionell mit roten Korallenketten ausstattete, da man diesen Übel abwehrende Kräfte zusprach.⁴¹ Die gleichzeitige Verwendung der beiden Motive in der ersten Bildanlage der Städela-Tafel, die rote Farbe der Kette, die in diesem Zusammenhang ebenso auf die Passion Christi verweist, und der Kreuzanhänger liefern zusätzliche Indizien für das Verständnis der Kette. Ferner ist die rechte Handhaltung des Jesuskindes nicht kindlich motiviert, sondern erinnert an einen Segengestus. Trotz der intimen Präsentation wirken letztlich auch die Beleuchtung und



Abb. 13: Jacob Jordaens (und Werkstatt?), *Heilige Familie*, Mikroskopaufnahme: Inkarnat am Hals des Jesuskindes, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

die leichte Untersicht einer rein genreartigen Auffassung entgegen.⁴²

Der familiäre Eindruck ist auch der Verwendung der 1617 geborenen Tochter Elisabeth als Modell für das Jesuskind verpflichtet, das dieselben Gesichtszüge besitzt.⁴³ Da das Kind etwa im Alter von zwei bis drei Jahren wiedergegeben ist, ergibt sich für die Darstellung der „Hl. Familie“ eine Entstehung um 1619–20, als sich Jordaens‘ Bilder ganz allgemein durch monumentale Figurenbehandlung, caravaggeske Beleuchtung und ei-

37 Ich danke Fiona Healy für das Gespräch bei der gemeinsamen Betrachtung des Städelschen Bildes am 4.5.2006. Auch mit bloßem Auge sind noch Reste roter Farbe in der rechten Partie des Mieders zu erkennen. Moisan zufolge ist die blaue Farbschicht in die umliegenden Farbschichten eingebettet und damit für Jordaens gesichert. Siehe auch KOPIE f) und g) nach der Southamptoner Fassung jeweils mit dunklem Mieder. Ich danke Rebecca Moisan, Southampton City Art Gallery, für Ihre Auskunft zur farblichen Veränderung des Mieders. Siehe E-Mail vom 13.6.2006 in der Gemäldeakte. Bei der Rubens-Cantoor-Zeichnung (siehe KOPIE d) ist die Miederfarbe aufgrund des eingezeichneten Schattens uneindeutig.

38 Augustyn bemerkte die bislang fehlende Untersuchung möglicher literarischer Vorlagen zu dem Bildmotiv und verwies auf den Bericht im apokryphen Thomasevangelium, wonach Jesus die von eigener Hand aus Lehm geformten Vögel lebendig werden ließ. AUGUSTYN, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2006, S. 68, Anm. 29 auf S. 80.

39 Zur Deutung des Vogels als entschwebende Seele siehe WARENKE 2006, S. 21.

40 DITTRICH 2004, S. 66, 507f., 512, Anm. 2.

41 Vgl. Healy in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, Anm. 6 auf S. 193. Zur Bedeutung von Korallenketten und -anhängern siehe die Städelschen Gemälde „Bildnis der Susanna de Vos“ von Cornelis de Vos (Inv. Nr. 763) und „Madonna mit Kind“ von Barnaba da Modena (Inv. Nr. 807). Zu letzterem mit weiterführenden Angaben siehe SANDER 2004, S. 16.

42 Zur Bildtradition von Komposition und Beleuchtung siehe Caravaggios „Hl. Familie mit dem Johannesknaben“ von 1602–04 (Lwd., 104 x 93,5 cm, Privatsammlung). Hartje, in: Ausst. Kat. DÜSSELDORF 2006, S. 225, Nr. 15.

43 Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, Nr. 37. Zu Helds These, dass Jordaens‘ Sohn Jacob dargestellt sei, siehe hier Anm. 19. Zu weiteren Bildern, in denen ein idealisiertes Porträt von Elisabeth enthalten ist, siehe hier Anm. 22. Zu Healys Verweis, dass die Figur der Maria ein idealisiertes Porträt von Jordaens‘ Frau, Catharina van Noort, enthalten könnte, siehe Jordaens „Selbstporträt mit Frau und Tochter Elisabeth“ von ca. 1621–22 in Madrid (Prado, Inv. Nr. 1549). Hierzu und zu weiteren Beispielen mit dem Porträt von Catharina van Noort siehe Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 55f., Nr. A6, S. 106, Nr. A25, S. 118, Nr. A30.

nen pastosen Farbauftrag auszeichnen.⁴⁴ Das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung, wonach die Städel-Tafel frühestens ab 1619 entstanden sein könnte, bestätigt diese Datierung.

Wie die Auswertung der Infrarot- und Röntgenbilder zeigt, müssen die drei Fassungen nebeneinander im Atelier von Jordaens entstanden sein.⁴⁵ Motivische Wiederholungen, nachträgliches Übermalen und das Anpassen von Kompositionen sind in seinem Œuvre nicht ungewöhnlich. Van den Branden berichtet, Jordaens habe von gelungenen Kompositionen, um Zeit zu sparen, in seiner Werkstatt Kopien anfertigen lassen, die er, von Fall zu Fall, selbst verbessert habe und daher wie seine anderen eigenhändigen Gemälde betrachtete.⁴⁶ Einen mit den drei Versionen der „Heiligen Familie“ vergleichbaren Fall stellen drei authentische Varianten einer „Anbetung der Hirten“ in Braunschweig (Abb. 10), Den Haag (Abb. 9) und Stockholm dar. Die Braunschweiger Version weicht von den beiden anderen leicht ab, sie war ursprünglich jedoch, wie aus dem Röntgenbild hervorgeht, in der linken Bildhälfte mit diesen identisch konzipiert.⁴⁷ Die Vorgehensweise, Motive leicht abgewandelt in anderen Zusammenhängen erneut aufzugreifen, wird bei der „Heiligen Familie“ schließlich in der Figur des hl. Josef offensichtlich, der links in den „Vier Evangelisten“ des Louvre mit niedergeschlagenen Augen wiederkehrt.⁴⁸

Der komplexe Malprozess mit zahlreichen Pentimenti spricht ebenso wie die Malweise für die Bildkonzeption und die überwiegende Ausführung der Frankfurter Version durch Jordaens selbst. Ein paar schwächere Partien wie der Marienmantel, dessen Faltenwurf aber ähnlich kantig in der ersten Anlage der Southamptoner Version vorkommt, könnten bei der um 1619–20 entstandenen Tafel für eine Werkstatt-Beteiligung sprechen.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 57; 1971, S. 30; 1986, S. 30, Nr. 1; 1987, S. 57; 1995, S. 38, Tafel 79

KLESSMANN 1961, S. 21, Abb. 4

Jaffé, in: Ausst. Kat. OTTAWA 1968/69, S. 93 unter Nr. 39

Sutton, in: Ausst. Kat. LONDON 1970, o. S., unter Nr. 5

Verst. Kat. London (Sotheby's) 20. April 1988, S. 72, unter Nr. 44

Verst. Kat. London (Sotheby's) 3. Juli 1991, S. 148 unter Nr. 83

Wright, in: Kat. SOUTHAMPTON 1998, S. 99, unter Nr. 44

Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, unter Nr. 37

DITTRICH 2004, S. 66

44 Der Typus des Jesuskindes kehrt in einer Ölstudie der Tochter Elisabeth (Vandenven, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, S. 86, Nr. A17) wieder, in der die verschattete Haarpartie ähnlich wie beim Jesuskind in der Städel-Tafel dunkel unterlegt war. Anschließend wurden z. B. die Strähnen in der Frankfurter Tafel pastos und trocken ausgeführt und durch Verwischen der dicken Farbschicht mit einem breiten Pinsel akzentuiert. Vgl. die Malweise in Jordaens' „Pan und Syrinx“ von ca. 1620 (Lwd., 173 x 136 cm, Brüssel, Musées royaux des Beau-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3292). Zu dem Brüsseler Gemälde siehe De Poorter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, S. 88–90, Nr. A18. Zur Malweise von Jordaens siehe auch VLIEGHE 1998, S. 59, 61.

45 Zur im 16. Jahrhundert, etwa bei Joachim Beuckelaer, üblichen Atelierpraxis, gleichzeitig an verschiedenen Fassungen oder ähnlichen Kompositionen zu arbeiten siehe WOLTERS 2006a, S. 159–167.

46 Van den Branden beruft sich auf eine Aussage von Jordaens von 1648. VAN DEN BRANDEN 1883, S. 829. Das Dokument abgedruckt und besprochen bei BÜTTNER 2006, S. 119f.

47 Das Bild im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. 488) ist signiert und 1618 datiert. Die Variante im Mauritshuis in Den Haag (Inv. Nr. 937) wird um 1617, die Braunschweiger Version (Inv. Nr. 116) laut Klessmann um 1618 datiert. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 65. Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, der mich auf den Zusammenhang während eines Gesprächs am 31.7.2006 aufmerksam machte.

48 Laut D'Hulst ca. 1625–30. D'HULST 1982, S. 126, Abb. 91. Vgl. Healy, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 191, Nr. 37. Zur seriellen Werkstattpraxis siehe auch De Poorter, in: VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000, S. 213–232.

JACOB JORDAENS

HIRTENANBETUNG

INV. NR. 143

Um 1653

Leinwand, 71,5 x 92,4 (unten) / 92,7 (oben) cm

(Originalleinwand)

Signiert und 1653 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 12 x 12 Fäden/cm²), doubliert und originale Spannränder abgeschnitten. Sehr dünne, helle elfenbeinfarbene Grundierung. Ein sehr dünner, flüssiger Braunton legt die Komposition großflächig an und verstärkt die Konturen und Schatten. Im Kreidegrund zeichnen sich ohne Bezug zur Komposition geradlinige Ritzungen oder Kratzer ab, in die Farbe hineingelaufen ist (z. B. um den Korb des vorderen Knaben, im Tuch des Jesuskindes und im roten Kleid der weiblichen Rückenfigur). Am linken Bildrand schmaler Streifen, an dem die Malerei abbricht.

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand als „schlecht erhalten“ vermerkt (Archiv. 1817, S. 9). Das als „trocken, übermalt“ (Inventar 1872, Nr. 143) bezeichnete Gemälde wurde vom 5. bis 19. November 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 37r, Nr. 143).

Spanngirlanden an der oberen Bildkante und weniger stark ausgeprägt auch am rechten Bildrand. Originalleinwand links und unten wahrscheinlich stärker beschnitten. Durchgedrückte Struktur der Doublierleinwand sowie Verputzungen insbesondere in den dünnen braunen Partien. Abplatzungen durch Knicke in der rechten oberen Bildecke. Kratzer in der Oberfläche in den unteren Bildecken, im Haar des vorderen Knaben, im Rücken des Ochsen, über dem Kopf des hl. Josef und rechts oben in der Architektur. Beschädigungen unten im dunklen Mantel des Hirten, unterhalb vom Rocksaum der weiblichen Rückenfigur. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen am oberen Bildrand, über dem Kopf des hl. Josef, rechts neben der Kopfbedeckung des Hirten mit dem Schaf, am rechten Bildrand, im rechten Bein des Jesuskindes sowie in der rechten vorderen Körperhälfte des Esels. Vereinzelt weitere punktartige Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt. Der gleichmäßig aufgetragene dünne, leicht fluo-



Abb. 1: Jacob Jordaens, Hirtenanbetung, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

reszierende Firnis wurde über der Madonna und dem Jesuskind partiell gedünnt.

Nachträglich bezeichnet unten links in schwarzbrauner Schreibschrift: „J · JOR · Fec[it] / · 1653 ·“ (auch unter UV-Licht sichtbar) (Abb. 1). Die Farbe der Signatur verdeckt das Craquelé der Grundierschicht. Geschwungener Kürzungsstrich über dem „O“ in einem helleren Braunton. Keine Reste einer ursprünglichen Signatur. Klebezettel auf der Rückseite der Doublierleinwand mit Inventarnummer „N°. 143.“. In weißer Kreide „143.“.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Slg. des Stifters als „Jacques Jordaens“

BESCHREIBUNG

Die farbige Ölskizze zeigt die Anbetung der Hirten in einem Stall, der sich nach vorne trapezförmig weitet und zwischen den hinteren Holzstützen den Blick auf einen leicht bewölkten Himmel über einem sandigen Hügel freigibt. Leicht vom unteren Bildrand abgerückt kniet Maria in Profilansicht hinter der Krippe mit dem Jesuskind. In der linken Hand hält sie ein Laken hoch, um den Säugling nach hinten abzuschirmen. Maria trägt ein rotes Kleid mit weißem Mieder und darüber einen lan-

gen, blauen Mantel. Josef steht neben dem graubraunen Esel, der von links hinten mit gesenktem Kopf herantritt. Von rechts oben kommen fünf Hirten und zwei alte Frauen zur Krippe: Vor dem kräftigen Hirten, der ein Schaf trägt und mit der Rechten seine graue Mütze lüftet, laufen drei Hirten. Zwei von ihnen haben einen Hirtenstab mit abgerundeter Eisenspitze geschultert, während der vordere Mann mit roter Mütze und halbnacktem Oberkörper mit beiden Händen eine Schalmei umfasst. Ihnen vorangestellt beugt sich ein Mann in einem dunklen, bodenlangen Gewand und roter Kopfbedeckung ebenso wie eine der beiden alten Frauen zur Krippe herab, während von der anderen Frau dahinter nur das lachende Gesicht und die emporgestreckten Arme sichtbar sind. Rechts unterhalb der Krippe kniet eine junge Frau in Rückenansicht. Sie trägt ein rotes

Kleid über einem weißen Mieder und reicht dem Jesuskind eine flache Holzschale, die sie aus dem dickbäuchigen Metallkrug zu ihrer Rechten mit Flüssigkeit gefüllt hat. Neben ihr steht ein kleines Kind in einem gelben Kleid, das seinen linken Arm um ihre rechte Schulter legt. Zur anderen Seite der Frau kniet ein Knabe mit kurzen, dunkelgrünen Hosen und weißem Hemd. Während er sich mit dem Kopf zur Krippe umwendet, greift er in einen großmaschigen Weidenkorb mit zwei Enten. In der rechten vorderen Bildecke liegt der Ochse, der vom Bildrand halb überschnitten wird.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Anbetung der Hirten“ wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jacques Jordaens“ erworben und wird seither in den Verzeichnissen¹ und Inventaren² des Städel entsprechend gelistet. Der Schätzwert wird in der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ mit 275 f. angegeben.³

Nachdem das Bild durch Levin abgeschrieben und als „Nachwerk“ betitelt wurde,⁴ führte es Rooses als ein 1653 datiertes Werk von Jordaens. Unter Verweis auf den schlechten Zustand beurteilte er es als „kleines Bild von untergeordneter Bedeutung“.⁵ Als treffend innerhalb des braunen Gesamttons bezeichnete er die helle Farbgebung um Maria, während die dichte Figurenansammlung eher auf einen freien Platz passen würde. Rooses verwies ferner auf eine Anbetungsszene in Lyon (Abb. 2),⁶ die wegen des Stils und der figürlichen Übereinstimmungen früher datiert werden könne, während eine dritte Anbetung in Antwerpen⁷ zeitgleich zum Frankfurter Bild entstanden sei. Eigenhändigkeit und Datierung der Frankfurter „Hirtenanbetung“ werden seit Rooses in der Forschung übereinstimmend anerkannt.⁸

Drost listete das Bild unter die seit 1650 entstandenen religiösen Gemälde von Jordaens, die sich an Rubens und Van Dyck anlehnend, aber auch eigene Erfindungen mit über- und durcheinander angeordneten Figuren benutzen.⁹



Abb. 2: Jacob Jordaens, *Anbetung der Hirten*, Lyon, Musée des Beaux-Art

1 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 38.

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 143. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 39 alt Inv. 143. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 143. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 143.

3 Archiv. 1817, S. 9, Nr. 143. Ebenso in den Inventaren des Städel.

4 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

5 ROOSES 1890b, S. 200f., 203. DERS. 1906, S. 199f. Signatur und Datierung erstmals auch vermerkt bei Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 173, Nr. 139.

6 Jacob Jordaens, „Anbetung der Hirten“, Lwd., 251 x 208 cm. Lyon, Musée des Beaux-Art (Inv. Nr. A72). Signiert u. l.: „J. Jör feicit / 16[.]“.

7 Jacob Jordaens, „Anbetung der Hirten“, Lwd., 243 x 202 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 221).

8 DROST 1926, S. 99. VAN PUYVELDE 1953, S. 50f. D'HULST 1956, S. 269. WILENSKI 1960, I, S. 45, 313. D'HULST 1974, Bd. 1, S. 86. D'HULST 1982, S. 245. Foucart, in: Kat. PARIS 1983, S. 40. Buijs, in: Kat. LYON 1991, Anm. 14 auf S. 83. D'Hulst/ De Poorter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 16. Vor Rooses hatte bereits Van den Branden die Anbetung von Jordaens in Frankfurt erwähnt. VAN DEN BRANDEN 1883, S. 822.

9 DROST 1926, S. 99.



Abb. 3: Jacob Jordaens, Hirtenanbetung, um 1653, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Klassifizierung als geringwertiges Bild durch Rooses herrschte noch bei Van Puyvelde und D'Hulst vor.¹⁰

Während die erstmalige Bezeichnung der Frankfurter Anbetung als Skizze im Städel-Verzeichnis von 1910 in den nachfolgenden Verzeichnissen zunächst nicht weiter verfolgt wurde,¹¹ behandelte die Forschung das Bild seit Wilenski als Studie.¹² Dieser vermutete, die Anbetungsszene könnte als Skizze für das Gemälde desselben Sujets gedient haben, das Descamps 1768 in der Kirche der Chanoinesses de Sion in Kortrijk gesehen habe.¹³ Insgesamt beschrieb er die Frankfurter Studie als anziehendes Bild, in dem sich die Figuren durch gut variierte, interessante Physiognomien auszeichnen. Die alte, das Jesuskind anschauende Frau hielt er für eine der Vorstellung Jordaens' entsprungene Genrefigur.

D'Hulst verwies auf die stilistische Verwandtschaft der Frankfurter Ölskizze zu der bereits von Rooses angeführten Antwerpener Hirtenanbetung sowie zu zwei weiteren im Museum in Bristol und im Münchener Privatbesitz (1938) befindlichen Anbetungen Jordaens', die er gleichfalls um 1653 datierte.¹⁴

Foucart hob den „esprit néo-rubénien“ der späten Frankfurter Jordaens-Skizze hervor.¹⁵

Buijs griff Rooses' Hinweis auf die figürlichen Parallelen zu der Anbetungsszene in Lyon (Abb. 2) auf, interpretierte diese aber nicht dahingehend, dass die Frankfurter Skizze das Bild in Lyon, sondern eine andere, nicht näher zu bezeichnende großformatige „Anbetung der Hirten“ vorbereitet habe.¹⁶

Maek-Gérard fügte den bislang genannten Vergleichsbeispielen eine weitere „Hirtenanbetung“ in Birmingham hinzu.¹⁷ Wie Buijs verneinte er, dass die Frankfurter Skizze eine Studie zu einem dieser Bilder vorgestellt haben könnte, da die originelle Raumauflösung, das aus verschiedenen Richtungen einfallende Licht und die Figurenanordnung auf unterschiedlichen Ebenen nicht aufgegriffen werde.

Van Hout bestätigte jüngst die Beurteilung der Frankfurter Anbetung als eigenhändige Jordaens-Skizze.¹⁸

DISKUSSION

Wilenski vermutete in der Frankfurter „Anbetung der Hirten“ eine Skizze für das Altarbild von Jordaens, das Descamps 1768 in der Kirche des Konvents der „Chanoinesses régulieres“ des Ordens des hl. Augustinus und der hl. Katharina vom Berg Sinai, genannt Sion, in Kortrijk beschrieb und sich heute im Museum in Lyon befindet (Abb. 2).¹⁹ Aufgrund der abweichenden Komposition handelt es sich bei der Städel-Skizze jedoch trotz wiederkehrender Figurenmotive nicht um die zugehörige Studie.²⁰ Die auf Rubens²¹ zurückgehende lineare Figurenanordnung erinnert vielmehr an die Anbetungsszenen in Bristol und Antwerpen, in denen es gleichfalls figürliche Entsprechungen, aber keine exakten Übernahmen gibt. Häufig folgen Jordaens' Figuren einmal entwickelten Mustern, die selbst in Gemälden mit anderen Themen mehr oder weniger variiert eingefügt wurden (Abb. 4).²² Mit dieser ökonomischen

- 10 Van Puyvelde begründete dies mit der lockeren Ausführung und dem dünnen Farbauftrag, der stellenweise die Leinwand sichtbar lässt. Er führte zudem die Oberflächlichkeit der Konzeption an und bezeichnete einige Farbtöne als zu lebhaft und dem tonalen Kolorit entgegenstehend. Andererseits hob er die barocke Komposition und die schöne Beleuchtung im Hintergrund hervor. VAN PUYVELDE 1953, S. 50f. Wegen der späten Entstehungszeit ebenso als geringwertig eingestuftes kleines Bild bei D'HULST 1956, S. 269.
- 11 Verz. 1910, S. 32, Nr. 139. In den früheren und nachfolgenden Städel-Verzeichnissen ohne Unterscheidung von den Gemälden geführt. Ausdrücklich als Skizze nur bei Maek-Gérard, in: Verz. 1991, S. 58, Nr. 23.
- 12 WILENSKI 1960, I, S. 45, 313. D'HULST 1982, S. 245. Foucart, in: Kat. PARIS 1983, S. 40. Buijs, in: Kat. LYON 1991, Anm. 14 auf S. 83. D'Hulst/De Poorter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 16.
- 13 DESCAMPS 1769, S. 263. WILENSKI 1960, I, S. 45, 313.
- 14 Jacob Jordaens, „Anbetung der Hirten“, Holz, 124,4 x 165,7 cm. Bristol, City Art Gallery (Inv. Nr. K1098). D'HULST 1982, S. 245, Abb. 210, 211.
- 15 Foucart, in: Kat. PARIS 1983, S. 40.
- 16 Buijs, in: Kat. LYON 1991, Anm. 14 auf S. 83.
- 17 Jacob Jordaens, „Anbetung der Hirten“, Holz, 114 x 165 cm. Birmingham, City Museum. Maek-Gérard, in: Verz. 1991, S. 58, Nr. 23.
- 18 Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für das Gespräch am 21.2.2006.
- 19 Bei Descamps kein Hinweis auf eine Skizze. DESCAMPS 1769, S. 263. Vgl. WILENSKI 1960, I, S. 45, 313. Zum Bild in Lyon siehe Buijs, in: Kat. LYON 1991, S. 80–83, Nr. 27. Siehe ROOSES 1890b, S. 201–203, der irrtümlich die Provenienz der „Anbetungen“ in Lyon und Grenoble verwechselte. Zur Provenienz des Grenobler Bildes siehe Kat. GRENOBLE 1994, S. 104–106.
- 20 Siehe die drei Figuren am unteren Bildrand, die in Farbe und Haltung annähernd getreu übernommen sind. Weitere Ähnlichkeiten bestehen durch das Motiv des Hutlüftens und des Emporstreckens beider Arme sowie durch das Einfügen von Putti als Anspielung auf die Verkündigung an die Hirten im Himmel.
- 21 Siehe Rubens' „Anbetung der Könige“ in Madrid im Prado (Inv. Nr. 1638).
- 22 Der Junge neben dem Geflügelkorb fand um 1645–50 Verwendung in „Christus verjagt die Wechsler aus dem Tempel“ (Lwd., 288 x 436 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 1402) und stärker variiert auch ca. 1660–65 in „Die Geistlichen des Spitals von Antwerpen“ (Lwd., 267 x 369 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 216). Buijs, in: Kat. LYON 1991, Anm. 14 auf S. 83. Die rückansichtige, kniende Frau mit Kind erscheint seitenverkehrt und gleichfalls mit rotem Kleid und weißem Hemd in Jordaens' Zeichnung „Triumph der Minerva“ (schwarze und rote Kreide, Wasserfarben, 380 x 600 mm, Privatsammlung) von ca. 1655–60. D'Hulst, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, II, S. 96, Nr. B62.

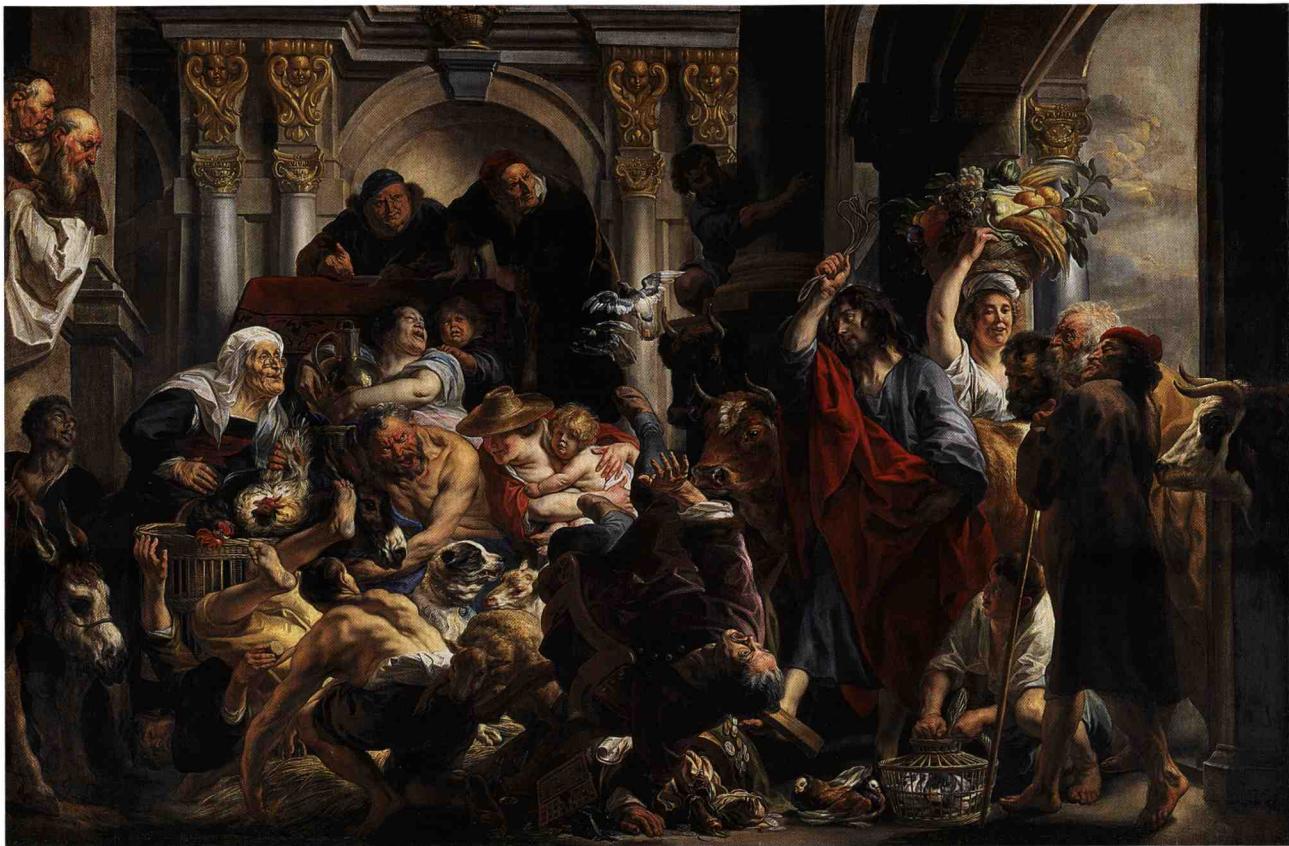


Abb. 4: Jacob Jordaens, *Christus verjagt die Wechsler aus dem Tempel*, um 1645–50, Paris, Louvre

Vorgehensweise gelang es Jordaens, der seit dem Tod von Rubens und Van Dyck angestiegenen Nachfrage auf dem Kunstmarkt nachzukommen. Die anfangs vorherrschende Praxis, Gemälde durch rasch skizzierte Zeichnungen vorzubereiten, wurde dabei im Hinblick auf die Werkstatt-Mitarbeit mehr und mehr durch ausgearbeitete Modelle auf Papier und Leinwand abgelöst.²³ Die zunächst zurückhaltende Bewertung der Frankfurter Anbetung in der Forschung mag darauf zurückzuführen sein, dass sie irrtümlich als fertiges Gemälde betrachtet wurde.²⁴ Ihre Funktion als Ölskizze erklärt in des den dünnflüssigen Farbauftrag, der rasch und nass in nass erfolgte (Abb. 5). Der Arm des Kindes im gelben Kleid wurde über das Gewand der Mutter in einer deckenderen Manier gemalt, um das Kind besser zu intergrieren (Abb. 7). Vermutlich wurde auch der rechte, etwas zu lang geratene Arm der vorderen weiblichen Rückenfigur erst in einem fortgeschrittenen Malprozess eingesetzt.

Die geradlinigen Ritzungen oder Kratzer im Kreidegrund, die bei der technischen Untersuchung festgestellt

wurden, sind nicht sicher zu deuten. Da sie sich aber um bzw. in der vorderen Figurengruppe, die in anderen Anbetungsszenen mehr oder weniger variiert wiederkehrt, konzentrieren, stellt sich die Frage, ob sie durch die Verwendung eines Kartons zur Übertragung von Motiven entstanden sind.

Stilistisch ist die Frankfurter Studie mit den drei Ölskizzen für den „Triumph von Frederik Hendrik“ vergleichbar, die Jordaens um 1650–51 zur Vorbereitung der Ausstattung des Oranjezaals in Huis ten Bosch, Den Haag, aus-

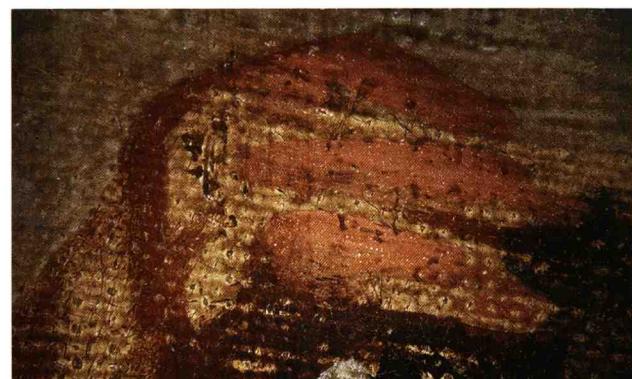


Abb. 5: Jacob Jordaens, *Hirtenanbetung*,
Mikroskopaufnahme: Hand des Hirten rechts außen,
Frankfurt a. M., Städel Museum

23 D'Hulst, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, II, S. 1.
24 Vgl. VAN PUYVELDE 1953, S. 50f. In der Forschung erstmals ausdrücklich als Skizze bei WILENSKI 1960, I, S. 45, 313.



Abb. 6: Jacob Jordaens, *Triumph von Frederik Hendrik* (Ölskizze), um 1650–51, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

geführt hat und die gleichfalls schmale, wenig plastische Figuren aufweisen (Abb. 6).²⁵ Kennzeichnend für sein Spätwerk sind ferner der trockene, rasche Farbauftrag und die Faltenbehandlung mit kantig gebauschten Stoffen.²⁶

Nicht mehr nachzuvollziehen ist, ob die nachträglich aufgebrachte Bezeichnung der Frankfurter Skizze eine originale Signatur ersetzt und die Jahreszahl die richti-

ge Datierung dokumentiert (Abb. 1). Die Abkürzung „J. JOR.“ oder „J. Jor.“ ist für Jordaens sowohl in seiner Früh- als auch in seiner Spätzeit üblich.²⁷ Stilistische und motivische Vergleiche bestätigen jedoch die Einordnung als eine um 1653 entstandene Skizze von Jordaens, die eine unbekannte oder nicht ausgeführte Anbetungsszene vorbereitet.

25 Siehe Jordaens Skizzen zum „Triumph von Frederik Hendrik“ in Antwerpen (Lwd., 116 x 126 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 799), Brüssel (Lwd., 120 x 117 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 120) und Warschau (Lwd., 119,5 x 117,5 cm, Warschau, Museum Narodowe, Inv. Nr. 99). Vandeven, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 252–253, Nr. A82.

26 Siehe auch das Modello Jordaens' „Kalif Harun al-Rashid

huldigt Karl dem Großen“ von ca. 1660–65 für einen Tapisseriezyklus (Lwd., 64,5 x 78 cm, Brüssel, Sammlung René Van de Broek). De Poorter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 285–289, Nr. A93.

27 Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993a, I, S. 164–166, Nr. A49, S. 255f., Nr. A83, S. 268, Nr. A87. Siehe auch die Signatur der „Anbetung“ in Lyon.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 143; 1844, S. 110, Nr. 275; 1858, Erster [= annotiert] Nachtrag 1865, S. 151, Nr. 431; 1866, S. 155, Nr. 431; 1870, S. 103, Nr. 122; 1873, S. 105, Nr. 122; 1879, S. 112, Nr. 139; 1883, S. 114, Nr. 139; 1888, S. 122, Nr. 139; 1892, S. 38, Nr. 139; 1897/1900, S. 36, Nr. 139; 1900, S. 173, Nr. 139; 1905/07, S. 28, Nr. 139; 1907, S. 26, Nr. 139; 1910, S. 32, Nr. 139; 1914, S. 33, Nr. 139; 1915, S. 97, Nr. 139; 1919, S. 58, Nr. 143; 1924, S. 104, Nr. 143; 1966, S. 57; 1971, S. 30; 1986, S. 30, Nr. 2; 1987, S. 57; 1991, S. 58, Nr. 23, S. 71, 87; 1995, S. 38, Tafel 78

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 822

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

ROOSES 1890b, S. 200f., 203, Abb. auf S. 200, Nr. 139

ROOSES 1906, S. 199f., Abb. auf S. 199

DROST 1926, S. 99

VAN PUYVELDE 1953, S. 50f.

D'HULST 1956, S. 269

WILENSKI 1960, I, S. 45, 313, II, Abb. 741

D'HULST 1974, Bd. 1, S. 86

D'HULST 1982, S. 245

Foucart, in: Kat. PARIS 1983, S. 40, Abb. auf S. 39

Buijs, in: Kat. LYON 1991, Anm. 14 auf S. 83

D'Hulst/De Poorter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN

1993a, I, S. 16

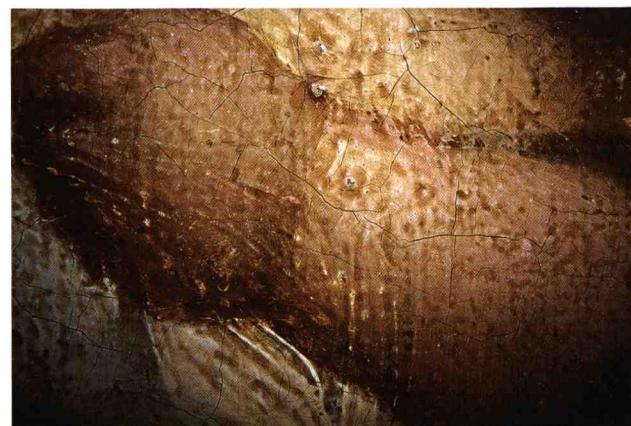


Abb. 7: Jacob Jordaens, *Hirtenanbetung*,
Mikroskopaufnahme: Arm des Kindes,
Frankfurt a. M., Städel Museum

FERDINAND VAN KESSEL

Antwerpen 1648 – nach 1696 Breda

JAN VAN KESSEL

Antwerpen 1626 – 1679 Antwerpen

Ferdinand van Kessel, am 7. April 1648 in Antwerpen als ältester Sohn des Malers Jan van Kessel d. Ä. und seiner Frau Maria van Apshoven getauft, lernte wahrscheinlich wie sein jüngerer Bruder Jan d. J. beim Vater, in dessen Tradition er auch weiterarbeitete. Am 17. April 1680 und am 1. Dezember 1688 verfasste Ferdinand jeweils ein Testament, aus dem hervorgeht, dass er außerhalb von Antwerpen ansässig war. In Breda stand er in den Diensten des Generalgouverneurs Webbenom. Auch der polnische König Johann III. Sobieski erwarb einige seiner Gemälde und suchte seine Dienste als Hofmaler, was Ferdinand aus gesundheitlichen Gründen jedoch ablehnte. 1694 wurde er dennoch mit der Ernennung zum Hofkünstler und der Verleihung des Adelsdiploms ausgezeichnet. Nach 1696 verstarb er in Breda.

Der Künstler und Kunstschriftsteller Jacob Campo Weyerman bezeichnete sich als Lehrling von Ferdinand van Kessel. In der von ihm verfassten Biographie heißt es, Ferdinand habe mit verschiedenen Figuren- und Landschaftsmalern zusammengearbeitet.

Jan van Kessel gehört einer weitverzweigten Antwerpener Künstlerdynastie an. Er wurde am 5. April 1626 als Sohn des Malers Hieronymus II. van Kessel und seiner Frau Paschasia – Tochter aus erster Ehe Jan Brueghels d. Ä. – getauft. 1634/45 ging Jan van Kessel in Antwerpen bei Simon de Vos in die Lehre und wurde 1644/45 als „bloemschilder“ zum Meister in der St. Lukasgilde ernannt. Sein Onkel Jan Brueghel d. J. beauftragte ihn 1646 mit der Herstellung von Kopien nach seinen Gemälden. Als Jan van Kessel am 11. Juni 1647 Maria van Apshoven heiratete, war David Teniers d. J. Trauzeuge, der durch die Ehe mit Anna Brueghel mit ihm verwandt war. Van Kessels Söhne Ferdinand und Jan II. ergriffen gleichfalls den Beruf des Malers. Anfangs lebte die Familie in Wohlstand, wie der Hauskauf in der Nähe von St. Joris im Jahr 1655 bezeugt. Jan van Kessel verstarb jedoch verarmt am 18. Oktober 1679 in Antwerpen.

LITERATUR: WEYERMAN 1729, III, S. 291-303; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1101-1104; Kurt Zoege von Manteuffel, Ferdinand van Kessel, in: THIEME-BECKER XX, 1927, S. 199f.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 409-411; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1098-1101; W. Laureyssens, Jan van Kessel II., in: DICTIONARY OF ART 17, 1996, S. 919f.

FERDINAND VAN KESSEL

(zugeschrieben)

DER TANZ DER RATTEN

INV. NR. 1681

Um 1690

Leinwand, 41,5 x 47,0 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand, mit einer feineren Leinwand doubliert und an den Kanten allseits abgeklebt. Helle elfenbeinfarbene Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Verpressung der Pastositäten infolge der Doublierung. Gekitteter und retuschierte Winkelriss in der linken Ratte. Retuschierte Verputzungen in den Ratten und im Hintergrund sowie teilweise retuschiert auch im Tischbein. Kleine Ausbrüche im Schwanz der linken Ratte. Gekittete und retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder, im Tischbein und in der rechten Ratte. Retuschen links oben im Hintergrund und im Fischkopf, wo auch die Konturen nachgezogen sind. Unter UV-Licht wird ein sehr dicker, stark fluoreszierender, alter Firnis sichtbar.

Rückseitig auf dem Keilrahmen mit schwarzer Farbe und Schablone „672 BW“ [Lagernummer des Vorbesitzers Paul Bottenwieser?], Klebezettel mit „I. / 1681“ mit blauem Stift. In roter Kreide „1681“. Mit Bleistift „I. VI“.

PROVENIENZ

vor 1922 im Besitz des Kunsthändlers Paul Bottenwieser, Frankfurt a. M. und Berlin
erworben 1922 als Geschenk von P. Bottenwieser als „Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Cornelis Saftleven?)“

BESCHREIBUNG

Vier Ratten formen aufrecht stehend und sich an den Pfoten fassend einen Kreis, der bei den beiden linken Ratten unterbrochen wird. Die links im Dreiviertelprofil positionierte Ratte hat ihren Kopf in den Nacken gelegt und hebt gleichzeitig die linke Hinterpfote tänzelnd an, während die übrigen drei Ratten untereinander Blicke austauschen. Das von oben einfallende Licht erzeugt auf dem grauschwarzen Fell und den langen, dünnen Schwänzen Reflexe. Dunkel hebt sich der Schatten der Tiere vor dem hellgrauen Boden ab, der sich nach hinten verdunkelt. Ein hölzerner Tischfuß, der in der Form eines Delphinkopfes geschnitten ist, ragt dort in das Bildfeld hinein.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1922 als Geschenk von P. Bottenwieser als „Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Cornelis Saftleven?)“ erworben und entsprechend im Inventar und den Verzeichnissen des Städel aufgenommen.¹ Sander und Brinkmann behielten die zeitliche Einordnung bei, zogen aber die niederländische Bestimmung in Frage.²

Im Rahmen der Recherchen zum Bestandskatalog der holländischen Gemälde im Städel Museum meinte Krempel, dass das Bild sehr wahrscheinlich mit einer Darstellung zu identifizieren sei, die 1823 in Gent als „Une danse de quatre rats“ von Van Kessel versteigert wurde.³ Er wies ferner darauf hin, dass eine Abbildung des Gemäldes im RKD, Den Haag, unter „Richtung Jan van Kessel d. Ä.“ abgelegt sei. Auch wegen stilistischer Ähnlichkeiten zu Ferdinand van Kessel führte er ein Gemälde an, das mit dessen Namen verknüpft ist und singende Katzen auf einem Tisch mit einem ebenso in Delphinform geschnittenen Tischfuß wie im Städel-Bild zeigt.⁴ Darüber hinaus kehre der Tischfuß in dem Neu-

1 Ohne Angabe eines Taxwertes. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1681.

2 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 69.

3 Lwd., 4 x 4,5 palmes. Verst. Slg. Liévin Leyns, Gent (Coninck) 14.4.1823, Nr. 327 (frcs. 3). Lugt Nr. 10433. Ermittelt über den Getty Provenance Index. Notiz von León Krempel, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Haus der Kunst, München, in der Gemäldeakte.

4 Siehe „Katzen, Affen und eine Eule beim Musizieren in einem Innenraum“, 1. Holz, 24 x 30,2 cm. Verst. London (Sotheby's) 12.7.2001, Nr. 305 (als Werkstatt Ferdinand van Kessel). 2. Kupfer, 27,9 x 36,2 cm. Verst. New York (Sotheby's) 11.1.1996, Nr. 226 (als Ferdinand van Kessel).

burger „Katzenkonzert“ von David Teniers d. J. (Abb. 4) und in dessen Galeriebildern wieder.⁵ Krempel vermutete, dass das Frankfurter Gemälde wegen der beschnittenen Darstellung ein Fragment einer ursprünglich größeren Komposition sei, in der der Tisch einst vielleicht vollständig zu sehen war. Daraus folgerte er, dass Van Kessel neben Kabinettbildern auch bislang unbekannte wandfüllende Kompositionen angefertigt habe. De Kinkelder und Meijer plädierten jüngst für die Einordnung des Frankfurter Gemäldes als flämisch, wobei Meijer betonte, dass das Bild sicher nicht von Saftleven, sondern vielleicht sogar von einem deutschen Künstler stammen könnte.⁶

Schepers vermutete in dem Städel-Bild das Fragment einer variierten und vergrößerten Kopie aus dem späten 17. Jahrhundert nach Teniers' Neuburger „Katzenkonzert“ (Abb. 4).⁷ Zumal der in Delphinform geschnitzte Tischfuß mehr oder weniger derselbe sei. Einschränkend gab er jedoch zu bedenken, dass keine entsprechend dokumentierte Kopie mit tanzenden Ratten im Vordergrund bekannt sei. Hinsichtlich der Deutung der tanzenden Ratten verwies er auf das alte niederländische Sprichwort: „Als de kat van huis is, dansen de muizen (op tafel)“, was mit „Ist die Katze außer Haus, tanzen die Mäuse auf dem Tisch“ oder „Wenn die Katzen weg sind, spielen die Mäuse“ übersetzt werden könnte. Ferner führte er eine weitere Darstellung eines „Katzenkonzerts“ an, in dem ein Teil der Noten im Gesangsbuch durch Mäuse ersetzt ist.⁸ Das Bild befand sich einst mit der Zuschreibung an „Brueghel“, mit dem möglicherweise Jan Brueghel d. Ä. gemeint gewesen sei, in der Pariser Sammlung von Philipp II. Herzog von Orléans, während das Original anscheinend verloren ist.

Auch Sigrid und Lothar Dittrich vertraten die Ansicht, dass der „Rattentanz“ im Städel Museum einst zu einer größeren Komposition gehörte.⁹ Mit dem Sprichwort

„Ist die Katze außer Haus, tanzen die Mäuse auf dem Tisch“ habe die Szene jedoch nichts zu tun, vielmehr verbildliche sie entsprechend der negativen Konnotation von Ratten und Mäusen allgemein ein unmoralisches menschliches Verhalten, das von den religiösen Konventionen abweiche. Zumal Trunksucht, Gefäßigkeit und sexuelle Ausschweifung den profanen Tanz begleiten. Die Darstellung sei weniger als „Tierallegorie“ oder „Tierparodie“ zu bezeichnen, vielmehr beinhalte sie „Sinnbildtiere“, denn ohne Bezug zu Tieren würde ein rein menschliches Fehlverhalten parodiert werden. Sigrid und Lothar Dittrich wiesen ferner darauf hin, dass sie bei den Recherchen zu ihrem Lexikon der Tiersymbole keine vergleichbare Rattenszene gefunden hätten und die Bedeutung sich erst bei Kenntnis der ursprünglichen Bildkomposition klären ließe. Als Ergänzung denkbar wäre eine Trunkszene, Figuren beim Karten- oder Würfelspiel und Musizierende im erotischen Kontext mit negativ konnotierten Instrumenten. In diesem Zusammenhang ließe sich zumindestens spekulieren, ob das Städel-Bild etwas mit dem im Niederländischen gebräuchlichen Sprichwort „sich eine Ratte einfangen“ gleichbedeutend mit „schwanger werden“ zu tun habe.

DISKUSSION

Parodistische bzw. sinnbildliche Darstellungen von Tieren, die als Menschen gekleidet sind oder menschliche Tätigkeiten ausüben, zeigen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts meist Affen oder Katzen, weniger Ratten oder Mäuse.¹⁰ Bereits das Motiv des Tanzes ist entsprechend der Bruegel-Tradition negativ konnotiert, denn das Verhalten von Kirmes feiernden Bauern wird mit demjenigen von Tieren gleichgesetzt.¹¹ Tanzende Tiere gehören ferner „Verkehrte Welt“-Darstellungen¹² an und können den dämonischen Bereich

5 Krempel verwies auf David Teniers d. J., „Katzenkonzert“ (Holz, 26 x 31,5 cm, Staatsgalerie Neuburg, Inv. Nr. 815) und auf eines seiner Galeriebilder (Lwd., 61 x 76,8 cm, Verst. New York [Sotheby's] 24.1.2002, Nr. 169). Notiz von León Krempel in der Gemäldeakte.

6 Ich danke Marijke de Kinkelder und Fred G. Meijer, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung am 17.1.2007.

7 Ich danke Bert Schepers, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, für seine Auskunft. E-Mails vom 27.8. und 3.9.2007 in der Bildakte.

8 Flämisch 17. Jahrhundert, „Katzenkonzert“, Holz, ca. 7,5 x 8 cm. Vermutlich verloren. Das Original wurde 1727 als „Van Kessel“ verzeichnet. Siehe folgende Kopien (laut Angabe von Schepers): Holz, 14 x 19 cm. Verst. South Kensington (Christie's) 11.12.1992, Nr. 243 (als Ferdinand van Kessel). Holz, 47,5 x 58 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 2.10.2002, Nr. 46 (als Ferdinand van Kessel). Holz, 23 x 30 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 24.03.2004, Nr. 138 (als Ferdinand van Kessel). Lwd., 40 x 82 cm. Privatsammlung (als Ferdinand van Kessel, um 1670).

9 Schreiben von S. und L. Dittrich, Celle-Boye, vom 13.9.2007 in der Bildakte.

10 Zur Maus als Symbol für Häresie, Sündhaftigkeit, Zerstörung und Luxuria siehe DITTRICH 2004, S. 298–302. Siehe Ratten und Mäuse als Attribut in Cesare Ripas „Iconologia“ bei den Personifikationen „Danno“, „Detrattione“, „Hora Ottava della Notte“ und „Sonne“. RIPA 1644, S. 13, 450, 470, 586. OKAYAMA 1992, S. 516.

11 Zur Bedeutung von Bauerntänzen siehe hier das Städel-Bild David Teniers d. J. „Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus“ (Inv. Nr. 1227).

12 Ein Rundtanz von vier Affen thematisiert in einem Stich nach Salomon Savery anhand von Tieren, die Jäger jagen, die „verkehrte Welt“. In der Stichinschrift „Laet ons vry dansen en vreugt hanteren / Want nu men de jagers vanght en can ons niemant deren.“ frohlocken die Affen, sie können nun tanzen, da man ja nun die Jäger fangen würde und ihnen niemand mehr schaden könne. HOLLSTEIN XXIV, S. 104, Nr. 197. Vgl. RAUPP 1984b, S. 212f., Abb. 4 als Beispiel für die Darstellung eines Tier-Gerichts bzw. der „Verkehrten Welt“. Zu „Verkehrte Welt“-Darstellungen siehe HAZELEET 2007.



Abb. 1: Ferdinand van Kessel (zugeschrieben), *Der Tanz der Ratten*, um 1690, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Ryckaert III., *Rundtanz der Kobolde*, 1651, Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger-Quillot



Abb. 3: Ferdinand van Kessel (zugeschrieben), *Der Tanz der Ratten*, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

versinnbildlichen. So bildet beispielsweise David Ryckaerts III. Gemälde „Rundtanz der Kobolde“ einen Satyr und vier vogelartige Skelette ab, die unterhalb eines umgestürzten Topfes oder einer Glocke in einem Kreis tanzen (Abb. 2).¹³ Ryckaert widmete sich mehrfach diesem Motiv, mitunter auch in Szenen der „Versuchung des hl. Antonius“.¹⁴

Näheren Aufschluss zur Deutung des Städel-Bildes liefert der Delphinkopf, der sich als Teil eines geschnittenen Tischfußes im Hintergrund schemenhaft abzeichnet. Ein runder Tisch mit einem entsprechend geformten, dreiteiligen Fuß kehrt um 1634/35 in einigen Gemälden von David Teniers d. J. wieder. Auch sein Neuburger Gemälde, in dem Katzen auf dem Tisch vor einem Gesangbuch sitzen und singen (Abb. 4), während ein Affe im Narrenkostüm auf einer Schalmei bläst, stellt einen solchen dar. Nach den Kopien von Ferdinand van Kessel oder seiner Werkstatt zu schließen, war diese Komposition äußerst populär.¹⁵ Darüber hinaus wurde das

Sujet von Cornelis Saftleven illustriert, mit dem der Künstler des Städel-Bildes Anfang des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wurde.¹⁶ In der Regel fehlen in diesen Beispielen allerdings Ratten, die sich am Feuer wärmend lediglich in einer Zeichnung Saftlevens mit Affen und Eulen wiederfinden, wo sie abermals um ein Gesangbuch gruppiert sind.¹⁷ Ein nur in Kopien erhaltenes „Katzenkonzert“,¹⁸ das der Brueghel-Nachfolge zugerechnet wird, gibt ferner Musiknoten in Form von Mäusen wieder und verweist damit ebenso auf den thematischen Zusammenhang von singenden Katzen und Mäusen oder Ratten.

Sehr wahrscheinlich ist das Städel-Bild mit einem Gemälde identifizierbar, das am 14. April 1823 in Gent als „Tanz von vier Ratten“ Van Kessels versteigert wurde.¹⁹ Angesichts der Kopien nach dem Neuburger „Katzenkonzert“ aus dem Umkreis Ferdinand van Kessels liegt es nahe, dass ein entsprechend einzustufendes Werk gemeint ist. Zumal auch ein weiteres, nur in Kopien über-

13 David Ryckaert III., „Rundtanz der Kobolde“, Lwd., 48 x 62,8 cm. Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger-Quillot. Bezeichnet: „D Ryckaert 1651“. Interpretierbar als „Hexenzene“, in der die Folgen der Verführung illustriert sein könnten, zumal der hl. Antonius von fünf Dämonen – die fünf Sinne symbolisierend – befallen wurde. DE MIRIMONDE 1968, S. 210. VAN HAUTE 1999, S. 51, 126, Nr. A109. Siehe auch vier tanzende, musizierende Dämonen in einem Gemälde aus der Sammlung Steurs-Van den Broeck. EBD., S. 126f., Nr. A110.

14 Van Haute verwies auf Darstellungen mit vier Dämonen bei Ryckaert sowie auf Teniers' Madrider „Versuchung des hl. Antonius“ (Prado, Inv. Nr. 1822), wo sieben Dämonen für die sieben Todsünden stehen. VAN HAUTE 1999, S. 57, 146f., Nr. A147.

15 Zu den Kopien siehe Anm. 4, zum Neuburger Katzenkonzert siehe auch Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 302, Nr. 815. Der Tischfuß ist ebenso in David Teniers d. J. „Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1226) dargestellt. Möglicherweise handelt es sich um ein Requisit aus Teniers' Werkstatt. Vgl. Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 280, 302. Zur Popularität der Darstellung und allgemein zu paro-

distischen Musikdarstellungen siehe DE MIRIMONDE 1964, S. 253–284, v. a. S. 262.

16 Siehe die beiden parodistischen Pinselzeichnungen mit einem Katzen- und Vogelkonzert im Amsterdamer Rijksprentenkabinett (Inv. Nr. 00-347, 00-348). Möglicherweise kopieren sie Zeichnungen oder Gemälde aus den 1650er/60er Jahren von Saftleven, wie in der Zuschreibung nicht gesicherte „Katzenkonzerte“ (Holz, 48 x 48 cm, Slg. Marquis of Lansdowne, Meikleour; Lwd., 44 x 58 cm, Verst. Slg. G. H. G. Braams, Arnhem 24.9.1918, Nr. 194 als Kopie). SCHULZ 1978, S. 54f., 126, 195, Nr. 249, 250, 531, 532. Siehe auch das „Katzenkonzert mit der Versuchung des Antonius im Hintergrund“ (Holz, 51 x 66 cm, Verst. London [Sotheby's] 14.4.1948, Nr. 109). EBD., S. 195, Nr. 533.

17 Schwarze Kreide, farbig laviert, 262 x 323 mm. Verst. Amsterdam 27.5.1913, Nr. 192. SCHULZ 1978, S. 147, Nr. 353.

18 Siehe Anm. 8. Vgl. E-Mail von Bert Schepers, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, vom 27.8. und 3.9.2007 in der Bildakte.

19 Siehe Anm. 3.



Abb. 4: David Teniers d. J., *Katzenkonzert*, Staatsgalerie Neuburg

liefertes „Katzenkonzert“, in dem einige der Noten durch Mäuse ersetzt sind, im 18. Jahrhundert sowohl Brueghel als auch Van Kessel zugewiesen wird.²⁰ Neben der Beschreibung des 1823 verauktionierten Bildes verweisen auch Technik und Format auf das Städel-Gemälde.²¹ Letztlich spricht für die Bestimmung des Städel-Bildes als ein Werk Ferdinand van Kessels auch dessen einschichtige, recht vertriebene Malweise mit reduzierter Farbpalette und schematisch gesetzten Höhungen, die in anderen Werken des Künstlers – etwa „Amerika“ von 1691 – vergleichbar ist (Abb. 3, 5).²²

Der Frankfurter „Rattentanz“ kann daher Ferdinand van Kessel zugeschrieben und um 1690 datiert wer-

den. Denkbar ist, dass es sich um ein Gemäldefragment handelt, das spätestens vor der Auktion von 1823 auf das heutige Format beschnitten worden war. Vielleicht beinhaltete es ursprünglich sogar eine vergleichbare Katzendarstellung wie im Neuburger „Katzenkonzert“ oder der „Rattentanz“ parodierte im Sinne des niederländischen Sprichwortes „Als de kat van huis is, dansen de muizen (op tafel)“²³ eine musizierende Tischgesellschaft mit Menschen oder anderen Tieren. Zwar ist eine Beschneidung anhand des technischen Befundes nicht nachweisbar, die eher einfache und im Tischfuß verwischene Malweise könnte jedoch durch die Ausführung in einem größeren Maß-

20 Vgl. E-Mail von Bert Schepers, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, vom 27.8. und 3.9.2007 in der Bildakte.

21 Die im Versteigerungskatalog genannten 4 x 4,5 palmes (ca. 40 x 45 cm) entsprechen in etwa dem Keilrahmenmaß des Städel-Bildes von 41,5 x 47,0 cm. Siehe Anm. 3. Notiz von León Krempel in der Gemäldeakte.

22 Ferdinand van Kessel „Amerika“, Lwd., 52,5 x 60,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. GG 2800). Das Gemälde gehört zu einem von 1689 bis 1691 entstandenen Zyklus mit der Darstellung der Kontinente (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 2800–2803).

23 Vgl. E-Mail von Bert Schepers vom 27.8. und 3.9.2007 in der Bildakte.



Abb. 5: Ferdinand van Kessel, Amerika, 1691, Wien, Kunsthistorisches Museum

stab bedingt sein. Großformatige Auftragsarbeiten könnte Van Kessel als Hofmaler in Breda oder Polen hergestellt haben, was die Datierung in Van Kessels späte Jahre stützt.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 147, Nr. 1681; 1966, S. 76; 1971, S. 38; 1986, S. 22, Nr. 3; 1987, S. 71; 1995, S. 69, Tafel 178

JAN VAN KESSEL

STILLLEBEN MIT FISCHEN UND MEERESGETIER IN EINER KÜSTENLANDSCHAFT

INV. NR. 2167

(Eigentum des Städelischen Museums-Vereins)

1661

Kupfer, 20,0 x 30,2 cm

Signiert und 1661 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel, grundiert in einem hellen warmen Grauton. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar (Abb. 1).

Anfang der 1990er Jahre restauriert durch Joachim Weinhöppel, Hannover (Aktennotiz vom 14.7.1992, Museumsverein).

Kupfertafel verwölbt. Bereibungen vom Zierrahmen am rechten Bildrand. Ausbrüche an den seitlichen Bildkanten. Kleinere Ausbrüche in der linken und rechten Barbe sowie im Schatten des Seehasen. Bestoßungen und Retuschen in der rechten oberen und linken unteren Bildecke. Kleinere retuschierte Ausbrüche in der rechten unteren Bildecke, am Ende der Schwanzflosse der vorderen Barbe, im Fischmaul hinter der vorderen Barbe und im Seehasen.

Retuschen unterhalb der Bezeichnung und im Himmel. Unter UV-Licht wird ein fleckiges Erscheinungsbild mit einem schwach fluoreszierenden Firnis und Resten eines älteren Firnis sichtbar, der über dem Himmel und den vorderen Barben weitgehend entfernt ist.

Signiert in schwarzer Farbe unten in der Mitte: „I · V · KESSEL · FECIT · anno 1661“ (Abb. 2). Name in der unteren Hälfte berieben und nachgezogen, restliche Bezeichnung nicht nachgezogen. Die originale Schrift ist in die umliegende Malschicht eingebunden.

Rückseitig bezeichnet in schwarzer Farbe „J. Van / Kessel / 1661“. Mit Stempel in schwarzer Farbe „0824“. Mit Bleistift eingekreist „814“. Mit Bleistift „20.5/30(?)“. Mit rotem Farbstift „1048“. Mit blauem Stift „1814“.

PROVENIENZ

1928, Kunsthandel H. J. Brungs, Berlin, Kunsthändler
1935, Galerie J. Stern, Düsseldorf

Verst. Köln (Franz A. Menna) 15. Juni 1951, Nr. 784
Seit den 1950er Jahren Slg. Herr Halbach, Großburgwedel bei Hannover



Abb. 1: Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Gertrud Halbach, Witwe von Herrn Halbach, Großburgwedel bei Hannover erworben im Juli 1992 durch den Städelischen Museums-Verein von Gertrud Halbach, Großburgwedel bei Hannover (durch eine Stiftung von Dr. Jürgen Schneider, Kronberg)

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf, Galerie Stern, Gemälde Alter und Neuer Meister, 1935, Nr. 34



Abb. 2: Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Utrecht, Centraal Museum; Helsinki, Amos Anderson Art Museum Helsinki, Fish, still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700, 2004, Nr. 14

BESCHREIBUNG

Auf einer vom Meer umspülten Landzunge am unteren Bildrand sind unterschiedliche Meerestiere ausgebreitet. Perlende Wassertropfen verraten, dass sie erst vor kurzem gefischt worden sind. Vorne in der Mitte liegt eine Plötze und über ihr zwei Barben. Der Bauch der hinteren Barbe blitzt im Licht weiß auf, das unterständige Maul mit den wulstigen Lippen und vier Barteln ist geöffnet. Der Fisch verdeckt teils einen Seehasen mit Saug scheibe und schuppenloser, bläulicher Haut, die von kleinen Knochenhöckern und Dornen durchsetzt ist. Links dieser Gruppe liegen auf dem sandigen Boden Hechte, während rechts und vorne zwischen Muscheln und Korallenstücken Hummer und kleine Schildkröten krabbeln. Rechts vorne ist eine Sepia mit acht kurzen Armen und zwei langen Tentakeln gestrandet. Im Mittelgrund, wo sich die Meeresbucht durch seitlich hoch aufragende Klippen mit spärlicher Vegetation verengt, werden die Tiere exotischer: Rechts hinter einem Knurrhahn schwimmt ein großer walartiger Fisch fast auf der Wasseroberfläche, während links ein krokodilartiges Tier Vögel aus dem Wasser treibt. Am bewölkten Himmel hoch über den Schiffen im Hintergrund zeichnen sich Vögel und fliegende Fische ab. Rechts am Ufer sind Schiffe mit eingezogenen Segeln zu erkennen und hinter den hohen Dünen eine Siedlung mit Kirche.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich 1928 im Besitz des Berliner Kunsthändlers H. J. Brungs und 1935 in der Düsseldorfer Galerie Stern, wo es mit Verweis auf ein Gutachten von W. v. Bode, Berlin, als signiertes und 1661 datiertes Werk Jan van Kessels zusammen mit einem Pendant geführt wurde.¹ Im Hintergrund, heißt es in der Katalogbeschreibung, sei die Kirche von Scheveningen zu sehen.

1951 wurde die Kupfertafel in Köln wiederum mit Nennung von Bodes Gutachten als Jan van Kessel verstei-

gert² und 1992 vom Städelischen Museums-Verein als eigenhändiges Werk angekauft. Maek-Gérard gab im Erwerbungsbericht eine Beschreibung des qualitätvollen Gemäldes und führte gleichzeitige holländische Werke an, etwa von Abraham van Beyer en und seinem Schüler Willem Ormea, denen das Städel-Bild und andere Kabinettsbilder Van Kessels nahekommen, während das leuchtende, bunte Kolorit der flämischen Malerei verpflichtet sei.³

Hansert, Sander und Brinkmann, Meijer sowie Berger Hochstrasser behandelten die Tafel gleichfalls als authentisches Werk von 1661.⁴ Meijer bezeichnete sie als eine der anziehendsten Beispiele dieses Sujets. Er bemerkte, dass die dargestellten See- und Süßwasserfische eher nach der Beschreibung statt nach der eigenen Beobachtung gemalt sind. In den Schiffen im Hintergrund sah er die Anwesenheit von Menschen angedeutet, in den Wracks am Strand einen Sturm mit tödlichem Ausgang und in dem fernen Kirchturm die Allgegenwart Gottes. Alternativ erwog Meijer eine Gesamtinterpretation als Sinnbild für das Element Wasser. Berger Hochstrasser zufolge verweist die Kirche im Hintergrund auf die Gebete der Fischer, Gott möge sie bei ihrem Tun unterstützen.

DISKUSSION

Jan van Kessel malte überwiegend miniaturartige, kleinformatige Stillleben. Einige versammeln wie bei Joris Hoefnagel Insekten und andere Kleintiere, die in enzyklopädischer Manier auf neutralem Grund wiedergegeben sind.⁵ Selbst die in einer Landschaft eingebetteten Tierstillleben Van Kessels lassen noch die Absicht erkennen, die Artenvielfalt möglichst übersichtlich und genau zu präsentieren. Im Städel-Bild sind Süß- und Meerwasserfische nabsichtig in dekorativer Manier ausgebreitet. Das Gemälde ist in einer dünnflüssigen, transparenten Manier präzise und mit einer differenzierten Farbpalette gemalt (Abb. 1). Nur wenige Details wie der Fischkopf der nach links ausgerichteten Barbe zeigen einen pastoseren Farbauftrag (Abb. 4). Einige offene Partien wie in den Wellen, wo die untere Farbschicht durch Pinselstriche freigelegt ist, beziehen die erste Farblage oder Grundierung bewusst in die Gestaltung mit ein

1 Ausst. Kat. Düsseldorf (J. Stern) 22.6.-31.8.1935, S. 14, Nr. 34 (Meeresstrand mit Fischen, Polypen, Schildkröten, Krebsen, Muscheln, Pinguinen, Enten und Schwänen. Im Hintergrund die Kirche von Scheveningen. Bezeichnet: J. v. Kessel fecit 1661. Kupfer. H. 20, B. 30. Gutachten von W. v. Bode, Berlin). Zu dem 25 x 34 cm großen, als Pendant behandelten Bild siehe EBD., S. 14, Nr. 33, Tafel 17. Dieses „Fischstillleben“ wurde erst bei der Versteigerung Galerie Stern am 13.11.1937 bei Lempertz in Köln (Nr. 204) veräußert.

2 Verst. Kat. Köln (Franz A. Menna) 15.6.1951, S. 66, Nr. 784.

3 MAEK-GÉRARD 1993, S. 355f.

4 HANSERT 1994, S. 191, Nr. A082. Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 38. Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 241, Nr. 14. Berger Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 188. Siehe ebenso in Verst. Kat. London (Christie's) 7.7.2000, S. 55 unter Nr. 1.

5 Vgl. Schütz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 94–101, Nr. 27–30.



Abb. 3: Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeressgetier in einer Küstenlandschaft, 1661, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft, Mikroskopaufnahme: Barbe, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft, Mikroskopaufnahme: offene Partien in den Wellen, Frankfurt a. M., Städel Museum

(Abb. 5). Nichts weist auf die im Laufe der 1660er Jahre nachlässiger werdende Ausführung Van Kessels hin.⁶ Die Authentizität des Bildes und seine Entstehung im Jahr 1661 ist durch die Bezeichnung bezeugt. Sie ist lediglich zum Teil nachgezogen, in den originalen Partien aber in die umliegende Malschicht eingebunden (Abb. 2). Bestätigt wird die Einordnung ferner durch den Vergleich mit ähnlichen Fischstillleben Van Kessels von 1660 und 1661.⁷ Obgleich Van Kessel Fische gerne in ähnlicher Weise anordnete, ist das Bemühen um Variation stets ersichtlich. So kehren die beiden Barben des Städel-Bildes beispielsweise leicht abgewandelt in



Abb. 6: Jan van Kessel, Fische am Strand, Kunsthandel

gleicher Ausrichtung in einem weiteren Fischstillleben wieder (Abb. 6).⁸ Allerdings erklärt sich dort der vom Boden abgehobene Kopf der rechten Barbe nicht wie im Städel-Bild durch ihre Plazierung auf einem anderen Fisch.

Das Städel-Bild war einst mit einem zweiten Fischstillleben zusammengruppiert.⁹ Die Pendantbildung wird nachträglich zu dekorativen Zwecken vorgenommen worden sein, zumal es nicht schwer war, ein vergleichbares Stück Van Kessels von passendem Format zu finden. Generell bleibt es ungewiss, inwiefern Fischstillleben spezifisch konnotiert waren. Neben dem allgemeinen Verweis auf das Element Wasser könnte durch das Einfügen von Kirchen oder Schiffwracks wie im Städel-Bild auch auf christliche Symbolik oder Gottes Allmächtigkeit angespielt werden.¹⁰

Zu den flämischen Vorbildern im weiteren Sinne gehören Frans Snyders großformatige Fischbuden am Meer aus den 1620er Jahren sowie möglicherweise Bilder von Joris van Son. Denn von Van Sons „Fischstillleben am Strand“ von 1656 schuf Van Kessel vier Jahre später eine Kopie.¹¹ In erster Linie verarbeitete Van Kessel allerdings Einflüsse aus der holländischen Malerei, die er in kleinformatige Kupferstafeln umsetzte. Als eines der frühesten holländischen Stillleben mit Fischen am Strand gilt ein Gemälde in Brügge, das Marcus Ormea zugeschrieben und in die zweite Hälfte der 1620er Jah-

6 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 241, Nr. 14.

7 Siehe Jan van Kessel, „Fischstillleben“, Kupfer, 20 x 29 cm. Stuttgart, Staatsgalerie (Inv. Nr. 1087). Bezeichnet: „I. V. KESSEL F. Ao 1660“. Vgl. GREINDL 1983, S. 366f., Nr. 23, 37, 49, 61, 62.

8 Jan van Kessel, „Fische am Strand“, Kupfer, 18,7 x 28,9 cm. Verst. London (Christie's) 7.7.2000, Nr. 1.

9 Ausst. Kat. Düsseldorf (J. Stern) 22.6.–31.8.1935, S. 14, Nr. 33.

10 Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 241, Nr. 14. Berger Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 188. Zu verschiedenen Forschungsmeinungen siehe den Katalogeintrag zu dem Fischstillleben von Jacob van Es (Inv. Nr. 691), Anm. 19.

11 MEIJER 2004, S. 19f., 29, 32, Abb. 14, 15. Zu Snyders Fischmärkten siehe ROBELS 1989, S. 63, 194–198.

re datiert wird (Abb. 7).¹² Im Hintergrund wurde von anderer Hand das Gleichnis des wundersamen Fischfangs eingefügt, während im Vordergrund verschiedene, frisch aus dem Meer gezogene Fische und Meeresgetier ausgebreitet sind. Die Darstellung der Fische verweist auf den Sohn Willem Ormea, der bereits in den späten 1630er und 1640er Jahren entsprechende Fischstillleben am Strand malte.¹³ Neben Utrechter Bildern entstanden auch in Den Haag, einem weiteren nordniederländischen Zentrum für Fischstillleben, vergleichbare Bilder. Zum einen seit den 1650/60er Jahren durch Abraham van Beyer,¹⁴ zum anderen etwa durch dessen Nachfolger Isaac van Duijnen.¹⁵

LITERATUR

Verz. 1995, S. 38, Tafel 77

MAEK-GÉRARD 1993, S. 355f.

HANSERT 1994, S. 191, Nr. A082

Verst. Kat. London (Christie's) 7. Juli 2000, S. 55 unter Nr. 1 (als Vergleichsbeispiel erwähnt)

Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 241, Nr. 14

Berger Hochstrasser, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 188, Abb. 37



Abb. 7: Marcus Ormea und Claes Cornelisz. van Wieringen (?), *Fische am Strand, mit dem wundersamen Fischfang*, um 1625–30, Brügge, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn

12 Marcus Ormea zugeschrieben und Claes Cornelisz. van Wieringen (?), „Fische am Strand, mit dem wundersamen Fischfang“, Lwd., 117 x 168,5 cm. Brügge, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn (Inv. Nr. O.S. 116.1). Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 46, 269, Nr. 26.

13 Willem Ormea und Abraham (?) Willaerts, „Fische am Strand“, Lwd., 44 x 64 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. 1640. Willem Ormea und Adam Willaerts (zugeschrieben), „Fische am Strand“, Lwd., 49,5 x 66 cm. Verst. London (Christie's) 13.7.2001, Nr. 8. Bezeichnet: „W.ORMEA. fe.“. Siehe Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 46f., Abb. 30–32, S. 279, Nr. 31.

14 Abraham van Beyer, „Fischstillleben am Strand mit einem Dorf und Fischerzene im Hintergrund“, Lwd., 81,3 x 108,6 cm. Verst. London (Christie's) 18.3.1988, Nr. 102. Bezeichnet: „AVB“ [ligiert]. Siehe auch Abraham van Beyer, „Fische am Strand“, Lwd., 91,5 x 113,5 cm. Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, als Leihgabe des Instituut Collectie Nederland, Rijswijk (Inv. Nr. NK 2507). Bezeichnet: „AVB.f.“. Laut Meijer um 1660. Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 39–42, 253, Nr. 19.

15 Isaac van Duijnen, „Fische am Strand“, Lwd., 121,5 x 172 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1326 A). Meijer, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 42f., 261, Nr. 23.

THÉOBALD MICHAU

Tournai 1676 – 1765 Antwerpen

Théobald Michau, 1676 in Doornik bei Tournai geboren, ging als Zehnjähriger in Brüssel bei dem Landschaftsmaler Lucas Achtschellink in die Lehre und assistierte ihm möglicherweise bei seinen Aufträgen für die Brüsseler Teppichmanufaktur. 1698 wurde Michau als Meister in die Brüsseler Malergilde aufgenommen. Spätestens mit 34 Jahren war er nach Antwerpen umge-

zogen, wo er 1710/11 als Meister in der St. Lukasgilde verzeichnet ist. Michau scheint Antwerpen nicht mehr verlassen zu haben und wurde dort am 27. Oktober 1765 beerdig.

Michau schuf Küstenansichten, Markt- und Dorfszenen in der Art von David Teniers d. J. und staffierte die Landschaften anderer Maler mit Figuren aus.

31

LITERATUR: VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1197f.; THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 36–39; Els Vermandere, Théobald Michau, in: DICTIONARY OF ART 21, 1996, S. 427

FISCHMARKT AM UFER

INV. NR. 2059

Um 1698–1765

Eichenholz, 60,2 x 89,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Dreiteilige, auf eine Stärke von ca. 0,6 cm gedünnte und parkettierte Eichenholztafel (Brett I: 60,2 x 32,2 cm; Brett II: 60,2 x 31,1 cm; Brett III: 60,2 x 26,1 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung (Abb. 1). Die darunterliegende graue Malschicht und die zweite helle, elfenbeinfarbene Grundierung gehören wahrscheinlich zu einer anderen Malerei, die durch Röntgenstrahlen aufgrund der vermutlich bleiweißhaltigen, oberen Grundierung aber nicht sichtbar gemacht werden kann. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 2).

Kleine Kerben entlang der Bildränder. Obere Bildecken ausgebrochen. Retuscherter Riss parallel zum linken, oberen Bildrand. Kleine Delle im Laub oben rechts.

Leichtes Schwundrisscraquelé in den dunklen Brauntönen. Verputzungen, vorwiegend in den blauen und braunen Tönen. Gekittete und retuschierte Ausbrüche entlang der Brettfugen. Kleine Ausbrüche, teils retuschiert, entlang der Bildränder. Retuschen links neben der Stadtkulisse und im Himmel, insbesondere oberhalb der Stadtkulisse und seitlich der Fuge zwischen Brett I



Abb. 2: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

und II. Neuere und alte Retuschen in dem rückansichtig sitzenden Fischer vorne in der Mitte. Unter UV-Licht markieren sich weitere jüngere Retuschen in dem frontal sitzenden Fischer vorne links, in dem links stehenden Fischer dahinter, entlang der Fuge zwischen Brett II und III sowie in dem Laub rechts oben. Unter UV-Licht wird ein unregelmäßig abgenommener, fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet rechts unten in dunkelgrauer Farbe: „T. Michau“ (Abb. 3). Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Rückseitig jeweils ein Dübel oben zwischen den einzelnen Brettern infolge der Dünning der Holztafel sichtbar. Klebezettel mit Kugelschreiber beschriftet: „Städel / 2059 / T. Michau“. Auf dem Parkett Klebezettel, darauf gedruckt „EIGENTÜMER: / Dr. A. BERG“ und in Schreibschrift mit blauer Tinte „10 / Michaud“. Mit Kreide (verwischt): „72“ und „H° 2“.



Abb. 1: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*, Mikroskopaufnahme: zwei Grundierungsschichten, Frankfurt a. M., Städel Museum

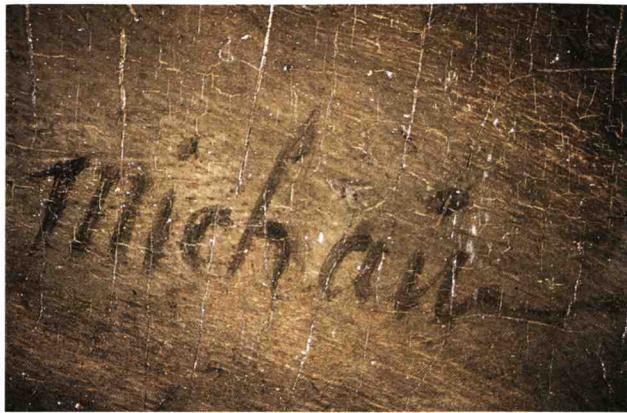


Abb. 3: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein zeigte, dass Brett I und Brett II aus demselben Holz gearbeitet wurden. Die Untersuchung des dritten Brettes erbrachte kein Ergebnis. Es konnte ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1569 nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1578. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1580 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1586 zu vermuten. Möglicherweise liegt eine Zweitverwendung des Holzes vor.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Alexander Berg, Justizrat, Frankfurt a. M. erworben 1955 als Geschenk von Dr. jur. A. Berg als „Theobald Michau“

BESCHREIBUNG

Vor einer Dorfkulisse bieten Fischer an einem links vom Meer umspülten Küstenstreifen ihren Fang zum Verkauf an. Während ein einfaches Boot vom Ufer absticht, legen zwei Schiffe an. Die Segel werden eingeholt und zwei Männer bringen die Ausbeute einzeln oder in Körben nach rechts zum Markt. Neugierig umstehen

Bauern die am Boden ausgebreitete Ware, andere sind mit dem Packen von Körben beschäftigt, vielleicht um dem rechts wartenden Reiter seinen Anteil zu übergeben. Dahinter steigt das Terrain leicht an und führt auf einem von hohen Laubbäumen flankierten Weg in einen dichten Wald. Zwei Bauern steuern mit bepackten Lasttieren darauf zu, wobei der vordere bereits zur Hälfte in der Dunkelheit verschwunden ist.

FORSCHUNGSSTAND

Der „Fischmarkt am Ufer“ wurde 1955 als Geschenk des Frankfurter Justizrats Alexander Berg als „Theobald Michau“ erworben und von Sander und Brinkmann unter derselben Zuschreibung verzeichnet.¹

Das in der Forschung kaum beachtete Gemälde wurde von Werche als signiertes und für Michau gesichertes Vergleichsbeispiel für eine Michau zuschreibbare „Flusslandschaft mit Staffage“ in Dessau herangezogen.² Werche bemerkte in beiden Gemälden eine ähnliche Auffassung von Figur und Raum sowie ähnliche Baumerntypen, die sich durch breitkrempige, tief in die Stirn gezogene Hüte auszeichnen.

DISKUSSION

Die Eigenhändigkeit des Gemäldes wird durch die Signatur bezeugt, die ein durchlaufendes Craquelé zeigt und in ihrer Schreibweise für Michau charakteristisch ist (Abb. 3).³ Komposition und Figuren sind ferner in anderen Werken Michaus vergleichbar wie in der Flusslandschaft in Bayreuth oder in der „Landschaft mit Anlegeplatz bei einem Dorf“ im Kunsthändel (Abb. 7).⁴ Das Städel-Gemälde, das in seiner Darstellung der Antwerpener Bildtradition des frühen 17. Jahrhunderts verpflichtet ist, verweist anhand der wiedergegebenen Kleidung und der offenen, die Gegenstände auflösenden Malweise auf das 18. Jahrhundert. Besonders gut ist letzteres bei den Fischen zu erkennen, die ohne Konturen mit lockerem Pinselduktus und kleinen Schwüngen nass in nass gemalt sind (Abb. 5), oder bei dem mit sichtbaren Pinselstrichen charakterisiertem Fell von Hund oder Pferd (Abb. 2, 6).

Die Entstehung des Bildes kann nur ungefähr zwischen der Ernennung Michaus zum Meister 1698 und seinem Sterbejahr 1765 eingegrenzt werden, da von Michau kei-

1 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 41.

2 Theobald Michau zugeschrieben, „Flusslandschaft mit Staffage“, Holz, 26 x 37 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 587). Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 120, Nr. 587.

3 Vgl. die Signatur in Michaus „Landschaft mit Markt“ (Holz, 27 x 38 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 155), in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 78, Nr. 155, Abb. auf S. 168.

4 Theobald Michau, „Landschaft am Fluss“, Kupfer, 38,9 x 38,9 cm. Bayreuth, Staatsgalerie im Neuen Schloss (Inv. Nr. 2196). Ders., „Landschaft mit Anlegeplatz bei einem Dorf“, Kupfer, 26,5 x 37,5 cm. Verst. London (Sotheby's) 16.12.1999, Nr. 20. Siehe auch Michaus „Markt“ (Holz, 40 x 55 cm, Brüssel, Galerie De Jonckheere; signiert: „T. Michau“). THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, Abb. auf S. 38.



Abb. 4: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*, um 1698–1765, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*,
Mikroskopaufnahme: Fisch, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Théobald Michau, *Fischmarkt am Ufer*,
Mikroskopaufnahme: Pferd, Frankfurt a. M., Städel Museum

ne künstlerische Entwicklung bekannt ist, seine Bilder selten datiert sind und daher Vergleichsbeispiele fehlen.⁵ Auch liefert die Rückseite keinerlei Hinweise auf den Tafelmacher.

Für das Frankfurter Gemälde benutzte Michau ein für sein Werk eher ungewöhnlich großes Format. Wahrscheinlich wurde die Tafel ein weiteres Mal verwendet, da die zweite, am Bildrand erkennbare Mal- und Grundierschicht eine übermalte Komposition vermuten lässt, die jedoch auch durch gemäldetechnologische Mittel nicht sichtbar zu machen ist (Abb. 1). Diese könnte dem dendrochronologischen Befund nach bereits ab 1586 entstanden sein.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 41, Abb. 58

Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 120, unter Nr. 587

5 Vgl. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 78, Nr. 155.



Abb. 7: Theobald Michau, Landschaft mit Anlegeplatz bei einem Dorf, Kunsthändel

JOOS DE MOMPER D. J.

Antwerpen 1564 – 1635 Antwerpen

Der Landschaftsmaler Joos de Momper d. J., 1564 in Antwerpen als Sohn des Malers und Gemäldehändlers Bartholomeus de Momper und seiner Frau Suzanna Halfroose geboren, ging wie seine Brüder Hans und Bartholomeus beim Vater in die Lehre. 1581 wurde er in die Antwerpener St. Lukasgilde als Meister aufgenommen. Sehr wahrscheinlich war er in den 1580er Jahren in Rom, wo ihm die Fresken der Chiesa San Vitale zugeschrieben werden. Vor seiner Heirat am 4. September 1590 war er aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt. Die Liggeren verzeichnen, dass er 1591, 1594 und 1599 vier Schüler hatte, und auch den 1598 geborenen Sohn Philipp unterrichtete er. 1596 erwarb Momper das Haus „de Vliegende Os“, wo er bis zu seinem Tod wohnhaft blieb, obwohl er es im Dezember 1633 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten verkaufen musste. Eine Quelle von 1617 besagt indes, er habe zusammen mit Sebastiaen Vrancx und seinem Bruder Hans in der Straße „de Wapper“ gewohnt. Von Erfolg zeugt seine Beteiligung an der Ausstattung der Festdekoration anlässlich des Einzugs des Erzherzogs Ernst van Oostenrijk als neu-

er Statthalter der Niederlande am 14. Juni 1594 sowie die 1600 und 1601 erfolgten Zahlungen vom Brüsseler Hof für zwei Frontispize und 27 Malereien „dienende tot den boeck van de Incompste van Hare Hoocheden“. Im Jahr 1610 war Momper Mitdekan, 1611/12 amtierte er als Oberdekan der Antwerpener St. Lukasgilde. 1616 wurde Momper auf sein Gesuch durch Erzherzogin Isabella von verschiedenen Steuern und Lasten befreit. Zehn Jahre später unterstützte sie Mompers Bemühungen gegenüber dem Antwerpener Magistrat, dieselben Vergünstigungen wie Jan Brueghel d. Ä. zu erlangen. Fortan war er auch von der Pflicht, Soldaten zu beherbergen und Bürgerwacht abzuhalten, entbunden. 1622 brach der Sohn Philipp gemeinsam mit Jan Brueghel d. J. zu einer zweijährigen Italienreise auf. Im selben Jahr von der St. Lukasgilde als Meistersohn aufgenommen, konnte er sich jedoch zeitlebens nicht als eigenständiger Künstler neben seinem Vater etablieren. Am 2. November 1634, kurz nach dem Tod des Sohnes, erstellte Momper sein Testament. Er verstarb, eine Anzahl von Schulden hinterlassend, am 5. Februar 1635.

LITERATUR: VAN MANDER 1764, II, S. 179; HOUWINK 1718, I, S. 188; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 252–254, 309–316, 1421; ERTZ 1986, S. 43–49

JOOS DE MOMPÉR D. J. (Art des)

GEBIRGS LANDSCHAFT MIT REISENDEN

INV. NR. 1670

Um 1600–1700

Eichenholz, 41,2 x 84,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (41,2 x 84,2 x 0,3–0,4 cm) mit heller streifig aufgetragener Kreidegrundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.

Unter dem Mikroskop ist erkennbar, dass die blaugekleidete Figur im Vordergrund rechts ursprünglich breiter war (Abb. 1). Möglicherweise handelt es sich um eine erste Anlage, die sich an dieser Stelle nicht vollständig mit der Ausführung deckt. Der Befund der Infrarot-Reflektographie liefert hierfür keinen eindeutigen Hinweis.

Bei der im Januar 1983 durch Peter Waldeis durchgeführten Restaurierung wurde der alte Firnis aus dem 19. Jahrhundert mit den zu umfangreich ausgefallenen Kittungen und verwaschenen Retuschen abgenommen. Die Fehlstellen wurden neu gekittet und retuschiert. Die infolge der Parkettierung aufstehenden Farbschichten wurden gesichert und die senkrechten Stege der Parkettierung entfernt (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5; Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Bestoßungen und Ausbrüche an der oberen rechten Bildecke. Lange waagrechte Rissbildung im Himmel, teils gekittet und retuschiert (verfärbt). Drei größere gekittete und retuschierte Einläufer am linken Bildrand und weitere kleinere insbesondere im Himmel und in den Bäumen. Gekitteter und retuschierte Einläufer, der waagrecht vom rechten Bildrand in den Feldweg hineinragt.

Schwundrisscraquelé in den dunkelbraunen Bildpartien. Verputzungen der braunen und grünen Partien am Übergang zum hellen Hintergrund, ausgenommen die Bäume rechts oben neben der Himmelpartie. Bereibungen und Ausbrüche entlang der Bildkanten. Kleine Ausbrüche im Hut des rechten vorderen Reiters und vereinzelt im Vordergrund. Mehrere gekittete und retuschierte Ausbrüche links in den Wolken, größere auch im Weg. Retuschen links im Himmel.



Abb. 1: Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden, Mikroskopaufnahme: Figur im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht sind ein schwach fluoreszierender Firnis und die genannten Retuschen zu erkennen.

Tafelrückseite zu den Kanten hin abgefast, später gedünnt und parkettiert, wobei die Querstreben entfernt wurden. Zweimal mit Schablone in schwarzer Farbe „1670“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel führte zu keinem Datierungsergebnis.

PROVENIENZ

erworben 1922 als Überweisung von Georg Swarzenski (1876–1957), Städel-Direktor, Frankfurt a. M., als „Jodocus de Momper“

KOPIE/VARIANTE

Joos de Momper d. J., Holz, 39 x 59 cm. Verst. London (Sotheby's) 19. März 1975, Nr. 35.¹ (Abb. 2)

BESCHREIBUNG

Unter einem leicht rosa gefärbten Abendhimmel mit starkem Lichteinfall von links oben erstreckt sich ein weites, teils mit Schnee bedecktes Gebirgspanorama, vor das seitlich Landschaftskulissen eingeschoben sind. Durch die kargen Felsformationen vorne links verläuft ein Weg, der oben über eine schmale Steinbrücke einen wasserfallartigen Fluss überquert und unten eine Kurve nach vorne beschreibt. Dort im mittleren Vordergrund sind bereits drei mit Reisemantel und Hüten ausstaffierte Reiter und ihr Knappe angelangt. An der Biegung besteigt ein vierter wieder sein Pferd, das er, wie die beiden ihm nachfolgenden Weggefährten, über den steilsten Teil des Weges führen musste. Das auf der anderen Seite niedriger liegende Landschaftsplateau steigt am rechten Bildrand steil zu hoch aufragenden Felsen an. In der Ebene davor windet sich durch grüne Felder ein Weg, auf dem drei Bauern mit schweren Säcken beladen bildeinwärts laufen.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Gebirgslandschaft mit Reisenden“ wurde 1922 vom Städel Museum als Überweisung des Städel-Direktors Georg Swarzenski als „Jodocus de Momper“ erworben. Unter diesem Namen wurde das Gemälde im Inventar und in den Städel-Verzeichnissen bis 1987 geführt,² während Ertz es 1986 in seiner Momper-Monographie unter die abgeschriebenen Werke aufnahm und eine andere Version mit dergleichen Komposition (Abb. 2) als eigenhändig einstuft.³ Sander und Brinkmann verzeichneten die Tafel als „Art des Joos de Momper d. J.“.⁴

Auch De Kinkelder und Laemers meinten, dass es sich nicht um ein authentisches Werk handle.⁵ Komposition und Kolorit seien zwar mit Momper verwandt, die Ausführung spreche jedoch gegen die Eigenhändigkeit. Die Malweise sei zu locker und besonders die weiße Linie am Bergkamm störe, weswegen es fraglich sei, ob das Gebirge tatsächlich aus derselben Zeit stamme wie der Vordergrund.

DISKUSSION

Die Komposition weist auf den ersten Blick typische Bildmotive und Eigenschaften von Mompers Bergland-



Abb. 2: Joos de Momper d. J. (?), Gebirgslandschaft mit Reisenden, Kunsthändel

1 Ertz datiert das Bild vor 1600. Die Staffage stammt ihm zufolge aus der Umgebung Jan Brueghels d. Ä. ERTZ 1986, S. 466, Nr. 33.

2 Inventar 1880, Inv. Nr. 1670.

3 ERTZ 1986, S. 466, Nr. 33, S. 628, Nr. A29 (Städel-Bild). Siehe

KOPIE/VARIANTE.

4 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 42, Tafel 94.

5 Ich danke Marijke de Kinkelder und Suzanne Laemers, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005.



Abb. 3: Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden, um 1600–1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

schaften auf.⁶ Allerdings gilt in der Forschung nicht das Städel-Bild, sondern eine Version im Kunsthändel als eigenhändiges, vor 1600 entstandenes Werk Mompers (Abb. 2), dessen Staffage einem Künstler aus dem Kreis um Jan Brueghel d. Ä. zugeschrieben wird.⁷ Durch das um 25 cm weniger breite Format fallen einige Landschaftspartien an den Rändern aus der Städel-Tafel im Vergleich zu der anderen Version weg.⁸ Im Städel-Bild fehlt wiederum der untere Bildrand mit einer weiteren Wegbiegung im Tal, wo ein Reiter und ein Knappe bildauswärts laufen, sowie in der linken hinteren Bildhälfte der Reiter auf der Steinbrücke. Auch Anzahl und Anordnung der Baumstümpfe und -stämme auf dem Bergkamm variieren in beiden Gemälden. Da das vorange-

hende Original die komplette Komposition enthalten müsste, die Städel-Tafel keinerlei Anzeichen einer Beschniedung aufweist und die Version im Kunsthändel im Original nicht zu prüfen ist, bleibt die Beurteilung vage. Für eine Aussonderung der Städel-Tafel aus Mompers Werkœuvre spricht jedoch ihre Malweise. Mit einer skizzenhaften Hintergrundgestaltung und einem kräftigen Kolorit wird zwar äußerst pointiert die Art Mompers nachgeahmt, insgesamt wirkt dies aber sehr grob und schematisch (Abb. 4).⁹ Mompers „Ansicht der Stadt Antwerpen“ in Neuburg (Abb. 7) erscheint beispielsweise weitaus flotter und in den Übergängen der einzelnen Gründe differenzierter gemalt.¹⁰ Ferner besitzen selbst Mompers Großformate kaum einen derart groben

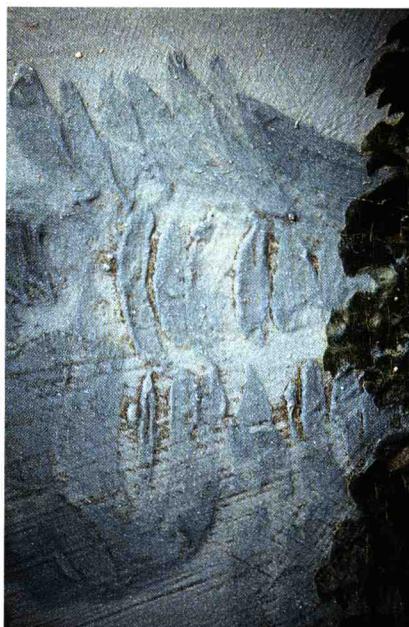


Abb. 4: Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden, Mikroskopaufnahme: Landschaftshintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

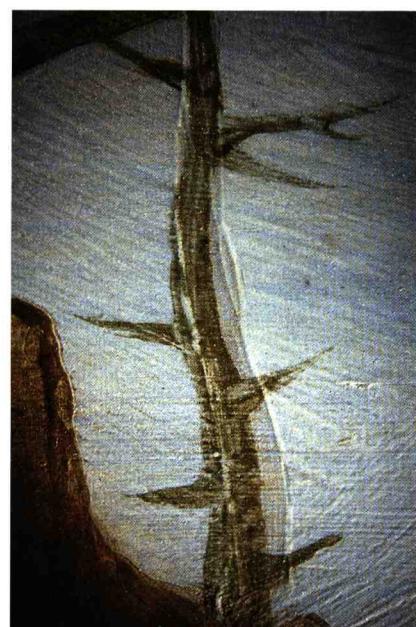


Abb. 6: Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden, Mikroskopaufnahme: Landschaftsdetail, Frankfurt a. M., Städel Museum

6 Zum v. a. in frühen Werken Mompers verwendeten Motiv der Steinbrücke siehe ERTZ 1986, S. 126–144, S. 519, 537, Nr. 183, 250. Siehe Van den Brandens Beschreibung von Mompers farbenprächtigen, aber auch gekünstelten Berglandschaften und seinen natürlicher wirkenden, heimischen Landschaften: „In zijne bergachtige streken, met steile rotsen en glinsterende watervallen, heerscht er iets gezochts, eene wilde zwierigheid; maar, als hij onzen eigen bodem eenvoudig en waar afbeeldt, dan is zijne teekening wijs en keurig. Als kolorist bezit hij niet minder goede hoedanigheden. Voor den tijd waarin hij leefde, mag hij zelfs warm, ja, gloedvol van kleur genoemd worden. In zijne rotsachtige landschappen is het geel en grijsbruin wat overheerschend en de schaduw wat zwaar; doch, als hij onze Vlaamsche landouwen op het paneel tooverft, is hij juist van toon, heerlijk van licht en rijk van schakeering.“ VAN DEN BRANDEN 1883, S. 311.

7 Siehe KOPIE/VARIANTE. Vgl. ERTZ 1986, S. 456. Ertz verwies darauf, dass ihm das Gemälde im Kunsthändel nicht aus eigener Anschauung bekannt und eine Zuschreibung nicht gesichert ist. Generell können zur Erstellung der Chronologie nur ein signiertes und datiertes Gemälde Mompers und einige datierte Zeichnungen herangezogen werden. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 144, unter Nr. 49. ERTZ 1986, S. 93, 484f., Nr. 84.

8 Mompers verwendete häufiger betont längliche Formate. Vgl. ERTZ 1986, S. 467, 472, 529, Nr. 36, 62, 218.

9 Vgl. zur Malweise Mompers ERTZ 1986, S. 20.

10 Joos de Momper, „Ansicht der Stadt Antwerpen“, Holz, 100 x 197 cm. Staatsgalerie Neuburg (Inv. Nr. 5774). Laut Ertz um 1620, Staffage von Jan Brueghel d. Ä. ERTZ 1986, S. 200, 564, Nr. 358. Auch in frühen Werken verläuft das Dreigründeschema weniger abrupt. Vgl. ERTZ 1986, S. 462, Nr. 17, 18.



Abb. 7: Joos de Momper d. J., Ansicht der Stadt Antwerpen, Staatsgalerie Neuburg

Duktus mit pastosen Farbtupfen wie im Hintergrund der Frankfurter Tafel, die zudem in einigen Partien, wie in der gleichförmigen Wassermasse unterhalb der Steinbrücke, Schwächen aufweist.¹¹ Aus dem Vergleich mit für Jan Brueghel d. Ä. gesicherten Staffagefiguren geht darüber hinaus hervor, dass jene in der Städel-Tafel schlanker und weniger kräftig sowie in einer vertriebenen Manier gemalt sind (Abb. 1, 5).¹²

Insgesamt bestätigt auch die vorsichtige Vorgehensweise in der Städel-Tafel, dass es sich nicht um ein authentisches Werk handelt. Denn die einzeln auf der Bergkuppe vor der Gebirgslandschaft oder dem Himmel emporragenden Baumstämme wurden zumeist ohne Farbe mit einem Pinselstrich vorgelegt, der in der noch feuchten Farbe einen Grat hinterlassen hat und die waagrechte Pinselstruktur des Himmels durchläuft. Bei dem einzelnen Baumstamm in der linken Bildhälfte

liegt die später aufgebrachte braune Farbe neben der senkrechten Furche, von der rechts noch ein kurzer Ast abzweigt (Abb. 6).

Folglich ist das Frankfurter Gemälde als ein Werk eines anonymen Malers aus dem 17. Jahrhundert einzustufen, der angesichts der motivischen Abweichungen zu dem Bild im Kunsthandel vermutlich wie dieses auch ein unbekanntes oder verlorenes Gemälde Mompers nachahmt.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 133, Nr. 1670; 1966, S. 84f.; 1971, S. 42; 1986, S. 17, Nr. 5; 1987, S. 76; 1995, S. 42, Tafel 94

ERTZ 1986, S. 628f., Nr. A29 m. Abb.

11 Vgl. die Wassertreppen in Mompers „Gebirgslandschaft mit Brücken“ (Holz, 53 x 71,7 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 1019; kurz vor 1600 datierbar; Mitarbeiter: Jan Brueghel d. Ä.). ERTZ 1986, S. 469, Nr. 48.

12 Vgl. die Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebenen Figuren in Joos de

Mompers „Passstraße im Hochgebirge“ (Holz, 45 x 71 cm, Solingen, Sammlung Müllenmeister). Laut Ertz um 1600–1610. ERTZ 1979, S. 471, Abb. 571. DERS. 1986, S. 472, Nr. 61. Vgl. EBD., S. 472, Nr. 63. Allgemein zur Zusammenarbeit Mompers und Jan Brueghel d. Ä. siehe DERS. 1979, S. 470–491.

PIETER NEEFS D. J.

Antwerpen 1620 – nach 1675 Antwerpen

Pieter Neefs d. J., am 23. Mai 1620 in Antwerpen getauft, lernte bei seinem Vater, dem Maler Pieter Neefs d. Ä., dessen Stil er fortsetzte. Unter dem Einfluss von Hendrick van Steenwijck d. Ä. oder d. J. hatte Pieter Neefs d. Ä. drei Typen von Kircheninnenansichten entwickelt, die er leicht variiert wiederholte. Die Staffage in den Kircheninterieurs von Pieter Neefs d. Ä. und d. J. stammt meist von anderen Künstlern wie David Teniers d. J., Sebastiaen Vrancx oder Frans Francken II. und III. Auch der drei Jahre ältere Bruder Lodewijk scheint in der Werkstatt des Vaters zum Maler ausgebildet worden zu sein; er wurde aber später Or-

densbruder. Ein Eintrag in den Liggeren vermerkt, dass die Mutter Maria Lauterbeens 1655/56 Schulden wegen Begräbniskosten hatte. Dies lässt schließen, dass Pieter Neefs d. Ä. kurz zuvor verarmt gestorben ist. Van den Branden zufolge galt der Eintrag zwar seiner Ehefrau, da Pieter Neefs d. Ä. 1656 aber das letzte Mal anlässlich einer Erbschaft erwähnt wurde, setzte Van den Branden das Sterbedatum dennoch kurz nach 1656 an. Pieter Neefs d. J. war 1675 noch tätig, denn aus diesem Jahr datiert sein letztes bekanntes Gemälde (heute Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen).

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 155; HOOBRAKEN 1718, I, S. 221; VAN DEN BRANDEN, S. 608–613; JANTZEN 1979, S. 40–47; Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 11, 77–79; Frans Boudouin, Pieter Neefs I., Pieter Neefs II., in: DICTIONARY OF ART 22, 1996, S. 718

BONAVENTURA PEETERS I.

Antwerpen 1614 – 1652 Hoboken

Bonaventura Peeters I., am 23. Juli 1614 als Sohn von Cornelis Peeters und Catharina van Eelen in Antwerpen in St. Walburgis getauft, war Haupt einer Familie, die sich der Marine- und Landschaftsmalerei widmete. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, erst sein Eintritt als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde im Geschäftsjahr 1634/35 ist dokumentiert. Mit seinem zwei Jahre jüngeren Bruder, dem Landschaftsmaler Gil-

lis Peeters I., teilte er in Antwerpen eine Werkstatt, in der 1641/42 auch der dritte Bruder Jan Peeters gelernt hatte. Die letzten Jahre seines Lebens scheint Bonaventura Peeters zusammen mit Jan und der Schwester Catharina, die gleichfalls Malerin war, in Hoboken, unweit von Antwerpen, verbracht zu haben. Er verstarb dort am 25. Juli 1652 und wurde in der Kirche von Hoboken begraben.

LITERATUR: HOOBRACKEN 1719, II, S. 12f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1046–1050; Margarita Russell, Bonaventura Peeters I., in: DICTIONARY OF ART 24, 1996, S. 323f.

PIETER NEEFS D. J. UND BONAVENTURA PEETERS I. (STAFFAGE)

DAS INNERE EINER GOTISCHEN KIRCHE BEI KERZENSCHEIN

INV. NR. 503

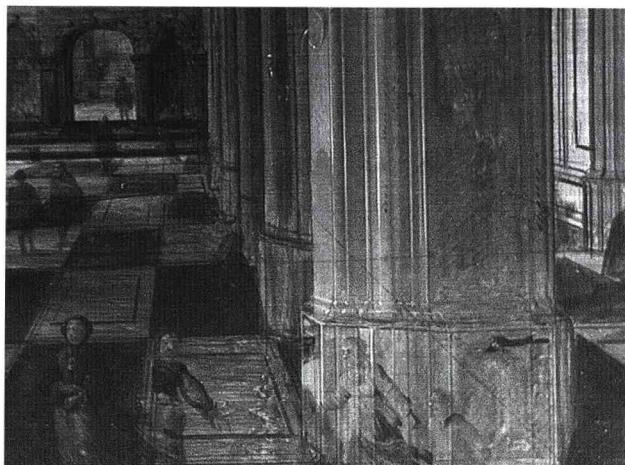


Abb. 1: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I., *Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein, Infrarot-Reflektographie*, Frankfurt a. M., Städel Museum

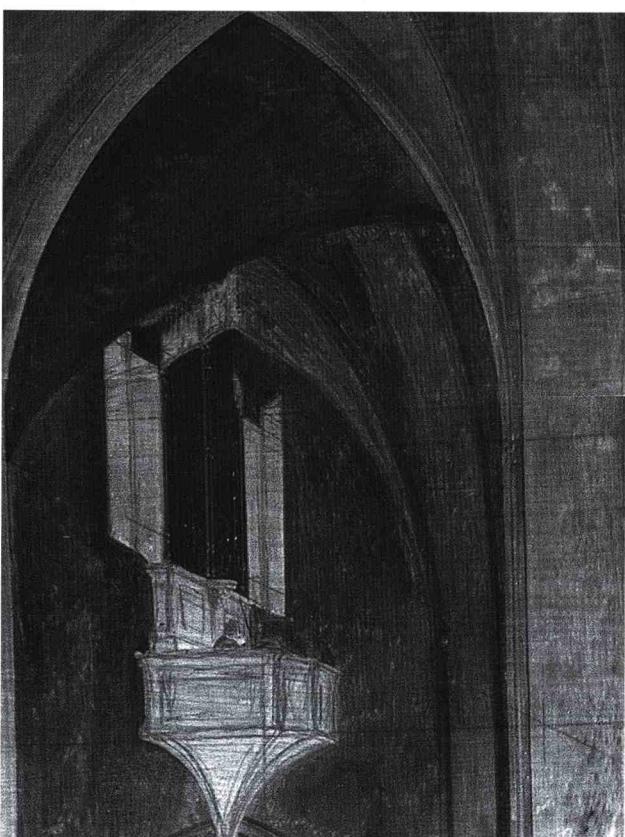


Abb. 2: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I., *Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein, Infrarot-Reflektographie*, Frankfurt a. M., Städel Museum

Um 1646–52

Eichenholz, 40,6 x 53,7 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,6–0,8 cm Stärke (Brett I: 14,0 x 53,7 cm; Brett II: 26,6 x 53,7 cm). Helle, eierschalenfarbene (Leim-)Kreidegrundierung.

Diagonale Konstruktionslinien im Boden, die mit dem Lineal gezogen, in den Kreidegrund geritzt und zuletzt mit einem Stift (Zeichenkohle?) nachgezeichnet wurden (Abb. 1). Mitunter ist nur der Stift zu sehen oder die mit blauer und brauner Fliesenfarbe gefüllten Ritzlinien. Weitere, möglicherweise gezeichnete Konstruktionslinien im oberen Gewölbebereich. In der Infrarot-Reflektographie markieren sich Unterzeichnungen in der Architektur, insbesondere in den hellen Partien, etwa bei der Orgel und der darüberliegenden Gewölbekappe, die fast ohne Abweichungen ausgeführt worden sind (Abb. 2).

Die als „taub u. trocken“ beschriebene Holztafel wurde von Göbel und Janss am 5. Februar 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 42r, Nr. 262; Inventar 1872, Inv. Nr. 503). Leichte Bestoßung aller vier Bildecken. Geöffnete Leimfuge und Einläufer am rechten Bildrand. Kerben am oberen Bildrand.

Hochstehende Farbschicht am rechten oberen Bildrand, wahrscheinlich als Folge von Verwachsungen im Holz und Bewegungen der Tafel. Staffage durch Bleiweißverseifungen transparent geworden. Ausbrüche und Bereibungen an allen Bildrändern. Retuschierte und teils gekittete Ausbrüche entlang Leimfuge und Einläufer. Retuschen unterhalb der Orgel. Längliche Beschädigung in der linken Bildhälfte auf mittlerer Höhe, die in jüngerer Zeit retuschiert wurde. Unter UV-Licht markieren sich weitere neuere Retuschen am rechten und oberen Bildrand, links im Landschaftsausblick sowie – punktartig – links des linken vorderen Pfeilers. Ferner wird unter UV-Licht ein gleichmäßig aufgetragener dicker, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet mit einem dickeren Pinsel in einem flüssigen Ockerton „PEETER / NEEffs“ vorne am rechten Mittelschiffspfeiler (Abb. 5). Die Schrift ist schwung-



Abb. 3: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I., *Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein*, um 1646–52,
Frankfurt a. M., Städel Museum

voll zwischen zwei parallele, dünne, weiße Linien gesetzt, die anschließend an den freien Stellen zwischen den Buchstaben mit brauner Farbe übergangen wurden. Signatur und Hilfslinien wurden zugleich aufgetragen und markieren sich nicht in der Infrarot-Reflektographie. Ockerfarbenes Monogramm „BP“ des Staffagemalers in der Kartusche am linken vorderen Bündelpfeiler.

Rotbraun bestrichene Tafelrückseite ohne Abfasung. Deutlicher Versatz an der Leimfuge. Die horizontal verlaufende Leimfuge und der Einläufer wurden später in der linken Bildhälfte mit zwei schwarz übermalten Schwalbenschwänzen gesichert. Klebezettel mit Inventarnummer „G. 503.“. In weißer Kreide „125“ und „503“. Mit Pinsel in Schwarz „W.V.“.

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1629 nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1638. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1640 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1646 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
erworben am 15. April 1817 mit der Slg. S. F. de Neufville-Gontard (fl. 550.) als „Pet. Neefs“

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt die Innenansicht einer fünfschiffigen gotischen Kirche. Durch das Mittelschiff reicht der Blick bis in den vom Lettner abgetrennten Chor. Vom linken Seitenschiff aus sieht man auf eine Stadt im Morgen- oder Abendlicht. Der Betrachterstandpunkt liegt rechts der Mittelachse, der Fluchtpunkt im unteren, rechten Bildviertel in der rechten Arkade des Lettners. Während die hinteren Bündel- und Rundpfeiler mit Statuen, Epitaphien oder Wappenschilden geschmückt sind, sind die beiden letzten Rundpfeiler, die das Mittelschiff links säumen, jeweils mit einem Altar ausgestattet. Das Kircheninnere wird von einem Fackelträger, der

vor dem linken, mit einem Epitaph geschmückten Bündelpfeiler des Mittelschiffs steht, erhellt. Eine Kerze in einer Halterung unterhalb einer Kartusche und einer Marienfigur an dem gegenüberliegenden Bündelpfeiler dient als weitere Lichtquelle. Auch der Durchgang vor dem Lettner, die Orgelempore mit den drei Sängern, das rechte Seitenschiff, wo ein Priester die Kerzen auf der Mensa vor dem Altarretabel angezündet hat, und die drei Figuren in der rechten unteren Bildecke sind künstlich beleuchtet. Obergaden, Blendtriforium, Kreuzgewölbe und Mittelschiff liegen dagegen im Dunkeln. Die Figuren in der vorderen Bildzone verleihen dem graubraunen Raum Farbakzente. Vor dem linken Bündelpfeiler unterhalten sich zwei vornehm gekleidete Männer und ein Geistlicher mit weißem Talar. Zwei Damen und ein elegantes Paar gehen von rechts auf die Gruppe zu, während der Mann einem Bettler auf Krücken ein Almosen reicht und eine Frau mit ihrem Kind im Begriff ist, hinter dem Bettler vorbeizulaufen. Ein Behindter bewegt sich rechts vorne entlang einer Grabplatte auf Knien voran.

FORSCHUNGSSTAND

Das Kircheninterieur wurde vom Städel Museum am 15. April 1817 aus der Frankfurter Sammlung Neufville-Gontard als „Pet. Neefs“ für 550 fl. erworben.¹ Die Städel-Verzeichnisse ordneten das Gemälde seit 1819 als Pieter Neefs ein, wobei die biographischen Angaben auf Pieter Neefs d. Ä. und nicht auf dessen Sohn verweisen. Dass Neefs in der Frankfurter Tafel mit einem Staffagekünstler zusammengearbeitet hat, wurde erstmals im Verzeichnis von 1844 mit dessen Identifizierung als „Franck“ erkannt² und bis 1892 wiederholt.³ Seit dem Verzeichnis von 1897/1900 fehlen erneut die Angaben zu einem Staffagekünstler.

Woermann, Philippi und Jantzen nannten die Städel-Tafel als ein Werk von Pieter Neefs d. Ä., ohne auf die Zuschreibung der Staffage oder die Datierung einzugehen.⁴ Sander und Brinkmann führten das Gemälde gleichfalls als Werk des Pieter Neefs d. Ä.⁵

DISKUSSION

Die Namensgleichheit bereitet erhebliche Schwierigkeiten bei der Handscheidung der Kircheninterieurszenen von Pieter Neefs d. Ä. und d. J. Auch das signierte Kircheninterieur bei Tage (Inv. Nr. 631) des Städel wur-

¹ Vgl. das „Verzeichnis derjenigen Gemälde, welche das Städel-sche Institut im April 1817 von Frau [...] de Neufville Gontard für die Summe von f 12000 erkauf hat“. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 6. Der Ankaufspreis entspricht dem Taxwert in den Inventaren. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 503. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 503.

² „Die Figuren sind von Franck.“ Vgl. Verz. 1844, S. 105, Nr. 247.

³ Ebenso INVENTAR 1865, Nr. 135, alt Nr. 503. INVENTAR 1872, Nr. 503. DERS. 1880, Nr. 503.

⁴ WOERMANN 1888, 1, S. 408. PHILIPPI 1900, S. 29. JANTZEN 1910, S. 165, Nr. 271. DERS. 1979², S. 228, Nr. 271.

⁵ Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 43.



Abb. 4: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I., Innenansicht der Kathedrale zu Antwerpen, Wien, Kunsthistorisches Museum

de bislang als Pieter Neefs d. Ä. verzeichnet. Die beiden Gemälde unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Malweise, die im Kircheninterieur bei Tage – „Das Innere des Domes zu Antwerpen“ – wesentlich vertriebener und sorgfältiger ist. Abweichend sind auch die Bezeichnungen, die auf den ersten Blick völlig identisch erscheinen. Unter dem Mikroskop wird deutlich, dass die Signatur des Kircheninterieurs bei Kerzenschein weniger exakt, vielmehr schwungvoll und etwas größer zwischen zwei parallele, dünne, weiße Linien gesetzt ist, die der Künstler in einem ersten Schritt gezogen hatte, um

eine gleichbleibende Buchstabenhöhe und eine gerade Linie einhalten zu können (Abb. 5). Nach dem Auftrag wurden die Hilfslinien zwischen den Buchstaben mit brauner Farbe unkenntlich gemacht. Die gleichfalls als echt bezeugte Signatur im Kircheninterieur bei Tage ist hingegen ohne jegliche Hilfslinien in einer präzisen, sorgfältigen Art aufgebracht (Abb. 3 bei Inv. Nr. 631). Eine Signatur mit ausgewischten Hilfslinien ist gleichfalls in Gemälden von Pieter Neefs d. J. in Hannover,⁶ Kassel⁷ und Wien⁸ (Abb. 4, 9) zu beobachten. Eine wenig opake Malweise, verwaschene Pfeiler- und Gewöl-

6 Die Architektur des „Inneren einer gotischen Kirche“ (Holz, 26,3 x 38,7 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. PAM 823; signiert: „PEETER / Neefs“, Rückseite Schlagmarke „FDB“) wurde aufgrund der harten Pinselführung und des pastosen Farbauftrags Neefs d. J. zugeschrieben. Die Staffage stammt von einem Nachfolger von Frans Francken II.; die alte Zuschreibung an Frans Francken III. wurde von Härtung zurückgewiesen. Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 269f., 388, Nr. 131. Aus der Detailaufnahme geht hervor, dass zumindestens der Nachname am oberen Rand begrenzt wurde und die Linie deutlich ohne abzusetzen durch „EEffS“ verläuft, während die beiden „ff“ oben über die Linie hinausragen.

7 Pieter Neefs d. J., Figuren von Frans Francken III., „Das Innere einer gotischen Kathedrale bei künstlicher Beleuchtung“, Ei-

chenholz, 42 x 59,5 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 71). Signiert: „PEETER/ NEEffS.“. Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 203, GK 71. Unter dem Mikroskop sind ausgestrichene Hilfslinien sichtbar. Bei den Signaturen der anderen bezeichneten Neefs in Kassel konnten keine Hilfslinien festgestellt werden. Ich danke Gregor J. M. Weber, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, und Pia Hilsenbeck, Restauratorin, für die Möglichkeit der Mikroskopuntersuchung im Juli 2005.

8 Pieter Neefs d. J., Staffage von Bonaventura Peeters I., „Innenansicht der Kathedrale zu Antwerpen“, Holz, 50 x 70 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1693). Signiert am rechten Pfeiler: „PEETER / Neefs“ und am linken Pfeiler: „DOM / BONAVENTVRA / PETRI FECIT“. Kat. WIEN 1989, S. 259. Unter dem Mikroskop ist ein mit schwungvollen,



Abb. 5: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I., *Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein*, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

beflächen und schematische Schattenlinien der Bündelpfeiler kehren zudem sowohl im Nachtbild des Städel als auch in Werken Neefs d. J. wie dem Wiener Gemälde wieder (Abb. 4).⁹ Die Kircheninnenansichten des älteren Neefs zeichnen sich hingegen durch weich modellierte Gewölbeflächen und exakte, an- oder abschwellende Schattenlinien aus. In einem Neefs d. Ä. zuschreibbaren Gemälde von 1636 in Kassel (Abb. 8)¹⁰ wurde die Bezeichnung ohne Hilfslinien aufgetragen

und lässt vermuten, dass Neefs d. J. mit Hilfslinien signierte, um die Schrift des Vaters nachzuahmen. Andrerseits zeugen einige Kircheninterieurs durch den Naturzusatz „AVDEN“ für „ouden“, „älteren“, von dem Bestreben des Vaters – vielleicht auch als Qualitätssiegel auf Wunsch eines Auftraggebers –, sich um eine Differenzierung zu bemühen. Wahrscheinlich stammen diese Werke aus der Zeit, als sein Sohn gerade in die Werkstatt eingetreten war.¹¹

Die Neefs-Werkstatt beschäftigte verschiedene Staffagekünstler für das Einfügen von Figuren auf die gemalte Architektur. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kursierte als Zuschreibung der Figuren in der Städel-Tafel der Name „Franck“, wobei nicht klar ist, ob Frans Francken II. oder III. oder etwa Sebastiaen Vrancx¹² gemeint war. Die Figuren besitzen maskenhafte Gesichter, die summarisch durch Farbflächen fast gänzlich ohne Binnenzeichnung oder Konturierung zusammengesetzt sind. Ferner erscheinen die Münden als dunkle Höhlen, die Köpfe sind rundlich und die Körper von geringem Volumen (Abb. 6). Diese stilistischen Merkmale charakterisieren auch die Figuren der Wiener Kircheninnenansicht von Neefs d. J. und verweisen deutlich auf diesel-



Abb. 6: Pieter Neefs d. J., *Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein*, Mikroskopaufnahme: Staffage von Bonaventura Peeters I., Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Pieter Neefs d. J., *Innenansicht der Kathedrale zu Antwerpen*, Mikroskopaufnahme: Staffage von Bonaventura Peeters I., Wien, Kunsthistorisches Museum

flotten Pinselstrichen und vergleichbarer Farbe aufgebrachter Schriftzug zwischen zwei feinen, mit bloßem Auge nicht wahrnehmbaren horizontalen Linien zu erkennen. Ich danke Robert Wald, Restaurator, Kunsthistorisches Museum in Wien, für die Möglichkeit der Mikroskopuntersuchung im Februar 2005 sowie für das Anfertigen und Überlassen der Mikroskopaufnahmen.

9 Die fleckige, verwaschene Wirkung des Städel-Bildes entsteht durch den insgesamt flüssigen, dünnen, mitunter fast transparenten Farbauftrag, der die helle Grundierung nicht überall völlig abdeckt. Siehe auch die groben Linien und Parallelschraffuren an den Säulen als Kriterium für Neefs d. J. Zur Malweise Pieter Neefs d. Ä. und d. J. siehe ZOEGE VON MANTEUFFEL 1921, S. 43–46. JANTZEN 1910, S. 40–46. THIEME-BECKER 1931, Bd. 25, S. 373f. HÄRTING 1989, S. 206f.

10 Pieter Neefs d. Ä., Figuren von Frans Francken III., „Das Innere der Antwerpener Kathedrale bei Kerzen- und Fackellicht“, Holz, 35,5 x 46 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 69). Bezeichnet: „NEFS 1636“. Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 202, GK 69.

11 Pieter Neefs d. Ä., „Inneres einer gotischen Kirche“, Kupfer, 23,5 x 32 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1581). Bezeichnet: „AVDEN [beschädigt] / NEEffs“. Siehe auch weitere Gemälde mit dieser Signatur in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1990, S. 161, Nr. 68. Vgl. Frans Boudouin, Neefs, in: DICTIONARY OF ART 22, 1996, S. 718.

12 Vgl. die durch eine Signatur für Vrancx gesicherte Staffage in einem Kircheninterieur von Pieter Neefs d. Ä. (Holz, 52 x 71 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1051; bezeichnet: „S. Vrancx“; um 1630). Kat. WIEN 1989, S. 259.



Abb. 8: Pieter Neefs d. Ä. und Frans Francken III., *Das Innere der Antwerpener Kathedrale bei Kerzen- und Fackellicht*, 1636, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

be Hand (Abb. 7). Aufgrund der dortigen Bezeichnung „DOM / BONAVENTVRA / PETRI FECIT“ in der Kartusche am linken Bündelpfeiler ist die Staffage im Wiener Bild – und damit auch im Frankfurter – Bonaventura Peeters I. zuzuweisen.¹³ Die Buchstaben „BP“ in der Kartusche am linken vorderen Bündelpfeiler des Städels-Bildes können daher als Monogramm von Bonaventura Peeters identifiziert werden.¹⁴ Aufgrund der schematischen, steifen und geradlinigen Draperiebehandlung stammen die den Bündelpfeilern vorgeblendet Skulpturen hingegen von der Hand des Architekturmalers Neefs d. J.

Da laut dendrochronologischem Befund die Tafel frühestens ab 1646 bemalt worden sein kann und Bonaventura Peeters I. 1652 verstarb, kann die Frankfurter Kirchenansicht bei Kerzenschein von Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters um 1646–52 datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 32, Nr. 15; 1823, S. 15, Nr. 15; 1830, S. 6, Nr. 34; 1833, S. 4; 1835, S. 49, Nr. 67; 1844, S. 105, Nr. 247; 1855, S. 25, Nr. 247; 1858, S. 99, Nr. 229; 1866, S. 102, Nr. 229; 1870, S. 131, Nr. 262; 1873, S. 134, Nr. 262; 1879, S. 109, Nr. 125; 1883, S. 111, Nr. 125; 1888, S. 119,

Nr. 125; 1892, S. 35, Nr. 125; 1897/1900, S. 33, Nr. 125; 1900, S. 234, Nr. 125; 1905/07, S. 25, Nr. 125; 1907, S. 23, Nr. 125; 1910, S. 30, Nr. 125; 1914, S. 31, Nr. 125; 1915, S. 95, Nr. 125; 1919, S. 83, Nr. 503; 1924, S. 143, Nr. 503; 1995, S. 43, Abb. 64

WOERMANN 1888, 1, S. 408

PHILIPPI 1900, S. 29

JANTZEN 1910, S. 165, Nr. 271

JANTZEN 1979², S. 228, Nr. 271

NEUMEISTER 2005, S. 231f., Abb. 213



Abb. 9: Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters, Innenansicht der Kathedrale zu Antwerpen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Wien, Kunsthistorisches Museum

13 Siehe auch den „Abendgottesdienst in einer Kirche“ von Neefs d. Ä. oder Werkstatt (Holz, 26,8 x 38,2 cm. London, National Gallery, Inv. Nr. 2206; bezeichnet: „PEETER. NEEFS. / 1649“), in dem die Staffage Bonaventura Peeters I. zugeschrieben wird. Martin, in: Kat. LONDON 1970, S. 101–103.

14 Vgl. die sehr ähnlichen Figuren in Bonaventura Peeters „Flusslandschaft mit Landestelle“ (Holz, 56 x 92 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 141; bezeichnet: „B. Peeters. 1636“). Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 83.

FRANS FRANCKEN III.

Antwerpen 1607 – 1667 Antwerpen

Der 1607 in Antwerpen geborene Kabinettbildmaler Frans Francken III. lernte wie seine beiden Brüder Hieronymus und Ambrosius bei seinem Vater, dem Historien- und Figurenmaler Frans Francken II., und blieb auch anschließend in dessen Atelier tätig. 1639/40 wurde Frans III. als Freimeister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Am 5. Dezember 1639 heiratete er die vermögende Sara Cock. 1647 reiste er in die

nördlichen Niederlande. 1656/57 wurde er Dekan der Antwerpener St. Lukasgilde. Gleichzeitig verkaufte er das ererbte Elternhaus und bezog ein Mietshaus in der Kammerstraat. Am 21. August 1667 verfasste er sein Testament und verstarb am 2. September. Zwei Tage später wurde er in der St. Georgs-Kirche in Antwerpen begraben.

LITERATUR: VAN DEN BRANDEN 1883, S. 618–622; HÄRTING 1989, S. 185–187

PIETER NEEFS D. J. (Werkstatt) UND FRANS FRANCKEN III. (Werkstatt) (STAFFAGE)

DAS INNERE DES DOMES ZU ANTWERPEN

INV. NR. 631

Um 1655–67

Eichenholz, 60,5 x 94,0 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Vierteilige Eichenholztafel von 0,3–0,8 cm Stärke (Brett I: 6,5 x 94,0 cm; Brett II: 17,2 x 94,0 cm; Brett III: 17,5 x 94,0 cm; Brett IV: 19,3 x 94,0 cm). Helle, eierschalengelbene Kreideleimgrundierung. Unter dem einfarbigen Plattenboden ist mit bloßem Auge, deutlicher in der Infrarot-Reflektographie und im Röntgenbild, ein kleinteiliges, helldunkles Fliesenmuster erkennbar, das versetzt zu den darüberliegenden Platten verläuft, aber gleichfalls parallel zur unteren Bildkante ausgerichtet ist und die Grabplatten ausspart. Infrarot- und Röntgenbefund zeigen folgende weitere Pentimenti: Die Pfeilerbasis rechts hinter der Frau mit Umhang (Tiphoike) im linken Seitenschiff war größer, die Fenster des rechten Seitenschiffs waren zum Teil höher angelegt und die dunklen Gewölbepartien, v. a. in den Seitenschiffen, weisen Linien auf, die zur Bildkonstruktion dienten oder Pentimenti darstellen. In den Gewölbeköpfen der vorderen Joche rechts (Abb. 1) und links jeweils unterschiedlicher Linienverlauf. Der Röntgenbefund zeigt ferner das Einstichloch für den Fluchtpunkt, der sich am linken oberen Rand der mittleren Lettnerarkade markiert. Weitere Pentimenti in den Figuren, die zum Teil vormals eine gröbere Physiognomie besaßen: Ursprünglich schaute die links vorne sitzende Bettlerin nach rechts oben (Abb. 2) und der Mann links der Leute, die dem Gottesdienst beiwohnen, stand frontal und nicht in Rückenansicht. Bei der vorderen mittleren Gruppe scheint das Gesicht des linken Knaben ins Profil gedreht gewesen zu sein, die Haare der Rückenfigur waren ohne einzelne Strähnen angegeben und der rechte Mann besaß eine leicht abweichende Physiognomie.

Die als „trocken“ beschriebene Holztafel wurde von Göbel und Janss am 10. September 1877 restauriert (Archiv 1877/78, S. 29v, Nr. 263; Inventar 1872, Inv. Nr. 631).¹

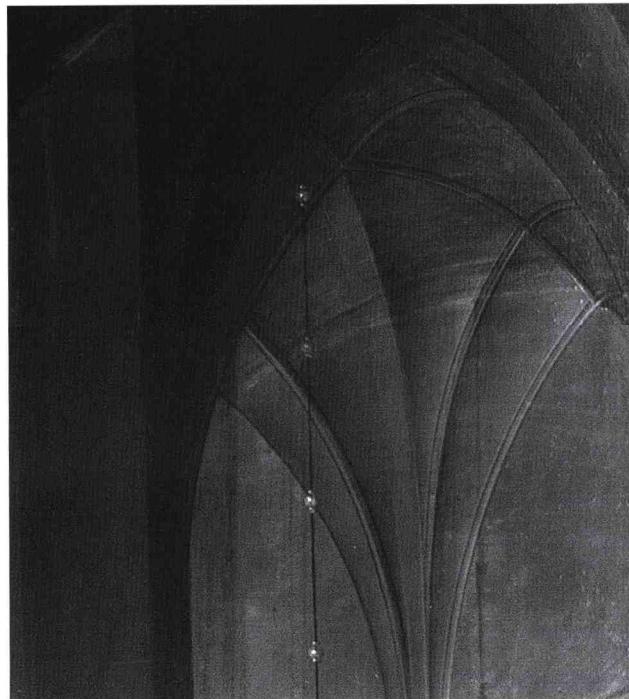


Abb. 1: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), *Das Innere des Domes zu Antwerpen*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), *Das Innere des Domes zu Antwerpen*, Röntgenaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vermutlich wurde 1877 teils die in den Städel-Verzeichnissen von 1835 bis 1873 angemerkt starke Übermalung entfernt, die besonders die Figuren betraf. Vgl. INVENTAR 1865, Nr. 631.

Geöffnete Leimfugen rechts zwischen den beiden oberen Brettern (32 cm lang) und zwischen den beiden unteren Brettern (12,5 cm lang). 20 cm langer Riss im Fliesenboden, der rückseitig durch einen Schwabenschwanz gesichert ist. Leichte Bestoßung der Bildecken. Kleine Kerben an den seitlichen Bildrändern. Vereinzelt kleine Dellen.

Leichtes Schwundrisscraquelé im Fußboden, in den dunklen Partien und Figuren. Flecken rechts neben der Basis des rechten vorderen Mittelschiffpfeilers. Verputzungen der rot-braunen Töne in den Figuren. Ausbrüche an den geöffneten Brettfugen, am Riss, am unteren Bildrand, links neben dem vorderen linken Mittelschiffpfeiler und im Gesicht des mittleren Mannes der zentralen vorderen Gruppe. Teils retuschierte kleine Ausbrüche in der linken Bildhälfte im Gitter der hinteren Seitenschiffkapelle und im Rock der links vorne sitzenden Bettlerin. Retuschierte Beschädigungen durch den Zierrahmen an allen Bildrändern. Wahrscheinlich retuschierte Bestoßung rechts im Fußboden neben dem vorderen rechten Mittelschiffpfeiler. Retuschen rechts unten in der Architektur, im Gewölbe in der Mitte und rechts im ersten Altar. Unter UV-Licht werden neuere Retuschen rechts entlang der geöffneten Leimfugen und im unteren Bildviertel sichtbar; ferner markiert sich ein leicht streifig aufgetragener, älterer Firnis.

Bezeichnet am rechten vorderen Mittelschiffpfeiler in einem leicht rötlichen, ockerfarbenen Farbton: „PEETER / NEEFFS.“ (Abb. 3). Das erste „E“ von „PEETER“ wurde beim Auftrag mit einem rötliehen Ockerton korrigiert, da vermutlich zunächst der vertikale Strich des zweiten „E“ zu dicht an das Erste angesetzt worden war. Der vertikale Strich wurde anschließend mit Hintergrundfarbe übergangen und die Enden des ersten „E“ mit dem rötliehen Ockerton akzentuiert. Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.



Abb. 3: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), Das Innere des Domes zu Antwerpen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Dunkelrotbraun angestrichene Tafelrückseite, die seitlich leicht abgefast ist. Zwischen den beiden oberen Brettern Rest einer nachträglichen Leinwandsicherung. Deutlicher Versatz zwischen den einzelnen Brettern, den man, wie an den Hobelspuren abzulesen ist, zu mindern versuchte. Leimfugen jeweils in der linken Bildhälfte mit Schwabenschwänzen gesichert. Zwei Schwabenschwänze in der Mitte des unteren Brettes zur Rissicherung. Klebezettel mit Inventarnummer „No. 631“.

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Jahrring aus dem Jahr 1639 bei Brett II einschließlich 3 Splintholzjahrringen nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1643. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1645 denkbar. Eher ist bei einem Median von 17 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1655 zu vermuten. Die Bretter stammen nicht aus demselben Baum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städels-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben 1817 als Vermächtnis J. G. Grambs als „Peter Neefs“

BESCHREIBUNG

Die Tafel gibt die Innenansicht einer siebenschiffigen gotischen Kirche wieder. Leicht nach links aus der zentralen Bildachse verschoben geht der Blick durch das Mittelschiff bis in den vom Lettner abgetrennten Chor. Von links einfallendes Tageslicht erhellt den Chor, das Kreuzgewölbe sowie Obergaden und Blendtriforium auf der gegenüberliegenden Seite. Insgesamt ist der Innenraum in ein Helldunkel mit verschiedenen Grautönen getaucht. Lange, nach rechts fallende Schlagschatten strukturieren parallel zum unteren Bildrand den einfarbigen Plattenboden. In der verschatteten vorderen Zone sprechen zwei Geistliche – einer im weißen Chorhemd (Rochett) über schwarzem Talar, der andere nur im Talar – mit zwei vornehm gekleideten Männern. Seitlich der Gruppe stehen zwei Knaben. An der hohen Basis des vordersten linken Mittelschiffpfeilers sitzt eine junge Bettlerin auf dem Boden und stillt ihr Kind. Ausgenommen die beiden vorderen Pfeiler sind den Mittelschiffpfeilern Altäre mit Holzschränken vorgelagert. Die Altarbilder zeigen rechts (von vorne nach hinten) eine Steinigungsszene, eine Verklärung Christi, eine Anbetung der Hirten, eine Kerkerszene und eine



Abb. 4: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), *Das Innere des Domes zu Antwerpen*, um 1655–67, Frankfurt a. M., Städel Museum

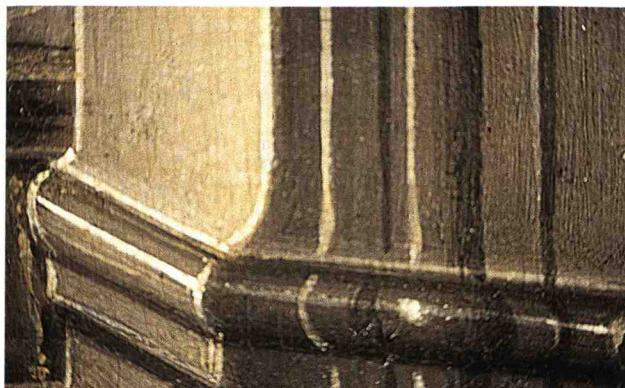


Abb. 5: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), *Das Innere des Domes zu Antwerpen*, Mikroskopaufnahme: Bündelpfeiler rechts vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

Stigmatisierung des hl. Franziskus. Das erste Altarbild der gegenüberliegenden Seite enthält eine Verkündigungsszene. An dem dritten Altar rechts feiert ein Priester umgeben von Betenden eine Liturgie. Im linken äußeren Seitenschiff zäunt eine hohe, verzierte und durchgitterte Absperrung weiträumig eine Kapelle ein. In dem rechten äußeren Seitenschiff steht erhöht auf drei Stufen eine Kanzel, deren als hölzerner Kubus konstruierter Kanzelkorb von einem tafelförmigen Schalldeckel überdacht wird. An den freien Pfeilern in den Seitenschiffen hängen jeweils von Skulpturen bekrönte Epitaphien. Auch das Strebewerk an den Blendtriforien zwischen den Spitzbögen der einzelnen Joche wird durch hellgraue Statuen, die auf Konsolen über Schriftkartuschen stehen, akzentuiert.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1817 als Vermächtnis des Städel-Administrators Grambs als „Peter Neefs“ erworben und seither in den Städel-Verzeichnissen unter Pieter Neefs d. Ä. geführt. In Grambs' Nachlassverzeichnis wurde es auf 1200 fl. taxiert und die Figuren „Franck“ zugeschrieben.² Die Städel-Verzeichnisse von 1819 bis

1830 präzisierten den Namen des Staffagekünstlers als „Sebastian Francx“. Eine handschriftliche Annotation im Verzeichnis von 1830 zog diese Zuschreibung in Frage und plädierte für einen anderen Figurenmaler.³ In den Städel-Verzeichnissen von 1835 bis 1873 heißt es, das Bild sei insgesamt, vor allem aber die Figuren, stark übermalt. Dies gab in den Städel-Verzeichnissen von 1866 bis 1873 Anlass zu der Vermutung, es handle sich um eine Kopie der im 18. und 19. Jahrhundert tätigen Malerfamilie Morgenstern. Seither fehlen Äußerungen zur Beteiligung oder Bestimmung eines Staffagemalers. Woermann, Philippi, Wurzbach und Jantzen verzeichneten die Frankfurter Tafel als Werk von Pieter Neefs d. Ä., ohne auf Zuschreibungs- und Datierungsfragen einzugehen.⁴ Sander und Brinkmann führten das Gemälde zuletzt gleichfalls ohne Nennung eines Staffagemalers als Werk Neefs d. Ä.⁵ Werche verwies auf das Städel-Bild als Beispiel für eine in mehreren Fassungen vorliegende Komposition Pieter Neefs' d. Ä., die als Vorbild für ein Kircheninterieur von Jacob Lidts in Dessau gedient habe.⁶

DISKUSSION

Zahlreiche Kircheninterieurs von Pieter Neefs d. Ä. und seinem Sohn Pieter Neefs d. J. erinnern zwar an die Antwerpener Kathedrale, porträtieren sie jedoch nicht getreu.⁷ Neefs d. Ä. entwickelte vielmehr unter dem Einfluss von Hendrick van Steenwijck d. Ä. und Hans Vredeman de Vries drei von ihm selbst und in seiner Nachfolge variiert wiederholte Typen. Besonders beliebt war derjenige der siebenschiffigen „Antwerpener Kathedrale“, der auch in der Städel-Tafel vorliegt.⁸ Die reiche Ausstattung durch Altarbilder, Skulpturen und Epitaphien ist gegenreformatorisch intendiert, da die verheerenden Folgen der Bilderstürme ignoriert oder als überwunden dargestellt werden.⁹

Die Städel-Tafel kann laut dendrochronologischem Befund frühestens ab 1655 bemalt worden sein. Da das Todest Jahr von Neefs d. Ä. um 1656 angesetzt wird, scheidet die Zuschreibung an Neefs d. Ä., gestützt von stilistischen Gründen, sehr wahrscheinlich aus. Aber auch

2 Archiv. 1817, S. 24, Nr. 49. Derselbe Taxwert auch in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 631.

3 Siehe das annotierte Exemplar des Städel.

4 WOERMANN 1888, 1, S. 408. PHILIPPI 1900, S. 29. WURZBACH 1906, Bd. 2, S. 220. JANTZEN 1910, S. 165, Nr. 272. JANTZEN 1979², S. 228, Nr. 272.

5 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 43.

6 Jacob Lidts, „Innenansicht der Antwerpener Kathedrale“, Holz, 72,7 x 106,3 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 666). Signiert. Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 107, unter Nr. 666.

7 Die Frankfurter Tafel wurde im Städel-Verzeichnis von 1819 als Innenansicht der Kathedrale von Antwerpen mit den vor-

mals darin befindlichen Altarblättern beschrieben.

8 Die anderen beiden Typen waren die dreischiffige gotische Kirche und die Kirche mit einer hell erleuchteten Kapelle im Vordergrund wie in dem anderen Kircheninterieur im Städel Museum (Inv. Nr. 503). JANTZEN 1910, S. 40–47. Fusenig/Vermet, in: Ausst. Kat. LEMGO 2002, S. 161–178, v. a. S. 168.

9 RAUPP 2004, S. 35. Die Darstellungen auf den Altarbildern in den Kircheninterieurs variieren. Auch waren sie nicht immer farbig und bis ins Detail ausgeführt, sondern konnten auch monochrom angedeutet sein. Vgl. den Eintrag zu Inv. Nr. 503. Zur Ausstattung der Antwerpener Liebfrauenkathedrale siehe DE WITT 1910, S. 1–33. Vgl. auch BAUDOUIN 1972b, S. 75, Abb. 36.

der Vergleich mit dem „Inneren einer gotischen Kirche bei Kerzenschein“ des Städel (Inv. Nr. 503), das Pieter Neefs d. J. zuzuschreiben ist, weist Unterschiede in Malweise und Signatur auf.¹⁰ Während „Das Innere des Domes zu Antwerpen“ in einer gleichmäßig vertriebenen, ziemlich dichten Malweise mit recht opaken, dickflüssigen Farbtönen ausgeführt ist, besitzt die Nachszene des Städel einen flüssigen, dünnen, mitunter fast transparenten Farbauftrag. Die Kehlungen und Wölbungen an den Bündelpfeilern der Kircheninnenansicht bei Tag werden durch dünne weiße Linien angegeben, die an den beleuchteten Partien punktuell anschwellen (Abb. 5). Entsprechend fein akzentuierende Linien wurden auch von Neefs d. Ä. eingesetzt,¹¹ sie sind hier aber routiniert nachgeahmt. Die Angabe von Rissen im Mauerwerk erinnern wiederum an Neefs d. J.¹² Insgesamt sprechen die Befunde für eine Einordnung als Arbeit der Neefs-Werkstatt, zumal die sich im Infrarot- und Röntgenbild abzeichnenden Pentimenti widerlegen, dass es sich um eine Kopie handelt (Abb. 1, 2).¹³

Die opak und flüssig gemalten Figuren wurden von anderer Hand mit recht aufwendig gestalteten Inkarnatissen, einer plastischen Körpermodellierung und einem differenzierten Faltenwurf auf die Architektur gesetzt (Abb. 6). Im Röntgenbild erscheinen sie zum Teil größer, was auf eine spätere Übermalung von anderer Hand hindeutet (Abb. 2). Aufgrund der Figurentypen bezieht sich die vormalige Benennung des Staffagekünstlers „Sebastian Franck“ weniger auf Sebastiaen Vrancx¹⁴ als auf die Malerfamilie Francken. Da Frans Francken II. bereits 1642 verstarb, kommt Frans Francken III. oder einer seiner Brüder in Frage.¹⁵ Die Malweise und der dendrochronologische Befund sprechen daher für die Einordnung als ein Werk der Neefs-Werkstatt aus der Zeit zwischen 1655 und 1667 – dem Todesjahr Frans Franckens III. –, wobei die Ausführung der Figuren bei der Werkstatt der dritten Francken-Generation lag.¹⁶



Abb. 6: Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt), *Das Innere des Domes zu Antwerpen*, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1819, S. 32, Nr. 14; 1823, S. 15, Nr. 14; 1830, S. 4, Nr. 26; 1833, S. 2; 1835, S. 42, Nr. 21; 1844, S. 103, Nr. 237; 1855, S. 25, Nr. 237; 1858, S. 99, Nr. 230; 1866, S. 102, Nr. 230; 1870, S. 131, Nr. 263; 1873, S. 135, Nr. 263; 1879, S. 109, Nr. 126; 1883, S. 111, Nr. 126; 1888, S. 119, Nr. 126; 1892, S. 36, Nr. 126; 1897/1900, S. 34, Nr. 126; 1900, S. 235, Nr. 126; 1905/07, S. 25, Nr. 126; 1907, S. 23, Nr. 126; 1910, S. 30, Nr. 126; 1914, S. 31, Nr. 126; 1915, S. 95, Nr. 126; 1919, S. 83, Nr. 631; 1924, S. 143, Nr. 631; 1995, S. 43, Abb. 63

WOERMANN 1888, 1, S. 408

PHILIPPI 1900, S. 29

WURZBACH 1906, Bd. 2, S. 220

JANTZEN 1910, S. 165, Nr. 272

JANTZEN 1979², S. 228, Nr. 272

Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 107, unter Nr. 666

10 Siehe hierzu die Ausführungen in der DISKUSSION des Katalogeintrags zu Inv. Nr. 503.

11 Vgl. HÄRTING 1989, S. 206f.

12 Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1921, S. 45.

13 Siehe die vormalige Vermutung in den Städel-Verzeichnissen von 1866 bis 1873, dass es sich um eine Kopie des Frankfurter Malers und Restaurators Johann Ludwig Ernst Morgenstern des 18./19. Jahrhunderts handelt. Vgl. Morgensterns „Innere einer gotischen Kirche“ im Städel Museum (Kupfer, 41,5 x 54,3 cm, Inv. Nr. 574; bezeichnet: „J. L. F. Morgenstern. pinx= 1793). Sander/Brinkmann, in: Verz. 1999, S. 44, Taf. 82. Vgl. auch Morgensterns Kirchenquerschnitte und Kopien nach Kircheninterieurs von Emanuel de Witte und Hendrik Cornelisz. Van der Vliet. Ausst. Kat. FRANKFURT a. M. 1999/2000, S. 42–47, Nr. 26–28, 58.

14 Vgl. die von Sebastiaen Vrancx ausgeführte Staffage in: Pieter Neefs d. Ä., „Innenansicht der Jesuitenkirche zu Antwerpen“, Holz, 52 x 71 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1051). Bezeichnet: „S. Vrancx“. Um 1630). Kat. WIEN 1989, S. 259.

15 Vgl. z. B. die Staffage in den Kircheninterieurs von Pieter Neefs d. Ä. und d. J. in Kassel (Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 69, GK 71). Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 202f., GK 69, GK 71. HÄRTING 1989, Anm. 903 auf S. 218 und insgesamt zur dritten Francken-Generation S. 185–189.

16 Die der Mode des frühen 17. Jahrhunderts entsprechenden Kostüme geben keine Auskunft zu einer genaueren Datierung.

PETER PAUL RUBENS

Siegen 1577 – 1640 Antwerpen

Peter Paul Rubens wurde am 28. Juni 1577 als sechstes Kind einer Antwerpener Patrizierfamilie in Siegen/Westfalen geboren. Seine Eltern, der Jurist Jan Rubens und dessen Frau Maria Pijpelinckx, waren 1568 aus religiösen Gründen nach Köln emigriert. 1589, zwei Jahre nach Jans Tod, kehrte Maria zusammen mit ihren Kindern nach Antwerpen zurück. Dort besuchte Peter Paul zunächst die Lateinschule und war kurze Zeit Page am Hof der Witwe des Grafen De Lalaing, Marguerite de Ligne. Nach der Ausbildung bei Tobias Verhaecht, Adam van Noort und Otto van Veen wurde er 1598 als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen. Am 9. Mai 1600 brach er nach Italien auf und stand die nächsten acht Jahre im Dienst des Mantuaner Herzogs Vincenzo Gonzaga. Rubens war nicht ausschließlich an dessen Hof gebunden, sondern führte in Rom Aufträge für Altarbilder aus, porträtierte in Genua die ansässige Aristokratie und unternahm Studienfahrten und Reisen diplomatischer Art. Ende Oktober 1608 trat er die Rückreise nach Antwerpen an. Im darauffolgenden Jahr wurde er zum Hofmaler des Statthalterpaars Albrecht und Isabella ernannt. Als besonderes Privileg war er von der Residenzpflicht sowie von Steuern und Lasten befreit und es war ihm erlaubt, anderweitige Aufträge anzunehmen. Am 3. Oktober heiratete er Isabella Brant. Der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen Spanien und den nördlichen

Niederlanden sowie der Bedarf nach Ersatz für die im Bildersturm zerstörten Altarbilder begünstigten den Aufbau eines florierenden Ateliers auf dem Wapper. Der großen Nachfrage kam Rubens mit einer straff organisierten Werkstatt nach, deren prominentester Mitarbeiter bis 1620 Anthonis van Dyck war. 1621/22 meldete Rubens der St. Lukasgilde Jacques Moermans, 1627/28 Wilhelm Panneels und Justus van Egmont als Schüler. 1624 wurde Rubens auf sein Gesuch hin durch den spanischen König Philipp IV. in den Adelsstand erhoben. Im August 1628 reiste der Künstler nach Spanien und von Juni 1629 bis März 1630 abermals in diplomatischer Mission nach England, wo er von Karl I. zum Ritter geschlagen wurde. Am 6. Dezember 1630, vier Jahre nach Isabellas Tod, ging er mit der 16-jährigen Hélène Fourment eine zweite Ehe ein. 1635 erwarb der Künstler den Landsitz „Het Steen“ bei Elewijt. Im selben Jahr übernahm er die künstlerische Leitung über die Ausführung der Festdekoration anlässlich des Einzugs des spanischen Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen, der ihn im nächsten Jahr zum Hofmaler ernannte. In seinen letzten Lebensjahren an Gicht erkrankt, setzte Rubens am 27. Mai 1640 ein neues Testament auf. Er verstarb am 30. Mai. Die Beisetzung fand am 2. Juni in der Antwerpener St. Jakobskirche statt. Das Nachlassinventar wurde am 14. Juli 1640 erstellt.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 56–59; SANDRART 1675/1994, Bd. 1, II. Theil, III. Buch, S. 290–293; BELLORI 1672/1976, S. 239–268; BULLART 1682, II, S. 470–474; HOUBRAKEN 1718, I, S. 61–76; BAGLIONE 1733, S. 246–249; VON SIMSON 1996; BÜTTNER 2006

JAN BOECKHORST

Münster/Westfalen oder Rees um 1604 – 1668 Antwerpen

Jan (van) Boeckhorst (Bronckhorst, Bockhorst, Boeckhorst), wegen seiner Körpergröße auch „Langer Jan“ genannt, wurde um 1604 in Münster/Westfalen oder Rees am Niederrhein geboren. Seine Eltern, Catharina Helskamp und Heinrich Boeckhorst, Advokat und späterer Bürgermeister von Münster, gehörten der wohlhabenden, katholisch geprägten Honoratiorenenschicht an. In Münster besuchte Jan Boeckhorst bis Ende 1620 das Jesuitengymnasium und wahrscheinlich auch die Universität. 1621 wurde er zum Kleriker berufen, ohne jemals die Priesterweihe empfangen zu haben. Um 1626 siedelte Boeckhorst nach Antwerpen über, wo er laut Jan Erasmus Quellinus mit dem Malen begann. De Bie und Van den Branden berichten, dass er zunächst Schüler oder Assistent in der Werkstatt von Jacob Jordaens war, während Rubens' Neffe Philipp ihn als Schüler seines Onkels bezeichnete. 1633/34 wurde Boeckhorst als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Weder eine Werkstatt noch Schüler sind dokumentiert. Boeckhorst war an den großen Rubens-Auf-

trägen der 1630er Jahre beteiligt. Aus Boeckhorsts Testament vom 10. September 1639 geht hervor, dass er im Jahr 1637 aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt sei. Da er Rom auf dieser Reise nicht besucht habe, erklärte er, binnen neun Tagen dorthin aufbrechen zu wollen. Am 31. Oktober 1654 machte er ein zweites und am 2. November 1666, anlässlich seiner Erkrankung und der Todesfälle von mehreren Geschwistern, ein drittes Testament. Ein am 20. April 1668 verfasstes Kodizill wurde von Jasper Thielens und Jan Boel als Zeugen unterschrieben. Boeckhorst verstarb einen Tag später als vermögender Mann und wurde in der Antwerpener St. Jakobskirche bestattet.

Außer Historiendarstellungen fertigte Boeckhorst Kartonentwürfe für Tapisserien und Illustrationen für den Plantin-Moretus-Verlag an. Er übernahm die Staffagefiguren in Werken anderer Künstler wie Frans Snyders, der wiederum die Stilllebenmotive in Gemälden Boeckhorsts ausführte. Nach 1650 arbeitete Boeckhorst überwiegend für Kirchen und Klöster außerhalb Antwerpens.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 254; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 560, 563f., 902–906; LAHRKAMP 1982, S. 3–22; DERS. 1990, S. 12–38; Hans Vlieghe, Jan (van) Boeckhorst, in: DICTIONARY OF ART 4, 1996, S. 218f.

PETER PAUL RUBENS

(STUDIENKOPF)

UND

JAN BOECKHORST

(UMGESTALTUNG ZUM KÖNIG DAVID)

KÖNIG DAVID SPIELT DIE HARFE

INV. NR. 1043

Um 1616 (Originaltafel), Ende der 1640er Jahre
(Erweiterung)

Eichenholz, 61,5 x 48,2 cm (Kerntafel),
84,0 x 68,0 cm (Maße der erweiterten Tafel)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die rückseitig ursprünglich abgefaste Eichenholztafel bestand einst aus zwei vertikalen Brettern von 0,4–0,6 cm Stärke (Brett II: 61,5 x 11,5 cm; Brett III: 61,5 x 36,7 cm) und wurde später durch zwei weitere Bretter gleicher Stärke links (Brett I: 84,0 x 19,8 cm) und unten (Brett IV: 22,5 x 48,2 cm) L-förmig erweitert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar. Originaltafel (61,5 x 48,2 cm) mit heller Leimkreidegrundierung und hellgrauer, streifig aufgetragener Imprimitur. Graue Unterlegung im Hintergrund und Pelz, das Gesicht bleibt davon ausgespart. Anstückung mit heller Grundierung und einer sehr dünnflüssig und streifig aufgebrachten hellbräunlichen Imprimitur. Ca. 1,5 cm neben der Fuge verläuft – bedingt durch die versetzt ineinander verkeilten Bretter – eine deutliche Linie zwischen Kerntafel und unterer Anstückung (Brett IV) (Abb. 1). Starker Helligkeitsunterschied zu Brett IV als Folge der durch Verseifung transparenter werdenden Bleiweißausmischung.



Abb. 1: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, König David spielt die Harfe, Infrarot-Reflektographie: Kerntafel mit unterer Anstückung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die mit „gehobene Stellen, trocken“ beschriebene Holztafel wurde am 14. März 1878 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 43v, Nr. 112; Inventar 1872, Nr. 1043). 1977 untersuchte Helmut Tomaszek die Tafel und fertigte Röntgenaufnahmen an (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5). Peter Waldeis führte 1988 folgende Restaurierungsmaßnahmen durch: Behebung der Firniskrepierungen, Oberflächenreinigung, Einfügen von Kittungen an der oberen Bildkante, Retuschieren von Fehlstellen und Ausbesserung der durch Alter nachgedunkelten Retuschen (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5).

Alte Fraßgänge am unteren rechten Bildrand. Ca. 38 cm langer Riss in Brett II. Leimfuge zwischen Brett II und III gekittet und retuschiert. Dunkles Schwundrissraquelé insbesondere im Hintergrund von Brett I und teils in der Harfe. Teils lasurartig retuschierte Krepierungen im Hintergrund von Brett I und IV, auch ansatzweise in der Harfe, im Brokat und partiell in den Händen. Hochstehende Malschollen entlang der Holzfaserrichtung in Brett IV. Teils leichte Verputzungen in den Harfensaiten und den verschatteten Haarpartien. Bereibungen und Ausbrüche vom Zierrahmen an allen Bildrändern, oben und rechts retuschiert. Kleinere Ausbrüche im Kopf. Größerer retuschierte Ausbruch an der Leimfuge zwischen Brett I und II im Hintergrund oberhalb der Harfe. Retuschierte Ausbrüche auch zwischen linker Hand und Oberkörper, um den rechten Mittelfinger, im Inkarnat an der Augenbraue und zwischen Bart und Harfe (mit größerer Übermalung) sowie teils gekittet im Hintergrund und in Brett IV. Retuschen unterhalb des Harfenrahmens, in Schläfe und Bart sowie am linken Bildrand neben der linken Hand. Unter UV-Licht wird ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar.

Rückseite gedünnt und parkettiert (Abb. 3). Auf dem Parkett und zwischen den Parkettleisten Inventarnummer „1043“ – einmal mit schwarzem Kugelschreiber,



Abb. 2: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, um 1616/Ende der 1640er Jahre,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

zweimal mit Bleistift. In roter Kreide „342[=7?]3“.¹ Vermutlich abgekratztes rundes Siegel rechts des Hinterkopfes (Brett III), das sich nur im Röntgenbild abzeichnet (Abb. 4).

Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein ergab einen jüngsten Kernholzjahrring für die beiden Bretter der Originaltafel aus dem Jahr 1596. Der jüngste Kernholzjahrring der vertikalen, linken Anstückung stammt aus dem Jahr 1615. Die Messung der unteren Anstückung führte zu keiner Datierung. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes für die Originaltafel ab 1605, für die Anstückung ab 1624. Eine frühestmögliche Entstehung wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren für die Originaltafel ab 1607 denkbar, für

die Anstückung ab 1626. Unter Annahme eines Medians von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist jedoch eher die Entstehung der Originaltafel ab 1613 und der Anstückung ab 1632 zu vermuten.

PROVENIENZ

(?) vor 1668 Slg. Jan Boeckhorst (1605–1668), Künstler, Antwerpen

spätestens seit 1719 Sammlung Graf Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Schloss Weißenstein, Pommersfelden

erworben in der Verst. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17. Mai 1867, Nr. 206 (fcs. 13800/fl. 6440) über Kohlbacher als „Peter Paul Rubens“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum, Fokus auf Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, König David spielt die Harfe, um 1616, Ende der 1640er Jahre erweitert, 2007/08, o. Nr.

KOPIEN/VARIANTEN²

a) Anonym, Leinwand, 82 x 66 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.³ Seitengleich.

b) Anonym, Holz, 94 x 71 cm. 1951/52 Whitchurch Aylesbury/England, Sammlung A. P. Ritchie.⁴ Seitengleich.

c) Anonym, Leinwand, 83 x 78 cm. 1963 Brüssel, Sammlung J. Diercsens und Humblet. Seitengleich.

d) Anonym, Holz, Maße unbekannt. 1965 Bensberg, Sammlung Rudolf Brandts. Seitengleich.

e) Anonym, Technik (Gemälde) und Maße unbekannt. 1975 Antwerpen, Sammlung Emile Verrijken. Seitengleich.

f) Anonym, Leinwand, 80 x 60 cm. 1978 Niederhausen bei Wiesbaden, Stadtverwaltung. Seitengleich.

g) Anonym, Leinwand, 75 x 60 cm. Antwerpen, Sammlung Staes-D'Hulster.⁵

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

2 KOPIEN/VARIANTEN a)-p) nach dem angestückten, zum David umgestalteten Gemälde, q)-t) nach dem Studienkopf. A)-g) übernommen aus D'HULST/VANDENVEN 1989, S. 130, Nr. 40, Kopie 1–7. Zu c), e), f) Photos im Rubenianum, Antwerpen. K) und l) aufgrund fehlender Abbildungen nicht überprüfbar, unter k)-p) eventuell Mehrfachnennungen. Zu KOPIEN/VARIANTEN b), c), d) und f) siehe Photos in der Bildakte.

3 Provenienz: Verst. Köln (Lempertz), 14.11.1892, Nr. 130 (als Rubens-Schule).

4 Tafel rückseitig mit Antwerpener Marke gestempelt. Laut Burchard zeitgenössische, auch im Kolorit getreue Kopie nach Rubens von guter Qualität, jedoch ohne Details. Laut Besitzer ist die Darstellung fürstlicher und zeigt kleinere Unterschiede etwa in der Anzahl der Harfensaiten und in den Augenbrauen. Provenienz: Verst. London (Christie's), 10.5.1948, Nr. 150 (als Rubens).

5 Bezeichnet rückseitig: Jacob De Witte. Provenienz: Antwerpen (Roepzaal Leys, Kipdorpvest), 20.10.1980. Laut Ludwig Burchard alte, „indirekte“ Kopie nach der Frankfurter Tafel. Siehe die Aufzeichnungen von Ludwig Burchard im Rubenianum.

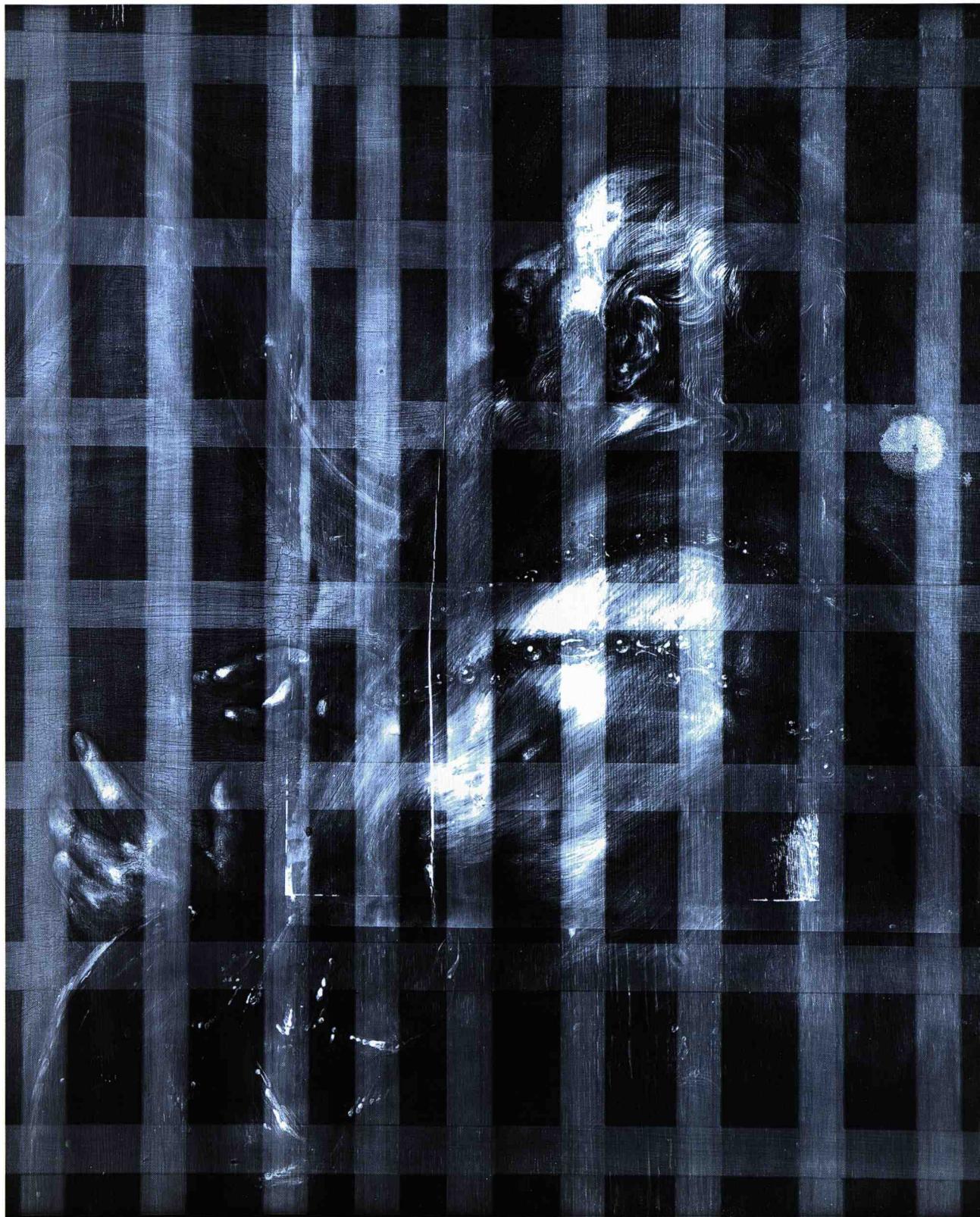


Abb. 4: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum

h) Rubens-Nachfolge, Leinwand, 178,5 x 160 cm. Nijmegen, Rathaus. Mitte 17. Jahrhundert.⁶ Seitengleich,

erweitert zu einer ganzfigurigen knienden Darstellung in einem Raum mit Fensterausblick.

6 Provenienz: 1740 erstmals im Rathaus Nijmegen dokumentiert (dort möglicherweise bereits seit der Beschlagnahmung von

Katholiken durch den Magistrat im Jahr 1668). ACKERMANS 1982, S. 152, Nr. S15.

- i) Art des Frans van Mieris, Holz, 24,8 x 18,1 cm. Verst. London (Christie's) 27. Februar 2004, Nr. 14. 20. Jahrhundert.
- j) Hermann Kröger, Technik (= Gemälde) und Maße unbekannt. Aufbewahrungsort unbekannt.⁷
- k) Anonym, Maße und Technik unbekannt. 19. Jahrhundert, Darmstadt, Sammlung L. Harres.⁸
- l) Anonym, Technik und Maße unbekannt. 1932 Darmstadt, Privatsammlung.⁹
- m) Anonym, Technik und Maße unbekannt. Ca. 1962 Belgien, Privatsammlung.¹⁰
- n) Rubens oder Jordaens?, Maße und Technik unbekannt. Verst. Hilversum 22. Mai 1922, Nr. 506.¹¹ Seitenverkehrt.
- o) Flämisch 17. Jahrhundert (?), Leinwand auf Holz, ca. 59 x 44,5 cm. Norddeutschland, Privatsammlung.¹²
- p) Rubens-Werkstatt, Holz, 64 x 46,5 cm. St. Petersburg, Eremitage.¹³
- q) Anonym, Leinwand, 36 x 55 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.¹⁴ Kopie nach dem Studienkopf. (Abb. 5)
- r) Charles-François Hulin, Leinwand, 60 x 47 cm. Oslo, Nationalgalerie (Inv. Nr. NG.M.77).
- s) Nicolas Vleughels (Werkstatt?), rote Kreide, 154 x 138 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 34933).¹⁵
- t) Antoine Watteau, Rötel, 170 x 144 mm. Paris, Sammlung Jean-Jacques Senon.¹⁶ (Abb. 6)

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 16,6 x 13,8 cm (Darstellungsmaß), 22,6 x 17,7 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 12.

BESCHREIBUNG

Die Tafel zeigt die halbfigurige Darstellung eines älteren, Harfe spielenden Mannes vor neutralem, dunklem Fond. Durch das Instrument, das an dem oberen, geschwun-

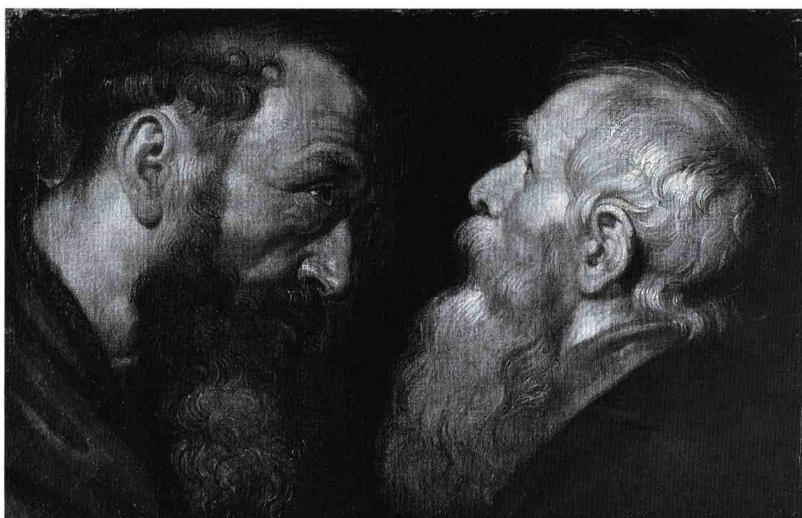


Abb. 5: Anonym, Zwei männliche Studienköpfe, Aufbewahrungsort unbekannt



Abb. 6: Antoine Watteau, Kopie nach dem Kopf des David von Rubens, um 1714 (?), Rötel, Paris, Sammlung Jean-Jacques Senon

7 1960 angefertigt für Catholic Press Inc. (153 North Michigan Avenue, Chicago, Illinois, USA) für ein zu errichtendes Museum.

8 Die Kopie wurde am 14.6.1867 von Inspektor Hausmann, Dr. Spieß und dem Städel-Inspektor Gerhard Malss mit dem Original verglichen. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 562. Siehe die Annotation: „Im Besitz des Maurermeisters L. Harres in Darmstadt befindet sich eine gute alte Copie.“ in: Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165b., unter Nr. 483.

9 Siehe Brief des Besitzers von 1932 in der Bildakte.

10 DE MIRIMONDE 1977, S. 167.

11 DE MIRIMONDE 1977, S. 167.

12 Provenienz: Privatbesitz Bielefeld. Auktion Königstein (Reiss & Sohn) Herbst 2000.

13 JAFFÉ 1989, S. 224f. (als alte Kopie).

14 Provenienz: Verst. Zürich 5.12.1924, Nr. 117. Verst. Zürich (Stoeri) 12.11.1926, Nr. 115. Slg. Lanz, Mannheim. Slg. Dr.

Weil, Prag. 1936, Slg. Prof. Dr. Karolus, Probstdeuben bei Leipzig. Verst. Köln (Lempertz) 26.4.1940, Nr. 101 (als Rubens). Siehe im Versteigerungskatalog von 1940 (S. 24, Nr. 101) die Beschreibung des Stoffes am Hals als rot, den Mantel als braun. Laut Expertisen von Wilhelm von Bode und Cornelis Hofstede de Groot authentisches Werk von Rubens. Korrespondenz vom 23.8.1936 und 22.6.1937 und Photo in der Gemäldeakte. D'HULST/VANDENVEN 1989, S. 131, unter Nr. 40 (als anonyme Kopie). EIDELBERG 1997, S. 246, Anm. 38 auf S. 264, Abb. 47 (als Rubens-Werkstatt). HEINRICH 2003, I, S. 310, 343f., unter Nr. AP21, E2 (als Rubens).

15 Provenienz: Slg. Nicolas Vleughels (1668–1737), Rom. Slg. Graf von Orsay. HERCENBERG 1976, S. 166f., Nr. 374 (als Vleughels-Werkstatt). Als Vleughels bei ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 386, unter Nr. 241, Abb. 241a und EIDELBERG 1997, S. 238, 246, Abb. 46, Anm. 18 auf S. 263.

16 Um 1714 (?). ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 386, Nr. 241.

genen Holzrand eine schlichte Volute ausbildet, und die kostbare Kleidung wird er als König David gekennzeichnet. Der Kopf ist im Profil nach links gewendet und leicht in den Nacken gelegt, das Auge ist unter den buschig abstehenden Brauen kaum sichtbar. Einzelne weiße, im Licht aufblitzende Strähnen und schwarze Locken am Hinterkopf akzentuieren das schütttere, ergraute Haar, das sich in weichen Wellen über ein schmales rotes Halstuch legt. Sein Vollbart reicht an der Brust bis zu dem oberen Strang der Schulterkette, die auf dem üppigen, breiten Hermelinpelzkragen doppelt gelegt ist. Perlen, rote und hellgelbe Steine sowie stern- und passförmige Schmuckelemente aus Gold und Edelsteinbesatz bilden die schweren Kettenglieder. Unter dem Hermelin trägt David einen Mantel aus gold-braun gemusterterem Brokat oder Damast, dessen steife Faltenstruktur durch helle Glanzlichter betont wird.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich seit 1719 in der Sammlung Graf von Schönborn in Pommersfelden, wo es „In der Churfürstlichen Retirade“ als „Der David, auff der Harpff Spielend/Brustbild, Lebens-gros. V. Rubens. (2/10, 2/7)“ dokumentiert ist.¹⁷ Am 17. Mai 1867 wurde es als „Peter Paul Rubens“ in der Pariser Auktion eines Teils der Schönbornschen Kollektion für 13000 fcs. angeboten und über Kohlbacher für 13800 fcs./6440 fl. ersteigert, der die Tafel am 1. Juni 1867 dem Städel über gab.¹⁸ Die Inventare von 1872 und 1880 verzeichnen mit 7500 fl. einen höheren Schätzpreis.¹⁹

Die Inventare und Verzeichnisse des Städel führten das Gemälde zunächst als Harfe spielenden König David von Rubens.²⁰ Im 19. Jahrhundert wurde es auch von Waagen, Valentin und Rooses als Rubens-Werk besprochen,²¹ wobei Valentin bemerkte, der Künstler habe wohl kaum beabsichtigt, „einen David zu malen.“²² Vielmehr mache das Bild „ganz den Eindruck, als ob der Künstler beim Anblick eines alten Mannes, den er als Studienkopf festhalten wollte, zu dem Gedanken gekommen sei, daß dies ein Kopf wäre, wie er wohl dem

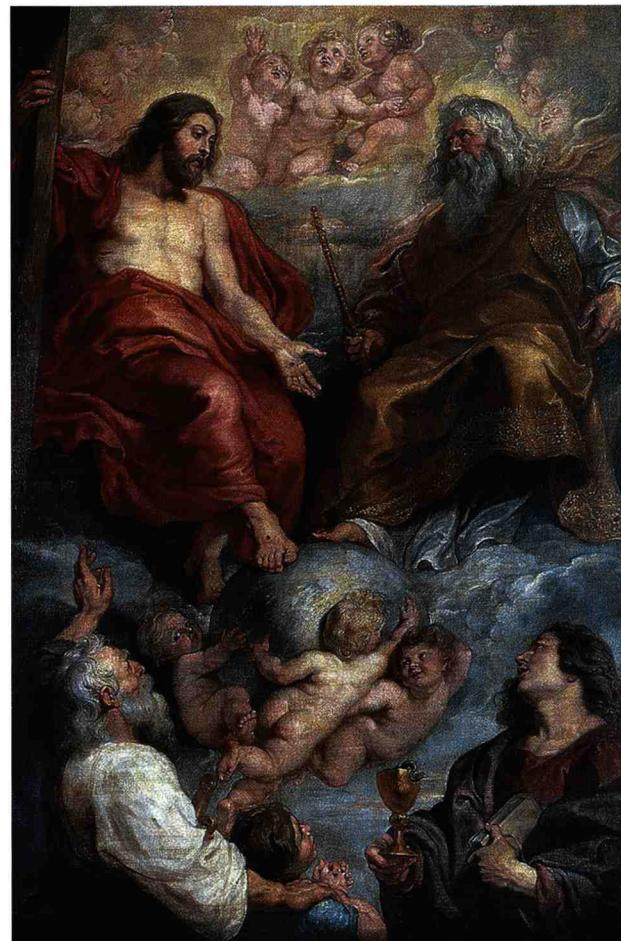


Abb. 7: Peter Paul Rubens und Werkstatt, *Die Heilige Dreieinigkeit*, um 1616–17, Weimar, Schlossmuseum

frommen alten David gehören könnte, und daß er dann rasch und wie von einer Inspiration gefaßt das Bild hingeworfen habe. So steht er vor uns da, der greise König, der mit den trefflich gemalten Händen in die Saiten greift, [...]. Denken wir uns aber die biblische Hülle weggeworfen, so bleibt ein höchst charakteristischer Porträtkopf, [...].“²³ Levin zweifelte an der Zuschreibung der kompletten Tafel an Rubens, und meinte, nur der Kopf, ein kleiner Teil der rechten Hand und der

17 Maßangabe: 1 Nürnberger Schuh = 30 cm, 1 Nürnberger Zoll = 2,5 cm. Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 234, Nr. 21 (alte Zählung), S. 78. Ebendort als „Rubens. David auf der Harfe spielend. 2/10, 2/7.“ in Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 29, Nr. 233. In der großen Galerie als „P. P. Rubens David mit der Harfe, vortrefflich wegen großer Klarheit und sorgfältiger Vollendung“ bei HELLER 1845, S. 23. Ich danke Frau Feldmann, Sammlung Schönborn, Pommersfelden, für die Überprüfung der nicht öffentlich zugänglichen Kataloge.

18 Siehe den mit Preisen und Käufern annotierten Verst. Kat. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17.5.1867, S. 82, Nr. 206, in dem das Gemälde beschrieben wird als „dans la manière tendre de Rubens“. Exemplar im Städel. Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15.

19 Siehe auch die Annotation des gleichen Schätzpreises in einem Exemplar des Städel-Verzeichnisses von 1883 im Städel. Vgl. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1043; INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1043.

20 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1043; INVENTAR 1865, Inv. Nr. 562, alt Inv. Nr. 1043; INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1043; INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1043. Archiv. 1877/78, S. 43v, Nr. 112.

21 WAAGEN 1843, I, S. 131. ROOSES 1886, I, S. 147, Nr. 119 (mit Verweis auf ein Gemälde mit entsprechendem Sujet in Kassel, das dort im Inventar von 1749 verzeichnet sei und 1806 durch die Franzosen verlorenging).

22 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 11.

23 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 11. Valentins Text wurde aufgegriffen in Verz. 1915, S. 87f., Nr. 127.

Schulter stamme tatsächlich von ihm, während die übrigen Bildpartien an „dieses ursprüngliche Fragment [...] angesetzt und von außerordentlich schwacher Hand“ seien.²⁴

Weizsäcker wiederum reihte die Tafel im Städel-Verzeichnis von 1900 aus stilistischen Gründen und unter Berufung auf Waagen und Rooses als eigenhändiges Werk von Rubens ein und schlug eine Datierung vor 1615 vor,²⁵ die Rosenberg, Dillon, Réau und Ackermans übernahmen.²⁶ Auch De Mirimonde verzeichnete das Gemälde 1977 als ein Werk von Rubens, ohne eine Anstückung zu erwähnen und verwies auf die für das 18. Jahrhundert übliche Harfenform.²⁷

Während das Städel-Verzeichnis von 1915 das Bild noch als „eins der [...] ganz eigenhändigen Werke des Meisters“ und wie zuvor Valentin selbst die Hände als „trefflich gemalt“ bezeichnete,²⁸ galt es in den Städel-Verzeichnissen von 1919 und 1924 als ein nachträglich vergrößertes Werk von Rubens. Die bis 1987 folgenden Städel-Verzeichnisse führten das Bild allerdings erneut als Rubens-Gemälde ohne Hinweis auf eine Erweiterung.²⁹ Oldenbourg äußerte 1921 wie zuvor nur Levin, dass Rubens' Studienkopf „von späterer, fremder Hand“ vergrößert und zu einem König ergänzt worden sei.³⁰ Die Kerntafel beinhaltete eine Vorstudie zur Figur des Paulus, der in dem um 1616–17 entstandenen Gemälde „Die Heilige Dreieinigkeit“ von Rubens in Weimar eingefügt sei (Abb. 7).³¹

Glück versuchte den für die Erweiterung verantwortlichen Künstler zu identifizieren und schlug mündlich Jan Boeckhorst vor.³² Burchard, der Glücks Zuschreibung 1933 notiert hatte, überlegte seinerseits, ob der Frankfurter David „vielleicht von Jan Lievens“³³ sei.

Anfangs ging er allerdings davon aus, dass es sich zwar um eine später vergrößerte Kopfstudie handelt, deren Anstückung aber von derselben hohen Qualität wie das Kernstück sei und daher fast unmittelbar nach Entstehung der Kopfstudie von Rubens selbst vorgenommen worden sein müsse.³⁴ 1954 wies er aber selbst darauf hin, dass die Erweiterung auf Thomas Willeboirts Bosschaert zurückgehen könnte. Er zog die Frankfurter Tafel als Vergleich für das Gemälde „Abraham bewirkt die Engel“ (Abb. 8) heran und schrieb dieses gleichfalls Willeboirts zu, da der Kopf Abrahams auf den „David“ im Städel Museum zurückgehe.³⁵ Die Antwerpener Brandmarke, die auf der Rückseite einer Kopie nach dem Städel-Bild aus der Sammlung Ritchie aufgebracht ist, führte er als Beweis dafür an, dass die Erweiterung in Antwerpen, wohl nicht später als 1650, stattfand.³⁶ Die erstmalig durch Glück erfolgte und bald von Evers³⁷ aufgegriffene Zuschreibung der Erweiterung an Boeckhorst, die den Studienkopf von Rubens zum Harfe spielenden „David“ verwandelt hat, erfuhr erst durch Held größere Akzeptanz. Drei Jahre nach der Erstellung des Werkverzeichnisses von Boeckhorst durch Lahrkamp³⁸ präsentierte Held das Städel-Bild in seinen Nachträgen zu Boeckhorsts Œuvre. Er betonte, dass Gewand und Hände von Boeckhorst ausgeführt seien, und verwies auf das 1691 erstellte Inventar von Jasper Thielens, in dem unter zahlreichen Werken von Boeckhorst auch „Een stuck, Coninck David, van Lange Jan, met vergulde lijste“ verzeichnet ist, das mit dem Städel-Bild zu identifizieren sei.³⁹ Ferner gebe es eine Kopie nach diesem Gemälde, die in einem Inventar von 1692 als „Eene schilderye, verbeldende den Coninck David, gheschildert naer een stuck van Langen Jan.“ erscheint.⁴⁰

24 LEVIN 1887/88b, Sp. 281.

25 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 289f., Nr. 127. Rooses gab keine Datierung an. ROOSES 1886, I, S. 147, Nr. 119.

26 Ebenso als Rubens um 1610–15: ROSENBERG 1906, S. 58. DILLON 1909, S. 216. RÉAU 1956, S. 256 (1615). ACKERMANS 1982, S. 152, unter Nr. S15 (ca. 1615).

27 DE MIRIMONDE 1977, S. 166f.

28 Verz. 1915, S. 87f., Nr. 127.

29 Die Einstufung des Kopfes als eigenhändiger Rubens auch durch Eich, Städelmuseum, Frankfurt a. M. Brief vom 5.11.1964 in der Gemäldeakte.

30 OLDENBOURG 1921⁴, S. 451.

31 Peter Paul Rubens und Werkstatt, „Die Heilige Dreieinigkeit“, Lwd., 214,5 x 145 cm. Weimar, Schlossmuseum (Inv. Nr. G 88a). Um 1616–17. OLDENBOURG 1921⁴, S. 459.

32 Vgl. D'HULST/VANDENVEN 1989, Nr. 40, S. 131, Anm. 4. In einer Annotation des Auktionskataloges Köln (Lempertz) 14.11.1892 hatte Glück das dort versteigerte Bild (hier KOPIE/VARIANTE a) als Kopie nach dem Original von Rubens im Städel beschrieben. Handschriftlicher Vermerk im Rubenianum, Antwerpen.

33 Undatierte Notiz. Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

34 Schreiben vom 1.2.1952. In einem Schreiben vom 12.10.1956

griff Burchard diese Überlegung erneut auf und verwies auf Unterschiede in der jeweiligen Grundierung von Kern- und Erweiterungstafel. Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

35 Vormals Thomas Willeboirts Bosschaert zugeschrieben, „Abraham bewirkt die Engel“, Lwd., 176 x 239 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Schreiben vom 17.2.1954. Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

36 Siehe KOPIE/VARIANTE b). Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

37 Evers beurteilte das Städel-Bild zunächst als spätes Werk von Rubens und fügte 1944 an, dass der Kopf von Jan Boeckhorst neu gefasst worden sei. EVER 1943, S. 205. DERS. 1944, S. 198.

38 Lahrkamp nannte zwar durch Boeckhorst erweiterte Rubens-Kompositionen wie diejenigen in Kassel (Museumlandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 90) und Neuburg (Staatsgalerie, Inv. Nr. 353), nicht aber die Städel-Tafel. LAHRKAMP 1982, S. 148, 167, Nr. 99, A9.

39 HELD 1985, S. 27. Vgl. DENUCÉ 1932, S. 351.

40 Vgl. DENUCÉ 1932, S. 370. Held wies darauf hin, dass Ostrand die Nennung im Inventar von 1692 irrtümlich als eigenhändiges, möglicherweise für das gleiche Werk in Thielens Inventar interpretierte. HELD 1985, S. 27. Vgl. OSTRAND 1975/91, S. 255, Nr. B7. Ostrand bezog die beiden Inventareinträge nicht auf



Abb. 8: Pieter Thys zugeschrieben, Abraham bewirkt die Engel, Aufbewahrungsort unbekannt

Ungeachtet der Zuschreibung der Erweiterung an Boeckhorst vermutete Jaffé kurz darauf, diese sei aus kommerziellen Gründen im späten 17. Jahrhundert vorgenommen worden und könnte auf Erasmus Quellinus zurückgehen.⁴¹ Die im „David“ enthaltene Kopfstudie stufte er, auch angesichts einer alten Kopie in der Eremitage, als Rubens-Werk ein und datierte sie gleichzeitig mit dem gegen 1616–17 entstandenen Gemälde in Weimar (Abb. 7), das bereits Oldenbourg als Vergleich angeführt hatte.⁴² Außerdem verwies er auf die alte, heute verlorene rückseitige Beschriftung „60 P.7.3.P.P.R.“, die bestätige, dass Rubens die Studie in seiner Sammlung verwahrt habe.

Unter Berufung auf Glück und Held nahmen D’Hulst und Vandenvan das Städel-Gemälde in den Corpus der Rubens-Werke als authentische Studie auf, die später durch Boeckhorst erweitert wurde.⁴³ Boeckhorst habe nicht nur die ergänzten Bretter bemalt, sondern auch den Hermelinkragen und die Ketten auf der ursprünglichen Kerntafel hinzugefügt.⁴⁴ Aufgrund der andersartigen Grundierung auf den angestückten Brettern gingen sie von einem späteren Datum für die Entstehung der Erweiterung aus. Einige Partien der Anstü-

ckung seien von einer Kristallisierung des Bindemittels in der Malschicht betroffen, die blassen, opaken Flecken hervorrufe. D’Hulst und Vandenvan verwiesen auf Rubens’ Nachlass, der mehrere *tronies* von seiner Hand verzeichne, von denen eine möglicherweise nach seinem Tod in den Besitz von Boeckhorst gelangt sei. Damit verwarf D’Hulst die Überlegung, dass die ursprüngliche Kopfstudie noch zu Lebzeiten von Rubens durch einen Mitarbeiter vergrößert worden sein könnte.⁴⁵ D’Hulst und Vandenvan zufolge werde der von Held in Form der Inventareinträge von 1691 und 1692 zitierte Nachweis für Boeckhorsts Ausführung der Erweiterung durch Burchards Hinweis auf eine frühe Kopie mit rückseitigem Antwerpener Brandzeichen gestützt.⁴⁶ Sie machten auf eine anonyme Kopie aufmerksam, die den Kopf des David zusammen mit demjenigen des hl. Franziskus aus dem Kasseler Gemälde „Maria von Büßern und Heiligen verehrt“ kombiniert (Abb. 5).⁴⁷ Über die Eigenhändigkeit dieses Bildes war bereits der Städel-Direktor Georg Swarzenski unschlüssig gewesen.⁴⁸

Hubala, Vlieghe, McGrath, Sander und Brinkmann sowie Heinrich sprachen sich in der Folge gleichfalls für

das Städel-Bild, sondern auf Szenen der „Reue des König David“. Sie erwähnte unter den zurückgewiesenen Werken ein Gemälde mit Segmentbogenabschluss, das einen halbfigurigen „König David“ zeigt und zuletzt 1934 im Wiener Kunsthändler war. EBD., S. 110–113, 251f., 254f., 285, A2, A3, A82, B6, C2.

41 JAFFÉ 1989, S. 225, Nr. 413.

42 KOPIE p). JAFFÉ 1989, S. 224f., Nr. 413, 414.

43 D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 130–132, Nr. 40. D’Hulst und Vandenvan gaben keine Datierung an. Ich danke Marc Vandenvan, Rubenianum, Antwerpen, für Gespräche am 22.2.2006 und 15.1.2007.

44 Zunächst bezeichnete D’Hulst auch die Qualität der Kette als sehr gut. Vgl. die handschriftlichen Notizen von R.-A.

d’Hulst, Juli 1986, im Rubenianum, Antwerpen.

45 Handschriftliche Notizen von R.-A. d’Hulst, Juli 1986, im Rubenianum, Antwerpen.

46 Siehe KOPIE/VARIANTE b). D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 131, Nr. 40.

47 Siehe KOPIE q). Peter Paul Rubens, „Maria mit Jesus und Johannes von reuigen Sündern und Heiligen verehrt“, Lwd. auf Holz, 258 x 204 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 119). Zur Datierung um 1619 siehe Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 262f., Nr. GK 119.

48 Handschriftliche Notiz von Swarzenski auf einem Schreiben von Hugo Starck vom 23.8.1936 in der Gemäldeakte, wonach die Eigenhändigkeit anhand des Fotos nicht zu klären sei.

die Einordnung der Städel-Tafel als ein später durch Boeckhorst erweiterter Studienkopf von Rubens aus,⁴⁹ während Lahrkamp nur auf Boeckhorst, aber nicht näher auf den Künstler der Kerntafel einging⁵⁰ und die Beschreibung des in dem Frankfurter Gemälde enthaltenen Studienkopfes an Rubens auch von Eidelberg etwas reservierter behandelt wurde.⁵¹

Hubala, der die Tafel aus stilistischen Gründen „kaum später als 1618–20“ datierte,⁵² sah die Beteiligung eines anderen Künstlers bei der Einkleidung als König David auch im Hinblick auf die um 1612–15 datierbare Federzeichnung eines Harfe spielenden David von Rubens erwiesen, die durch eine der Musikpraxis entsprechende Handstellung von dem Frankfurter Bild abweiche.⁵³ In der Städel-Tafel fehle zudem die für einen David übliche Bekrönung, die in anderen Rubens-Gemälden mit der Darstellung des David durchaus enthalten sei. Er bemerkte ferner, dass sich der Figurentypus von David bei Rubens und Boeckhorst ähnele, während er beim Frankfurter Kopf deutlich abweiche.⁵⁴ Daraus schloss er, Rubens habe mit der Studie nicht David vorbereitet, sondern, obgleich der Kopf in keiner der eigenhändigen Anbetungsszenen ausfindig zu machen sei, einen der Heiligen Drei Könige.⁵⁵ Aufgrund des wiederkehrenden Typus' identifizierte er den Frankfurter Kopf als Studie für eines der Einzelbildnisse der Heiligen Drei Könige, die aus einem per Rechnung belegbaren Auftrag für den befreundeten Verleger Baltasar Moretus hervorgegangen seien.⁵⁶

Lahrkamp führte mit der 1698 erstellten „Specification jener 101 stuck Mahlereyen, welche Ihr Churfürstl. Durchlaucht Maximilian Emanuel Herzog in Bayern

anno 1698 von Gisbert van Colen zu Antwerpen um 100 000 fl. Flämischer Münz erkauf haben“ eine weitere Quelle an, in der unter Nr. 34 „Der König David, weniger als in halber Figur.“ „Von Langenjan“ verzeichnet sei.⁵⁷ Er sah in diesem Eintrag das von Boeckhorst überarbeitete Gemälde im Städel Museum und meinte irrtümlich, dieses habe sich einst in der Sammlung Thielens befunden und sei 1851 aus München verkauft worden. Vlieghe betonte, dass entsprechende Bilderweiterungen für Boeckhorsts Werkstattpraxis durchaus gängig waren. Aufgrund der langen spitzen Finger und dem durch die Körperformen wenig beeinträchtigten, eckig gefalteten Gewand hielt er die Frankfurter Tafel für ein Spätwerk Boeckhorsts. Er meinte, auch der Kopf sei im starken Maße übermalt.⁵⁸

Eidelberg, der das Album mit 94 Charakterköpfen der Rubens-Werkstatt aus dem Besitz von Roger de Piles rekonstruierte,⁵⁹ wies darauf hin, dass eine Zeichnung von Nicolas Vleughels eine verlorene Seite aus dem De-Piles-Album wiedergebe.⁶⁰ Diese korrespondiere mit einem gemalten Studienkopf von Rubens, der in mehreren Versionen – darunter auch in der Studie, die den Kopf mit demjenigen des hl. Franziskus kombiniert (Abb. 5) – überliefert sei.⁶¹ Das Frankfurter Gemälde, das denselben Kopf enthält, nannte Eidelberg in diesem Zusammenhang als das angebliche Original von Rubens, das später von anderer Hand übermalt worden sei.⁶² Wie bereits Oldenburg bemerkte auch er, dass der Kopf seitenverkehrt bei der Figur des Paulus in dem Weimarer Altarbild (Abb. 7) wiederkehre. Ferner sei er für einen Apostel in der Brüsseler „Mariä Himmelfahrt“ her-

49 HUBALA 1990, S. 62. Vlieghe 1990a, S. 81. MCGRATH 1992, S. 196. Vlieghe 1992/93, S. 139. Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 49. HEINRICH 2003, I, S. 343, unter Nr. E2.

50 LAHRKAMP 1990, Anm. 20 auf S. 35, S. 142, unter Nr. 1.

51 EIDELBERG 1997, Anm. 38 auf S. 264.

52 HUBALA 1990, S. 64f.

53 Peter Paul Rubens, „König David spielt die Harfe“, Feder in Braun, braun laviert, 230 x 150 mm (Blatt), 169 x 113 mm (Darstellung). Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Slg. Lugt (Inv. Nr. 20.221). Die Hände in der Städel-Tafel würden laut Hubala eher die Harfe stützen oder die Saiten abdecken. HUBALA 1990, S. 62.

54 Als Beispiele nannte Hubala die David-Figur in Rubens' Münchner Werk „Christus und die reuigen Sünder“ (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 329) und in seinem Kasseler Gemälde (siehe Anm. 47) sowie diejenige in Boeckhorsts „Reue des König David“ in St. Michael in Gent und „Christus mit den reumütigen Sündern“ in Chapel Hill (The Ackland Art Museum, University of North Carolina, Ackland Fund, Inv. Nr. 72.1.1.). HUBALA 1990, S. 64.

55 Hubala verwies auf die Anbetungsszenen von Rubens, in denen der Frankfurter Kopf nicht wiederkehrt, und in diesem Zusammenhang auch auf Rubens' Altarbild „Anbetung der Könige“ (Holz, Triptychon-Mittelteil 318 x 276 cm) in der Mechelener Kirche St. Johannes d. T. HUBALA 1990, S. 64f.

56 Peter Paul Rubens?, „Der griechische König“, Holz, 66 x 50,8 cm. Ponce/Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce (Inv. Nr. 62.0300). Der Auftrag basierte darauf, dass in der Moretus-Familie die Kinder nach den Heiligen Drei Königen benannt wurden. Siehe HUBALA 1990, S. 65.

57 LAHRKAMP 1990, Anm. 20 auf S. 35.

58 Vlieghe 1990a, S. 81. DERS. 1992/93, S. 139.

59 EIDELBERG 1997, S. 234–266.

60 KOPIE s). Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen Vleughels, die bis zum Tod des Künstlers in seinem Atelier verblieben und später von Graf von Orsay erworben wurden. Entgegen HERCENBERG 1976, S. 166f., Nr. 374 plädierte Eidelberg aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten und wegen des Seriencharakters für die Eigenhändigkeit aller Blätter. EIDELBERG 1997, S. 238, 246, Anm. 19 auf S. 263. Hercenberg sah Vleughels Kopfstudien, darunter auch KOPIE s), in Zusammenhang mit einem Stich des „Letzten Abendmahls“ (spätestens 1731) von Charles Nicolas Cochin d. Ä. nach einem Gemälde von Vleughels (um 1718). Drei der Kopfstudien, unter die er KOPIE s) nicht zählte, seien Kopien nach Watteau, der wiederum nach Rubens gearbeitet habe. HERCENBERG 1976, S. 166f., Nr. 373–383, 374.

61 Eidelberg verwies auf KOPIE q), die er als Rubens-Werkstatt bezeichnete. EIDELBERG 1997, S. 246, Bildunterschrift 47.

62 EIDELBERG 1997, Anm. 38 auf S. 264.

angezogen worden.⁶³ Eidelberg betonte, dass Vleughels Blatt nicht nach einer ausgeführten Komposition angefertigt worden sei, sondern den Prototyp eines einzelnen Rubens-Kopfes kopiert habe. In einem Nachtrag verwies er ferner auf eine bei Rosenberg und Prat erstmals publizierte Zeichnung von Antoine Watteau (Abb. 6), die denselben Kopf wie Vleughels abbildet und damit die enge Verknüpfung zwischen den Studien Vleughels und Watteaus nach dem De-Piles-Album belege.⁶⁴ In seiner Monographie über Thomas Willeboirts Bosschaert wies Heinrich die einst von Burchard getätigten Zuschreibungen an Willeboirts für die Vergrößerung der Frankfurter Tafel zurück und plädierte für Boeckhorst als Künstler.⁶⁵ Das Leinwandbild mit der Darstellung der Frankfurter Kopfstudie und des hl. Franziskus aus dem Kasseler Altarbild (Abb. 5) betrachtete er entgegen D'Hulst und Vandeven als Kopfstudien von Rubens. Es gehe der erweiterten Komposition im Städel Museum voran und sei nicht nur für die Städel-Tafel verwendet worden, sondern auch in einem anderen Werk Willeboirts' sowie in zwei Willeboirts ab- und Pieter Thys zuzuschreibenden Gemälden.⁶⁶

Während in jüngerer Zeit Renger die Zuschreibung der Anstückung an Boeckhorst in Frage stellte,⁶⁷ bekräftigte Vlieghe seine zuvor geäußerte Meinung und sprach sich ebenso wie Van Hout⁶⁸ für die Ergänzung durch Boeckhorst kurz nach dem Tod von Rubens aus. Als weiteres Beispiel für eine entsprechende Werkstattpraxis führte Vlieghe einen Studienkopf von Rubens aus einer Privatsammlung an, der gleichfalls um 1616 entstanden und Ende der 1640er Jahre durch Boeckhorst erweitert worden sei (Abb. 9).⁶⁹ Van Hout überlegte, die Frankfurter Kerntafel etwas später als die sonst vorherrschende Datierung auf 1616 in die frühen 1620er Jahre zu setzen.

Basierend auf den Recherchen zu dem Bestandskatalog besprach die Verfasserin die Städel-Tafel vorab in einer

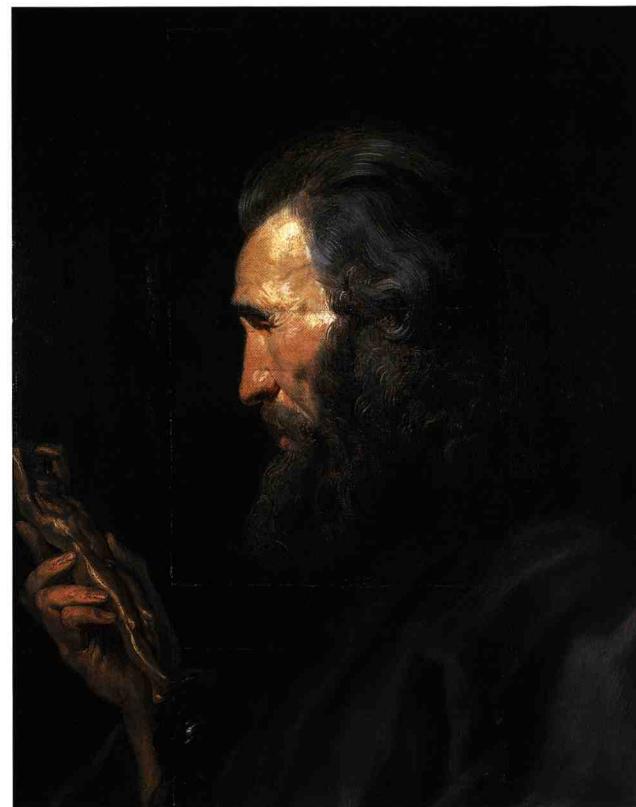


Abb. 9: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, Bärtiger Männerkopf im Profil nach links, um 1616/Ende der 1640er Jahre, Privatsammlung

Fokusausstellung des Städel, welche die Tafel der in Zuschreibung und Datierung vergleichbaren Rubens-tronie aus einer Privatsammlung gegenüberstellte (Abb. 9), als eine nachträglich durch Boeckhorst gegen Ende der 1640er Jahre erweiterte Rubens-tronie aus der Zeit um 1616.⁷⁰ Zu den Historienbildern, die mit Hilfe dieser *tronie* entstanden sind, gehören neben dem Weimarer Altarbild (Abb. 7) und der Brüsseler „Mariä Himmelfahrt“ auch zwei Hirtenanbetungen in Neu-

63 Peter Paul Rubens, „Mariä Himmelfahrt“, Lwd., 500 x 338,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 166).

64 KOPIE t). EIDELBERG 1997, S. 253. Vgl. ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 386, Nr. 241, die den Frankfurter Studienkopf nicht nennen, aber darauf hinweisen, dass der Kopf als Modell für einen der Apostel in Rubens' „Mariä Himmelfahrt“-Darstellungen gedient haben könnte, etwa derjenigen in den Fürstlichen Sammlungen (Inv. Nr. GE 80).

65 HEINRICH 2003, I, S. 310, 343f., unter Nr. AP21 und E2, II, Anm. 846 auf S. 442.

66 Siehe den Profilkopf des Neptuns in Willeboirts „Friedrich Heinrich als Beherrscher der Meere“ (Lwd., 314 x 208 cm, Den Haag, Huis ten Bosch, Oranjezaal), die Figur des Abraham in Thys' „Abraham bewirkt die Engel“ (Lwd., 176 x 239 cm, Aufbewahrungsort unbekannt; Provenienz: Slg. W. W. Cornwallis, London. Verst. Brüssel [Galerie Fievé] 19./20.12.1924, Nr. 30 (als Van Dyck). Februar 1954, Galerie Pro Arte, Peseux-Neuchâtel; vgl. Anm. 35) und die seitenverkehrte Profilansicht

des Jakobus in Thys' „Verklärung Christi“ (Lwd., 300 x 230 cm, Les Andelys, St. Sauveur). HEINRICH 2003, I, S. 309–311, 343f., 346f., Nr. AP21, E2, E12.

67 Ich danke Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, für das Gespräch am 29.7.2005.

68 Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für das Gespräch am 21.2.2006 und 15.1.2007.

69 Peter Paul Rubens, „Bärtiger Männerkopf im Profil nach links“, Holz, 73,1 x 60,6 cm. Privatsammlung. Ich danke Hans Vlieghe, Rubenianum Antwerpen, für seine mündliche Einschätzung am 23.2.2006 und seine Auskunft in einer E-Mail vom 19.2.2007. Ebenso hob auch Galen im Rahmen der Arbeit an ihrer Dissertation über Johann Boeckhorst die enge Verbindung von Rubens und Boeckhorst im Städel-Bild hervor. Schreiben von Maria Galen, Westfälische-Wilhelms-Universität Münster, vom 8.8.2007 in der Bildakte.

70 TIEZE 2007a.



Abb. 10: Peter Paul Rubens, *Anbetung der Hirten* (Detail), um 1618–20, Soissons, Kathedrale

burg und Soissons (Abb. 10) sowie die „Wunder des hl. Ignatius“ in Wien.⁷¹

Dewitz verwies auf eine Kopie von Charles-François Hutin nach der Originaltafel von Rubens, die im Format und vielleicht auch in der Verwendung rotbrauner Farbe in Kragen- und Brustbereich mit der Originaltafel übereinstimmt.⁷²

DISKUSSION

Das Gemälde bestand ursprünglich aus zwei vertikal zusammengefügten Brettern, die nachträglich links und unten durch zwei weitere Bretter L-förmig erweitert wurden. Aufgrund des dendrochronologischen Befun-

des können die Originalbretter ab 1613 datiert werden, während die Anstückung frühestens ab 1632 entstanden ist. Auch in der Bemalung sind in den verschiedenen Tafelteilen deutliche Unterschiede auszumachen. Die Kerntafel zeigte einst nur Kopf und Schulter des alten Mannes vor einem ursprünglich grauen Hintergrund, der noch in Resten oben bei den abstehenden Haarbüscheln sichtbar ist. In diesem Stadium erschien der Kopf noch nicht als David im Bildtypus des königlichen Sängers, der seit dem frühen Mittelalter meist bärtig und mit Harfe dargestellt wurde.⁷³ Hände, Harfe, Pelz, Kette, Mantel und der dunkle grünlichblaue, durch Weizsäcker im Städel-Verzeichnis von 1900 noch als bläulichgrau beschriebene Hintergrund wurden im Zuge der Erweiterung nachträglich auf der Kerntafel hinzugefügt bzw. auf den beiden angestückten Brettern ausgeführt. Dabei wurde zwar die Schulterpartie auf der Kerntafel überarbeitet, der Kopf mit dem roten Halstuch⁷⁴ blieb jedoch bis auf eine Haarlocke am Übergang zum Pelz völlig unangetastet. Von dieser Unversehrtheit zeugt außer den Resten der ursprünglichen Hintergrundfarbe auch das fehlende Motiv einer Krone, wie sie Rubens andernorts, etwa in einer gezeichneten David-Darstellung, wiedergab.⁷⁵

Die Erweiterungsbretter wurden vor der Bemalung ähnlich präpariert wie die Originaltafel. Die graue Unterlegung von Schulterpartie und Hintergrund ist jedoch zumindest im Mantel der dünn bemalten Anstückung nicht zu erkennen. Im Laufe der Zeit entwickelten sich wahrscheinlich aufgrund der durch Verseifung transparenter werdenden Bleiweißausmischung die Kerntafel und das untere Erweiterungsbrett farblich auseinander (Abb. 1). Von Sonnenburg hatte eine „übermäßige Transparenz und Dünne des Farbauftrags auf dem hellen Malgrund, der ans Emailhafte grenzt und meist auf Kosten der Konsistenz und koloristischen Subtilität der Vorbilder geht“ als charakteristisch für Kopien der unmittelbaren Rubens-Nachfolge beschrieben.⁷⁶ Abweichende Helligkeitswerte kommen aber auch bei den Anstückungen vor, für die Rubens selbst verantwortlich zeichnet, und sind Beleg für die anscheinend wenig beachtete

71 Siehe jeweils die „Anbetung der Hirten“ von Peter Paul Rubens und Werkstatt in Neuburg (Lwd., 476 x 276 cm, Staatsgalerie, Inv. Nr. 303) und in der Kathedrale in Soissons (Lwd., urspr. 272 x 238 cm) sowie den seitenverkehrten, weinenden Kopf in „Die Wunder des hl. Ignatius von Loyola“ in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 517). TIEZE 2007a, S. 7f.

72 KOPIE r). Schreiben von Marcus Dewitz, Frankfurt a. M., vom 14.1.2008 in der Bildakte.

73 Zu David als Psalmendichter und dem sich aus den Psalterillustrationen entwickelnden Bildtypus siehe Wyss, in: RDK III, Sp. 1083f., 1090f. Siehe auch LCI, Bd. 1, Sp. 477–480. Ich danke Jochen Sander und Bodo Brinkmann, Städel, für Ihre Hinweise.

74 Vgl. das gleichfalls rote Halstuch in KOPIE q) (Abb. 5) und vielleicht in KOPIE r).

75 In der Beschriftung des Blattes im Louvre (siehe Anm. 53) verwies Rubens auf ein Gemälde, das der Zeichnung nachfolgen sollte: „Si ha da avertire che l'opra riuscerebbe molto diversa da questi scizzi, li quali sono fatti leggierissimamente da primo colpo per dimostrar solo il pensiero, mà poi si farebbono li disegni come anco la pittura con ogni studio e diligenza.“ Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 7f., Abb. 5. J. Siehe auch Lugt, in: Kat. PARIS 1949, II, S. 11, Nr. 1007. Zur Datierung um 1610 siehe JUDSON/VAN DE VELDE 1978, I, S. 95f., Anm. 1) und um 1600–08 siehe GLÜCK/HABERDITZL 1928, Nr. 41.

76 VON SONNENBURG 1979a, S. 88f.

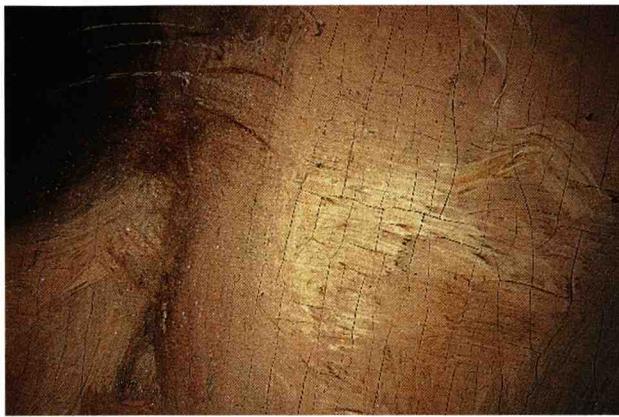


Abb. 11: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, Mikroskopaufnahme: Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

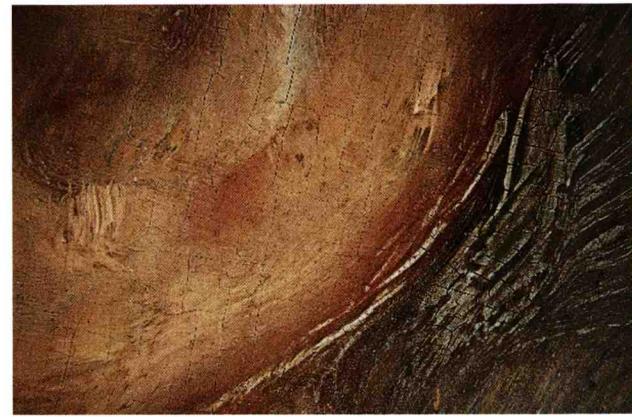


Abb. 12: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, Mikroskopaufnahme: Ohr, Frankfurt a. M., Städel Museum

maltechnische Abstimmung von Kern- und Erweiterungsbretter.⁷⁷

Im Zuge der Anstückung wurde die Schulter von anderer Hand übergangen und die einzelnen Pelzhärtchen wurden ohne erkennbares Absetzen über den Rand der Erweiterung hinweggemalt. Die schon von D'Hulst⁷⁸ als sehr qualitätvoll bezeichnete Kette blieb dabei vom Hermelin ausgespart, um so den Eindruck einer schwer in einen hochflorigen Pelz einsackenden Goldkette zu vermitteln und die Kostbarkeit des Kostüms hervorzuheben.⁷⁹ Die Hände Davids unterscheiden sich in der Malweise deutlich vom Kopf: Die fein schimmernden, sicher gesetzten Inkarnattöne des Gesichts sind teilweise in einem blaugrauen Ton verschattiert und wie die Haare mit flüssigem, pastosem Auftrag und einer breiten Farbpalette locker gemalt (Abb. 11). Rubens hat sogar mit dem Pinselstiel in dem noch nassen Weiß, das hinter dem knapp und rasch skizzierten Ohr auf dem dunklen Schatten liegt, feine Linien gezogen (Abb. 12). Der Effekt ähnelt Ritzungen und zeugt von einer freien Manier, während die einzelnen, abstehenden Härtchen der Augenbraue zugleich einer detaillierten Arbeitsweise verpflichtet sind. Die



Abb. 13: Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst, *König David spielt die Harfe*, Mikroskopaufnahme: Hände, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hände sind hingegen mit trockenen, kaum abgestuften braunroten Tönen in einer weniger differenzierten Art gemalt (Abb. 13).

Die Frankfurter Tafel ist als Studienkopf weder im Nachlass von Rubens⁸⁰ noch als „David“ anhand von Dokumenten im Besitz von Boeckhorst sicher nachzu-

77 Siehe die abweichenden Helligkeitswerte zwischen Kerntafel (um 1618) und Anstückungen (um 1625) in Rubens' „Der trunkene Silen“ (Holz, 212 x 214,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 319). Renger, in: RENGER/DENK 2002, S. 368, Abb. c. Siehe auch die punktuellen Abweichungen infolge unterschiedlicher Alterungen über der Fuge der eigenhändigen Anstückung in Rubens' „Höllensturz der Verdammten“ (Holz, 286 x 224 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 320). RENGER/DENK 2002, S. 330–333.

78 Vgl. die handschriftlichen Notizen von R.-A. d'Hulst, Juli 1986, im Rubenianum, Antwerpen. Vgl. auch Burchards anfängliche Einschätzung, die Anstückung sei in der Qualität mit der Originaltafel vergleichbar und sei daher fast unmittelbar vom Meister selbst vorgenommen worden. Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

79 Die Aussparung ist kein Argument für die Ausführung durch Rubens, zeigt aber die gleiche Vorgehensweise. Vgl. die Schulterketten in Rubens' „Ildefonso-Altar“ (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 678; Ausst. Kat. WIEN 2004/05, S. 302–311, Nr. 80) und in Boeckhorsts „Christus mit den reumüti gen Sündern“ (siehe Anm. 54; LAHRKAMP 1982, S. 61, Nr. 28). Vgl. auch EBD., S. 63, Nr. 30, S. 114, Nr. 67.

80 Eher unter „A parcell of Faces made after the life, vpon bord and Cloth as well by sr Peter Rubens as van dyke“ als unter „The picture of an old man with a white beard, vpon board.“. MULLER 1989, S. 118, Nr. 128, S. 145, o. Nr. Siehe auch JAFFÉ 1989, S. 224f., Nr. 413, der in der rückseitigen, zuletzt im Städel-Verzeichnis von 1971 erwähnten alten Schrift „60 P' 7.3. / P. P. R.“ einen Beleg für die Verwahrung in Rubens' Sammlung sah. Zu möglicherweise ähnlichen Beschriftungen siehe HELD 1980, I, S. 587, 611, Nr. 427, 445.

weisen.⁸¹ Als Beleg für die Ausführung der Erweiterung durch Boeckhorst gilt indes der Eintrag eines König David vom „Langen Jan“ im Inventar des am 18. Januar 1691 verstorbenen Künstlers Jaspar Thielens,⁸² der Boeckhorsts Testamentsvollstrecker war. Wahrscheinlich erstand Thielens das Gemälde zusammen mit weiteren, als Boeckhorsts gesamter künstlerischer Nachlass gemäß der testamentarischen Bestimmung öffentlich veräußert wurde.⁸³ Er besaß nicht nur alte Papiere aus Boeckhorsts Sterbehause, sondern auch insgesamt 25 seiner Gemälde – davon fast die Hälfte *tronies*.⁸⁴ Bemerkenswerterweise ist hierbei auch ein Frauenporträt dokumentiert, das sowohl unter Rubens als auch unter Boeckhorst läuft und daher gleichfalls an einen später erweiterten Studienkopf denken lässt.⁸⁵ Ein anderes Antwerpener Inventar von 1692 erwähnt zudem eine Kopie nach Boeckhorsts König David.⁸⁶ Dass das Gemälde in beiden Dokumenten jeweils als Boeckhorst galt, ohne dass auch Rubens genannt wurde, ist insofern beachtlich, als die einstige Funktion und Zuschreibung nicht mehr geläufig oder nicht erwähnenswert war.⁸⁷ Für den damaligen Kunstmarkt scheint dies jedenfalls von geringer Bedeutung gewesen zu sein, da die Darstellung eines „Harfe spielenden David“ von Boeckhorst sicherlich schon wegen der Umgestaltung in ein vollwertiges Gemälde, noch dazu mit rubensartig anmutender Komposition, zu einem höheren Preis losgeschlagen

werden konnte als eine eigenhändige *tronie* von Rubens.⁸⁸

Die Identifizierung von Jan Boeckhorst als Künstler und das Ausmaß seines Eingriffes in Werke von Rubens bleibt häufig problematisch. Boeckhorsts Gemälde der 1630er Jahre stehen noch unter dem Einfluss von Rubens, dessen kompakte, feste Strukturen und massive, sinnliche Figuren er nachzuahmen versuchte. Kurz vor 1650 begann Boeckhorsts Auseinandersetzung mit Anthonis van Dyck, wodurch sein Pinselduktus zunehmend freier und seine Farbpalette breiter und heller wurde.⁸⁹ Besonders charakteristisch für Boeckhorst ist zu dieser Zeit die Darstellung schmäler, länglicher Hände in der Art Van Dycks, wobei Boeckhorsts Finger weniger rundplastisch modelliert sind. Gleichfalls von Van Dyck stammt seine pastose, skizzierende Manier, die in der nervösen, plastischen Ornamentierung und dem kantigen Faltenwurf des Brokatmantels von „David“ ebenso wiederkehrt wie beispielsweise im Schleißheimer Gemälde „Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ (Abb. 14).⁹⁰

Ähnlich wie bereits Frans Floris pflegte auch Rubens Kopfstudien im Hinblick auf die Verwendung in Historienbildern anzufertigen.⁹¹ Manche dieser *tronies* von Rubens wurden wie der „David“ im Zuge einer späteren Anstückung von anderer Hand kompositorisch abgewandelt.⁹² Die Erweiterung von Rubens’ „Bärtigem

- 81 Siehe das unvollständig erhaltene, undatierte Nachlassinventar von Boeckhorst (Stadtarchiv Antwerpen, Not. 3808), in dem der 10.7.1673 als spätester Zeitpunkt genannt wird. DUVERGER 1997, IX, S. 449–453. Siehe auch LAHRKAMP 1990, S. 23, Anhang 1 auf S. 32f.
- 82 „Een stuck Coninck David van Lange Jan met vergulde lijste“. Nachlassinventar von Jaspar Thielens vom 20./22.1.1691. DUVERGER 2002, XII, S. 71. Vgl. D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 131.
- 83 DUVERGER 1997, IX, S. 449.
- 84 DUVERGER 2002, XII, S. 70–73.
- 85 „Een schilderij Conterfeijtsel van de Vrouwe van Rubens van Langen Jan“. DUVERGER 2002, XII, S. 71.
- 86 „Eene schilderije verbeldende den Coninck David gheschildert naer een stuck van Langen Jan“. Nachlassinventar von Guilielmo I Potteau (gestorben am 18.6.1692) vom 2./6.8.1692. DUVERGER 2002, XII, S. 211. Vgl. D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 131.
- 87 Siehe das Testament von Elisabeth de Vos, Tochter von Cornelis de Vos, erstellt am 23.8.1692, das durchaus zwischen Kopien von Boeckhorst nach Rubens und Gemälden, die von beiden Künstlern gemeinsam stammen, differenziert: „[...] schilderije sijnde een cruyssinge geschildert van Joannes Boeckhorst naer den schilderijen sijnde een crooninge van Rubens ende Boeckhorst [...]“ VAN DER STIGHELEN 1991, S. 155. Siehe das vielleicht mit der „Krönung“ gemeinte Bild bei LAHRKAMP 1982, S. 104, Nr. 59.
- 88 Porträts und Historienbilder waren auf dem Kunstmarkt in der Regel teurer als Studienköpfe. Siehe die Preise in einem anonymen Antwerpener Inventar von 1659, das für eine Tafel mit zwei Studienköpfen von Rubens 20 fl. vermerkt, für eine Darstellung der Heiligen Drei Könige von Rubens aber 500 fl. und für zwei Bildnisse von Van Dyck 1200 fl. Das am 28.3.1691 erstellte

Nachlassinventar des Ritters Joan Baptista I Anthoine berechnet für Van Dyck-*tronies* ca. 50–70 fl., für religiöse Werke und Porträts Van Dycks hingegen 800 und 125–450 fl. DUVERGER 1995, VIII, S. 39f. DERS. 2002, XII, S. 91f. Vgl. aber auch die hohe Wertschätzung der Ölskizzen von Rubens, sobald sie nach seinem Tod auf den Kunstmarkt kamen. HELD 1980, I, S. 11–14, 597–599. Zur Beurteilung der Eigenhändigkeit von Rubens-Gemälden siehe auch BÜTTNER 2006, S. 114–121.

- 89 VLIEGHE 1998, S. 76f., 95–97. Er scheint sich den Stil Van Dycks gut angeeignet zu haben, denn er wurde für die Retuschierung einiger Apostelbilder vorgeschlagen, die zwar als Werke Van Dycks verkauft, anlässlich des Streits um ihre Eigenhändigkeit aber als Kopien, die lediglich von Van Dyck übergangen worden seien, entlarvt wurden. LAHRKAMP 1982, S. 12f.
- 90 Vgl. LANGEMEYER 1982, S. 194. Zu Boeckhorsts „Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ (Lwd., 124 x 188 cm, Staatsgalerie Schleißheim, Inv. Nr. 136) siehe EBD., S. 102f., Nr. 58. Beilmann, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN–MÜNSTER 1990, S. 204, Nr. 32.
- 91 HIRSCHFELDER, in: Ausst. Kat. KASSEL–AMSTERDAM 2001/02, S. 83. HELD 1980, I, S. 597–614, Nr. 432–450. Zu den Studienköpfen von Floris, die er teils mehrfach und variiert verwendete, siehe z. B. VAN DE VELDE 1975, S. 199, 201, 296f., 320, Nr. 51, 53, 158, 182.
- 92 Siehe Rubens’ „Kopf eines Bärtigen“ (Holz, 51 x 38 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, Leihgabe des Barker Welfare Fund, Inv. Nr. 2.14.1972), dessen vierteilige Tafel laut Held vermutlich später und nicht zwingendermaßen von Rubens selbst angestückt, durch das Kleidungsstück und die goldene Kette ergänzt sowie im Hintergrund übermalt wurde. HELD 1980, I, S. 609, Nr. 442. Siehe ähnliche Beispiele EBD., S. 599, 601, 603, 609, 611, 613, Nr. 432, 435, 438, 443, 445, 449.

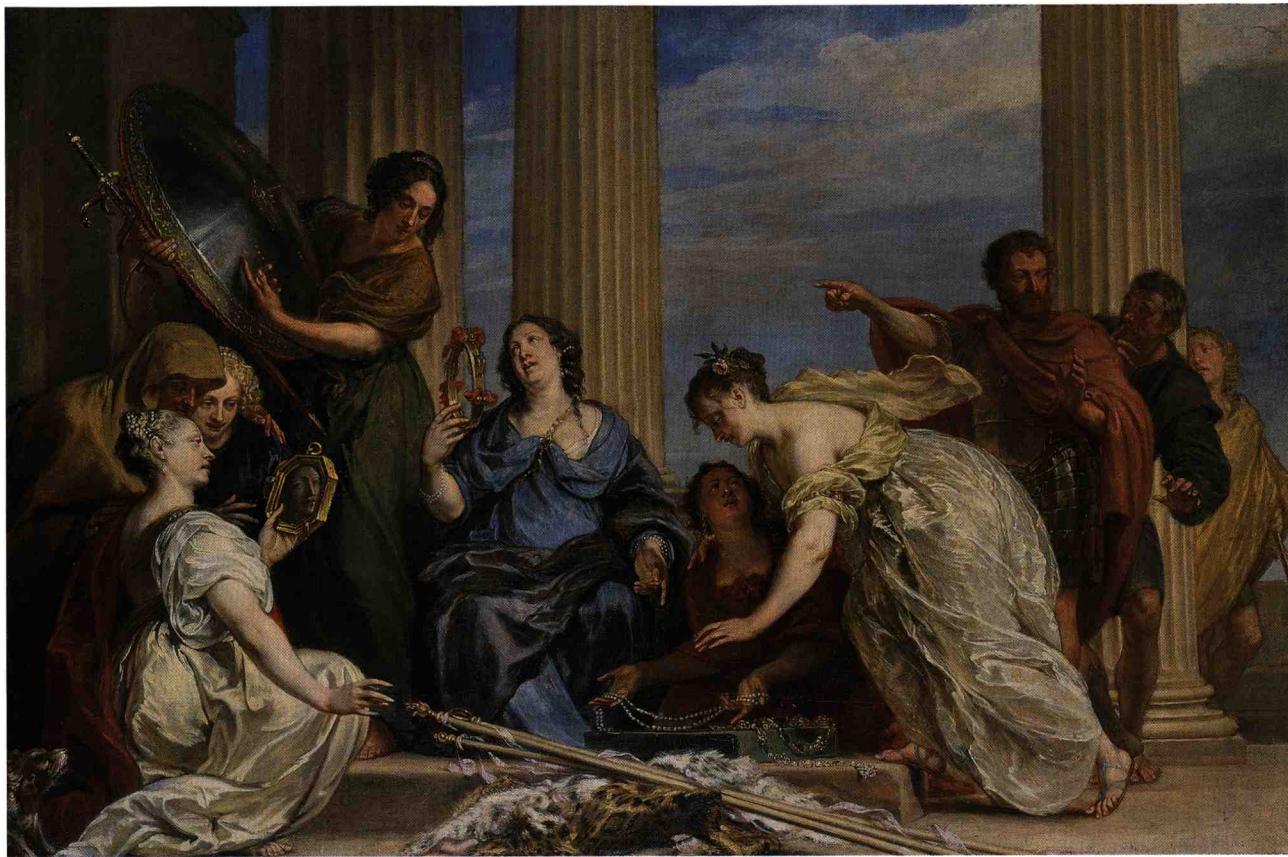


Abb. 14: Jan Boeckhorst, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, Staatsgalerie Schleißheim

Männerkopf im Profil nach links“ (Abb. 9), der wie der Frankfurter „David“ aus der Sammlung Schönborn stammt⁹³ und ursprünglich als Studienkopf für einen der Heiligen Drei Könige im Mechelener Altarbild diente, ist wegen der ähnlichen Fingerbehandlung auf denselben Künstler zurückzuführen.⁹⁴ Um den Kopf narrativ einzubetten, wurde hier die Original

„Jüngling mit erhobenen Armen“ von Barthélemy Prieur ergänzt.⁹⁵

Dass die Frankfurter Tafel tatsächlich einen Studienkopf von Rubens enthält, dokumentiert auch das Zeichnungsalbum mit 94 Kopfstudien der Rubens-Werkstatt aus dem Besitz von Roger de Piles.⁹⁶ Das im Original verlorene Blatt, das sehr wahrscheinlich direkt nach dem Frankfurter Kopf entstanden war, ist indes durch Kopien von Antoine Watteau (Abb. 6) und Nicolas Vleughels oder seiner Werkstatt überliefert.⁹⁷

93 Siehe den Eintrag „Item Ein alter Philosophus mit einer geschnitzten Figur in der Hand/Lebensgrosses Brustbild. V. Anton van Dyck (3/-, 3/4)“ in Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 145 (neue und alte Zählung), S. 54. In der Neuausgabe von 1997 ergänzt mit dem Vermerk „Brief von Ludwig Burchard vom 28.6.1934 an Gräfin von Schönborn-Wiesenthal: Anton van Dyck“. Als Rubens und mögliches Porträt eines Bildhauers oder Sammlers in Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 155, Nr. 471.

94 Die Originaltafel (Brett II: ca. 28 x 29,3 cm; Brett III: ca. 24,1 x 29,3 cm) beträgt ca. 52,1 x 29,3 cm und ist in eine Gesamttafel mit dem Format 73,1 (links) / 73,2 (rechts) x 60,7 (oben) / 60,6 (unten) cm eingelassen. Vermutlich befand sich die Originaltafel einst auf einer gemeinsamen Tafel mit der *tronie* in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.13–1980) – einer anderen Ansicht desselben Modells. Hierzu TIEZE 2007a, S. 8, 10, 12, Abb. auf S. 13 und DIES. 2007b.

95 Die Bronzestatue liegt in zahlreichen Repliken vor und liefert als Narziss oder jugendliche Idealfigur einen ausgeprägt

profanen, assoziationsreichen Kontext. Siehe z. B. den nach dem Tod Barthélemy Prieurs 1611 entstandenen Bronzeguss (h: 20,9 cm) in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum). Krahn, in: Ausst. Kat. BERLIN 1995, S. 422, Nr. 141. Zu den Vorbildern – eine hellenistische Narzissfigur und Michelangelo „Junger Sklave“ – siehe JOANNIDES 1982, v. a. S. 7f. Ich danke Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt a. M., für die Identifizierung der Statuette. Ausführlich TIEZE 2007a, S. 8–15 und DIES. 2007b.

96 Zur Rekonstruktion des De-Piles-Albums siehe EIDELBERG 1997, S. 234–266. Zu Rubens-Zeichnungen in französischen Sammlungen siehe Plomp, in: Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 45–48.

97 KOPIE s) und t). ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 386, Nr. 241, Abb. 241a. EIDELBERG 1997, S. 238, 246, Abb. 46. Von Vleughels vermutlich auch als Vorlage für eine Apostelfigur in einem nur im Stich überlieferten, gegen 1718 entstandenen Gemälde des „Letzten Abendmahls“ benutzt. HERCENBERG 1976, S. 166f., unter Nr. 373–383, 374.

Offen bleibt, ob es eine weitere Tafel von Rubens gab, die den gleichen Kopf rechts neben einer zweiten *tronie* – nämlich derjenigen für den hl. Franziskus aus Rubens' um 1619 entstandenem Altarbild „Maria mit Jesus und Johannes von reuigen Sündern und Heiligen verehrt“ in Kassel – wiedergab wie eine kleinere Leinwandstudie (Abb. 5) vermuten lässt.⁹⁸ Der Bildträger, das kleine Format und die verhaltene, flache Malweise machen deutlich, dass die Leinwandstudie sicherlich nicht eigenhändig ist. Ob die Frankfurter Kerntafel selbst aus einem entsprechenden Kontext herausgeschnitten wurde, ist wegen der Anstückung am linken Bildrand nicht mehr überprüfbar. Die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts nach dem De-Piles-Album sowie die gemalte Kopie in Oslo⁹⁹ geben den Frankfurter Kopf allerdings alleine wieder und unterstützen nicht die These, dass die Leinwandstudie einen der Städel-Tafel vorangegangenen, verlorenen Prototyp mit zwei Köpfen überliefert.¹⁰⁰ Der in der Städel-Tafel enthaltene Studienkopf ging in mehrere Rubens-Gemälde ein. Spiegelbildlich fand er bei dem Apostel Paulus links unten in der „Heiligen Dreieinigkeit“ (Abb. 7) in Weimar Verwendung, die Rubens um 1616–17 unter Beteiligung der Werkstatt ausgeführt hat.¹⁰¹ Da sich die vorbereitende Ölskizze in

Basel allein auf die Hauptfiguren konzentriert,¹⁰² wurde vermutlich auf Wunsch des Auftraggebers¹⁰³ die Figur des Paulus und vielleicht auch der Evangelist Johannes auf der gegenüberliegenden Seite mit Hilfe einer *tronie* eingefügt.¹⁰⁴ Der Frankfurter Studienkopf könnte ferner für die Figur eines älteren Mannes in „Mariä Himmelfahrt“-Darstellungen¹⁰⁵ oder in Anbetungsszenen entstanden sein. In der Tat erinnert der Typus des alten, weißhaarigen Mannes mit Vollbart an den ältesten der Heiligen Drei Könige,¹⁰⁶ der gewöhnlich vor dem Jesuskind kniet, aber nur selten so platziert ist, dass er zu diesem aufschaut. Hubalas Vermutung, der Frankfurter Studienkopf habe eines der Einzelbildnisse der Heiligen Drei Könige für den Moretus-Auftrag vorbereitet, überzeugt insofern nicht, als in den drei Porträts die Köpfe der Könige der Mechelener Anbetung wiederzuerkennen sind und der älteste König nicht nur durch längeres Haar, sondern auch durch eine dreiviertelansichtige, leicht herabblickende Position abweicht.¹⁰⁷ Größere Übereinstimmungen bestehen hingegen jeweils mit dem leicht von hinten gesehenen, knienden Hirten in den Anbetungen in Soissons (um 1618–20) (Abb. 10) und Neuburg (1619), was wiederum die thematische Wandelbarkeit der Studienköpfe deutlich werden lässt.¹⁰⁸

98 KOPIE q) mit Literatur. Zum Kasseler Altarbild siehe Anm. 47. Der Kopf in KOPIE q) (36 x 55 cm) misst etwa die Hälfte der Bildfläche, der Kopf der Frankfurter Tafel ist mit ca. 26 x 30 cm etwas größer. Siehe auch das Format der Kerntafel von 61,5 x 48,2 cm. Es stellt sich die Frage, ob die Leinwandstudie in KOPIE q), ein anderer Prototyp oder die Frankfurter Kerntafel beschnitten ist.

99 KOPIE r).

100 Es stellt sich insgesamt die Frage, warum einige Zeichnungen nach dem De-Piles-Album zwei Köpfe kombinieren, während andere diese einzeln wiedergeben. Eidelberg meinte, die Paarung könnte bereits im Album vorgegeben gewesen sein. EIDELBERG 1997, S. 248, Abb. 6, 38. Vgl. ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 382, Nr. 240, III, S. 1182, Nr. R 120.

101 Zum Weimarer Gemälde siehe Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 223, unter Nr. 337 und Werche, in: Kat. WEIMAR 2007, S. 62f. Zu weiteren gespiegelt verwendeten Studienköpfen von Rubens siehe: Wieseman, in: Ausst. Kat. GREENWICH-BERKELEY-CINCINNATI 2004/05, S. 84–87, Nr. 1. Siehe den Kopf aus dem Mechelener Altarbild rechts hinter den Heiligen Drei Königen und vorbereitet in der Studie in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.13–1980), der seitenverkehrt und leicht variiert in der „Anbetung der Könige“ in Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. A118) wiederkehrt. Es handelt sich um dasselbe Modell, das für einen der Könige im Mechelener Altarbild herangezogen wurde.

102 Peter Paul Rubens, „Die Heilige Dreieinigkeit (Ölskizze)“, Holz, 64 x 46,5 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. G 1988.24). HELD 1987, S. 579, Abb. 9. Siehe auch die Gemäldeversion in der Staatsgalerie Neuburg (Inv. Nr. 337), die der reduzierten Komposition der Baseler Ölskizze entspricht. Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 223, Nr. 337 (als Werkstattarbeit).

103 Werche, in: Kat. Weimar 2007, S. 62.

104 Für die Johannes-Figur ist kein gemalter Studienkopf bekannt, aber Zeichnungen des Kopfes von Panneels, Vleughels

(oder Werkstatt) und Watteau, die vielleicht einen solchen dokumentieren. ROSENBERG/PRAT 1996, I, S. 562, Nr. 350, Abb. 350c, 350d. EIDELBERG 1997, S. 249.

105 Siehe den seitengleich zum Frankfurter Kopf nach oben blickenden Apostel in der um 1616 als Hochaltarbild für die Brüsseler Kirche der Barfüßigen Karmeliter entstandenen „Mariä Himmelfahrt“. Siehe Anm. 63.

106 Die Heiligen Drei Könige, die mit ihren Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe auf die drei Würden Christi hinweisen, verband man seit dem frühen Mittelalter mit den drei Lebensaltern und später auch mit den drei Erdteilen. V. a. seit dem 15. Jahrhundert war es geläufig, einen der Könige als Mohr darzustellen. LCI, Bd. 1, Sp. 539–547. RDK, Bd. 4, Sp. 476–501.

107 Siehe Anm. 56. Vgl. HUBALA 1990, S. 64f. Siehe auch die beiden anderen Königsbilder, die mit denjenigen des Moretus-Auftrages identifiziert werden: „Der assyrische König“ (von Holz auf Lwd. übertragen, 66,8 x 51,5 cm, Washington, National Gallery of Art (Inv. Nr. 1943.7.9)) und „Der äthiopische König“ (Holz, 65,5 x 50,5 cm, Antwerpen, Rubenshuis, Inv. Nr. s.80). Vgl. ROOSES 1886, I, S. 223–225, Nr. 170–172. Wheelock, in: Kat. WASHINGTON 2005, S. 183–187. Siehe auch die Radierungen von Charles Waltner nach den drei Köpfen in: Kat. PARIS 1881, S. 86–88, Nr. 97–99.

108 Zum Neuburger Gemälde siehe Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 214–216, Nr. 303. Der kniende Hirte weist in der zugehörigen Ölskizze in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. GG L1) weniger Ähnlichkeiten auf, allerdings ist dort der stehende Hirte wiederum mit dem stehenden König aus dem Mechelener Triptychon verwandt. Vgl. auch HELD 1980, I, S. 449, Nr. 323. Zur „Anbetung“ in Soissons siehe Widauer, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 288–290, unter Nr. 58. Ausst. Kat. AMIENS-SOISSONS 1993/94. Siehe auch den seitenverkehrten, weinenden Kopf in „Die Wunder des hl. Ignatius von Loyola“ in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 517). TIEZE 2007a, S. 8.

Dendrochronologie, Kolorit und Malweise sprechen für die Datierung der Frankfurter Originaltafel von Rubens um 1616.¹⁰⁹ Die Anstückung gleicht stilistisch Boeckhorsts später Zeit und kann frühestens Ende der 1640er Jahre ausgeführt worden sein. Der dendrochronologische Befund, wonach die hinzugefügten Bretter ab 1632 bemalt worden sein können, stützt die Datierung ebenso wie das fast wörtliche Zitat des „David“ in „Abraham bewirtet die Engel“ (Abb. 8), das Pieter Thys zugeschrieben und Ende der 1640er Jahre datiert wird.¹¹⁰ In den 1650er Jahren taucht der Kopf allein und seitenverkehrt bei Thys erneut auf sowie 1649 wiederum seitengleich in einem Gemälde Willeboirts' in Huis ten Bosch.¹¹¹ Die Städel-Tafel beinhaltet nicht nur einen eigenhändigen Studienkopf von Rubens, der noch bis ins 18. Jahrhundert Künstlern als Vorbild diente. Darüber hinaus bietet das Gemälde einen Einblick in den Gebrauch der *tronie* in der Rubens-Werkstatt und dokumentiert die Wiederverwendung von Charakterköpfen anhand der später von anderer Hand erfolgten Umgestaltung in ein vollwertiges Gemälde.¹¹² Die Rezeption¹¹³ der neuen Komposition seit den späten 1640er Jahren spricht schließlich auch für deren Popularität und Bekanntheitsgrad gemäß der Inventareinträge, die das „neue“ Bild unter Boeckhorsts Namen verzeichnen.

LITERATUR

Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165b., Nr. 483; 1870, S. 100, Nr. 112; 1873, S. 102, Nr. 112; 1879, S. 109, Nr. 127; 1883, S. 111, Nr. 127; 1888, S. 119, Nr. 127; 1892, S. 36, Nr. 127; 1897/1900, S. 34, Nr. 127; 1900, S. 289f., Nr. 127; 1905/07, S. 26, Nr. 127; 1907, S. 24, Nr. 127; 1910, S. 30, Nr. 127; 1914, S. 31, Nr. 127; 1915, S. 87f., Nr. 127, Abb. 13; 1919, S. 104, Nr. 1043; 1922, S. 48f., Nr. 1043; 1924, S. 178, Nr. 1043; 1936, S.

15; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1986, S. 30, Nr. 11; 1987, S. 89; 1995, S. 49, Tafel 119

Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 234, Nr. 21 (alte Zählung), S. 78
 Kat. POMMERSFELDEN 1746, fol. F v, Nr. 25
 Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 29, Nr. 233
 HELLER 1845, S. 23
 Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nr. 546
 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 11, II, Taf. 12
 LEVIN 1887/88b, Sp. 281
 WAAGEN 1843, I, S. 131
 ROOSES 1886, I, S. 147, Nr. 119
 Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15
 ROSENBERG 1906, S. 58
 DILLON 1909, S. 216, Taf. LXV
 ROTHES 1913, S. 38, Abb. 46
 OLDENBOURG 1921⁴, S. 451 (Anm. zu S. 58 der Ausgabe 1906), S. 459 (Anm. zu S. 119)
 EVER 1943, S. 205
 EVER 1944, S. 198
 RÉAU 1956, S. 256
 DE MIRIMONDE 1977, S. 166f., Abb. 60
 ACKERMANS 1982, S. 152, unter Nr. S15
 HELD 1985, S. 27, Abb. 21, 22
 D'HULST/VANDENVEN 1989, S. 130ff., Nr. 40
 JAFFÉ 1989, S. 224f., Nr. 413
 HUBALA 1990, S. 59–65, Abb. 49, 52
 VLIEGHE 1990a, S. 81, Abb. 51
 LAHRKAMP 1990, Anm. 20 auf S. 35, S. 142 unter Nr. 1
 MCGRATH 1992, S. 196
 VLIEGHE 1992/93, S. 139
 EIDELBERG 1997, Anm. 38 auf S. 264
 HEINRICH 2003, I, S. 310, unter Nr. AP21, S. 343, unter Nr. E2, II, Anm. 846 auf S. 442
 TIEZE 2007a

¹⁰⁹ Siehe die stilistisch vergleichbare „Kopfstudie eines alten Mannes“ von Rubens (Holz, 49,6 x 38,1 cm, Edinburgh, The National Gallery of Scotland, Inv. Nr. NG 2097), die für den hl. Ambrosius in dem um 1615–16 entstandenen Wiener Gemälde (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 524) herangezogen wurde. McGrath machte darauf aufmerksam, dass das Gewand, v. a. rechts oben, ebenso wie der Hintergrund möglicherweise von einem holländischen Künstler im 17. Jahrhundert übermalt wurden und zitierte Nico van Hout, der in der Maltechnik Parallelen zu Lievens sah. MCGRATH 1997, II, S. 304, unter Nr. 55. Peter Black, Glasgow, Hunterian Museum, meinte (mündlich am 15.5.2006), das Gewand könnte von Boeckhorst übermalt worden sein, was nicht nur im Hinblick auf den Frankfurter „David“ interessant ist, sondern auch insofern, da, wie McGrath erwähnte, Boeckhorst sich in „Franz Xaver vor dem Kaiser von Japan“ (Pommersfelden, Sammlung Schönborn; Beilmann, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-MÜNSTER 1990, S. 170, Nr. 15) auf das Wiener Gemälde bezog.

¹¹⁰ Die seitengleiche Darstellung zeigt „David“ mit gerader Kopfhaltung zur knienden Ganzfigur erweitert, wobei der Hermelin schmäler ist und die Ketten fehlen. Der Faltenwurf des

Brokatmantels, die linke Hand und die dunklen Haarsträhnen verraten aber eine enge Anlehnung an das Vorbild. Siehe hier Anm. 66. HEINRICH 2003, I, S. 310f., 343f., unter Nr. AP21, Nr. E2. Siehe auch getreue alte Kopien nach dem „David“ wie KOPIE/VARIANTE h).

¹¹¹ Siehe hier Anm. 66. HEINRICH 2003, I, S. 309–311, 346f., Nr. AP21, Nr. E12. TIEZE 2007a, S. 8.

¹¹² Das Überarbeiten von Gemälden und Zeichnungen anderer Künstler wurde auch von Rubens im großen Stil praktiziert. Zu von Rubens retuschierten Zeichnungen siehe Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 15–18. Zu einem von Rubens retuschierten Gemälde von Paul Bril siehe Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 338, Nr. 122. Zu von Rubens retuschierten Gemälden aus der Van Cleve-Nachfolge siehe Belkin, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 228–233, Nr. 52, 53.

¹¹³ Balis machte auf vergleichbare Fälle aufmerksam, in denen Kopfstudien anderer Künstler ohne jegliches Angleichen als Zitate in einem neuen Kontext aufscheinen, und sah dies in dem jeweils ansprechenden Motiv begründet.

PETER PAUL RUBENS

DOPPELSEITIG BEMALTE TAFEL MIT DER VERLOBUNG DER HL. KATHARINA (VORDERSEITE) UND ZWEI REITERKÄMPFEN (RÜCKSEITE)

INV. NR. 464

1628

Eichenholz, 64,0 x 49,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,5 cm Stärke (Brett I: 64,0 x 21,7 cm; Brett II: 64,0 x 27,5 cm) mit einer hellen elfenbeinfarbenen, mehrschichtigen Leimkreidegrundierung und einer hellgrauen, streifig aufgetragenen Imprimitur. Braune Pinselanlage der Figurennumrisse und Schattenflächen.

Zwei graue Schriftzeichen oberhalb des Kopfes von Paulus. Nur das untere ist als „S[/P?]aulus“ entzifferbar (Abb. 1).¹ Die Partie weist kein Craquelé auf, beide Schriftzeichen sind aber in die Malschicht eingebunden. Geritzte und mit Pinsel in Dunkelbraun ausgeführte Messleiste in Abständen von ca. 4 cm am unteren Bildrand, deren dunkelbraune bis schwarze (z. T. grau, vermutlich leicht krepiert) Ziffern rechts beginnend von eins bis zwölf zählen (Abb. 2). Am unteren Bildrand,

versetzt zwischen der ersten Messleiste, eine zweite, die zusammen mit den Markierungen an den übrigen drei Bildrändern ein nicht (mehr) sichtbar ausgeführtes Quadrierungsnetz ergibt. Die mit geritzter und/oder mit Pinsel in Schwarz angegebene Stricheinteilung erfolgt in Abständen von ca. 4 cm, die am unteren und oberen Bildrand jeweils von links nach rechts zählt (rechts jeweils mit 2 cm Abstand auslaufend) und an den seitlichen Bildrändern von unten nach oben (oben links mit 1 cm, oben rechts mit 0,5 cm Abstand auslaufend). Am unteren Bildrand zwischen den Ziffern „10“ und „9“ der ersten Messleiste ist eine weitere Zahl [1?]5 zu erkennen, die wahrscheinlich zur zweiten Leiste gehört. Die Markierungen und Zahlen am unteren Bildrand sind in ein entstehungszeitliches Craquelé eingebettet. Mit bloßen Augen und in der Infrarot-Reflektographie wird sichtbar, dass der Gewandsaum von Augustinus und Laurentius ursprünglich jeweils höher verlief (Abb. 3). Weitere Pentimenti markieren sich im Röntgenbild (Abb. 4) bei der Figur des Sebastian, dessen Körper eine aufrechtere Haltung besaß und weiter rechts platziert war. Seine Arme lagen enger am Körper



Abb. 1: Peter Paul Rubens, Verlobung der hl. Katharina,
Mikroskopaufnahme: Inschrift,
Frankfurt a. M., Städel Museum

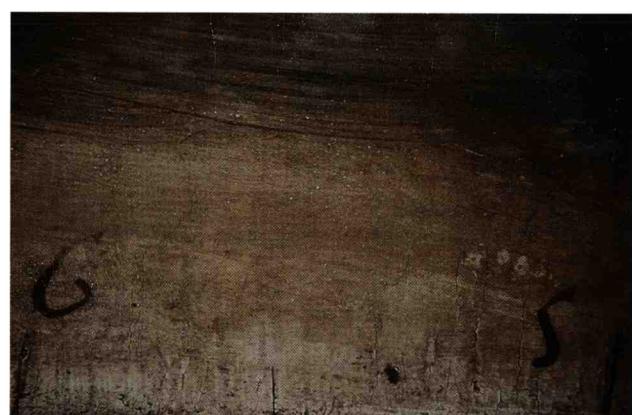


Abb. 2: Peter Paul Rubens, Verlobung der hl. Katharina,
Mikroskopaufnahme: untere Messleiste,
Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Siehe die von Rubens aufgebrachten Heiligenbezeichnungen in zwei Modelli (je Holz, 50 x 64,8 cm/49,6 x 64,4 cm, Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum Gotha) für die Ausstat-

tung der Antwerpener Jesuitenkirche. TIMM 2005, S. 21, 26, Abb. 9.

an (durch die Veränderung überlappt der rechte Arm, teils mit bloßem Auge als Pentiment sichtbar, das dunkle Gewand der dahinter stehenden Heiligen) und die rechte Hand berührte mit abgeknicktem Handgelenk den weiter rechts dargestellten Köcher. Sein Lententuch reichte am Oberkörper höher hinauf. Georg hielt vormals mit seiner linken Hand ein Schild und das rote Fahnenstück umspielte auch die linke Schulterpartie.²

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde die Skizze als „gut erhalten“ bezeichnet (Archiv. 1817, S. 12, Nr. 462 [heißt 464, Anm. d. Verf.]). Am 14. März 1878 führten Göbel und Janss aufgrund von „trockenen, gehobenen Stellen“ restauratorische Maßnahmen durch (Inventar 1872, Inv. Nr. 464; Archiv. 1877/78, S. 43v, Nr. 113). Reinigung der Tafel vor Mai 1927.³

Bretter leicht verwölbt. Oben und unten jeweils leicht geöffnete Brett fuge, in jüngerer Zeit retuschiert. Bereibungen der Malschicht am rechten und linken Bildrand. Kratzer oberhalb des Nackens des Nikolaus von Tolentino und in jüngerer Zeit retuschiert auch rechts neben dem Kopf von Gregor. In manchen Partien leicht hochstehende Craquelésprünge, teils aufgebro-



Abb. 3: Peter Paul Rubens, *Verlobung der hl. Katharina*, Infrarot-Reflektographie: Gewandsaum des hl. Augustinus und des hl. Laurentius, Frankfurt a. M., Städel Museum

chen oder etwas verbreitert. Kleinere Ausbrüche im Körper des Johannes, in der verschatteten Gesichts-
partie der Madonna und links vor der Brust des Niko-
laus von Tolentino. Unter UV-Licht markieren sich

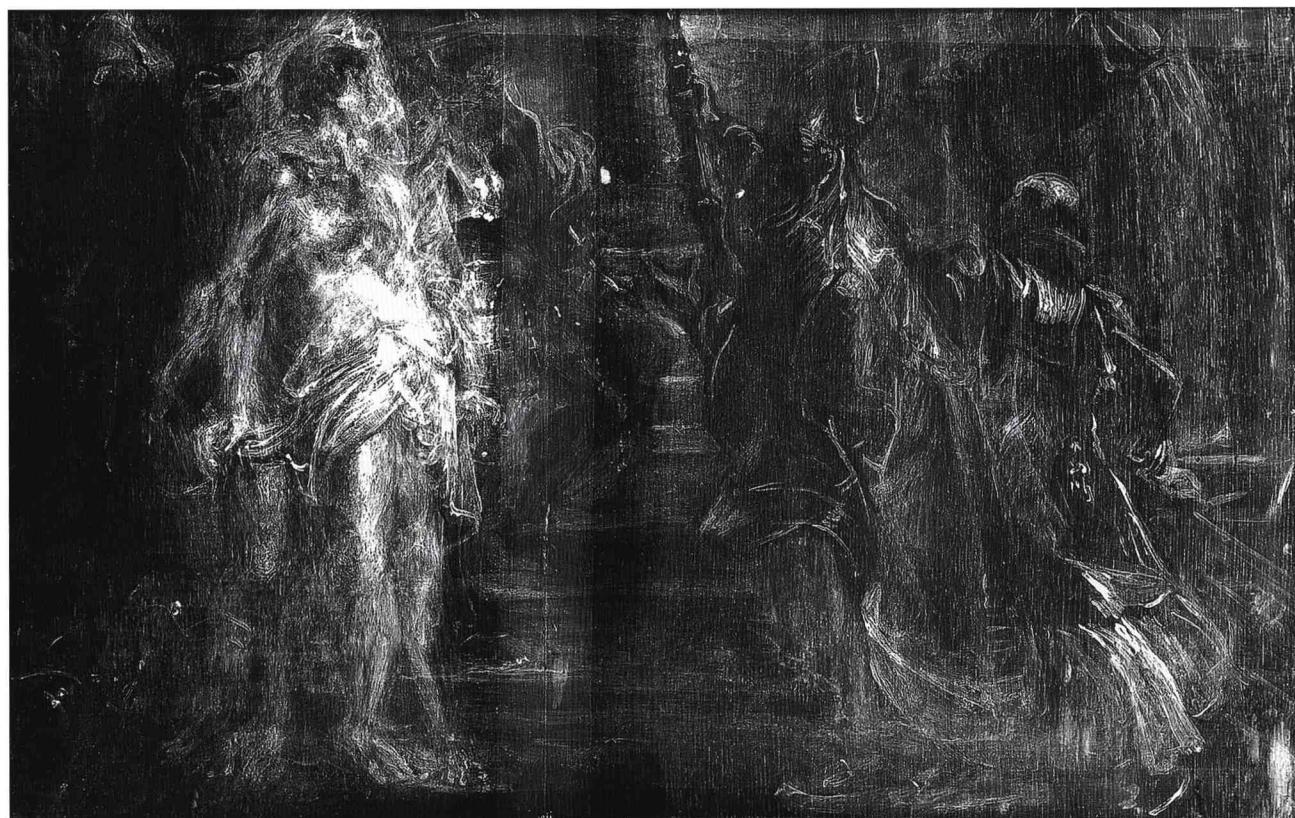


Abb. 4: Peter Paul Rubens, *Verlobung der hl. Katharina*, Röntgenaufnahme: Figurengruppe im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Ausführlich zu den Pentimenti siehe DISKUSSION.

3 Schreiben Ludwig Burchards vom 18.5.1927 in der Gemäldeakte.



Abb. 5: Peter Paul Rubens, Doppelseitig bemalte Tafel mit zwei Reiterkämpfen (Rückseite), 1628,
Frankfurt a. M., Städel Museum

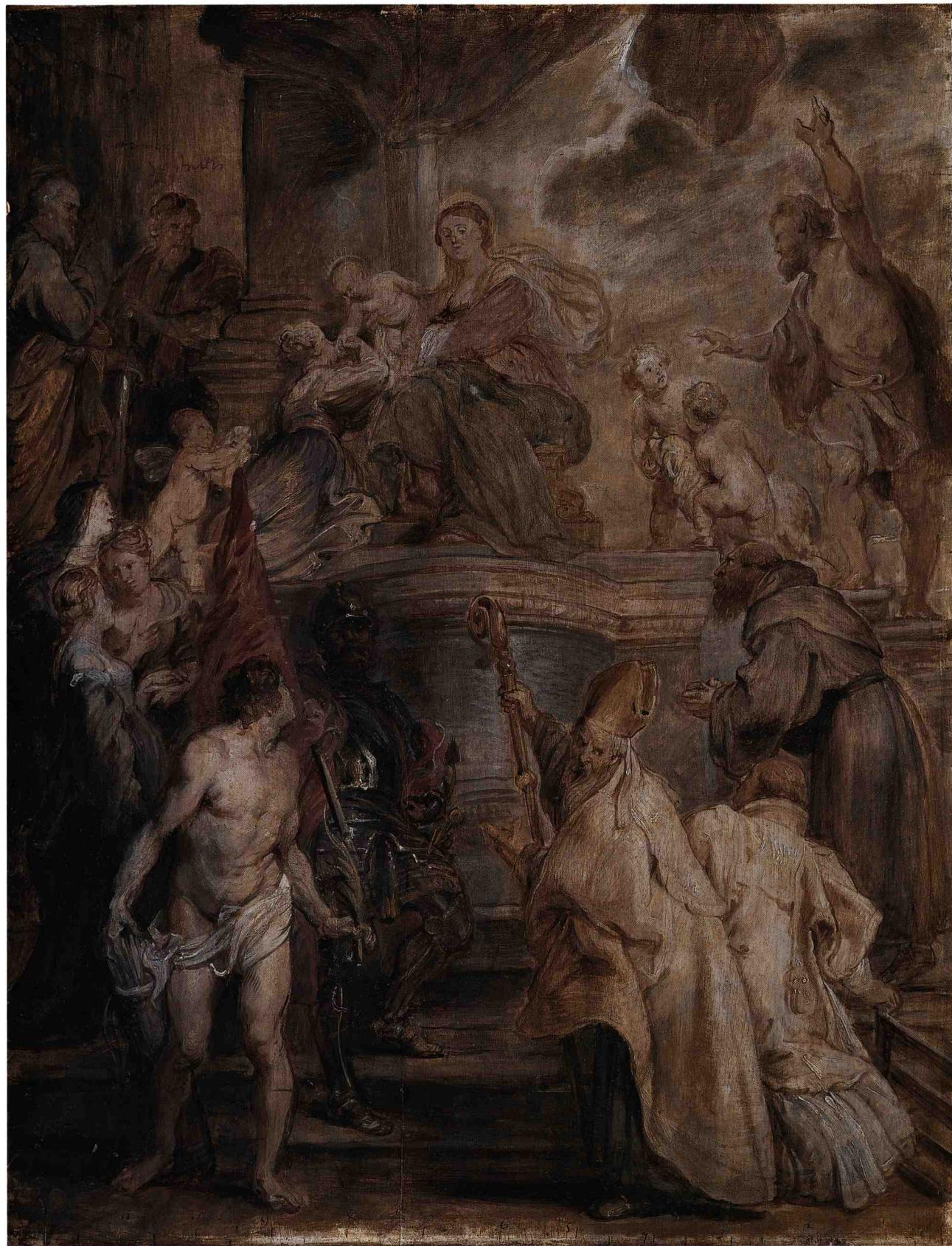


Abb. 6: Peter Paul Rubens, Doppelseitig bemalte Tafel mit der Verlobung der hl. Katharina (Vorderseite), 1628, Frankfurt a. M., Städel Museum

jüngere, zumeist kleinere Retuschen oben im Hintergrund, im Rock der Katharina, in der Figur des Johannes sowie zu beiden Seiten seines linken Beines; ferner wird ein ungleichmäßig aufgetragener, vergilbter Firnis sichtbar. Vermutlich wurde ein älterer Firnis teilweise reduziert.

Rückseite:

Tafelrückseite oben und unten knapp abgefast. Elfenbeinfarbene, mehrschichtige Leimkreidegrundierung (getupft und gestrichen) und dünne, streifig aufgetragene, hellgraue Imprimitur. Im Querformat skizzenhaft bemalt. Figuren mit raschen Pinselstrichen in Braun konturiert, Schatten teils in brauner Farbe angelegt. Figuren nur vereinzelt farblich differenziert und weiß gehöht. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

Tafel nachträglich über der Brett fuge bis auf das Holz abgearbeitet. Fuge wahrscheinlich begradigt und anschließend mit einer geleimten Leiste stabilisiert. Teils, v. a. unterhalb der Leiste in der linken Bildhälfte, wurde auch die Malschicht abgehobelt.

Angestoßene Bildecken. Ausbrüche im Träger am oberen Bildrand. Kleinere Kratzer über die Bildfläche verteilt, ein längerer Kratzer im unteren Bildviertel.

Etliche, teils gekittete Ausbrüche insbesondere entlang der Bildkanten. Großflächige Bereibung und Verputzung der Imprimitur, v. a. in den zentralen Bereichen. Unter UV-Licht markieren sich kleinere Retuschen im unteren Bildviertel der rechten hochformatigen Darstellung und ein dünner, gleichmäßig aufgetragener Firnis.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzring aus dem Jahr 1613 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1622. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1624 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrtringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1630 zu vermuten.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „P. P. Rubens“

AUSSTELLUNG

Wien, Albertina, Peter Paul Rubens, 2004, Nr. 98

KOPIEN NACH DER TAFELVORDERSEITE⁴

- a) Anonym, Holz, 64 x 49 cm. Paris, Sammlung Cailleux.⁵
- b) Anonym, Holz, 62 x 49 cm. 1936, New York, Sammlung M. Knoedler & Co.⁶ Ohne Johannes, Nikolaus von Tolentino und dem Putto links der Madonna.
- c) Anonym, Holz, 62 x 47 cm. 1938, Kunsthändlung Spik & Son.⁷
- d) Anonym, Holz, 65 x 50,3 cm. Salzburg, Barockmuseum (Inv. Nr. 0357).⁸

BESCHREIBUNG

Die in hellen Farben ausgeführte Tafelvorderseite zeigt im Hochformat die Muttergottes mit dem Jesuskind umgeben von Heiligen. Maria sitzt auf einem Thron, der auf einem vorschwingenden Sockel mit vorgelagerten Stufen und einer rechts anschließenden Freitreppe steht und von einer Draperie locker überdacht wird. Diese windet sich um eine Säule, welche die barocke Palastarchitektur nach links fortsetzt. Rechts fällt der Blick auf den bewölkten Himmel. Die Muttergottes trägt ein roséfarbenes Kleid, das über den Beinen von einem hellgrünen Tuch bedeckt und am Rücken von einem ausbauschenden weißen Umhang hinterfangen wird. Das Jesuskind steht auf ihrem Schoß und beugt sich zu der links knienden Katharina⁹ hinab. Hinter der Heiligen naht ein geflügelter Putto. Am linken Bildrand stehen die Apostel Petrus und Paulus,¹⁰ die durch die Attribute Schlüssel und Schwert charakterisiert werden und über den Köpfen bezeichnet sind. Auf der gegenüberliegenden Seite steigt Johannes der Täufer¹¹ die letzten Stufen zur Gottesmutter empor. Sein Körper ist sparsam durch Lendentuch und Umhang bedeckt. Während er mit dem linken Arm nach oben weist, deutet seine

4 Aufgenommen sind nur Kopien nach der Darstellung der Frankfurter Skizze, nicht nach dem ausgeführten Altarbild, dem Berliner Modello oder dem Madrider Bild. Laut Held sind KOPIE a), b) und c) identisch, tatsächlich könnte aber nur bei KOPIE c) eine Mehrfachnennung vorliegen. HELD 1980, I, S. 522, unter Nr. 384 als Kopie 1.

5 Photo in der Gemäldeakte.

6 Ausst. Kat. DETROIT 1936, Nr. 47 (als Rubens, um 1628).

7 Provenienz: Verst. Slg. Morton, London (Christie's), 8.6.1928, Nr. 58 („Sir P. P. Rubens, The Madonna and Saints, similar to the sketch at Frankfort on Main, 24 1/2 in. by 18 1/2 in.“). Laut

Grossmann Kopie nach der Frankfurter Skizze, die noch 1949 von der Kunsthändlung Spik verwahrt wird. GROSSMANN 1955, S. 337.

8 Provenienz: Slg. Dr. Kurt Rossacher. HELD 1980, I, S. 522, unter Nr. 384 als Kopie 2. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 386, 390, Nr. 99.

9 LCI, Bd. 7, Sp. 289–297. Im Berliner Modello und Altarbild jeweils mit ihrem Attribut, einem zerborstenen, mit Nägeln bespickten Rad.

10 LCI, Bd. 8, Sp. 128–147, 158–174.

11 LCI, Bd. 7, Sp. 191–193.

Rechte auf die beiden vor ihm ein Lamm hinaufführenden Putten. Acht weitere Heiligenfiguren sind unterhalb der Muttergottes kreisförmig und nach hinten ansteigend angeordnet: Links sind Klara von Montefalco¹² in Ordenstracht sowie davor zeitgenössisch gekleidet und einander zugewandt Agnes von Rom¹³ und Apollonia¹⁴ dicht zusammengruppiert. Links vorne steht Sebastian¹⁵ in frontaler Schrittstellung und dreht sich über die linke Schulter zur Muttergottes um. Nackt bis auf den Lendenschurz greift er mit seiner rechten Hand zu den Pfeilen im Köcher an seiner rechten Seite, während er in der Linken einen Palmwedel hält. Rechts hinter ihm und leicht erhöht ist der als Soldat gerüstete Georg¹⁶ auf den unteren Stufen platziert. Mit der rechten Hand stützt er eine Fahne auf seiner Hüfte ab, wobei das rote Fahnenstück hinter seinem Rücken bis zu dem linken, in die Seite gestemmt Arm verläuft. Rechts vorne steht leicht abgerückt Augustinus.¹⁷ Ausgestattet mit Hut, Stab und Pluviale über dunkler Mönchskutte ist der Kirchenvater und Schutzpatron des Augustinerordens als Bischof von Hippo erkennbar. Nach links gerichtet wendet er den Kopf zum Betrachter, während er gleichzeitig mit der linken Hand zur Madonna weist. Rechts neben Augustinus kniet in Rückenansicht der jugendliche Diakon Laurentius,¹⁸ der mit Dalmatika und weißer Albe bekleidet ist. Seine rechte Hand berührt den Rost, auf dem er zu Tode gemartert wurde. Die Reihe der Heiligen schließt auf dieser Seite mit dem Augustinermönch und Antwerpener Stadtheiligen Nikolaus von Tolentino¹⁹ in schwarzer Ordenstracht, der sich Maria und dem Jesuskind betend zuwendet.

Für die monochrome Skizze auf der Rückseite wurde die Holztafel ins Querformat gedreht und in zwei Hochrechtecke geteilt. Die oberen Zwickel des linken Bildfelds sind jeweils mit einem Putto oder Genius gefüllt, wobei der Linke auf einer Posaune bläst. Der obere Bildrand der rechten Tafelhälfte deutet eine Draperie an. Über die gesamte Tafelmitte erstrecken sich Reiterkampfszenen, die durch eine aufgeleimte Holzleiste großflächig verdeckt werden. In der linken Bildhälfte kämpfen drei Soldaten, von denen zwei am linken Bildrand einander gegenüber angeordnet sind. Der dritte Krieger, der rechts in einem etwas größeren Maßstab wiedergegeben ist, sitzt nach links gerichtet und mit einem Schild in der erhobenen Rechten auf einem sich aufbäumenden Pferd. Im gleichen Maßstab liegt in der Mitte ein gestürzter Pferdeleib auf dem mit wenigen

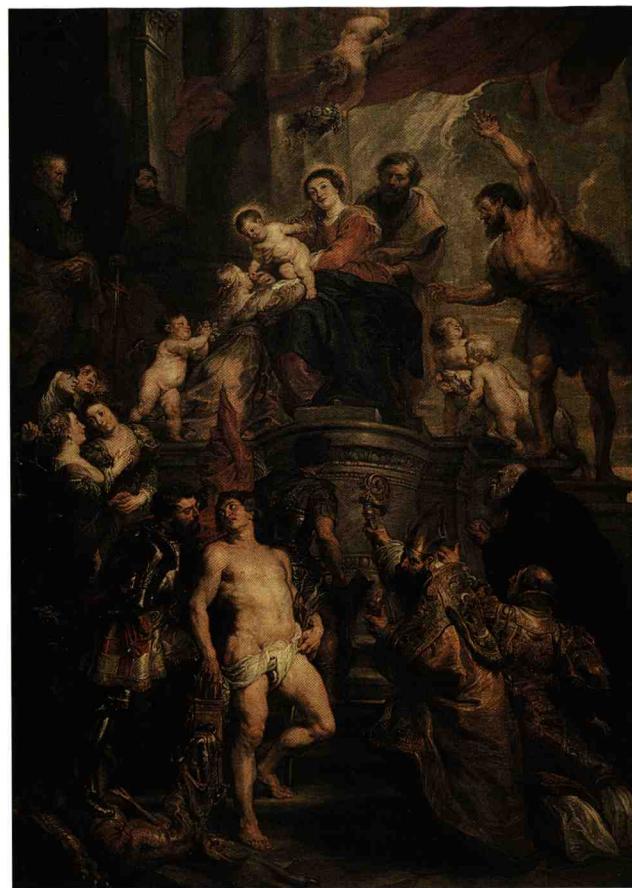


Abb. 7: Peter Paul Rubens, *Thronende Madonna mit Jesuskind, von Heiligen umgeben*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Grasbüscheln skizzierten Boden. Die rechte Bildhälfte zeigt links einen berittenen Soldaten. Sein nach rechts gerichtetes Pferd erhebt sich auf den Hinterbeinen, während der Reiter über seine rechte Schulter herabblickend mit der Rechten zum Schlag ausholt. Am gegenüberliegenden Bildrand prescht ein Krieger links umschauend nach hinten davon. Links vorne stürzt ein Pferd kopfüber neben zwei gefallenen Soldaten.

FORSCHUNGSSTAND

Die Tafel wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „P. P. Rubens“ vom Städel Museum erworben und in der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ als „La vierge avec

12 Im Kalendarium der Augustiner 1624 hinzugefügte Offizien zu Ehren der seliggesprochenen Klara von Montefalco. 1881 heiliggesprochen. Im Altarbild mit ihrem Attribut der Waage als Sinnbild für die Dreieinigkeit. LCI, Bd. 7, Sp. 318f. KNIPPING 1939, I, S. 226. GUTIÉRREZ 1975, S. 139.

13 Im Altarbild mit ihrem Attribut dem Lamm. LCI, Bd. 5, Sp. 58–63.

14 Im Altarbild mit ihrem Attribut der Zange. LCI, Bd. 5, Sp. 232–236.

15 LCI, Bd. 8, Sp. 318–324.

16 LCI, Bd. 6, Sp. 373–390.

17 Im Berliner Modello und Altarbild mit ornamentierter Pluviale, im Altarbild in der Linken ein unversehrt entflammtes Herz als Zeichen seiner Liebe. LCI, Bd. 5, Sp. 277–290. KNIPPING 1939, I, S. 225f.

18 LCI, Bd. 7, Sp. 374–380.

19 Im Altarbild mit Brot in den Händen. LCI, Bd. 8, Sp. 59–62.

l'enfant Jesus St Catherine et beaucoups de Saints g[rand]. p[iece]. en h[auteur]“ von Rubens erwähnt. Der Schätzwert belief sich auf 220 fl.²⁰ Das Städel-Verzeichnis von 1816 identifizierte die Heiligen bis auf die weiblichen Figuren am linken Bildrand, wobei es den Heiligen in Mönchskutte als Paulus Eremita²¹ bezeichnete. Die Skizze wurde als erster Entwurf von Rubens für das Hochaltarbild²² in der Augustinerkirche in Antwerpen (Abb. 7) beschrieben, das auch in einem Stich von Hendrik Snyers überliefert sei.²³ Ferner verwies man auf Descamps, der seinerzeit in Frankreich drei dem Projekt zugehörige Skizzen – eine in der Sammlung des Marquis de Voyer d'Argenson, eine weitere bei M. de Julienne und eine dritte, fortgeschrittene in Descamps' eigenem Besitz in Rouen – kannte.²⁴ Städel-Inspektor Gerhard Malss machte auf die Tafel in Berlin²⁵ (Abb. 8) aufmerksam, die er als eine zweite Version der farbigen Skizze einschätzte.²⁶ Nachdem das Städel-Verzeichnis von 1892 diese und ein Bild in Madrid²⁷ erstmals als Repliken des selben Entwurfes festgehalten hatte, wurde nachfolgend die Frankfurter Tafel nicht mehr ausdrücklich als die erste Skizze klassifiziert.²⁸ In einem späteren Inventar versuchte man die Beschriftung über den Aposteln Petrus und Paulus als „Schut“ zu entziffern.²⁹

Sowohl in den Verzeichnissen und Inventaren des Städel als auch in der Forschung galt die Frankfurter Tafel stets als eigenhändige Skizze von Rubens zu dem Altarbild der Antwerpener Augustinerkirche. Rooses äußerte sich 1886 erstmals ausführlich zur Frankfurter Skizze, wobei er sie neben dem Berliner Modell (Abb. 8), das er eher für eine verkleinerte Wiederholung des Altarbildes als für eine Skizze hielt, und einer Skizze³⁰ unbekannten Verbleibs als den ersten flüchtigen Entwurf von Rubens für das Antwerpener Altarbild (Abb. 7) bezeichnete.³¹ Er nannte Auftrag und Thema sowie alle im Altarbild dargestellten Figuren.³² Daraus geht auch die Identifizierung derjenigen Figuren hervor, die bereits in der Städel-Skizze enthalten sind, wie die weiblichen Heiligen links unterhalb der Madonna, die er als Klara von Montefalco, Apollonia und Agnes angab, sowie den Heiligen in Mönchskutte rechts vorne, den er anders als im Städel-Verzeichnis von 1816 für Nikolaus von Tolentino hielt.³³ Rooses meinte, alle Figuren würden für die Schutzheiligen der Bruderschaften stehen, die ihren Sitz in der Kirche hatten. In den Schriftzeichen der Städel-Skizze über Petrus und Paulus erkannte er Namensreste und in der Skala am unteren Bildrand ein

20 Archiv. 1817, S. 12, Nr. 462 [falsch statt 464, Anm. d. Verf.]. Derselbe Taxwert in: INVENTAR 1817, Inv. Nr. 464. INVENTAR 1865, Inv. N. 123, alt Inv. 464. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 464. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 464. Vgl. die Schätz-/Verkaufspreise weiterer Fassungen in Anm. 30.

21 Diese Figur wurde im Augustineraltabild ebenso gedeutet bei REYNOLDS 1801, II, S. 308–310.

22 Peter Paul Rubens, „Thronende Madonna mit Jesuskind, von Heiligen umgeben“, Lwd., 564 x 401 cm. Antwerpen, St. Augustinus, als Leihgabe der Stadt Antwerpen im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

23 Ebenso, in: Verz. 1873, S. 103, Nr. 113. Zum Stich von Snyers siehe HOLLSTEIN XXVII, S. 100, Nr. 6.

24 Laut Moyaux war die Städel-Skizze einst im Besitz des Marquis d'Argenson, da diese bei Descamps als flüchtig gemalt beschrieben sei. MOYAU 1918, S. 14–16. Zu deren Identifizierung mit der Skizze in Berlin siehe Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 45. Zur Identifizierung der im Rubens-Nachlass erwähnten Skizze siehe Anm. 34 und 55). DESCAMPS 1753, I, S. 313.

25 Peter Paul Rubens, „Thronende Madonna mit Jesuskind, von Heiligen umgeben (Skizze)“, Holz, 80,3 x 55,3 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 780). Provenienz: 1764, Slg. Schloss Sanssouci. Aus den königlichen Schlössern.

26 Malss, in: INVENTAR 1872, Inv. Nr. 464.

27 Peter Paul Rubens, „Thronende Madonna mit Jesuskind, von Heiligen umgeben“, Holz, 79 x 64 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1703).

28 Außer in den Städel-Verzeichnissen von 1905/07 und 1914, wo die Städel-Tafel weiterhin als erster Entwurf bezeichnet wird; die Fassungen in Berlin und Madrid werden als Repliken erwähnt.

29 „Links oben über dem Junker eine nicht ganz leserliche Bezeichnung [...], die man Schut lesen könnte. (Cavens)“. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 464. Ebenso annotiert in Verz. 1883, S. 111, Nr. 128.

30 Holz, 59 x 43 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Rooses meinte unter Verweis auf Smith, dass eine unbekannte Skizze

1747 für 85 fl. in der Den Haager Auktion Jacques de Roore angeboten wurde und sie 1767 als Teil der Sammlung Julienne verauktioniert wurde. 1779 sei sie bei De Lyert für 100 livres versteigert und schließlich an Marschall von Noailles für 6000 livres verkauft worden. ROOSES 1886, I, S. 288, Nr. 214/1. Vgl. Verst. Jacques de Roore, Den Haag 4.9.1747 (Lugt Nr. 672). Verst. Slg. Jean de Julienne, Ritter von St. Michel, Paris (Experten: Remy, Julliot; Comm.-R.: Martin) 30.3.1767, Nr. 101 (erworben für 1000 livres von Fontanieu laut Katalogeintrag GPI, Kat. F-A1141; Lugt Nr. 1603). Verst. Président De Lyert, Seigneur d'Andilly, Paris 22.2.1779 (Lugt Nr. 2958). Smith nannte eine Skizze in der Sammlung Herzog Mulgrave, die 1767 in der Sammlung M. Julienne gewesen und dort auf 1000 francs geschätzt wurde. Vgl. SMITH 1830, II, S. 24, unter Nr. 82, S. 185, Nr. 646. Die im Rubens-Nachlass unter Nr. 248 gelistete Skizze identifizierte Van Hasselt mit derjenigen in der Sammlung Herzog Mulgrave in England. Vgl. VAN HASSELT 1840, S. 271, Nr. 457.

31 Das Altarbild sei unter Beteiligung von Schülern entstanden, wobei Rubens es vollender habe. ROOSES 1886, I, S. 286f., 289, Nr. 214, 214/2, 214/3. DERS. 1890, S. 451–453. Vgl. LEVIN 1887/88b, Sp. 281f., der die Frankfurter Skizze nicht als Original anerkannte.

32 ROOSES 1886, I, S. 285–288, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452. Rooses führte den Brief von Ignaz Coenen an Mols vom 15.5.1764 an, der aus dem Tagebuch des Konvents überliefert, dass das Hochaltarbild von Rubens im Juni 1628 installiert und mit 3000 fl. bezahlt worden sei. Am 25.8.1615 wurde durch die Erzherzöge der Grundstein zur Kirche gelegt und am 11.9.1618 geweiht. Die Identifizierung der Heiligen im Altarbild ebenso bei BURCKHARDT 1938, S. 120–122.

33 Die weiteren Heiligen wie in: Verz. 1816, Nr. 464. Rooses identifizierte im Altarbild die Heilige neben Klara von Montefalco als leidende Magdalena und die Figur rechts hinter der Madonna als Joseph.



Abb. 8: Peter Paul Rubens, Thronende Madonna mit Jesuskind, von Heiligen umgeben (Ölskizze), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



Abb. 9: Peter Paul Rubens, Skizze zur Thronenden Madonna mit Jesukind, lavierte Kreidezeichnung, Stockholm, Nationalmuseum

Hilfsmittel für die Ausführung des größeren Formats.³⁴ Beides wurde erst 1980 durch Held ausführlicher beschrieben, aber bereits Weizsäcker betonte, die Einteilungen am unteren Bildrand gehöre zu einem Quadratnetz für Übertragungszwecke³⁵ und die Beschriftung der beiden Apostel mit „Petrus“ und „St Pauls“ sei eigenhändig. Die Figuren der Städel-Skizze

deutete Weizsäcker in Anlehnung an Rooses’ Erläuterungen zum Altarbild, wobei er dessen Bestimmung des Mönches als Nikolaus von Tolentino aufgriff, der in den Städel-Verzeichnissen von 1892 und 1897/1900 noch als Franz von Assisi galt. Weizsäcker zufolge seien im Altarbild (Abb. 7) im Vergleich zur Städel-Skizze nur einige Figuren hinzugefügt worden, während die Komposition im Wesentlichen gleich geblieben sei. Er verwies auf die Berliner Tafel (Abb. 8), die er als eine „nahezu vollständig der endgültigen Ausführung“ entsprechende Skizze bezeichnete, und auf eine Kopie im Prado. Rooses’ Liste literarisch dokumentierter Versionen gab er ohne Bezug zu erhaltenen Werken wieder. Ferner ergänzte er Rooses’ Kopien und Varianten mit dem Hinweis, dass die 1897 im Besitz von Charles Sedelmeyer in Paris lokalisierte Skizze nun im Museum in Boston verwahrt würde³⁶ und sich Kopien von fremder Hand in Bonner Privatbesitz und im Kunsthandel in Brüssel befinden würden.

Rooses’ und Weizsäckers Identifizierung der Figuren wurde in der nachfolgenden Forschung übernommen.³⁷ Die Städel-Verzeichnisse von 1905/07 bis 1924 beschrieben allerdings die Figur des Nikolaus von Tolentino weiterhin als Franz von Assisi.³⁸ Probleme scheint auch die Bestimmung der weiblichen Heiligen, speziell der Figur in Ordenstracht bereitet zu haben, die in den Städel-Verzeichnissen von 1963 bis 1987 lediglich vage als Nonne erwähnt wurde.³⁹ In den Städel-Verzeichnissen von 1963 bis 1986 verwechselte man zudem Georg mit dem erst in dem späteren Berliner Entwurf eingefügten Wilhelm von Aquitanien.

Sujet und Titel der Städel-Skizze wurden seit 1892 außer bei Weizsäcker⁴⁰ in den Städel-Verzeichnissen als „Verlobung oder mystische Vermählung der Hl. Katharina“ angegeben.⁴¹ In der kunsthistorischen Literatur kritisierte dies insbesondere Van Puyvelde, der „Maria

34 Rooses zufolge deute die Skizze in der Sedelmeyer Galerie, Paris, an, dass das Altarbild am oberen Rand abgerundet war. Er verwies auf Descamps (1753) und führte eine Wiederholung in Madrid an sowie eine weitere, die sich in Rubens’ Sterbehaus befunden habe und vielleicht mit der Berliner Tafel identifiziert werden könne. ROOSES 1890, S. 453. Siehe auch Anm. 24 und 55.

35 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 290f., Nr. 128. Erst in dem Städel-Verzeichnis von 1987 wurden weitere Markierungen und Zahlen für eine Quadrierung festgestellt. Siehe auch Van Puyvelde, der auf die seltene Kenntnis von Skalen oder Quadrierungen bei Rubens wie am unteren Bildrand der Städel-Skizze hinwies. Als ein weiteres Beispiel mit einer Skala nannte Van Puyvelde die Rubens-Skizze „Triumphwagen zu dem Sieg bei Calloo“ in Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 318), die jedoch eine Triumphwagendekoration, kein Gemälde vorbereitet habe. VAN PUYVELDE 1939, S. 24.

36 Anonym, „Thronende Madonna mit Jesukind, von Heiligen umgeben (Skizze)“, Lwd., 83,3 x 59,5 cm. Boston/Massachusetts, Museum of Fine Arts, Moses Kimball Fund (Inv. Nr. 97.443).

37 Zur unterschiedlichen Benennung der Figuren im Berliner Modell und Altarbild: MÜLLER 1959, S. 42, 195 (statt Josef Jacob). DÍAZ PADRÓN, in: Kat. MADRID 1975, S. 295, Nr. 1703 (ohne Bezeichnung der vierten weiblichen Heiligen). HUBALA 1990, S. 19 (vierte weibliche Heilige als Magdalena Albrici, einer Äbtissin des Augustinerinnenkonvents von Bruna bei Como). LANEYRIE-DAGEN 2003, S. 222 (vierte weibliche Heilige als Maria Magdalena).

38 Als Franziskus noch bei Dreyer, in: Kat. BERLIN 1971, S. 53, unter Nr. 23.

39 Irrtümlich im Städel-Verzeichnis von 1963 als Magdalena, Klara von Montefalco und eine Nonne.

40 Als „Thronende Madonna, von Heiligen umgeben“ bei Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 290f., Nr. 128. Die Städel-Verzeichnisse vor 1892 listeten die Tafel als Skizze zum Altarbild oder als Darstellung der von Heiligen umringten Maria.

41 Als Katharinenverlöbnis zuletzt bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 48 und ebenfalls bei SMITH 1830, II, S. 24, Nr. 82, S. 185, Nr. 646. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f. BAUDOUIN 2000, S. 16f.

mit dem Kind und Heiligen“ für eine passendere Bezeichnung hielt.⁴²

Rooses erwähnte einen Brief eines gewissen Ignaz Coenen an Herrn Mols vom 15. Mai 1764, der aus dem Tagebuch des Konvents überliefere, dass das Hochaltarbild von Rubens im Juni 1628 installiert und mit 3000 fl. bezahlt worden sei.⁴³ Rosenberg und Oldenbourg datierten die Frankfurter Tafel, wie später auch Müller, um 1628,⁴⁴ während Dillon gefolgt von Burckhardt, Held, Jaffé, Merle du Bourg und Sutton eine Entstehung um 1627–28 vertrat.⁴⁵ Burchard meinte, Rubens habe die Frankfurter Skizze 1628 gemalt.⁴⁶ Müller Hofstede las aus der auch von Rooses angeführten Quelle eine Entstehung der beiden Skizzen in Frankfurt und Berlin (Abb. 8) für das Jahr 1627 ab, während Laneyrie-Dagen aufgrund der frühen Studien für den Heinrich-Zyklus auf der Tafelrückseite für die Vorderseite eine Datierung Ende 1627 erwog.⁴⁷ Bodart setzte mit ca. 1625–28 eine größere Zeitspanne an.⁴⁸

Rosenberg stellte in den Skizzen in Frankfurt und Berlin (Abb. 8) zwar verschiedene Kompositionsstadien fest, deutete aber nicht wie bereits Weizsäcker an, in welcher Beziehung sie zueinander stehen.⁴⁹ Erst Moyaux und Oldenbourg wiesen ausdrücklich darauf hin, dass der Bildgedanke in der Frankfurter Tafel ein früheres Stadium zeige, und setzten diese – gefolgt von der übrigen Forschung – dem Berliner Modello innerhalb der Entwurfskette voran.⁵⁰ Unterschiedliche Meinungen entstanden seither einzig in Bezug auf weitere Studien und deren Beziehung untereinander bzw. zur Frankfurter Tafel.

So wurde 1925 die Anzahl der Entwürfe durch Lugt vermehrt, der eine Zeichnung in Stockholm, die annä-

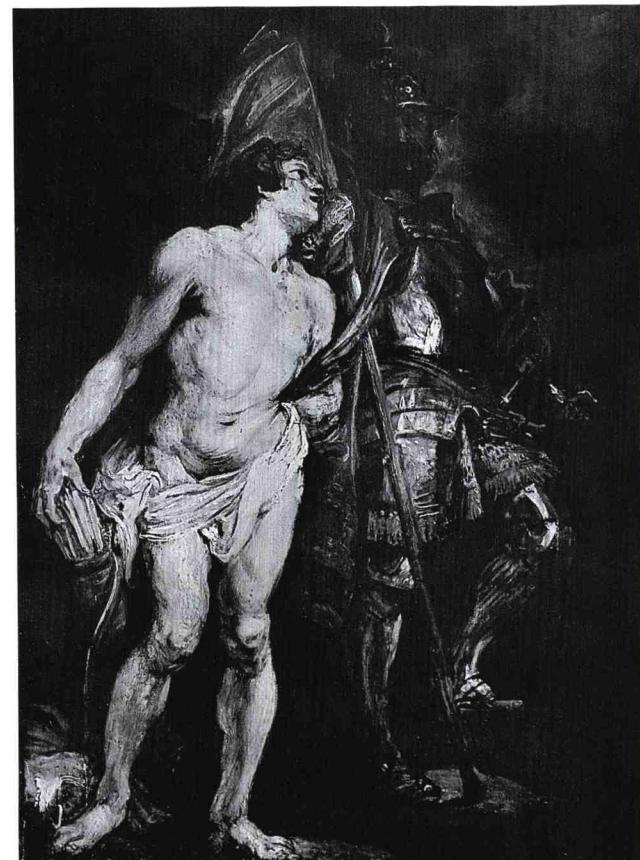


Abb. 10: Peter Paul Rubens, *Hl. Sebastian und hl. Georg* (Ölskizze), Caen, Musée des Beaux Arts

hernd die gesamte Komposition des Augustineraltars zeigt, erstmals Rubens zuschrieb (Abb. 9).⁵¹ Die Studie galt früher aufgrund einer nachträglich aufgebrachten Beschriftung als ein Werk Van Dycks. Lugt

- 42 VAN PUYVELDE 1939, S. 91, Nr. 57. MÜLLER 1959, S. 42, 195. Ebenso Kat. BERLIN 1910, S. 444. MOYAUX 1918, S. 20 mit dem Hinweis, dass das „Katharinerverlöbnis“ nicht die gesamte Komposition der Städelskizze erfasst und das Altarbild 1815 als „Allerheiligenbild“ bezeichnet wurde. Siehe auch den Titel für das Madrider Bild bei Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 296f., Nr. 1703 und Ausst. Kat. MADRID 1977/78, S. 105, Nr. 90 sowie in Bezug auf das ausgeführte Altarbild bei Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., Nr. 13 mit ausführlicher Deutung des Themas vor historisch-religiösem Hintergrund. Bereits Rooses betitelte die Städelskizze als „Jungfrau umgeben von mehreren Heiligen“ und beschrieb das Sujet als Verschmelzung mit einer Katharinenvorstellung. ROOSES 1886, I, S. 289, Nr. 214/3. DERS. 1890, S. 451f.
- 43 ROOSES 1886, I, S. 287, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452. Ebenso VAN PUYVELDE 1939, S. 91, Nr. 57.
- 44 ROSENBERG 1905, S. 294. OLDENBOURG 1921⁴, S. 303, 467. MÜLLER 1959, S. 195.
- 45 DILLON 1909, S. 216. BURCKHARDT 1938, Bildunterschrift von Taf. 175. HELD 1980, I, S. 521f., Nr. 384. JAFFÉ 1989, S. 303, Nr. 900. MERLE DU BOURG 2004, S. 45. Sutton, in: Ausst. Kat. NEW HAVEN-GREENWICH-BERKELEY 2004/05, S. 32.
- 46 Schreiben von Ludwig Burchard vom 18.5.1927 in der Gemäldeakte.

- 47 MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f. LANEYRIE-DAGEN 2003, S. 222.

- 48 BODART 1985, Nr. 688a.

- 49 ROSENBERG 1905, Anm. auf S. 479. Ohne das Berliner Modello bzw. die Reihenfolge der Entwürfe zu thematisieren DILLON 1909, S. 149. Ausst. Kat. BRÜSSEL 1910, S. 91, unter Nr. 303, S. 98, unter Nr. 347. DROST 1926, S. 42. Verst. Kat. München (Weinmüller) 12.12.1951, S. 44, Nr. 594. PILO 1990, S. 99, 101. MCGRATH 1992, S. 196.

- 50 MOYAUX 1918, S. 14–16. OLDENBOURG 1922², S. 47. Siehe die Bezeichnung der Städelskizze als ersten Entwurf auch in: Kat. BERLIN 1910, S. 444 und bei Posse, in: Kat. BERLIN 1911, S. 343, unter Nr. 780.

- 51 Peter Paul Rubens, schwarze Kreide, Feder in Braun, laviert in Grau und Braun, 561 x 412 mm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. 1966–1863). Beschriftet u. r.: „Rubb.“ und u. l. auf einem hinzugefügten Stück Papier: „A. Vandick“. „1773“. Verso (oben) Studien der Jungfrau, die der Skizze auf der Vorderseite vorausgehen, und (unten) Studien für Rubens’ „Landschaft des hl. Georg“ von 1629–30 im Buckingham Palace, London (Royal Collection, Inv. Nr. 105). Provenienz: Slg. Graf C. G. Tessin (1695–1770). Seit 1773 Königliches Museum Stockholm. LUGT 1925, S. 199f., 202.



Abb. 11: Peter Paul Rubens, *Hl. Sebastian und hl. Georg* (Ölskizze), Amsterdam, Stiftung P. und N. de Boer

bemerkte eine enge Verwandtschaft zwischen der Stockholmer Zeichnung und der Frankfurter Skizze, wäh-

rend er das Berliner Modello (Abb. 8) näher am ausgeföhrten Altarbild (Abb. 7) sah. Ferner schlug Lugt vor, die Skizzen in Berlin und Frankfurt unter den von Descamps vormals gelisteten Beispielen zu identifizieren.

Burchard fügte 1931 eine Teilstudie mit den Heiligen Sebastian und Georg⁵² in Caen hinzu, die gleichfalls zuvor Van Dyck zugeschrieben war, von Burchard aber als eigenhändiges Werk von Rubens anerkannt wurde (Abb. 10).⁵³ Er benannte eine genaue Reihenfolge aller Einzel- und Gesamtstudien, der Haverkamp Begemann zustimmte.⁵⁴ An den Anfang stellte Burchard als Vorstudie die Stockholmer Zeichnung (Abb. 9), an die er die Frankfurter Skizze und anschließend die Teilstudie reihte. Außerdem vermutete er, dass vormals eine weitere Skizze zur Gesamtkomposition existiert habe, die in Kopien im Prado und in der Sammlung Pauwels-Allard überliefert werde.⁵⁵ Seiner Ansicht nach sei sie nach den Entwürfen in Frankfurt und Caen und vor dem Berliner Modello, das dem Altarbild direkt vorangehe, entstanden.⁵⁶ Später schränkte Burchard ein, dass die Einzelstudie in Caen ein selbständiges Nebenwerk sei.⁵⁷ Im Katalog zur Detroiter Rubens-Ausstellung von 1936 wurde unter dem Titel „Thronende Madonna und Kind mit Heiligen“ eine Tafel als weitere eigenhändige Studie neben den Skizzen in Frankfurt und Berlin positioniert, die in der Forschung nicht anerkannt und spätestens seit Held ausdrücklich als Kopie nach der Skizze des Städel eingeordnet wird.⁵⁸

1955 wurde in Rotterdam eine weitere Einzelstudie der Heiligen Sebastian und Georg⁵⁹ der Amsterdamer Sammlung P. und N. de Boer mit der Zuschriftung an Van Dyck ausgestellt (Abb. 11).⁶⁰ Bjurström, Gross-

52 Peter Paul Rubens, „Hl. Sebastian und hl. Georg“, Holz, 41 x 30,5 cm. Caen, Musée des Beaux Arts (Inv. Nr. 48). Provenienz: Verst. Slg. Kardinal Joseph Fesch, Rom, 17.3.1845, Nr. 67 (als Van Dyck); B. Mancel, Caen; 1872 Vermächtnis an die Stadt Caen.

53 Ludwig Burchard zitiert nach Kunze, in: Kat. BERLIN 1931, S. 411, unter Nr. 780.

54 Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 84 unter Nr. 72.

55 Díaz Padrón ordnete die kleine Fassung des Prado (abweichend mit Bäumchen rechts von Johannes d. T., Sebastian mit Bogen, Wilhelm von Aquitanien mit anderer Schildform), die Ende 19./Anfang 20. Jahrhundert als Kopie von Hendrik van Balen galt, als eigenhändiges Werk vor oder nach dem Altarbild ein und meinte in ihr die Fassung vorliegen zu haben, die sich einst im Nachlass von Rubens befand und aus dem Nachlass von Rubens (Nr. 248) Don Francisco de Roches geschenkt worden sei. Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 296f., Nr. 1703 (mit Liste der Kopien und Varianten). Ders., in: Ausst. Kat. MADRID 1977/78, S. 105, Nr. 90. Siehe auch Anm. 24 und 34. Laut Burchard zitiert nach Kunze, in: Kat. BERLIN 1931, S. 411, unter Nr. 780 vermutlich Reproduktion eines verschollenen Entwurfes der Phase vor dem Berliner Modello. Identisch mit der Version der Sammlung Pauwels-Allard (Holz, 80 x 63,5 cm;

Verst. Pauwels-Allard, Brüssel (Giroux) 23.11.1927, Nr. 39) laut Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 84 unter Nr. 72. Baudouin vermutete ähnlich weitere heute unbekannte Studien zu dem Projekt. BAUDOUIN 1972a, S. 129. DERS. 1977, S. 201.

56 Für dieselbe Reihenfolge plädierte Warnke, in: Kat. BERLIN 1967, S. 12.

57 Burchard zitiert nach Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 52, der ferner Burchards Einordnung der Studie in Caen als der Frankfurter Skizze vorangestellt wiedergab.

58 Siehe KOPIE b). Ausst. Kat. DETROIT 1936, Nr. 47. HELD 1980, I, S. 522, unter Nr. 384. Siehe die als weitere Vorstudie neben der Berliner und der Frankfurter Skizze angebotene Kopie nach dem Berliner Modello: Verst. Kat. München (Weinmüller) 12.12.1951, S. 44, Nr. 594. Im Unterschied zu den Skizzen in Frankfurt und Berlin sowie zu dem ausgeführten Altarbild hält Sebastian dort einen Bogen statt Palmwedel und die Form des Schildes von Wilhelm von Aquitanien weicht ab.

59 Peter Paul Rubens, „Hl. Sebastian und hl. Georg“, Holz, 35,7 x 23,6 cm, mit Anstückung 36,7 x 25,7 cm. Amsterdam, Stiftung P. und N. de Boer. Provenienz: Verst. Brüssel (Palais d'Egmont) 6.12.1938, Nr. 23 (als Van Dyck).

60 Ausst. Kat. ROTTERDAM 1955, S. 67, Nr. 151. Bereits 1940 als Van Dyck bei De Boer.

mann und Van Puyvelde⁶¹ identifizierten die Studie noch im selben Jahr als Rubens-Arbeit und erkannten die enge Verwandschaft mit der Skizze in Caen bzw. dem Augustineraltarbild. Bjurström ordnete die neue Einzelstudie im Entstehungsprozess nach der Stockholmer Zeichnung⁶² (Abb. 9) ein. Die Einzelstudie in Caen reihte er nach der Skizze der Sammlung De Boer und – entgegen Burchard – vor der Frankfurter Skizze ein.⁶³ Er zitierte ferner Burchards These einer verlorenen, nur in Kopien überlieferten Skizze, ohne ihr einen Platz innerhalb der Entwurfsreihe zuzuweisen.⁶⁴ Grossmann hob die Veränderungen der Sebastiangruppe innerhalb des Werkprozesses hervor, die der stärkeren Anbindung an die Madonna und dem Schaffen eines Gegengewichtes zur Figur des Augustinus gedient habe. Er plädierte für dieselbe Skizzenabfolge wie Bjurström⁶⁵ und ging gleichfalls von einer nicht erhaltenen, in Kopien überlieferten Studie aus. Anders als Burchard und Haverkamp Begemann ordnete er diese aber vorläufig nach der am Schluss stehenden Berliner Skizze nahe dem Altarbild ein und vermutete, dass die Komposition schließlich zugunsten der Lösung im Berliner Modello verworfen worden sei (Abb. 7, 8)

Burchard und D'Hulst behandelten eine Zeichnung in Florenz als Studie zur Figur der Apollonia, die bereits in der Stockholmer Zeichnung, allerdings nur mit dem linken Arm, aber bereits mit geneigtem Kopf, erscheine (Abb. 12).⁶⁶ In den Ölskizzen in Frankfurt und Berlin sei Apollonia schließlich mit der rechten Hand auf der Brust wie in der Florentiner Einzelstudie abgebildet, wobei sie besonders im Berliner Modello der Zeichnung ähnele. Da ihr nachdenklicher Blick erst im Altarbild enthalten sei, gruppierten Burchard und D'Hulst das Blatt im Ent-



Abb. 12: Peter Paul Rubens, Weibliche Studie/Hl. Apollonia, Kreide-/Federzeichnung, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe

wurfsprozess zwischen dem Berliner Modello und dem Altarbild ein.⁶⁷

Dreyer schlug vor, dass sich Rubens für den Mönch rechts vorne in den beiden Bozzetti in Frankfurt und

61 Schreiben von Leo van Puyvelde vom 17.10.1955. Ders., in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 192, Nr. 200. Van Puyvelde verwies auf den Zusammenhang der Einzelstudie der Sammlung De Boer zur Frankfurter Skizze sowie zur Skizze aus der Sammlung Cailleux [siehe KOPIE a)], woraus ersichtlich werde, dass Rubens während der Ausführung die Figurenreihung verändert habe.

62 Seiner Ansicht nach gehen die kurz zuvor auf der Rückseite des Stockholmer Blattes entdeckten Einzelskizzen der Madonna mit Kind der Vorderseite voraus. Van Puyveldes Zweifel an der Eigenhändigkeit entgegnete Bjurström mit dem Verweis auf die Infrarot-Reflektographie, in der sich die Darstellung ohne Lavierungen als kraftvolle Kreidezeichnung erweise. Er schloss sich daher Held an, der Ergänzungen von anderer Hand vermutete, die Zeichnung an sich aber Rubens zufügte und ca. 1627–28 datierte. BJURSTRÖM 1955, S. 27, Anm. 6 auf S. 41. Ebenso Van Hout, der die Kreidezeichnung als eigenhändig beurteilt, während er die rückseitige Federzeichnung für weniger überzeugend hält. Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für das Gespräch am 21.2.2006 und seine E-Mail vom 18.8.2006.

Vlieghe betrachtet die Stockholmer Zeichnung gleichfalls als authentisch. Ich danke Hans Vlieghe, Rubenianum Antwerpen, für das Gespräch am 23.2.2006.

63 BJURSTRÖM 1955, S. 31.

64 BJURSTRÖM 1955, Anm. 9 auf S. 41.

65 GROSSMANN 1955, S. 337f.

66 Peter Paul Rubens „Weibliche Studie/Hl. Apollonia“, 414 x 286 mm, schwarze und rote Kreide, weiß gehöht, Feder in Braun. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe (Inv. Nr. 1043E). BURCHARD/D'HULST 1963, S. 232f., Nr. 148. Siehe HELD 1959, I, S. 140, Nr. 113, der die Frankfurter Skizze nicht eigens nannte, sondern nur allgemein auf die Ölskizzen, besonders diejenige in Berlin, verwies, die der Zeichnung vorausgingen. Die Zeichnung erstmals verzeichnet ohne Bezug zum Antwerpener Altarbild bei ROOSES 1892, V, S. 292, Nr. 1570. Mit hergestelltem Zusammenhang, allerdings als Magdalena, bei GLÜCK/HABERDITZL 1928, S. 53, Nr. 173.

67 Ebenso BAUDOUIN 1972a, S. 129. DERS. 1977, S. 201. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 52. WHITE 1987, S. 207. Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., unter Nr. 13. Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1018f.

Berlin von Tizians hl. Bernhard habe anregen lassen.⁶⁸ Baudouin nannte von den beiden Einzelstudien nur diejenige in Caen (Abb. 10), die er zwischen die Modelle in Frankfurt und Berlin eingliederte.⁶⁹ Die Stockholmer Zeichnung setzte er gleichfalls an den Beginn, die Zeichnung, die für die Figur der Apollonia herangezogen wurde, an das Ende, als die Komposition feststand (Abb. 9, 12). Kelch berücksichtigte wiederum die Entwurfsreihe von Bjurström und Grossmann, widersprach aber der These einer zusätzlichen, verlorenen Skizze zur Gesamtkomposition, die in der nachfolgenden Literatur gleichfalls nicht mehr aufgegriffen wurde.⁷⁰ Die Frankfurter Skizze hielt er auch für eine der drei erhaltenen Studien zur Gesamtkomposition des Altarbildes, die die vorangehende Stockholmer Zeichnung vervollständige und kompositionell präzisiere (Abb. 7, 9).⁷¹ In ihrer Anlage sei sie weitgehend fertig durchformuliert, allein die Sebastiengruppe habe Rubens in der nachfolgenden Berliner Skizze (Abb. 8) neu konzipiert. Kelch wies darauf hin, dass diese Skizze im Gegensatz zu derjenigen in Frankfurt auf einer größeren und höheren Tafel ausgeführt sei, die eher den Proportionen des fertigen Altarblattes entspreche und Raum für die von oben herabschwebenden Putti sowie für eine bessere tiefenräumliche Eingliederung der Figuren im unteren Bildbereich bereithalte. Auch das Kolorit sei im Vergleich zur Frankfurter Skizze fortgeschritten und die Komposition habe sich zu einem schwungvollen Bewegungszug verdichtet, der die Trennung zwischen der unteren Bildzone mit den „historischen Heiligen“ oder „biblischen Glaubenszeugen“ und der oberen Bildzone mit Madonna und dem Kind als „Träger der Heilswahrheit“ überwinde. Als Vorbilder führte er die venezianische Malerei und Rubens' eigene Bildmotive an.

In den Katalogen der Rubens-Ausstellungen in Antwerpen, Madrid und Paris 1977/78 wurde die Städelskizze im Zusammenhang mit der Einzelstudie in Caen (Abb. 10) und als Vergleich zur Madrider Version erwähnt.⁷² D'Hulst und Foucart sprachen sich dort für die gleiche Entwurfsreihe wie Bjurström und Grossmann

aus,⁷³ wobei Foucart ferner äußerte, dass Rubens in der Einzelstudie in Caen eine plastischere Lösung und eine subtilere Verbindung der Figuren erprobt habe. Durch das Hinzufügen der Heiligen in der rechten Bildhälfte sei die formale Verbindung zwischen der oberen und unteren Bildzone in der Frankfurter Skizze noch nicht überzeugend gelöst.

Held beschrieb die Frankfurter Tafel als erstmalige Versammlung aller Heiligen und konstatierte, dass diese im Berliner Modellum Josef ergänzt und die symmetrische kreis- oder rhombenförmige Anordnung der Heiligen durch eine dramatische Aufwärtsbewegung abgelöst worden sei.⁷⁴ Die Ziffernleiste am unteren Bildrand der Städelskizze ersetze eine andere, von der Held ein paar Zeichen zu erkennen meinte. Die Inschrift oberhalb des Paulus las er als „St. Paulus (?)“, während er das zweite Wort für nicht mehr bestimmbar hielt. Bei den Heiligen Georg, Sebastian und Paulus in der linken, passoser gemalten Partie stellte Held zahlreiche Pentimenti fest: Die Figur des Georg habe ursprünglich mit der linken Hand ein Schild gehalten und der Kopf des Paulus sei erhoben gewesen. In und um die Figur des Sebastian sah Held Veränderungen im Malprozess, wie der über dem Gewand der weiblichen Heiligenfigur gemalte rechte Arm zeige. Er wies darauf hin, dass nach der Ausführung aller Figuren das Grau der Thronstruktur aufgetragen worden sei. Ferner führte Held zwei nach der Frankfurter Skizze entstandene Kopien an.⁷⁵

Van de Perre ordnete 1984 die Frankfurter Tafel als erste, die theatrale Szene konkretisierende Ölskizze nach der Stockholmer Zeichnung (Abb. 9) ein. Wie Burchard und Haverkamp Begemann reihte er die in einer separaten Studie erfolgte Neubearbeitung der Figur des hl. Sebastian der Frankfurter Skizze nach, an die er die zweite Ölskizze in Berlin anschloss (Abb. 8, 10).⁷⁶ White sah die Frankfurter Skizze wiederum wie in der von Bjurström und Grossmann entwickelten Entwurfskette, ohne näher auf die Abfolge zwischen den beiden Einzelstudien zur Sebastiengruppe (Abb. 10, 11) einzugehen.⁷⁷ In der Frankfurter Skizze habe Rubens

- 68 Die Figur entstammt Tizians 1531 ausgeführtem, 1574 verbranntem Votivbild des Dogen Andrea Gritti, das mit ausgewechseltem Dogenbildnis zwischen 1545 und 1553 als Holzschnitt reproduziert worden ist. Dreyer wies darauf hin, dass die Figur in einer Zeichnung (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. Nr. 1713 F) vorbereitet und von Van Dyck in seinem italienischen Skizzenbuch (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 1091, 92 verso) kopiert wurde. Dreyer, in: Kat. BERLIN 1971, S. 53, unter Nr. 23. Ebenso Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 49f. HUBALA 1990, S. 23. Jaffé, in: Kat. DEVONSHIRE 2002, I, S. 112, Nr. 1091.
- 69 BAUDOUIN 1972a, S. 129. DERS. 1977, S. 197, 199, 201.
- 70 Aufgrund Díaz Padróns Identifizierung der Prado-Fassung als eigenhändige Wiederholung von Rubens, die aus dessen Nachlass an Don Francisco de Roches ging, folgerte Kelch, dass die

These einer über Kopien rekonstruierbaren verlorenen Skizze fallengelassen werden kann. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 52.

- 71 Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 49f.
- 72 D'Hulst, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1977, S. 189 unter Nr. 80. Díaz Padrón, in: Ausst. Kat. MADRID 1977/78, S. 105 unter Nr. 90. Foucart, in: Ausst. Kat. PARIS 1977/78, S. 184, unter Nr. 135.
- 73 Ebenso HELD 1980, I, S. 519–521, Nr. 384, der die Prado-Version als Kopie nach dem Altarbild einordnete.
- 74 HELD 1980, I, S. 519–521, Nr. 384. Bei der Erwähnung als einzige Skizze mit einem Segmentbogenabschluss wurde dort irrtümlich die Frankfurter Skizze mit der Berliner verwechselt.
- 75 Siehe KOPIEN und Anm. 4.
- 76 VAN DE PERRE 1984, S. 148.
- 77 WHITE 1987, S. 204, 207. Ebenso Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., unter Nr. 13.

die gesamte Anzahl der Heiligen versammelt und eine kreis- oder rhombenförmige Bewegung um die Madonna mit Jesuskind erzielt. White vermutete, dass die Veränderungen im Figurenpersonal im zweiten Modell in Berlin (Abb. 8) möglicherweise auf Nachfrage der Auftraggeber geschehen sei. Dabei sei die kreisförmige Gruppierung von einer dynamischen Aufwärtsbewegung abgelöst worden.

Hubala ordnete die Frankfurter Skizze gleichfalls nach der kompositionell noch nicht ausgereiften Stockholmer Zeichnung (Abb. 9) und vor das farbig fortgeschrittene Berliner Modell (Abb. 8) ein.⁷⁸ Anders als Bjurström und Grossmann gliederte er aber die beiden Einzelstudien (Abb. 10, 11) nicht der Frankfurter Skizze, sondern dem Berliner Modell voran. Als Begründung verwies er auf die im Berliner Modell anhand der Einzelstudien erfolgte Neuformulierung dieser Figuren und meinte, dass das dort erweiterte Figurenpersonal auf Forderungen der Mönche zurückginge. Hubala betonte, dass die Frankfurter Skizze eine ikonographische und kompositionelle Klärung voraussetze. Die beiden weiblichen Heiligen links der Madonna in der Stockholmer Zeichnung habe Rubens in der Frankfurter Skizze gegen die Heiligen Laurentius und Nikolaus von Tolentino eingetauscht, zudem habe er die Figur des Johannes d. T. eingesetzt. Die Bedeutung der Frankfurter Skizze sah Hubala in der Weiterentwicklung der Bildarchitektur, da Rubens als „Würdeformen“ die Treppen zur Gruppierung des Figurenpersonals und die Freisäule auf dem Postament näher bestimmt bzw. eingefügt habe.⁷⁹ Das Jesuskind und der Kopf der hl. Katharina werden inhaltlich motiviert vor der Säule angeordnet. Aus der kleinen, eigenhändigen Wiederholung der ausgeführten Komposition im Prado folgerte Hubala, dass die Treppeinstufen in der Frankfurter Skizze als einhüftige Bogenreppenbrücke zu verstehen seien. Nikolaus von Tolentino vermittelte durch seine den Treppenverlauf überschneidende Position und durch die im größeren Abstand zum Kopf wiedergegebenen Arme eine stärkere Aktivität als in der Prado-Fassung. In der Frankfurter Skizze sei zudem erstmals der vorschwingende Sockel bestimmendes Motiv, das als Zitat von Michelangelos Postament des Reiterstandbilds Marc Aurel die „getaufte Antike“ versinnbildliche. Die gesamte Darstellung sei zwar noch in eine untere und obere Zone geteilt,

aber durch das Emporstreben der Frauen in der linken Bildhälfte werde die übereinander gestaffelte Trennung der Figuren der Stockholmer Zeichnung überwunden. Im Unterschied zum Format der Frankfurter Skizze habe Rubens die Proportionen im unteren Bilddrittel des Berliner Modellos verändert. Hinsichtlich des Puttos links der Katharina gab Hubala zu bedenken, ob der „Bewegungsfluss von der Frauengruppe zur Katharinenverlobung auf dem Bozzetto des Städel ungehemmter“ sei als in den folgenden Entwürfen.⁸⁰ Das im Städel-Bild erstmals dargestellte Motiv des von Putten geführten Lammes bezeichnete Hubala als amüsantes, zugleich inhaltlich notwendiges Element, das die Verbindung zu Johannes d. T. herstelle. Eine ähnlich spannungsvolle Farbhelle beobachtete er in den Ölskizzen des Medici-Zyklus in München.⁸¹ In Bezug auf das Subject der Katharinenvermählung hob Hubala Anklänge an das Thema eines Allerheiligenbildes hervor.⁸²

In ihrer Rezension von Hubalas Publikation bezeichnete McGrath das Thema des Auftrages als Madonna mit Heiligen und verwies auf die Widmung der Kirche an die Madonna von Loreto und alle Heiligen.⁸³ Sie kritisierte Hubala, da er in Bezug auf die Bildtradition von Darstellungen aller Heiligen Tizians „La Gloria“ im Prado zitierte und bezüglich des Inhalts nicht auf die Rolle von Petrus und Paulus eingegangen sei, die hier vermutlich vor einer Kirche dargestellt seien. McGrath betonte ferner, dass, obwohl Hubala weiterhin die Augustinermönche anführte, der tatsächliche Auftraggeber unbekannt sei. Hubalas Quellen fügte sie Reynolds Äußerungen zu dem Augustineraltar in seiner „Journey to Flanders and Holland“ von 1781 hinzu, wo der Vergleich mit Tizians Pesaro-Altarbild bereits enthalten sei.⁸⁴

Díaz Padrón diskutierte neben den Entwürfen für die Gesamtkomposition auch die Einzelstudien gemäß der von Bjurström und Grossmann entwickelten Reihenfolge.⁸⁵ In der Frankfurter Skizze habe Rubens die Figurengruppierung um Sebastian gelöst, wobei er in der offenen Malweise und der monochromen Farbe ein Indiz für die Einordnung als vorausgehendes Projekt sah. Von Simson und Laneyrie-Dagen bemerkten die zuvor von Hubala benannten Unterschiede zwischen der Frankfurter Skizze und der späteren Berliner Tafel (Abb. 8).⁸⁶ Die Anordnung der Figuren bezeichnete

78 HUBALA 1990, S. 19.

79 HUBALA 1990, S. 25–27.

80 HUBALA 1990, S. 30f.

81 Als Beispiel nannte er die „Krönung in Saint-Denis“ und die „Versöhnung der Maria de' Medici mit ihrem Sohn“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 97, 108). HUBALA 1990, S. 36, 38–41.

82 HUBALA 1990, S. 41–43. Vgl. Anm. 42.

83 MCGRATH 1992, S. 196.

84 Tizian, „Pesaramadonna“, Lwd., 485 x 270 cm. Venedig, S.

Maria dei Frari. 1519–26. Zu Hubalas Tizian-Verweis und weiteren Vorbildern siehe HUBALA 1990, S. 22–31, v. a. S. 23.

85 Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, II, S. 1018f. Zur Einzelstudie in Caen vgl. Díaz Padrón, in Ausst. Kat. MESSICO-FERRARA 1998/99, S. 80, unter Nr. 7. Die Liste der Kopien und Varianten bei Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 296, unter Nr. 1703 ergänzt um eine weitere: Verst. Paris (Marc Ferri) 10.4.1990, Nr. 80.

86 VON SIMSON 1996, S. 182, 184. LANEYRIE-DAGEN 2003, S. 222.



Abb. 13: Peter Paul Rubens, *Madonna, von Heiligen verehrt* (recto), um 1627, Federzeichnung, New York, Metropolitan Museum of Art, Benefit Fund

te Von Simson im Berliner Modello als glückter, da Georg in der Frankfurter Skizze statuarisch erscheine und Sebastian wenig motiviert nach vorne schreite. Im Jahr 2001 wurde im Kunsthandel eine um 1627 entstandene Federzeichnung von Rubens mit Studien zum Augustineraltarbild auf der Vorderseite bekannt, die im darauf folgenden Jahr vom Metropolitan Museum erworben wurde (Abb. 13).⁸⁷ Logan und Plomp datierten die Federzeichnung Ende 1627/Anfang 1628.⁸⁸ Sie sei

vor den Skizzen in Frankfurt und Berlin (Abb. 8) entstanden, die zeigen, dass auf Wunsch der an der Finanzierung beteiligten Stifter weitere Heilige hinzugefügt worden seien. Die Federzeichnung löste Zweifel an der Zuschreibung des stets als Vorzeichnung behandelten Stockholmer Blattes (Abb. 9) aus, weswegen Logan und Plomp nun darin das Werk eines Nachfolgers nach einer verlorenen Zeichnung von Rubens vermuteten.⁸⁹ Die Heiligen in der rechten Bildhälfte, die im New Yorker Blatt noch nicht berücksichtigt sind, könnten durch eine zweite, nicht erhaltene Federskizze vorbereitet worden sein.⁹⁰ Logan und Plomp verglichen die Malweise der Sebastianfigur mit der Werkstattkopie in Salzburg und meinten, der Heilige sei in der Salzburger Tafel mit zusätzlicher Höhung wiedergegeben, während er in der Frankfurter Skizze unter Einbeziehung der Imprimitur ausgeführt worden sei.⁹¹ Sie sahen darin ein Indiz für die Vorgehensweise eines Kopisten, der, um in der Salzburger Tafel die gleiche Wirkung zu erzielen, eine aufwendigere Gestaltung als Rubens in der Frankfurter Skizze habe einsetzen müssen.

Sutton hob hervor, dass die beiden Ölskizzen in Frankfurt und Berlin (Abb. 8) ähnlich wie beim Altarbild von St. Bavo den Werkprozess und die in der Entwurfsphase durch die Auftraggeber vorgenommenen ikonografischen Interventionen veranschaulichen.⁹²

Hinsichtlich der Platzierung der Städel-Skizze innerhalb des Entwurfsprozesses bekräftigte Van Hout die Abfolge zwischen den beiden Einzelstudien (Abb. 10, 11) und dem Berliner Modello (Abb. 8), wobei er die zeitliche Nähe des letzteren zum Altarbild (Abb. 7) hervorhob.⁹³ Bei den jüngsten Untersuchungen beobachtete Van Hout, dass das Altarbild ursprünglich wie die Städel-Skizze mit einem bogenförmigen Abschluss auf das rechteckige Format gemalt worden sei. Erst später habe Rubens die Zwickel in die Komposition einbezogen. Die rote Draperie sei ferner zuerst vor der Säule und später dahinter herabhängend platziert gewesen. Schließlich sei der Krummstab des hl. Augustinus anfangs wie in der Städel-Skizze ausgeführt gewesen und nachträglich in die entgegengesetzte Richtung geändert worden.⁹⁴

- 87 Peter Paul Rubens, „Madonna, von Heiligen verehrt“ (recto), Feder in Braun, 39,5 x 26 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Benefit Fund (Inv. Nr. 2002.12a). Provenienz: 2000, Paris, Privatsammlung. München, Kunsthändler Bellinger. Logan, in: Kat. MÜNCHEN 2001, o. S., Nr. 17.
- 88 Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 386–393, Nr. 97 und Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 140–144, Nr. 34.
- 89 Siehe ebenso bereits VAN PUYVELDE 1939, S. 53, 91, Nr. 57. Zur Zuschreibungsdiskussion siehe hier unter Anm. 62.
- 90 Logan wies nach, dass die rückseitige „Kopie nach dem Torso Belvedere“ (Rötel, weiß gehöht, Inv. Nr. 2002.12b; um 1601/02) eine umfangreichere Beschneidung des Blattes aus-

schließt. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 392f., Nr. 97 und Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 142, Nr. 34.

91 Siehe KOPIE d). Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 390, Nr. 99.

92 Peter Paul Rubens, „Bekehrung des hl. Bavo“, Lwd., 475 x 280. Gent, St. Bavo. Um 1611–12/1623. Sutton, in: Ausst. Kat. NEW HAVEN–GREENWICH–BERKELEY 2004/05, S. 32.

93 Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für das Gespräch am 21.2.2006 und seine E-Mail vom 18.8.2006.

94 E-Mail von Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 7.9.2007.



Abb. 14: Peter Paul Rubens,
Sieg Heinrichs IV. bei Ivry,
1630, Florenz, Uffizien

Rückseite:

Die Darstellung auf der Tafelrückseite wurde im 19. Jahrhundert weder in den Inventaren noch in den Verzeichnissen des Städel erwähnt. Eine Nennung erfolgte erst 1900 durch Weizsäcker, der sie als flüchtigen Entwurf zu einem Reitergefecht in Beinschwarz und Weiß auf grauem Grund beschrieb.⁹⁵

Burchard identifizierte die Reiterschlachtszenen 1927 als erste, 1628 begonnene Entwürfe für den Zyklus, den Rubens für Maria de' Medici über das Leben von Heinrich IV. anfertigen sollte.⁹⁶ Auf die Skizze der „Schlacht bei Coutras“⁹⁷ verweisend erklärte er, dass die Tafelrückseite zwei hochformatige Entwürfe für eine oder zwei Reiterschlachten des Heinrich-Zyklus enthalte. Demnach müsste im unteren Bereich der Städel-Skizze eine weibliche Allegorie erscheinen, die aber auch in einer nur den oberen Teil vorbereitenden Skizze auf der Rückseite des sogenannten Bildnisses von Isabella Brant⁹⁸ in Windsor fehlen würde.

Müller Hofstede publizierte 1969 erstmals die Rückseite der Städel-Tafel und erläuterte die inhaltlichen Zusammenhänge.⁹⁹ Er bestätigte die zuvor von Burchard und auch von Jost geäußerte Vermutung, bei den Frankfurter Reiterschlachtszenen handle es sich um erste Entwürfe zum Heinrich-Zyklus, die Rubens Anfang Januar 1628 angefertigt habe.¹⁰⁰ Seiner Ansicht nach seien die beiden hochformatigen Skizzen auf der Rückseite voneinander unabhängig und in zeitlicher Nähe, aber später als die Skizze auf der Vorderseite entstanden. Rubens habe zunächst in dem Hochformat der linken Bildhälfte das Gemälde „Sieg Heinrichs IV. bei Ivry“ (Abb. 14) in Florenz vorbereitet¹⁰¹ und die Komposition 1628 vor seinem Aufbruch zu diplomatischen Reisen Ende August in der Bayonner Skizze zum Querformat teils mit Veränderungen erweitert (Abb. 15).¹⁰² Die rechte Bildhälfte plane nicht von vornherein eine bestimmte Szene aus der Heinrich-Galerie, sondern sei in einer zweiten Arbeitsphase für den „Kampf Heinrichs IV. um die Vorstädte von Paris“ im Antwerper Rubenshuis herangezogen worden (Abb. 16).¹⁰³ Müll-

95 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 291, Nr. 128.

96 Brief Ludwig Burchards vom 18.5.1927 in der Gemäldeakte.

97 Peter Paul Rubens, „Sieg Heinrichs IV. bei Coutras“, Holz, 64 x 50 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. GE 101). Um 1628.

98 Peter Paul Rubens, „Occasio“ [verso], „Damenporträt“ [recto], Holz, 59,4 x 84,4 cm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen (Inv. Nr. 153).

99 MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459–463.

100 Die Einschätzungen Burchards (Brief in der Gemäldeakte) und Josts (keine schriftliche Äußerung) waren Müller Hofstede durch Margret Stoffmann, Städel, mitgeteilt worden. Er verwies wie zuvor Jost auf Rubens' Brief vom 27.1.1628 an Pierre Dupuy, durch den der Beginn der Arbeit am Heinrich-Zyklus mit gezeichneten Entwürfen und Ölskizzen dokumentiert ist. Die Ausführung der Gemälde kann erst ab Ende März 1630 erfolgt sein, als Rubens von seinen diplomatischen Reisen zurückgekehrt war. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f. Vgl. JOST 1964, S. 177f.

101 Peter Paul Rubens, „Sieg Heinrichs IV. bei Ivry“, Lwd., 367 x 693 cm. Florenz, Uffizien (Inv. 1890 Nr. 722). 1630. Siehe MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f., Abb. 3.

102 Peter Paul Rubens, „Die Schlacht von Ivry“, Holz, 24,4 x 47 cm. Bayonne, Musée Bonnat (Inv. Nr. 997). MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 460, 462, Abb. 4.

103 Peter Paul Rubens, „Kampf Heinrichs IV. um die Vorstädte von Paris“, Lwd., 350 x 260 cm (Format vor der Beschneidung), 174 x 260 cm (Format nach der Beschneidung). Antwerpen, Rubenshuis (Inv. Nr. S.30). 1630. Müller Hofstede sah in der Städel-Skizze einen zum Schlag ausholenden Reiter am linken Bildrand, den er wie den Reiter am rechten Bildrand des linken Hochformats als Heinrich IV. deutete. Siehe MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f., 462. Vgl. Jost, die im ausgeführten Gemälde nicht den jungen bartlosen Kämpfer im Vordergrund für den König hielt, sondern den Reiter mit erhobenem Schwert im Mittelgrund. JOST 1964, Anm. 35 auf S. 187.

ler Hofstede führte in diesem Zusammenhang die Federskizze einer „Amazonenschlacht“¹⁰⁴ an, in der Rubens zu Beginn seines Italien-Aufenthaltes zum ersten Mal in Anlehnung an Tizian das Motiv eines zusammengebrochenen Pferdes verwendet habe. In dem jeweils schwer erkennbaren dekorativen Abschluss am oberen Bildrand¹⁰⁵ habe Rubens zwei Alternativentwürfe zur Rahmung des Heinrich-Zyklus¹ erprobt. Müller Hofstede sah in dem linken Entwurf einen durchbrochenen Spitzgiebel mit zwei Posaune blasenden Putti oder Genien in den Zwickeln und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln in der Giebelmitte.¹⁰⁶ Das Hauptportal der Antwerpener Jesuitenkirche zeige gleichfalls Posaune blasende Engel in den Zwickeln, die um 1616–18 wahrscheinlich von Rubens konzipiert wurden. Ferner enthalte eine Ölskizze, in der Rubens um 1636–38 die Titelseite der von Caspar Gevartius herausgegebenen Publikation „Pompa Introitus Ferdinandi“ entwarf, zwei allegorische Figuren auf einem durchbrochenen Spitzgiebel.¹⁰⁷ Im rechten Bildfeld vermutete Müller Hofstede eine Studie für die Darstellung des Heinrich-Zyklus auf Bildbehängen, da ihn das Motiv der Draperierahmung mit Kriegstrophäen an die um 1627 konzipierte Teppichfolge „Triumph der Eucharistie“ erinnerte.¹⁰⁸ Alternativ erwog er, dass Rubens in der Frankfurter Skizze eine architektonische Rahmung angelegt und sie oben mit Draperie ausgestattet habe.

Seit Müller Hofstedes Besprechung ist die Einordnung der Skizzen auf der Tafelrückseite als eigenhändige Studien zum Heinrich-Zyklus in der Forschung allgemein anerkannt. Held stimmte der Datierung und Reihenfolge der Verwendung der Holztafel zu,¹⁰⁹ widersprach



Abb. 15: Peter Paul Rubens, *Die Schlacht von Ivry* (Ölskizze), Bayonne, Musée Bonnat

104 Peter Paul Rubens, „Amazonenschlacht“, Feder in Braun, 251 x 428 mm. London, British Museum (Inv. Nr. P&D 1895. 9.15.1045).

105 Detailliert beschrieben bei MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459.

106 Müller Hofstede verwies auf ein ähnliches Adlermotiv innerhalb einer dekorativ-allegorischen Umrahmung in Rubens' Ölskizze zu einem Titelblatt einer 1635 gedruckten Publikation im Victoria and Albert Museum, London. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, Anm. 2 auf S. 463.

aber Müller Hofstedes These, dass es sich um Skizzen zu zwei verschiedenen Szenen handle. Er sah vielmehr zwei Alternativentwürfe für die Reiterschlacht im Antwerpener Rubenshuis (Abb. 16) dargestellt. Den von Müller Hofstede vorgeschlagenen Bezug der linken Bildhälfte zum Florentiner „Sieg Heinrichs IV. bei Ivry“ (Abb. 14) widerlegte er angesichts des Querformats im ausgeführten Gemälde und der fehlenden Figurenbezüge. Dass es sich tatsächlich um zwei Lösungen für ein und dieselbe Komposition handelt, sah Held durch den mehrmals abgebildeten Reiter, der zum Schlag ausholt, und durch das Suchen nach einen dekorativen oberen Abschluss bestätigt. Am rechten oberen Bildrand erkannte er anstatt von Kriegstrophäen wie Müller Hofstede einen Putto über einer Draperie ähnlich wie in dem Zyklus „Triumph der Eucharistie“. Einen weiteren Bezug zur Eucharistie-Serie bemerkte Held unten in der linken Bildhälfte, da die dort angedeutete, zu den Seiten hin leicht ansteigende Abstufung in der Eucharistie- und Achill-Serie weiterentwickelt sei.

Müller Hofstede hielt in seinem Beitrag zur Grisaille-Skizze in der flämischen Malerei fest, dass die Frankfurter Tafelrückseite gemeinsam mit anderen Skizzen Zeugnis für die Existenz der monochromen Ideenskizze in Rubens' Schaffen nach Anfang der 1620er Jahre ablege.¹¹⁰ Jaffé sah wie zuvor Held allein Bezüge zu dem Gemälde im Antwerpener Rubenshuis (Abb. 16).¹¹¹

Hubala erstellte eine neue These, wonach die Tafelrückseite zwei zu verschiedenen Zeiten, vor und nach der Bemalung der Vorderseite entstandene Entwürfe zum Heinrich-Zyklus beinhalten soll.¹¹² Anders als zuvor Müller Hofstede unterschied er die Skizze einer Reiterschlacht, die sich seiner Meinung nach über die gesamte Länge erstreckt, und zwei Skizzen zu einer Rahmung mit Fanfare blasenden Putti und Draperie. Wegen der Überschneidung der Reiter durch den heutigen Bildrand folgerte Hubala, dass die Tafel ursprünglich länger war und erst für die Benutzung der Vorderseite ihr jetziges Format erhalten habe. Die fehlenden Sägespuren an den schmalen Tafelenden erklärte er durch die allseitige Abfasung. Die dem Format angeglichenen Rahmenentwürfe veranlassten Hubala zu der Annahme, sie seien nicht nur nach der Reiterschlachtszene, sondern auch nach der Bemalung der Vorderseite angefertigt worden. Für ähnliche Rahmenentwürfe verwies er

107 Peter Paul Rubens, „Titelseite für C. Gevartius' „Pompa Introitus Ferdinandi““, Holz, 52,4 x 37,5 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. Nr. F.M.240). MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 461f.

108 MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459, 462.

109 HELD 1980, I, Nr. 89, S. 135f., unter Nr. 384, S. 522.

110 MÜLLER HOFSTEDE 1984, S. 45.

111 JAFFÉ 1989, S. 303, 307, Nr. 900, 925.

112 HUBALA 1990, S. 37f.



Abb. 16: Peter Paul Rubens, Kampf Heinrichs IV. um die Vorstädte von Paris (heute: Schlacht von Ivry), 1630, Antwerpen, Rubenshuis

allgemein auf Beispiele aus den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein. In einem letzten Schritt habe Rubens die Reiterkampszenen farblich differenziert, während die Rahmenskizzen monochrom seien.

Nach Weizsäckers Beschreibung fand die Tafelrückseite in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen erst 1995 bei Sander und Brinkmann Erwähnung, die sie als Darstellung von zwei Reiterkampszenen aufnahmen.¹¹³ Hubalas These setzte sich in der Forschungsliteratur nicht durch. Van Hout deutete die Skizzen wie zuvor Held und Jaffé und später auch Du Bourg¹¹⁴ als zwei Entwürfe zu dem Gemälde des Heinrich-Zyklus' im Antwerpener Rubenshuis (Abb. 16), das er allerdings als „Schlacht bei Ivry“ identifizierte.¹¹⁵ In diesem Zusammenhang betonte er die singuläre Stellung der Frankfurter Skizze. Die Kartuschenrahmung zeige, dass Rubens anfangs für die Hochformate des Heinrich-Zyklus' keine rein dokumentarischen Szenen geplant, sondern mit illusionistischem Rahmenwerk begonnen habe, das je nach Vorgabe mit variablen Szenen gefüllt werden konnte.¹¹⁶ Wie bereits Burchard verwies auch Van Hout auf die Ölskizze „Coutras“ im Liechtenstein Museum, in der Rubens das dekorative Rah-

menwerk mit allegorischen Figuren gemalt und das Insert mit „Bataille de Coutras“ beschriftet habe, die Darstellung im Insert selbst aber aus dem 18. Jahrhundert stamme. Auch bei den dieser Tafel zuordnabaren Ölskizzen habe Rubens zuerst das Rahmenwerk ausgeführt.¹¹⁷

Gaehtgens nannte antike Sarkophage oder Beispiele aus der Renaissancemalerei als Vorbilder für die Skizzen der Tafelrückseite.¹¹⁸

Müller Hofstedes Datierung der rückseitigen Skizzen Anfang Januar 1628 schlossen sich Held (ca. 1628), Jaffé (ca. 1628) und Merle du Bourg (Januar bis August 1928)¹¹⁹ an. Laneyrie-Dagen zog wegen der ersten Studien für den Heinrich-Zyklus auf der Rückseite der Frankfurter Tafel für die Vorderseite eine Datierung Ende 1627 in Erwägung, woraus gleichfalls eine frühe Entstehungszeit für die Rückseite zu folgern ist.¹²⁰

DISKUSSION

Die Skizze auf der Vorderseite der Städel-Tafel stellt einen der Entwürfe für das Hochaltarblatt¹²¹ (Abb. 7) der Antwerpener Augustinerkirche dar, für die Anthonis

113 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 48.

114 MERLE DU BOURG 2004, S. 45.

115 VAN HOUT 2000, S. 280. Ebenso Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, mündlich am 21.2.2006.

116 VAN HOUT 2001, S. 25–27.

117 Van Hout widerlegte die auf Rooses zurückgehende und auch von Held vertretene Vermutung, es handle sich bei den Skizzen „Coutras“ und „Occasio“ (Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen) sowie bei der „Occasio“-Studie aus der früheren Sammlung Arenberg um Tapisserieentwürfe für die der Heinrich-Galerie vorgelagerten Räumlich-

keiten, da kriegerische Sujets weder für eine Privatkapelle noch für das Schlafgemach der Königin passend seien und es keine Anhaltspunkte für einen derartigen Auftrag in den Dokumenten gebe. VAN HOUT 2001, S. 25. Vgl. HELD 1980, I, S. 346f.

118 Gaehtgens, in: Ausst. Kat. LILLE 2004, S. 189, unter Nr. 104.

119 MERLE DU BOURG 2004, S. 44f., Anm. 187 auf S. 202f.

120 LANEYRIE-DAGEN 2003, S. 222.

121 Siehe Anm. 22. Das heute im Antwerpener Museum als Leihgabe ausgestellte Gemälde war 1794–1815 in Paris und seit 1815 wieder zurück in der Augustinerkirche. Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., Nr. 13.

van Dyck¹²² und Jacob Jordaens¹²³ zur selben Zeit die Seitenaltäre ausstatteten. Kurze Zeit nachdem sich die Augustiner im Jahr 1608 erneut in Antwerpen angesiedelt hatten, wurden Pläne für einen Kirchenneubau besprochen.¹²⁴ Am 7. März 1615 erfolgte die Grundsteinlegung, am 2. September 1618 die Weihe des Neubaus an Unsere Liebe Frau von Loreto und alle Heilige.¹²⁵ Zu dem Auftrag an Rubens existieren keine originalen Schriftzeugnisse mehr. Die früheste bekannte Quelle ist ein 1716–17 datierbares Manuskript über die Augustinergründungen, verfasst von dem Ordensmitglied Nicolaus de Tombeur.¹²⁶ Daraus geht hervor, dass die beiden Seitenaltäre von Jordaens und Van Dyck jeweils mit 600 Gulden entlohnt wurden und eine nachgelassene Stiftung des Augustinerpater Marius Janssens (Jansenius) für Van Dycks Seitenaltarblatt aufkam.¹²⁷ Für Rubens' Hochaltarbild habe man 1628 die Summe von 3000 Gulden entrichtet.¹²⁸ Der Betrag stammte allerdings nicht vom Orden selbst, sondern scheint durch eine Sammelaktion des Ordens oder der verschiedenen Bruderschaften zustande gekommen zu sein.¹²⁹ Die im Laufe des Entstehungsprozesses in Rubens' Hochaltarblatt vorgenommenen Veränderungen könnten sich demnach auf Forderungen der für die Finanzierung angeworbenen Stifter oder der in der Augustinerkirche neu angesie-

delten Bruderschaften gründen, die im Gegenzug die Aufnahme ihrer Schutzheiligen zur Bedingung gemacht haben.¹³⁰

Ausschlaggebend für die reiche Kirchenausstattung und die Beschäftigung der prominentesten Historienmaler Antwerpens war vermutlich die für die Zeit vom 13. bis 21. Mai 1628 erstmals in Antwerpen anstehende Tagung des Provinzialkapitels des Augustinerordens. Da 1625 auf der Brüsseler Ordensversammlung der Chorherren Antwerpen als nächster Tagungsort beschlossen worden war, erfolgte die Auftragsvergabe wohl schon kurze Zeit später.¹³¹ Möglicherweise gab es Überlegungen, Rubens ursprünglich für alle drei Altarbilder zu verpflichten,¹³² schließlich kehrte Van Dyck erst im Sommer 1627 aus Italien zurück. Ob die drei Altargemälde termingerecht in der Kirche installiert wurden, ist nicht dokumentiert.¹³³ Auch eine Aufstellung in Abwesenheit von Rubens, der im August nach Madrid gereist war, muss in Betracht gezogen werden.

Gestützt durch den dendrochronologischen Befund kann die Städel-Skizze Ende 1627 oder Anfang 1628 datiert werden. Schließlich machten die kompositionellen Änderungen im Berliner Modello (Abb. 8) die Darstellung der Städel-Skizze überflüssig und der Beginn der Bemalung der Tafelrückseite erfolgte nachweislich in der letzten Januarwoche des Jahres 1628.¹³⁴

122 Nördlicher Seitenaltar: Anthonis van Dyck, „Der hl. Augustinus in Ekstase“, Lwd., 389 x 227 cm. Antwerpen, St. Augustinus, als Leihgabe der Stadt Antwerpen im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Zu Gemälde und Skizzen siehe Vey, in: BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 276–278, Nr. III.40, III.41.

123 Südlicher Seitenaltar: Jacob Jordaens, „Martyrium der hl. Apollonia“, Lwd., 409 x 213 cm. Antwerpen, St. Augustinus, als Leihgabe der Stadt Antwerpen im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Zu Gemälde und Skizzen siehe D'HULST 1982, S. 131. Ausst. Kat. ANTWERPEN 1978, S. 41, Nr. 11. Ausst. Kat. ANTWERPEN 1988, S. 161f., Nr. 31.

124 Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68, Nr. 13. VAN DE VELDE 1977, S. 225f. Siehe auch ROOSES 1886, I, S. 285–288, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452. PEETERS 1930, S. 20f. GUTIÉRREZ 1975, S. 112. Zum Antwerpener Augustinerorden siehe LEYDER 1996. Das Statthalterpaar vermittelte wahrscheinlich Wenzel Coebergher als Architekten, trat aber nicht als Auftraggeber auf. PEETERS 1930, S. 43. VLIEGHE 1998, S. 260.

125 VAN DE VELDE 1977, S. 226. Siehe die Inschrift über dem Portal der Hauptfassade „TEMPLUM AUGUSTINIANUM DEO DEIPARAE LAURETANAE ET OMNIBUS SANCTIS SACRUM.“ PEETERS 1930, S. 51. KNIPPING 1939, I, S. 222. Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., Nr. 13. Weihe am 11.9.1618 laut ROOSES 1886, I, S. 285–288, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452.

126 Nicolaus DE TOMBEUR, Provincia Belgica Augustiniana, IV, S. 199–267. Das im Provinzialarchiv der Augustiner in Gent verwahrte Manuskript speist sich aus nicht mehr erhaltenen Dokumenten wie dem Provinzialregister des Ordens und der Klosterchronik „Diaeta“ und schildert im vierten Teil die Entstehung des Antwerpener Klosters. VAN DE VELDE 1977, S. 222–230.

127 Laut einer Annotation in den bei De Tombeur überlieferten Rechnungen. Janssens erscheint in den Dokumenten mehrmals

als Mäzen und Stifter der Kirche. VAN DE VELDE 1977, S. 229. In der Figur des Niklaus von Tolentino rechts neben Augustinus vermuteten Larsen und Vey porträthafte Züge des Stifters, was insofern plausibel erscheint, als derselbe Heilige in Rubens Hochaltarblatt andere Gesichtszüge zeigt. LARSEN 1988, I, S. 244. Vey, in: BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 278, Nr. III.41.

128 Die beiden Altarbilder „Die Wunder des hl. Franz Xaver und des hl. Ignatius“ (ca. 1617/18) brachten insgesamt 3000 fl. ein, das „Große Jüngste Gericht“ 1617 (für Neuburg bestellt, heute München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) 3000 fl. und 200 Reichstaler. VLIEGHE 1972, I, S. 108, Nr. 72. DERS. 1973, II, S. 28, Nr. 104. Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 322, Nr. 890. Zu Gemäldepreisen von Rubens siehe auch FILIPCZAK 1987, S. 78–81. BÜTTNER 2006, S. 128–130.

129 Diese Vermutung wird durch den hohen Betrag und das Fehlen eines einzelnen Stifternamens gestützt. Van de Velde verwies ferner auf die schlechte Finanzlage des Klosters, denn die Pater hätten noch 1625 bei der Stadt nach Geld für ihre Schulen angefragt. VAN DE VELDE 1977, S. 226–231. Siehe auch JAFFÉ 1989, S. 303, Nr. 900, der vermutete, dass der Auftrag für das Hochaltarblatt durch die Regentin erfolgt sei.

130 Zuletzt Sutton, in: Ausst. Kat. NEW HAVEN–GREENWICH-BERKELEY 2004/05, S. 32.

131 VAN DE VELDE 1977, S. 231.

132 Vlieghe in: Ausst. Kat. ANTWERPEN–LONDON 1999, S. 208, Nr. 51.

133 VAN DE VELDE 1977, S. 231f. Vgl. auch ROOSES 1886, I, S. 287, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452.

134 Siehe auch Simsons Vermutung, Rubens habe im Winter 1625/26 erstmals Entwürfe angefertigt, die er im Winter 1627/28 unter Beteiligung der Werkstatt zur Ausführung gebracht habe. VON SIMSON 1996, S. 180. Zur Datierung der Tafelrückseite siehe unten.

Die Altargemälde sollten der Weihe der Augustinerkirche an Unsere Liebe Frau und alle Heiligen entsprechen und zugleich, auch in Anbetracht der in der Kirche verwahrten Reliquien von Apollonia und Augustinus, den Ordensheiligen huldigen. Die später entstandene Kirchenausstattung¹³⁵ war gleichfalls Augustinus und seinen Anhängern gewidmet. Die Medaillonsreliefs mit Heiligenbüsten im Chorraum, für die Rubens die Entwurfszeichnungen geliefert haben soll, zeigen links des Hochaltars Wilhelm von Aquitanien bzw. Wilhelm von Maleval¹³⁶ und rechts Nikolaus von Tolentino.

Rubens plante das Hochaltarblatt in mehreren Etappen anhand von Einzel- und Gesamtstudien. Er veränderte im Laufe des Werkprozesses Anzahl und Anordnung der Heiligen, kennzeichnete sie durch Attribute und formulierte Physiognomien und Gewänder aus.

Zwei Zeichnungen in New York (Abb. 13)¹³⁷ und Stockholm (Abb. 9)¹³⁸ dokumentieren die Auseinandersetzung mit der ersten Bildanlage, wobei das an zweiter Stelle einzuordnende Stockholmer Blatt den Raum durch Architektur erschließt, die Figuren um weitere ergänzt¹³⁹ und die Komposition ordnet.¹⁴⁰ Anschließend bereiteten die farbigen Einzelstudien zur Sebastiansgruppe aus der Sammlung De Boer (Abb. 11)¹⁴¹ und in Caen (Abb. 10)¹⁴² die Schrittstellung und Rückwärtsdrehung des Sebastian sowie die Haltung des Georg für die erste farbige Gesamtstudie in der Städelschen Tafel vor. Die Figur des Sebastian war aber selbst dort noch mehreren Änderungen unterworfen. Ein sich deutlich von der Transparenz der anderen Bildpartien



Abb. 17: Peter Paul Rubens, *Verlobung der hl. Katharina*, Mikroskopaufnahme: Detail des hl. Sebastian, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

abhebender pastoser Farbauftrag verdeckt die Pentimenti, die in der Röntgenaufnahme der Städelschen Skizze sichtbar werden (Abb. 4, 17).¹⁴³ Rubens hatte die Figur tatsächlich zuerst ähnlich wie in der Skizze in Caen etwas aufrechter angelegt und sie zugunsten einer bewegteren, sich weiter umwendenden Haltung nachgebessert und leicht nach links verrückt (Abb. 4).¹⁴⁴ Sebastians rechte Hand lag ursprünglich abgeknickt auf dem Köcher und wurde für eine den Einzelskizzen vergleichbare Haltung wieder verworfen. Damit glich diese Stelle zuerst eher den Zeichnungen in New York und Stockholm (Abb. 9, 13) und wurde erst im Berliner Modell bzw. mit begradigtem Handgelenk im Altarbild (Abb. 7, 8) ausgeführt. Der Schild, den Ge-

135 DE WIT 1910, S. 80–84. PEETERS 1930, S. 95, 112, 124–158. KNIPPING 1939, I, S. 223, 225.

136 In Wilhelm von Aquitanien (um 745–812) sah man im frühen 17. Jahrhundert den Gründer des Augustinereremitenordens. Seine Ikonographie vermischt sich seit dem späten 16. Jahrhundert mit Wilhelm von Maleval, der als Büßer lebte und als Gründer des Eremitenordens der teils nach den Regeln der Augustiner lebenden Wilhelmiten galt. LCI, Bd. 8, Sp. 604f., 607–612. KNIPPING 1939, I, S. 226f. GUTIÉRREZ 1975, S. 139.

137 Einige Figuren verweisen bereits auf ihre spätere Position. Bei der links oben knienden Figur scheint es sich aufgrund des voluminösen Körpers um einen männlichen Heiligen zu handeln. Siehe die Deutung als Katharina bei Logan und Plomp, die jedoch selbst auf die Ähnlichkeit zu Augustus in Rubens' Deckengemälde der Antwerpener Jesuitenkirche verwiesen. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 386–393, Nr. 97, v. a. S. 390, Anm. 1 auf S. 393. Zur New Yorker Zeichnung siehe Anm. 87.

138 Zur Stockholmer Zeichnung und zur Frage der Eigenhändigkeit siehe Anm. 51 und 62. Zur Entstehung der Zeichnung auf der Rückseite in England 1629–30 siehe HELD 1959/86, I, S. 117f., Nr. 53 verso, 54. BURCHARD/D'HULST 1963, S. 225–227, Nr. 145. ADLER 1982, S. 121, 123f., Nr. 35, 35a.

139 Neu hinzugekommen sind Augustinus, zwei oder drei weibliche Figuren hinter Katharina, die in den nachfolgenden Entwürfen nicht mehr wiederkehren, ein Putto links zu Füßen der Madon-

na und gegenüber weitere drei Putti zusammen mit einem Lamm.

140 Sebastian und Gregor sind nun deutlich auf Treppenstufen gestaffelt und nach links, die Apostelfiguren nach links oben verschoben.

141 Siehe Anm. 59. Vgl. HELD 1980, I, S. 521, Nr. 382 mit weiterer Literatur.

142 Siehe Anm. 52. Vgl. HELD 1980, I, S. 521, Nr. 383 mit weiterer Literatur.

143 Siehe TECHNISCHER BEFUND. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 390, Nr. 99 beschrieben die Figur nicht korrekt und im Vergleich mit der Salzburger KOPIE d) als transparent gemalt. Der Kopist hatte sich sehr wohl hinsichtlich des Ausführungsgrades an der Städelschen Skizze orientiert und z. B. selbst die durch Pentimenti hervorgerufenen Farb- und Formänderungen, etwa am rechten Arm des Sebastian oder an der linken Schulter des Georg, übernommen. Zu den bereits von Held bemerkten Pentimenti siehe HELD 1980, I, S. 521, Nr. 384.

144 Der Körper ist teils in Braun und Blaugrau nachkonturiert und die Modellierung mit kleinen Schraffuren nachgebessert. Andere teils ausgesparte, teils übermalte Konturlinien gehören hingegen zur ersten Anlage. Die Linie, die innen neben dem rechten Oberarm von der Achsel ab nach unten verläuft, galt beispielsweise wie die Röntgenbilder zeigen der ursprünglichen Armposition.

org in der Studie in Caen hält, gehörte gleichfalls zur ersten Anlage der Städelskizze und wurde wie das rote Fahnentuch entlang der linken Schulterpartie (Abb. 4) übermalt, während Georgs greifende Hand stattdessen zur Hüfte geführt wurde. In einem frühen Stadium scheinen ferner Augustinus und Laurentius weiter vom unteren Bildrand abgerückt gewesen zu sein, wie die Pinselzeichnung im Gewandsaum von Pluviale und Dalmatika mit bloßem Auge erkennen lässt (Abb. 3).¹⁴⁵ Auch die verunklärt wirkende Partie rechts von Maria weist auf Pentimenti hin, die aber genauso wenig wie die vielleicht vormals stärker geneigte Kopfposition von Petrus (Abb. 18) in Infrarot-Reflektographie oder Röntgenbild nachweisbar sind.¹⁴⁶

Insgesamt gewähren die vorgenommenen Änderungen den einzelnen Figuren der Sebastiangruppe mehr Raum. Die Rückwärtsdrehung von Sebastian und die Geste des Augustinus stärken ebenso die Mariengruppe wie das Versetzen des vormals vor Katharina platzierten Puttos. Davon abgesehen wurde die Komposition in der Frankfurter Tafel insgesamt weiter herausgearbeitet, indem die hohe vorschwingende Estrade, die mit Draperie dekorierte Säule sowie die Figuren von Laurentius, Nikolaus von Tolentino¹⁴⁷ und Johannes d. T. hinzukamen.

Die Messleisten entlang der Bildränder erwecken den Anschein, als ob sie die Übertragung in das Altarbild vorbereiten sollten, bevor weitere Veränderungen spruchreif wurden und diese das Anfertigen einer zweiten Ölskizze zur Gesamtkomposition nach sich zogen

(Abb. 2).¹⁴⁸ Zu welchem Zweck sie tatsächlich angebracht wurden und wie die Realisierung des großen Formats aussah, muss jedoch auch im Hinblick auf das im Berliner Modello¹⁴⁹ (Abb. 8) fehlende Hilfsmittel offenbleiben.¹⁵⁰

Drei weitere Figuren – Maria Magdalena,¹⁵¹ Joseph¹⁵² und Wilhelm von Aquitanien oder Wilhelm von Maleval als geharnischte Rückenfigur – sowie die Heiligenattribute von Katharina und Georg – das zerborstene Rad und der Drache – kamen im Berliner Modello (Abb. 8) hinzu, wobei die tiefgreifendsten Veränderungen wiederum die Sebastiangruppe betreffen. Wilhelm von Aquitanien nimmt nun den Platz des Georg ein, der an die Stelle links von Sebastian versetzt wurde. Dieser wendet den Kopf im Gespräch zu Georg um, wobei seine Körperhaltung derjenigen des Georg in der Städelskizze gleicht und selbst sein linker Arm hier ähnlich wie zuvor bei Georg locker zur Hüfte geführt ist. Die neue Anordnung setzt den hellen Akt wirkungsvoll in Szene. Obwohl das Berliner Modello ähnlich dünn lassend wie die Frankfurter Tafel über einer hellgrauen Imprimitur gemalt ist und einzelne Figuren, etwa Joseph, in einem zurückhaltenden Kolorit erscheinen, besitzt die Tafel einen farbintensiveren und in der Ausführung fortgeschrittenen Gesamteindruck.¹⁵³ Das größere, in den Proportionen veränderte Format, das am rechten Bildrand um einen 4,5 cm breiten Streifen erweitert worden ist,¹⁵⁴ begünstigt den bereits in der diagonalen Personenkette angelegten dynamischen Bewegungszug nach oben.

145 Das Röntgenbild liefert keinen eindeutigen Hinweis zu dieser Partie.

146 Möglicherweise war der Marienthron weiter rechts oder die Putti weiter links positioniert. Siehe auch Helds Vermutung, der Kopf des Paulus sei vormals erhoben gewesen. Die Partie scheint jedoch eher eine Schattenfläche zu sein. Vgl. HELD 1980, I, S. 521, Nr. 384.

147 Der Augustinereremitt Nikolaus von Tolentino wurde in schwarzer Ordenstracht mit Fieberbroten und seit dem 17. Jahrhundert als bärtiger, kahlköpfiger, älterer Asket wiedergegeben. Zur Identifizierung siehe ROOSES 1886, I, S. 285, Nr. 214. DERS. 1890, S. 452. PEETERS 1930, S. 104. Die vormalige Bestimmung als hl. Franz von Assisi kann aufgrund geringer Bezüge zum Augustinerorden zurückgewiesen werden. Für eine Identifizierung als Paulus Eremita oder Paulus von Theben, dem als Attribut gleichfalls ein Brot beigegeben wurde und dessen Gebeine in einem nach ihm benannten Kloster mit Augustinerregeln verwahrt werden, fehlt das charakteristische geflochtene Gewand. KELLER 1987, S. 443f., 468f. LCI, Bd. 6, Sp. 260–315, Bd. 8, Sp. 59–62, 149–151.

148 Dass es sich nicht um die Zutat eines späteren Kopisten handelt, bezeugt die Einbettung in ein entstehungszeitliches Craquelé. Ferner wies Hélène Dubois, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, jüngst für die Brüsseler Torre de la Parada-Skizzen nach, dass die dortigen Markierungen an den Bildrändern – geritzte Punkte, die ein Quadrierrungsnetz ergeben – von Rubens selbst stammen. Für die Mitteilung der neuen Erkenntnisse danke ich Joost Vander

Auwera, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, am 2.4.2007.

149 Siehe Anm. 25. HELD 1980, I, S. 522, Nr. 385 mit weiterer Literatur.

150 Laut Hartwieg sind die Bildränder für die Parkettierung nur knapp bearbeitet. Ich danke Bernd Wolfgang Lindemann und Babette Hartwieg, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, für die Möglichkeit, das Modello am 16.10.2006 ausgerahmt betrachten zu können.

151 Aufgrund des knappen Ausschnitts ist die Figur schwer deutbar. Wegen ihrer Leidenshaltung gilt sie seit ROOSES 1886, I, S. 285, Nr. 214 überwiegend als Maria Magdalena. LCI, Bd. 7, Sp. 516–541. Hubalas Vermutung, die Figur sei Magdalena Albrici, im 15. Jahrhundert Äbtissin im Kloster in Brunate bei Como, deren Kult 1907 bestätigt wurde, bleibt vage. Vgl. HUBALA 1990, S. 19. In Frage käme vielleicht die 1627 seliggesprochene Rita von Cascia, die 1628 im Kalendarium der Augustiner aufgenommen worden war. Zu den Seliggesprochenen siehe GUTIÉRREZ 1975, S. 139. Zu Rita von Cascia siehe LCI, Bd. 8, Sp. 270f.

152 1621 hatte Gregor XV. für Joseph von Nazareth einen Feiertag erhoben. LCI, Bd. 7, Sp. 210–221.

153 Siehe etwa die nun ausformulierten Ornamente in Augustinus' Pluviale. Vgl. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 45.

154 Das Format des Berliner Modello ist 16,2 cm höher und 6,1 cm breiter als die Städelskizze. Kelch widersprach Bjurströms Vermutung, die Tafel sei nachträglich angestückt, und verwies auf die Infrarot-Reflektographie, wonach die rote Farbe der

Mit dem Berliner Modello lag die endgültige Komposition vor, die für das großformatige Altarbild (Abb. 7) unter Hinzunahme von weiteren Einzelstudien wie derjenigen der hl. Apollonia¹⁵⁵ (Abb. 12) übernommen wurde. Durch den Verzicht auf den Segmentbogenabschluss¹⁵⁶ übernahm Rubens die Draperie nur wenig verändert und mit dem unteren der beiden herabschwebenden Engelpucci. Er fügte eine weitere weibliche Heilige und die Attribute Waage, Lamm und Brot von Klara von Montefalco, Agnes und Nikolaus von Tolentino hinzu.¹⁵⁷ Der Abstand zwischen Gesicht und Händen des hl. Nikolaus von Tolentino wurde verringert und Paulus erscheint nun mit erhobenem Kopf.

Das Sujet der *Sacra Conversazione* und Vermählung der hl. Katharina sowie der Bildtyp mit erhöhtem Thronaufbau entstammt der italienischen Renaissancemalerei und wurde in den Niederlanden erst Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt.¹⁵⁸ Entsprechende Beispiele hatte Rubens über Otto van Veen oder in Italien kennengelernt.¹⁵⁹ Besonders deutlich sind die Anleihen bei Tizian, besonders bei dessen erhöht thronender „Madonna mit Kind, begleitet von Heiligen und Stiftern der Familie Pesaro“.¹⁶⁰ Der Figur des Nikolaus von Tolentino verlieh Rubens zudem die Gestalt des hl. Bernhard aus Tizians im Holzschnitt überlieferten Votivbild des Dogen Andrea Gritti¹⁶¹ und für den im Berliner Modello (Abb. 8) neu konzipierten Georg übernahm er spiegelbildlich die Haltung von Tizians Georg aus einem fragmentarisch erhaltenen Gemälde mit mehreren Heiligen.¹⁶²

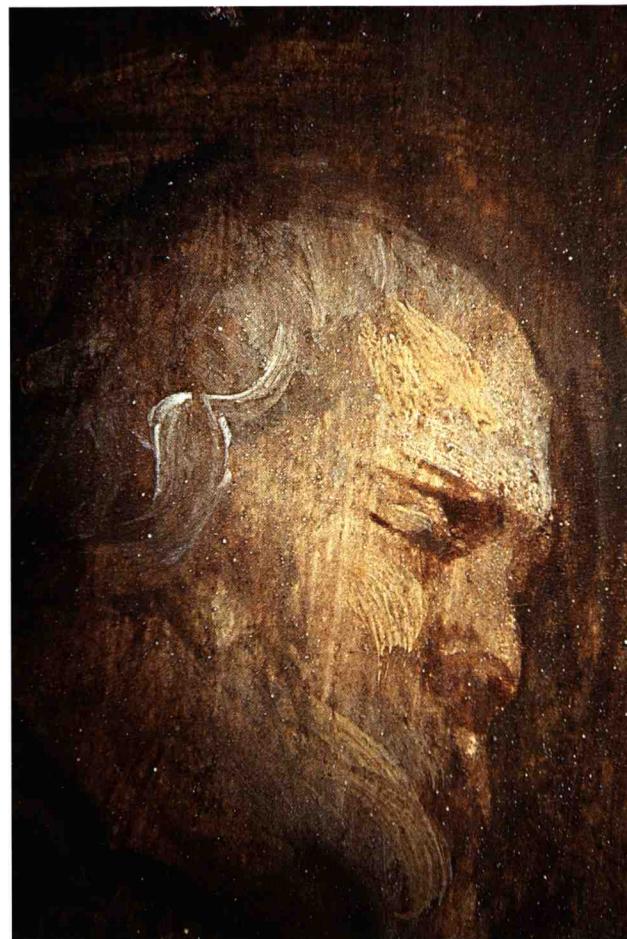


Abb. 18: Peter Paul Rubens, *Verlobung der hl. Katharina*,
Mikroskopaufnahme: Apostel Petrus,
Frankfurt a. M., Städel Museum

Vorhangdraperie nicht unter der Farbschicht der heruntergesetzten Bogenkontur liege. Der rechte, vom Segmentbogen herabführende Randstreifen nehme zudem die durch die Vergrößerung der Tafel gewonnene Breite wieder etwas zurück und korrespondiere mit dem ähnlich knappen Bildrand im fertigen Altarblatt. Bjurström hatte die gestörte Symmetrie des Segmentbogenabschlusses und die farbliche Abweichung der Anstückung als gegenteiliges Argument angeführt. BJURSTRÖM 1955, Anm. 8 auf S. 41. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 50, Abb. 36.

155 Mit weiterer Literatur und Anfang 1628 datiert bei Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 210, Nr. 68. Die Figur kehrt ca. 1636–37 wieder in Rubens' „Raub der Sabinerinnen“ (London, National Gallery, Inv. Nr. 38). MCGRATH 1997, II, S. 191, Nr. 40.

156 Der Segmentbogenabschluss könnte ein Reflex auf das Format der beiden Seitenaltäre vorstellen. Für die Holzeinfassung von Rubens' Hochaltarblatt wurde Hendrik-Frans Verbruggen um 1699 entlohnt. VAN DE VELDE 1977, S. 232–234.

157 Zur kleinformatigen Wiederholung in Madrid siehe Anm. 27, 55 und 70. Siehe auch HELD 1980, I, S. 522, unter Nr. 384 und 385 (als Kopie nach dem Altarbild).

158 Müller Hofstede, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977a, S. 29. Zu Sujet und Begriff der „*Sacra Conversazione*“ siehe STEIN-KECKS

2002. Zu den Vorbildern und dem vielfigurigen Madonnenbild mit dem Nebenthema der Katharinenvermählung siehe auch SÖDING 1986, S. 131f. HUBALA 1990, S. 23–27.

159 Siehe Otto van Vees von Correggio und Raphael inspirierte „Mystische Vermählung der hl. Katharina“ von 1589 in Brüssel (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 240). Müller Hofstede, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977a, S. 29, Abb. E5. Zu den venezianischen Vorbildern vgl. HUBALA 1990, S. 23–25. Zu Rubens' Gemälden mit dem Sujet des Katharinenvorlobnisses siehe VIEGHE 1972, I, S. 118–121, Nr. 76, 76a, 77.

160 Zu Tizians „Pesaromadonna“ siehe Anm. 84. Siehe auch Tizians „Thronender hl. Markus“, Holz, 230 x 149 cm. Venedig, Santa Maria della Salute. Um 1511–12. WETHEY 1969, S. 101f., Nr. 55, S. 143, Nr. 119. Auf die beiden Vorbilder Tizians verwies bereits BURCKHARDT 1898, S. 153. DERS. 1938, S. 102. Siehe auch Reynolds Vergleich von Rubens' Augustinermadonna mit Tizians Pesaromadonna. REYNOLDS 1801, II, S. 311–313. Vgl. MCGRATH 1992, S. 196.

161 Dreyer, in: Kat. BERLIN 1971, S. 53, unter Nr. 23.

162 Tizian, „Hl. Georg“, Holz, 124,6 x 65,7 cm. Venedig, Sammlung Cini. Um 1516. WETHEY 1969, S. 132f., Nr. 102. Vgl. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 50.

Eine ähnliche Bildarchitektur mit zweigeteilter Figurenzone kehrt bei Rubens bereits seit der zweiten Hälfte der 1610er Jahre wieder. In „Die Wunder des hl. Franz Xaver“ nimmt die Figur des Franz Xaver darüber hinaus die Armhaltung des Johannes vorweg,¹⁶³ während die diagonale Verbindung der unteren und oberen Bildpartien in „Die Wunder des hl. Benedikt“ von 1628 ein Reflex auf die kurz zuvor entworfene Komposition zur Augustinermadonna zu sein scheint.¹⁶⁴

Sujet und Bildkomposition zielten darauf ab, den Betrachter durch eine bildimmanente Rhetorik anzusprechen.¹⁶⁵ Beele beschrieb das Altarbild (Abb. 7) vor dem Hintergrund der wechselvollen Geschichte der Augustiner als gegenreformatorisches Pamphlet, das durch die Katharinenvermählung die Einheit der katholischen Kirche mit Christus und der Jungfrau ausdrückt.¹⁶⁶ Die Wiedergabe der Augustinerheiligen aus der Frühzeit der Kirche ist durch den Wunsch motiviert, an die Lehre der Ursprungskirche anzuschließen, für deren Begründung Johannes, der auf die himmlische Abstammung des Jesuskindes verweist,¹⁶⁷ und die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus besonders wichtig wären.¹⁶⁸ Die Anwesenheit der Märtyrer liefert dabei Zeugnis von der Glaubensstärke, die im Rahmen des über Jahrhunderte währenden Wunder- und Heilsplans der römisch-katholischen Kirche erbracht worden war. Als unverzichtbarer Grundstock erscheinen sie nicht nur unterhalb der Muttergottes, die als Repräsentantin über allen Heiligen thront,¹⁶⁹ sondern als sprichwörtliche Basis in der Sockelzone.

Die Anzahl der erhaltenen Kopien nicht allein nach dem ausgeführten Altarblatt, sondern auch nach den Skizzen

in Frankfurt und Berlin (Abb. 8) bezeugt die hohe Wertschätzung der Ölskizzen von Rubens als künstlerischen Entwurf.¹⁷⁰ Zugleich wird die prominente Stellung des Altarbildes deutlich, das in mehreren Stichen verbreitet wurde¹⁷¹ und hinsichtlich des Entwurfprozesses zu den bestdokumentierten Werken von Rubens zählt.

Rückseite:

Nachdem Rubens Ende 1627 oder Anfang Januar 1628 auf der Tafelvorderseite die erste farbige Gesamtkomposition für das Hochaltarblatt der Antwerpener Augustinerkirche (Abb. 7) entworfen hatte und sie durch die Weiterentwicklung der Komposition im Berliner Modell (Abb. 8) nicht mehr benötigte, wendete er die Tafel. Die Rückseite drehte er um 90 Grad und skizzierte darauf erste, monochrome Entwürfe für den Heinrich-Zyklus.¹⁷² Die Bilderfolge entstand im Auftrag von Maria de' Medici, um spiegelbildlich zu dem ihr gewidmeten Zyklus die östliche Galerie des Palais du Luxembourg mit den bis einschließlich 1600 erfolgten Ereignissen aus dem Leben ihres verstorbenen Gatten, Heinrich IV. von Frankreich, auszustatten.¹⁷³ Der Arbeitsbeginn mit gezeichneten Entwürfen und Ölskizzen ist durch einen Brief vom 27. Januar 1628 von Rubens an Pierre Dupuy dokumentiert.¹⁷⁴ Die Ausführung der Gemälde erfolgte zwischen April und November/Dezember 1630, als Rubens von seinen diplomatischen Reisen zurückgekehrt war.¹⁷⁵ Wegen der Verbannung und Flucht der Königin kam der Auftrag schließlich zum Erliegen. Sechs großformatige Ge-

163 Außer Rubens' „Die Wunder des hl. Franz Xaver“ (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 311) siehe auch „Die Bekhrung des hl. Bavo“ (Gent, St. Bavo) und „Die Wunder des hl. Benedikt“ (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 809). VLIEGHE 1972, I, S. 107–115, Nr. 72, 73. DERS. 1973, II, S. 26–29, Nr. 104. Vgl. HUBALA 1990, S. 25. WARNKE 2006, S. 54.

164 Vgl. VLIEGHE 1972, I, S. 115, Nr. 73.

165 Siehe Reynolds in seinen Aufzeichnung zu „A Journey to Flanders and Holland“ von 1781: „(...) the subject of this picture, if that may be called a subject where no story is represented, has no means of interesting the spectator: its value therefore must arise from another source: from the excellence of art, from the eloquence, as it may be called, of the artist.“. REYNOLDS 1801, II, S. 308–310.

166 Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 68f., Nr. 13.

167 Vgl. Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 48.

168 Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 69, Nr. 13. Zu den Augustinerheiligen siehe auch die Quellen- und Literaturangaben bei GUTIÉRREZ 1975, S. 134f.

169 Von Simson sah Maria als „Regina Martyrium“, deren Andacht den Betrachter zu ihr führen sollte. VON SIMSON 1996, S. 184.

170 Allgemein zur Bedeutung der Ölskizze im Werk von Rubens siehe VON SONNENBURG 1979a, S. 94–96. HELD 1980, I, S. 11–

14. Siehe auch die Präsentation der Modelle von Rubens für die Hochaltarbilder der Antwerpener Jesuitenkirche in der Kirche selbst an den Säulen seitlich des Chores. VLIEGHE 1973, II, S. 30, Nr. 104a, S. 76, Nr. 115a.

171 Zum Stich von Snyers siehe Anm. 23. Siehe auch die Stiche von Remoldus Eynhoueds und Schelte Adamsz. Bolswert. HOLLSTEIN VI, S. 206, Nr. 9. EBD. III, S. 71, Nr. 3.

172 Siehe die ähnlich monochromen, den farbigen Entwürfen vorausgehenden Ölskizzen für den zuvor angefertigten Medici-Zyklus (St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE 511, 506).

173 Zu Auftrag und Entstehung des Gemäldezzyklus' siehe JOST 1964, S. 175–178, 184–189.

174 „Io ho cominciato hormai gli disegni del altra Galeria che al mio giudicio secondo la qualita del soggetto riuscirà piu superba che la prima de maniera che spero chandaremo piu tosto crescendo che calando.“ Zitiert nach ROOSES/RUELENS 1887–1909, IV, S. 357. Vgl. JOST 1964, S. 177f. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459f.

175 Von April bis Juni 1629 entstand eine Verzögerung durch Überlegungen, statt Rubens einen italienischen Künstler, etwa Giuseppe Cesari, den Cavaliere d'Arpino, oder Guido Reni, mit dem Zyklus zu beauftragen. Möglicherweise kursierte ein solches Gerücht bereits vor dem 12.2.1626. Vgl. JOST 1964, S. 176f.

mälde verblichen unvollendet in Rubens' Nachlass, die in Zusammenarbeit mit Pieter Snayers entstanden sind.¹⁷⁶ Erhalten sind fünf Leinwandgemälde – drei Hoch- und zwei Querformate –, von denen vier in einem Dokument von 1655 identifiziert werden können.¹⁷⁷ Außerdem können dem Heinrich-Zyklus zehn Skizzen zugeordnet werden.¹⁷⁸

Die Skizzen auf der Rückseite der Städel-Tafel gehören wahrscheinlich zu den frühen, bereits Anfang 1628 entstandenen Studien. Rubens teilte das Bildfeld in zwei Hochrechtecke, um erste Entwürfe für das hochformatige Gemälde des Antwerpener Rubenshuis' festzuhalten (Abb. 16), dessen oberer von Pieter Snayers ausgeführte topographische Teil abgetrennt wurde.¹⁸⁰ Ein Stich von Frans Hogenberg mit der Schlacht von Ivry bei Dreux lieferte die Anregung für die Truppenaufstellungen im oberen Bildteil.¹⁸¹ Van Hout gelang durch diesen Vergleich der Nachweis, dass es sich in dem Antwerpener Gemälde nicht, wie vormals vermutet wurde, um den „Kampf Heinrichs IV. um die Vorstädte von Paris“, sondern um die Darstellung der „Schlacht von Ivry“ handelt.¹⁸² Da Rubens nur für die Hauptszene verantwortlich war,¹⁸³ konzentrieren sich die Entwürfe der Städel-Skizze auf die vorderen Reiterszenen.

Nach der Präparierung der Tafel begann Rubens in der linken Bildhälfte mit raschen, lockeren Pinselstrichen in brauner Ölfarbe die Figuren zu konturieren. Vereinzelt legte er bereits Flächen und Schattenpartien mit verdünnter brauner Farbe an und fügte leichte Weißhöhlungen hinzu. Noch fehlen direkte Entsprechungen



Abb. 19: Peter Paul Rubens, *Zwei Reiterkämpfe*,
Mikroskopaufnahme: Reiter,
Frankfurt a. M., Städel Museum

zum Antwerpener Gemälde, die erst in der rechten Bildhälfte bei dem nach rechts reitenden, zum Schlag ausholenden Soldat (Abb. 19) und dem bildeinwärts preschenden, sich zurückwendenden Reiter offensichtlich werden. Letzterer wird im Gemälde gleichfalls vom rechten Bildrand überschnitten.¹⁸⁴ Unterhalb der Holzleiste sind der Kopf des gestürzten Pferdes, die Gliedmaßen des mit ihm niedergegangenen Reiters sowie der Krieger dargestellt, der unter dem gefallenen Pferdeleib hervorzukriechen versucht. Die Städel-Skizze bildet rechts davon noch eine weitere auf dem Rücken liegende Figur ab, die nicht in die endgültige Komposition übernommen wurde.

176 „Six great Clothes; ye beseiginge of Townes, batailles and Triumphs of Henry the 4th, ye French Kinge; not full made which he had begunn some yeares past for the pallace of the Queene mother of France.“ MÜLLER 1989, S. 144f. Da laut erstem Vertrag Rubens die Figuren auszuführen hatte, vermutet Jost, dass nach den Überlegungen, einen italienischen Künstler zu beauftragen, eine neue Regelung mit Rubens über die Beteiligung eines zweiten Malers vereinbart worden sein könnte. JOST 1964, S. 179. Vgl. VAN HOUT 2001, S. 24, 32.

177 Peter Paul Rubens und Pieter Snayers, „Schlacht von Ivry“, 350 x 260 cm (ursprüngliches Format), 174 x 260 cm (beschnitten). Antwerpen, Rubenshuis (Inv. Nr. S.30). Dies., „Schlacht von Martin d'Eglise bei Dieppe“ oder „Schlacht von Arques“, 340 x 276 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 952). Peter Paul Rubens und Pieter Snayers (?), „Sieg von Amiens“, 354 x 273 cm. Göteborg, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1380). Peter Paul Rubens, „Schlacht“ und „Triumph Heinrichs IV.“, jeweils 367 x 693 cm. Florenz, Uffizien (Inv. 1890 Nr. 722 und 729). JOST 1964, S. 184f., 187. VAN HOUT 2001, S. 23–32.

178 „Een Batalie van Diepe van Ruebens ende Snaejers [...] Eene Batalie van Ijvrij van deselve [...] Eene Batalie van Coutras idem [...] De Belegeringe van d'Arques idem [...] Eene groote Batalie van ditto Ruebens [...] Eene groote Triumphe van deselven“. Dokument vom 4./5.11.1655, zitiert nach VAN HOUT 2001, S. 24, Anm. 11 auf S. 38. Das Göteborger Bild fehlt, dasjenige in München könnte sowohl als Schlacht in Dieppe als

auch als Belagerung von Arques identifiziert werden. EBD., S. 27f., 31.

179 Zu den Skizzen und zur chronologischen Abfolge siehe VAN HOUT 2001, S. 24–31.

180 Die Identifizierung der linken Bildhälfte als Entwurf für die querformatige „Schlacht“ in Florenz (vgl. MÜLLER HOFSTED 1969a, S. 459f., 462) ist aufgrund fehlender Bezüge und dem unterschiedlichen Format unwahrscheinlich. Zur gleichfalls querformatigen Skizze in Bayonne für die Florentiner „Schlacht“ siehe HELD 1980, I, S. 127f., Nr. 82.

181 EVER 1944, Abb. 321.

182 Van Hout verwies zudem auf den „Kampf Heinrichs IV. um die Vorstädte von Paris“, der im Dokument vom 4./5.11.1655 fehlt. Das dort vermerkte, stets auf das Florentiner Bild bezogene Sujet der „Schlacht von Ivry“ beziehe sich auf das Antwerpener Bild, während das Florentiner allgemein als „Eine große Schlachtszene“ ähnlich wie der gleichfalls querformatige und als „groß“ bezeichnete „Triumph Heinrichs IV.“ verzeichnet wird. VAN HOUT 2001, S. 24, 28.

183 Der obere Teil wurde durch Snayers ausgeführt, bevor Rubens die Hauptszene im Vordergrund malte. VAN HOUT 2000, S. 280f. DERS. 2001, S. 32.

184 Die im Gemälde gleichfalls angeschnittenen Figuren bezeugen, dass die Frankfurter Tafel vormals kein größeres Format hatte wie Hubala vermutete. Der technische Befund gibt zudem keinen Anhaltspunkt zu einer möglichen Beschneidung. HUBALA 1990, S. 37f.



Abb. 20: Peter Paul Rubens, *Zwei Reiterkämpfe*,
Mikroskopaufnahme: Genius,
Frankfurt a. M., Städel Museum

Das Rahmenwerk am oberen Bildrand entspricht in etwa den dekorativen Abschlüssen der Teppichfolge „Triumph der Eucharistie“.¹⁸⁵ In der rechten Bildhälfte ist eine Draperie zu erkennen, die links vielleicht von einem Putto wie in „Die Eucharistie kommt über pagane Opfer“ gehalten wird.¹⁸⁶ Der linke obere Zwickel der linken Bildhälfte zeigt einen Posaune blasenden Genius (Abb. 20), dem auf der gegenüberliegenden Seite vermutlich – kaum wahrnehmbar – ein weiterer entspricht. Die knappen Umrisse im Zentrum könnten, wie Müller Hofstede vorschlug, einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln gelten.¹⁸⁷ Das nach unten freie Bildfeld sollte wahrscheinlich Raum für weiteres Rahmenwerk und vielleicht für allegorische Figuren bereithalten. Anscheinend plante Rubens die Hochformate des Heinrich-Zyklus’ anfangs mit illusionistischem Rahmenwerk ähnlich wie in der Ölskizze „Sieg Heinrichs IV. bei Coutras“,¹⁸⁸ die in enger Beziehung zum Heinrich-Zyklus gesetzt werden kann.

Die beiden Skizzen der Frankfurter Tafelrückseite befreien demnach die „Schlacht von Ivry“ des Heinrich-Zyklus’ im Antwerpener Rubenshuis (Abb. 16) vor. Sie entstanden Anfang 1628 in einem Schaffensprozess und nach Verwendung der Vorderseite.¹⁸⁹

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 464; 1819, S. 33, Nr. 18; 1823, S. 15, Nr. 18; 1830, S. 29, Nr. 208; 1833, S. 1; 1835, S. 39, Nr. 1; 1844, S. 92, Nr. 174; 1855, S. 19, Nr. 174; 1858, S. 79, Nr. 120; 1866, S. 81, Nr. 120; 1870, S. 101, Nr. 113; 1873, S. 103, Nr. 113; 1879, S. 109, Nr. 128; 1883, S. 111, Nr. 128; 1888, S. 119, Nr. 128; 1892, S. 36, Nr. 128; 1897/1900, S. 34, Nr. 128; 1900, S. 290f., Nr. 128; 1905/07, S. 26, Nr. 128; 1907, S. 26, Nr. 128; 1910, S. 30, Nr. 128; 1914, S. 31, Nr. 128; 1915, S. 90, Nr. 128; 1919, S. 103f., Nr. 464; 1924, S. 177f., Nr. 464; 1932, S. 121f., Abb. S. 120; 1936, S. 15; 1963, S. 20, Abb. 32; 1966, S. 104, Abb. 52; 1971, S. 52, Abb. 42; 1986, S. 34, Nr. 10; 1987, S. 89; 1991, S. 56f., Tafel 22, S. 74; 1995, S. 48, Tafel 116, 117

ROOSES 1886, I, S. 289, Nr. 214/3
LEVIN 1887/88b, Sp. 281f.
ROOSES 1890, S. 453, Abb. auf S. 480
ROSENBERG 1905, Abb. auf S. 294, Anm. auf S. 479
DILLON 1909, S. 216, Taf. CCCIX
Ausst. Kat. BRÜSSEL 1910, S. 91, unter Nr. 303, S. 98, unter Nr. 347
Kat. BERLIN 1910, S. 444
Posse, in: Kat. BERLIN 1911, S. 343, unter Nr. 780
MOYAX 1918, S. 14–16, 20
OLDENBOURG 1921⁴, S. 303, 467
OLDENBOURG 1922², S. 47
LUGT 1925, S. 202, Abb. auf S. 201
DROST 1926, S. 42
Kunze, in: Kat. BERLIN 1931, S. 411, unter Nr. 780
Ausst. Kat. DETROIT 1936, Nr. 47
BURCKHARDT 1938, Taf. 175
VAN PUYVELDE 1939, S. 24, 91, Nr. 57
Verst. Kat. München (Weinmüller) 12. Dezember 1951, S. 44, Nr. 594
Haverkamp Begemann, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1953, S. 84 unter Nr. 72
BJURSTRÖM 1955, S. 27, 31
GROSSMANN 1955, S. 337
HELD 1959, I, S. 117, unter Nr. 53

185 Zur Eucharistieserie siehe DE POORTER 1978. Vgl. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459, 462. Rubens plante erst in seinen späteren Zyklen bereits in den Ölskizzen das Rahmenwerk mit ein, das er im Decius Mus- und Konstantin-Zyklus in der Regel den Tapisserieweben überließ. HAVERKAMP BEGEMANN 1975, S. 37.

186 DE POORTER 1978, I, S. 371–373, Nr. 16. Siehe auch Held, der gleichfalls einen Putto dargestellt sah, während Müller Hofstede für Trophäen plädierte. MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459. HELD 1980, I, S. 136, Nr. 89.

187 MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459.

188 Vgl. VAN HOUT 2001, S. 25–27. Zur Skizze siehe auch HELD 1980, I, S. 366, Nr. 272. Lowitzsch, in: Ausst. Kat. WIEN 2004,

S. 294, Nr. 76. Siehe auch Rubens’ „Occasio“-Fassungen (auf der Rückseite eines „Damenporträts“ in Windsor; Holz, 64,3 x 50 cm, einst Brüssel, Sammlung Herzog A. D’Arenberg; Holz, 65 x 50 cm, Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen, Inv. Nr. GE 100). Jeweils ca. 1628. HELD 1980, I, S. 347–350, Nr. 257–259. Lowitzsch, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 296f., Nr. 77.

189 Siehe auch die mehrfache, in ähnlich rascher Abfolge erfolgte Benutzung einer Tafel für Ölskizzen in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 15475). Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 404f., 452f. Vgl. HELD 1980, I, S. 9, 103, 409–411, Nr. 61, 300.

- MÜLLER 1959, S. 42, 195, Tafel 35
 GROTE 1961, Abb. 11
 BURCHARD/D'HULST 1963, S. 233, unter Nr. 148
 Van Puyvelde, in: Ausst. Kat. BRÜSSEL 1965, S. 192, unter Nr. 200
 Warnke, in: Kat. BERLIN 1967, S. 12
 MÜLLER HOFSTEDE 1969a, S. 459–463, Abb. 2
 HOLZINGER 1969, S. 1
 Dreyer, in: Kat. BERLIN 1971, S. 53, unter Nr. 23
 BAUDOUIN 1972a, S. 129, Abb. 82
 Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1975, S. 296, unter Nr. 1703
 Kat. BERLIN 1975, S. 371, unter Nr. 780
 BAUDOUIN 1977, S. 197, 199, 201, Abb. 155
 D'Hulst, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1977, S. 189 unter Nr. 80
 Foucart, in: Ausst. Kat. PARIS 1977/78, S. 184, unter Nr. 135
 Díaz Padron, in: Ausst. Kat. MADRID 1977/78, S. 105 unter Nr. 90, Abb. auf S. 175
 Kelch, in: Kat. BERLIN 1978, S. 45–52, 50, 52, Abb. 39
 HELD 1980, I, S. 135 unter Nr. 89, S. 519–522, Nr. 384, II, Abb. 91, 375
 MÜLLER HOFSTEDE 1984, S. 45
 VAN DE PERRE 1984, S. 148, Abb. 2 und 3 (Detail)
 BODART 1985, Nr. 688a
 WHITE 1987, S. 204, Abb. 234
 JAFFÉ 1989, S. 303, 307, Nr. 900, 925
 PILO 1990, S. 101, Abb. 84 (auf S. 99 mit der Berliner Skizze vertauschte Bildunterschrift)
 Beele, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 69, unter Nr. 13
 HUBALA 1990, S. 16, 18–43, Abb. 31, 33
 MCGRATH 1992, S. 196
 Kat. MADRID 1995, Vol. 2, S. 1018, Abb. auf S. 1021
 VON SIMSON 1996, S. 182, 184, Abb. 73
 Buzzoni, in: Ausst. Kat. MESSICO/FERRARA 1998/99, S. 80, unter Nr. 7
 BAUDOUIN 2000, S. 16f., Abb. 22
 VAN HOUT 2000, S. 280, Abb. 3
 VAN HOUT 2001, S. 25
 Logan, in: Kat. MÜNCHEN 2001, o. S. unter Nr. 17
 LANEYRIE-DAGEN 2003, S. 222, Abb. 114
 Gaehtgens, in: Ausst. Kat. LILLE 2004, S. 189, unter Nr. 104
 Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 386–393, Nr. 98, Abb. 2 auf S. 423 (irrtümlich abgebildet statt Rubens „Mystische Vermählung der hl. Katharina“ in Toledo, Ohio; Anm. d. Verf.)
 MERLE DU BOURG 2004, S. 45
 Sutton, in: Ausst. Kat. NEW HAVEN-GREENWICH-BERKELEY 2004/05, S. 32, Abb. 19
 Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 140, 142, unter Nr. 34, Abb. 78, S. 210, unter Nr. 68

PETER PAUL RUBENS

(Kopie)

DIOGENES SUCHT MENSCHEN

INV. NR. 1080

Um 1630–40

Eichenholz, 31,6 x 51,8/52,3 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige, auf 0,5 cm gedünnte Eichenholztafel (Brett I: 31,6 x 25,5 [oben] / 26,2 [unten] cm; Brett II: 31,6 x 26,3 [oben] / 26,1 [unten] cm) mit weißer Leimkreidegrundierung und hellgrauer, streifig aufgetragener Imprimitur. Die Figuren sind mit dünnem Pinsel in einem bräunlich-violetten Ton angelegt. Gewänder und Inkarnate sind teils farbig unterlegt. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar. Das Röntgenbild zeigt ins Hochformat gedreht unterhalb des Diogenes (im Querformat: links des Diogenes) eine andere übermalte Darstellung (Abb. 2): links ein stehender Christus mit nacktem Oberkörper, der zu einer weiblichen, ihn anbetenden, wahrscheinlich knienden Frau in Nonnentracht herabblickt. Zwischen den beiden ist eine weitere jüngere Figur sichtbar, die den Kopf zu Christus wendet und einen Stab (Pfeil?) auf die Brust der Nonne richtet.¹

Am linken Bildrand angeleimter, retuschierte Span. Zwei parallele, senkrechte Risse unten am rechten Bildrand; der innere Riss teils gekittet und retuschiert. Zwei parallele, leicht diagonal verlaufende Risse am oberen linken Bildrand; jeweils retuschiert und Ausbrüche am äußeren Riss. Senkrechter Riss in der vorderen linken Männergruppe. Kleiner Einläufer am rechten, oberen Bildrand. Leicht geöffnete Leimfuge in der Bildmitte mit kleinen Ausbrüchen und Retuschen, im oberen Bereich gekittet und retuschiert. Dellen im Träger am oberen Bildrand und in der oberen Hälfte der Rückenfigur. Retuschierte Kratzer im Mantel oberhalb der Hand der Rückenfigur. Kratzer über der linken Armbeuge des Diogenes.

Schwundrisscraquelé v. a. in den pastosen und verschatteten Partien des Gewandes der Rückenfigur, im

roten Schattenton des vorne in der Mitte stehenden Kindes und in Diogenes' linkem Arm. Bindemittelkreierungen im Umhang der Rückenfigur. Bereibungen vom Zierrahmen am rechten, oberen und unteren Bildrand – unten auch retuschiert. Teils retuschierte Verputzungen in und um die Figurengruppe am rechten Bildrand, in der Kopfreihe links von Diogenes, in der Hand der mittleren Figur der Dreiergruppe links vorne und am linken Bildrand im Hintergrund. Punktartige Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt. Teils retuschierte Ausbrüche in allen Bildecken außer links oben sowie in der Diogenesfigur. Retuschen in der Architektur (punktartig) sowie unter der Hand und im Umhang der Rückenfigur. Neuere kleinere Retuschen werden unter UV-Licht am rechten oberen und unteren Bildrand sichtbar, ferner markiert sich ein alter, dicker, stark fluoreszierender Firnis, der über der Bildmitte gedünnt und über dem Oberkörper des Diogenes sowie dem blauen Gewand der linken Rückenfigur fast ganz abgenommen wurde.

Die Holztafel ist rückseitig mit Nadelholzparkett verstärkt. Klebezettel mit Inventarnummer „G. 1080.“. In roter Kreide „4386“.²

Die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1614 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1623. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes könnte bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes ab 1625 angesetzt werden. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1631 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Friedrich Jakob Gsell (1812–1871), Kaufmann, Wien

1 Siehe in diesem Zusammenhang die dort in der Diogenesszene verunklarten Bildpartien: von dem Gesicht der jungen Frau im Zentrum bis in das Gesicht der alten Frau rechts daneben zieht sich ein rosafarbener Ton. Vermutlich scheint eine rote

Farbpartie der ersten verworfenen Darstellung durch. Siehe DISKUSSION.

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



Abb. 1: Peter Paul Rubens (Kopie), *Diogenes sucht Menschen*, um 1630–40, Frankfurt a. M., Städel Museum

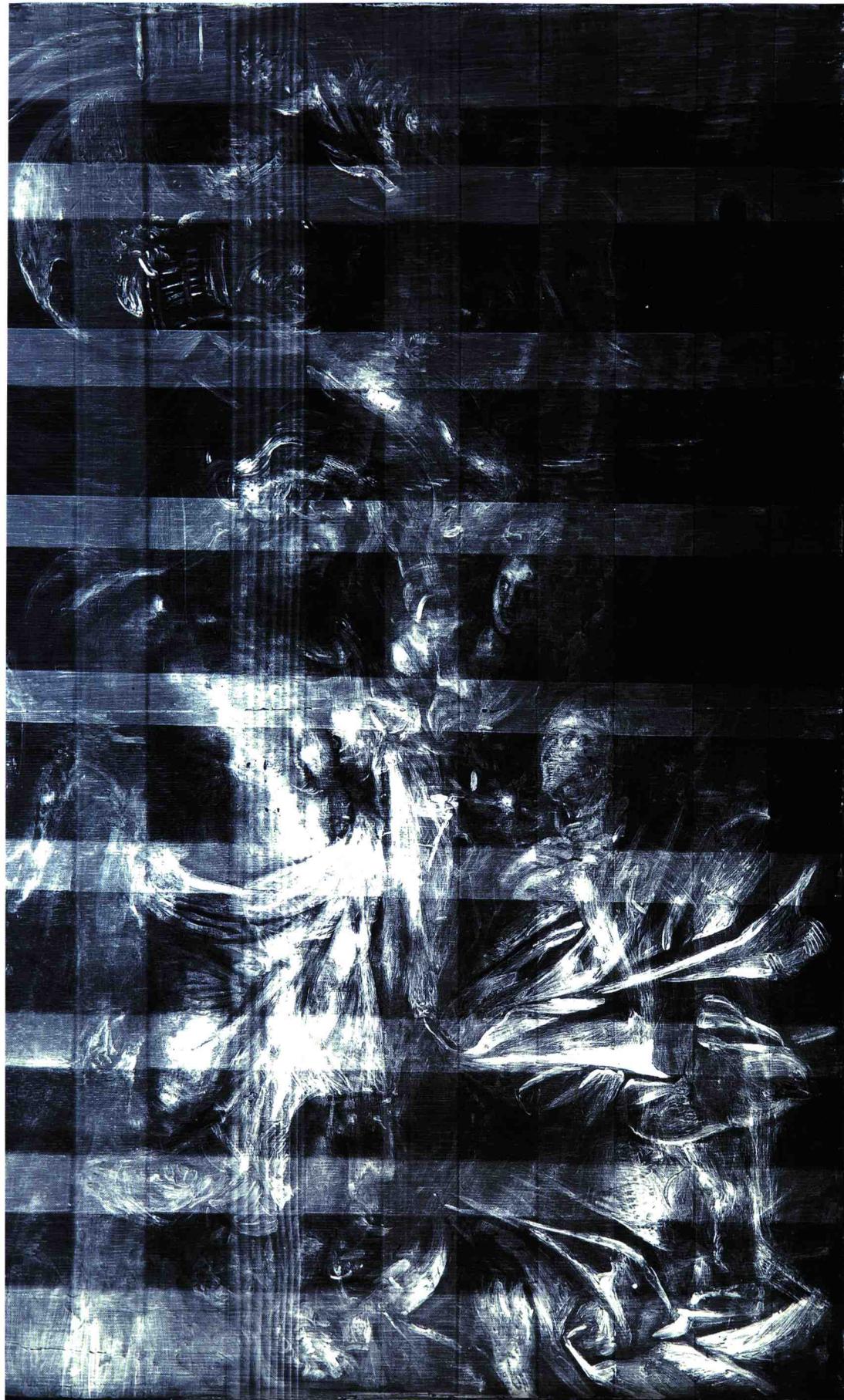


Abb. 2: Peter Paul Rubens (Kopie), Diogenes sucht Menschen, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum

Verst. Slg. F. J. Gsell, Wien (Plach) 14. März 1872, Nr. 92 (fl. 1410)

Slg. Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris

erworben am 11. April 1872 durch Kohlbacher vom Frankfurter Kunstverein (fl. 5000) als „Peter Paul Rubens“

KOPIEN/VARIANTEN³

a) Anonym, Technik unbekannt, 32 x 47 cm. Verst. London (Christie's), 14. Juni 1935, Nr. 21.

b) Anonym, Holz, 32 x 48,5 cm. Verst. Slg. Henry S. Reitlinger u. a., London (Sotheby's), 11. Dezember 1974, Nr. 7 (als P. P. Rubens).⁴ Schulter und Hand des Mannes am linken Bildrand beschnitten, im Korb der Alten rechts nur eine Frucht, Gesichtsausdruck des Mannes links hinter Diogenes und der jungen Frau am rechten Bildrand jeweils verändert.

c) Anonym, schwarze und rote Kreide, Feder in Schwarz, grau laviert, Wasserfarben, 242 x 388 mm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen (Inv. Nr. 6418).⁵ Seitlich leicht beschnitten, die beiden Köpfe rechts und links der jungen und der alten Frau im Zentrum fehlen.

d) Anonym, Feder, Tinte, Maße unbekannt. 1943 London.

e) Anonym, Kohle, rote Kreide, Pinsel in Braun, 264 x 386 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 13774).⁶

f) Anonym, schwarze und rote Kreide, verwischt, Feder, 263 x 412 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20.346). Bezeichnet u. r. mit Feder: Rubens 179.⁷

g) Peter Paul Rubens, Leinwand (bis 1870 auf Holz), 51 x 66 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 3176).⁸ Kopfstudie mit vier Ansichten ei-

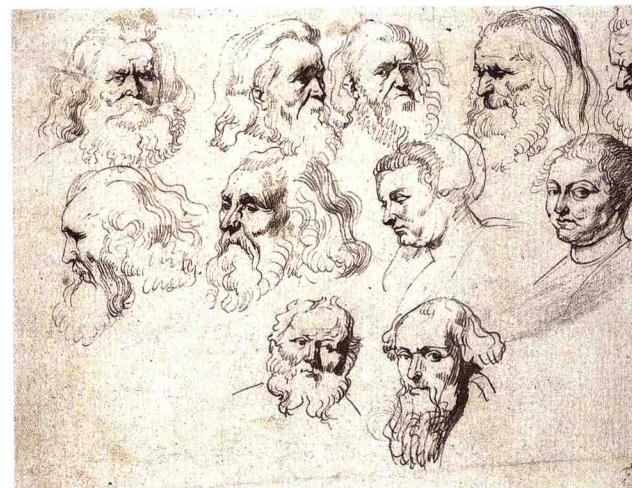


Abb. 3: Peter Paul Rubens, *Skizzenblatt mit elf Studienköpfen*, Feder-/Kreidezeichnung, Chatsworth, Devonshire Collection

nes Schwarzen, dessen lachender Kopf am rechten Bildrand der Städel-Skizze wiederkehrt. (Abb. 3 bei Inv. Nr. 889)

h) Anthonis van Dyck (?), Holz, 44 x 37 cm. Besançon, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. 896.1.287).⁹ Einzelstudie des Kopfes der Alten, die in der Städel-Skizze links von Diogenes erscheint.

i) Anthonis van Dyck (?), Holz, 49 x 64 cm. Sorrent, Museo Correale.¹⁰ Von den beiden Studienköpfen kehrt der rechte in der Städel-Skizze in dem zweiten Mann von links vorne wieder.

j) Peter Paul Rubens, Feder, Sepia, grau laviert, schwarze Kreide, 24 x 40,7 cm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv. Nr. Oo.9–36).¹¹ In einem Blatt mit elf Studienköpfen kehren in der unteren Reihe der Kopf des zweiten Mannes von links vorne und in der oberen Reihe die Köp-

3 KOPIEN/VARIANTEN a)–f) nach der gesamten Komposition der verlorenen Skizze von Rubens, KOPIEN/VARIANTEN g)–q) nach einzelnen Köpfen. Zu KOPIEN/VARIANTEN a)–f) siehe MCGRATH 1997, II, S. 72, Kopien 2–7 unter Nr. 12a. Zu KOPIEN/VARIANTEN a) und d) keine Abbildung bekannt. Zu den Kopien nach dem verlorenen Gemälde siehe EBD., S. 64f., Nr. 12 und hier unter FORSCHUNGSTAND. KOPIEN/VARIANTEN n)–p) aus EBD., S. 67, unter Nr. 12 (ohne Abb.).

4 Laut MCGRATH 1997, II, S. 72 möglicherweise identisch mit KOPIE/VARIANTEN a).

5 Van Puyveldes Einordnung als Werk Jordaens' um 1620 (in: Kat. WINDSOR 1942, S. 39f., Nr. 246) wurde zurückgewiesen von White/Crawley, in: Kat. WINDSOR 1994, S. 311, Nr. 439. McGrath zufolge vielleicht identisch mit der Zeichnung in der Sammlung Jacob de Wit. Verst. Slg. de Wit, Amsterdam (de Leth und van Schorrenbergh), 10.3.1775, Nr. 2. MCGRATH 1997, II, S. 72, als Kopie 4 unter Nr. 12a, Anm. 1 auf S. 72f.

6 Bock/Rosenberg, in: Kat. BERLIN 1930, S. 256, Nr. 13774. Win-

ner, in: Kat. BERLIN 1977, S. 129, Nr. 58 (Jordaens-Werkstatt). HUBALA 1990, Abb. 59.

7 Laut Lugt zeitgenössische Studie nach der Skizze im Städel. Lugt, in: Kat. PARIS 1949, S. 44, Nr. 1160.

8 MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12 (als Rubens, ca. 1613–15). Zu Provenienz, weiteren Literaturangaben und den zwischen Van Dyck und Rubens wechselnden Zuschreibungen siehe unter ORIGINALE VERSION und KOPIEN/VARIANTEN im Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 889. Zu den Bezügen der Brüsseler Skizze zur Zeichnung in Chatsworth (Inv. Nr. 682A) vgl. die handschriftlichen Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

9 DE MIRIMONDE 1958 (als Rubens). HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190. DERS. 1980, S. 644f., Nr. A41 (eher als Frühwerk des Van Dyck, ca. 1613–15).

10 CAUSA 1953, S. 91, Abb. 2 (als Van Dyck). MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12 (bei Burchard als Rubens).

11 Laut Hind um 1619. Hind, in: Kat. LONDON 1923, II, S. 31, Nr. 98, Tafel XIII. Vgl. MCGRATH 1997, II, Anm. 20 auf S. 70, unter Nr. 12.

fe der beiden alten Frauen aus der Städel-Skizze wieder.

k) Peter Paul Rubens, Feder, Tinte, schwarze Kreide, 174 x 224 mm. Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. Nr. 978).¹² In einem Blatt mit elf Studienköpfen kehren drei Köpfe aus der Städel-Skizze wieder: in der mittleren Reihe die Köpfe der beiden jungen Frauen mit veränderter Frisur oder Kopfbedeckung und in vertauschter Anordnung; in der oberen Reihe der Kopf des Diogenes. (Abb. 3)

l) Anthonis van Dyck, Feder, Tinte in Braun, 184 x 307 mm. Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. Nr. 682).¹³ In einem Blatt mit elf Studienköpfen kehrt in der unteren Reihe der Kopf des zweiten Mannes von links vorne aus der Städel-Skizze wieder. (Abb. 4)

m) Anthonis van Dyck, Feder, Tinte in Braun, 137 x 302 mm. Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. Nr. 682A).¹⁴ In einem Blatt mit elf Studienköpfen kehren rechts in der unteren Reihe drei Köpfe aus der Städel-Skizze wieder: der Kopf der Alten links von Diogenes sowie die Köpfe der älteren Frau und des Schwarzen rechts von Diogenes. (Abb. 5)

n) Nach Anthonis van Dyck, Feder, 188 x 270 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20.286).¹⁵ In einem Blatt mit zwölf Studienköpfen kehren zwei Köpfe aus der Städel-Skizze wieder: der

Mann links von Diogenes und der kahle Bärtige hinter der Lampe von Diogenes.

o) Nach Anthonis van Dyck, Feder, 185 x 272 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20.287).¹⁶ In einem Blatt mit zehn Studienköpfen kehren drei Köpfe aus der Städel-Skizze wieder: der Mann links vorne, der Bärtige, der die Säule umklammert, und der Turbanträger.

p) Anthonis van Dyck, Feder in Braun, 324 x 226 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. MB 5015).¹⁷ In einem Blatt mit sechs rund gefassten Studienköpfen kehrt im mittleren linken Tondo der Mann links vorne aus der Städel-Skizze wieder.

q) Anonym, schwarze Kreide, Rötel, teils laviert, 226 x 183 mm. Wien, Albertina (Inv. Nr. 8.269). Bezeichnet u. l. mit Feder: „P P. Rubbens fe“.¹⁸ Seitengleiche Kopie des Diogeneskopfes.

r) Anthonis van Dyck-Nachfolge, Holz, 42,5 x 32,3 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 889). Kopie nach dem lachenden Schwarzen in VARIANTE g).¹⁹

GRAPHISCHE REPRODUKTION

a) Paulus Pontius, Kupferstich, 327 x 220 mm. In: *Livre à dessiner gravé*. Blatt mit fünf Studienköpfen (Nr. 12): darin seitenverkehrt rechts oben der Kopf des Dio-

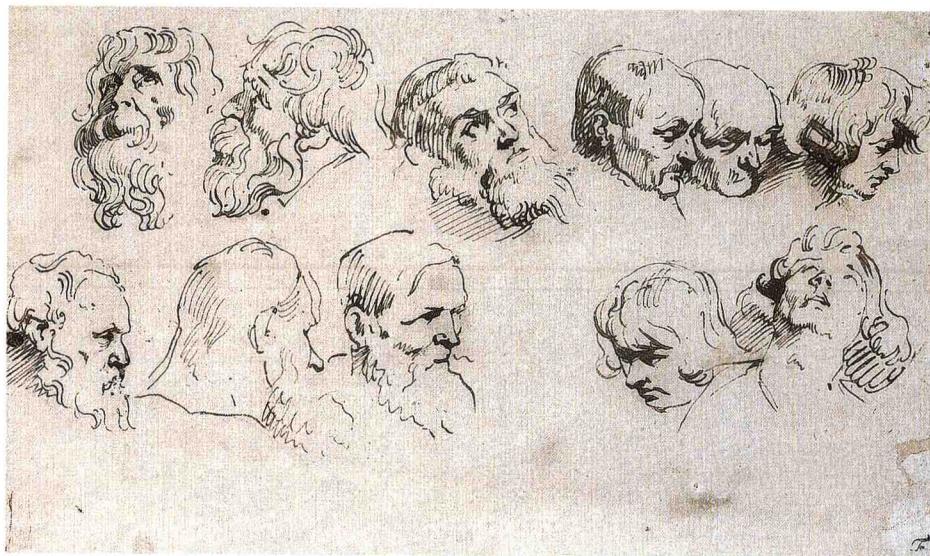


Abb. 4: Anthonis van Dyck,
Skizzenblatt mit elf
Studienköpfen,
Federzeichnung, Chatsworth,
Devonshire Collection

- 12 Erstmals von Jaffé publiziert und Rubens zugeschrieben. JAFFÉ 1954, S. 303. Von Held Van Dyck zugewiesen und in Frage gestellt, ob die Zeichnungen den Studien Rubens' vorangingen, ob sie Kopien nach zuvor angefertigten Arbeiten von Rubens darstellen oder ob einige der Köpfe eigene Kompositionen wiedergeben. HELD 1980, S. 598–601, 644, Abb. 50. Jaffé, in: Kat. DEVONSHIRE 2002, I, S. 145, Nr. 1145 (als Rubens). MCGRATH 1997, I, Abb. 3, II, S. 9f. (als Rubens?).
- 13 HELD 1980, I, S. 598, Abb. 49 (als Van Dyck). Jaffé, in: Kat. DEVONSHIRE 2002, I, S. 50f., Nr. 969 (als Van Dyck).
- 14 HELD 1980, I, S. 598, 602, Abb. 48 (als Van Dyck). MCGRATH

1997, I, Abb. 45, II, S. 67, unter Nr. 12 (als Van Dyck). Jaffé, in: Kat. DEVONSHIRE 2002, I, S. 50f., Nr. 969 (als Van Dyck). Zu den Bezügen zur Brüsseler Skizze vgl. die handschriftlichen Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen.

- 15 Lugt, in: Kat. PARIS 1949, S. 59f., Nr. 634.
- 16 Lugt, in: Kat. PARIS 1949, S. 60, Nr. 635.
- 17 Kat. ROTTERDAM 1921, S. 125, Nr. 549 (als Van Dyck). Kat. ROTTERDAM 2001, S. 192–196, Nr. 50.
- 18 Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 227, Nr. 127 (als Kopie nach oder Umkreis von Rubens).
- 19 Siehe den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 889.

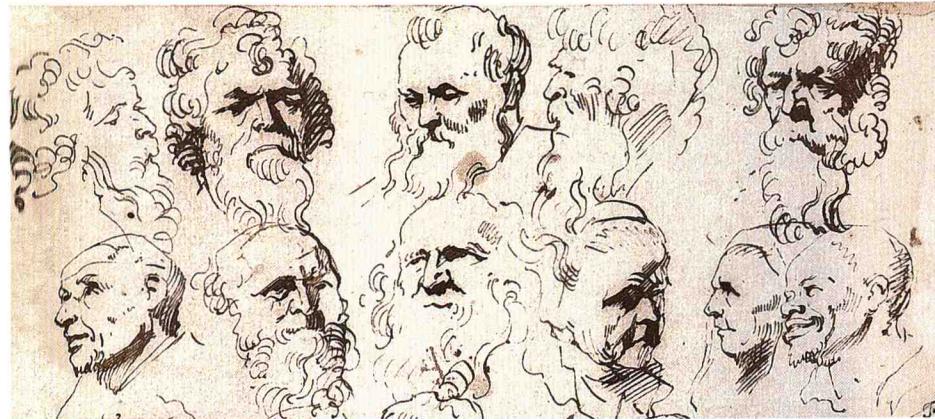


Abb. 5: Anthonis van Dyck,
Skizzenblatt mit elf
Studienköpfen, Federzeichnung,
Chatsworth, Devonshire
Collection

genes. Blatt mit neun Studienköpfen (Nr. 13): darin seiterverkehrt in der mittleren Reihe der Kopf der Alten und in der unteren Reihe die junge Frau links von Diogenes.²⁰

BESCHREIBUNG

Vor einer antikisierenden Architektur, die nur am linken Bildrand und durch den triumphbogenartigen Bau der rechten Bildhälfte einen Blick auf den leicht bewölkten, blauen Himmel freigibt, hat sich eine Menschenansammlung gebildet. Die Aufmerksamkeit gilt Diogenes, der in der rechten Bildhälfte nach links schreitet und wie das übrige Personal als Halbfigur wiedergegeben ist. Der Philosoph wird als älterer Mann mit nacktem Oberkörper, weißgrauem, langem Haar und Vollbart charakterisiert. Mit der rechten Hand hält er eine brennende Laterne in die Menge, während er mit der Linken über seine rechte Seite einen Stab schultert. Ohne die Profilansicht aufzugeben, richtet er die Augen nach links aus dem Bild. Rechts hinter ihm folgen eine ältere Frau, die auf ihrem Kopf einen Obstkorb trägt, ein lachender Schwarzer und eine junge Frau mit einem Säugling im Arm. Links vor Diogenes stehen weitere Figuren: ein Mann, eine ältere Frau mit schwarzem Kopftuch, zu der zwei kleine Kinder flüchten, und eine junge, blonde Frau mit leicht geröteten Wangen, die lächelnd zum Betrachter blickt. Die Reihe endet mit drei Männern, von denen der Linke einen Turban trägt und der Mittlere den Kopf mit aufgerissenem Mund in den Nacken legt, um über die Köpfe hinweg den Philosophen sehen zu können. In der linken, vorderen Bildecke unterhalten sich

drei bärtige Männer in antikisierenden Gewändern und schauen gleichfalls zu Diogenes hinüber. Im Hintergrund der linken Bildhälfte stehen drei Personen erhöht auf einem Sockel und klammern sich an der mittleren der drei Rundsäulen fest. Rechts unterhalb im Hintergrund ist ein Mann platziert, von dem nur der Kopf und ein mit einem Tuch umwundener Holzstab zu erkennen sind. Am linken Bildrand im Hintergrund deuten weiße und rote Kopfbedeckungen zwei weitere Figuren an.

FORSCHUNGSSTAND

Die Tafel wurde mit der Sammlung des Wiener Kaufmannes Friedrich Jakob Gsell bei der Versteigerung in Wien am 14. März 1872 für 1410 fl. als bestens erhaltene Skizze von Rubens, die „Voll Geist und von grosser Klarheit“ sei und das ausgeführte Diogenes-Gemälde von Rubens im Louvre (Abb. 6) vorbereite,²¹ angeboten.²² Der Kunsthändler Charles Sedelmeyer erhielt den Zuschlag bei 3100 fl.²³ und veräußerte die Tafel an den Frankfurter Kunstverein, der sie am 11. April 1872 für 5000 fl. als Werk von „Peter Paul Rubens“ an das Städel verkaufte.²⁴ In den Inventaren des Städel wird der Schätzwert der Skizze mit dem Erwerbspreis beziffert²⁵ und dort sowie in den Städel-Verzeichnissen bis 1987 als eigenhändige Skizze von Rubens für das Gemälde im Louvre (Abb. 6) vermerkt. Erst im Verzeichnis von 1995 wurde sie als „Kopie?“ gelistet.²⁶ In der Forschungsliteratur wurde die Frankfurter Tafel zunächst durch Levin als „englisches Fabrikat“ abgeschrieben.²⁷ Rooses beurteilte sie zwar als Skizze für das Gemälde im Louvre (Abb. 6), wobei er aber in dem Ge-

20 HOLLSTEIN XVII, S. 200, Nr. 157. VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 238, Nr. 65. ROOSES 1892, V, S. 24f., Nr. 1229, 12 und 13, Abb. 352, 353. HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190. MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12.

21 Lwd., 198 x 249 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 2130), seit 1955 St. Etienne, Palais des Arts.

22 Siehe annotiertes Exemplar des Auktionskataloges im Städel.

23 Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard, Rubenia-

num. Vgl. MCGRATH 1997, II, S. 71 unter Nr. 12, Kopie 1.

24 Ebenso Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 438. Siehe die Annotation in: Verz. 1883, S. 111, Nr. 129. Exemplar des Städel.

25 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1080. INVENTAR 1865, Inv. N. 599, Alt Inv. Nr. 1080. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1080. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1080.

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

27 LEVIN 1887/88b, Sp. 282.

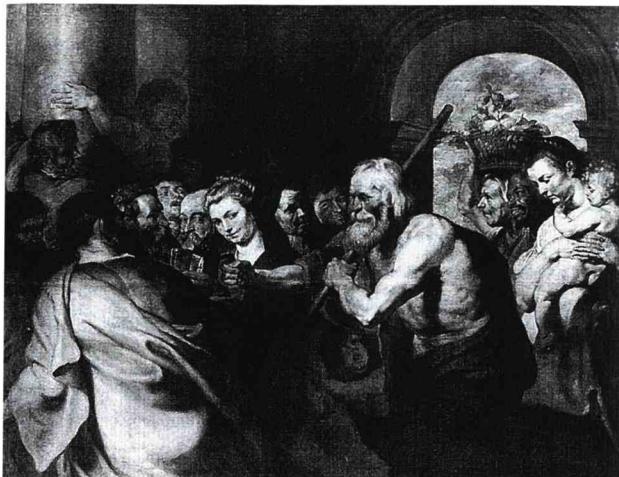


Abb. 6: Peter Paul Rubens, *Diogenes sucht Menschen*, Paris, Louvre

mälde eine Schüler-Arbeit und in der Städel-Tafel das Pasticcio eines Rubens-Nachahmers sah.²⁸ Burckhardt und Weizsäcker plädierten hingegen für die Eigenhändigkeit der Skizze, obgleich das Gemälde im Louvre von Burckhardt als zweifelhaftes Exemplar und von Weizsäcker – wie auch die Gemäldeversion in der Schleißheimer Galerie²⁹ – als Werkstatt- oder Schülerarbeit beurteilt wurde.³⁰ Burckhardt schloss Jordaens als Künstler der Städel-Tafel aus, da die Figurenanordnung „meisterlich zusammengedrängt und in der Weise frei gehalten“ sei. Weizsäcker begründete die Authentizität mit ihrer einheitlichen Komposition und der „geistvollen Behandlung der Figuren“ in der rechten Bildhälfte. In den drei Männern vorne links vermutete Weizsäcker Vertreter anderer Philosophenschulen.

Auch in der späteren Forschung erfuhr die Einordnung der Städel-Skizze als Vorbereitung für das Gemälde im Louvre (Abb. 6) allgemeine Zustimmung, wobei die Beurteilung der Eigenhändigkeit der Frankfurter Tafel unterschiedlich ausfiel: Rosenberg war von ihrer Authentizität überzeugt und datierte sie um 1618–20.³¹ Dillon vermutete hingegen eine frühere Entstehung um 1610–15 und zweifelte die Eigenhändigkeit an.³² Rooses revidierte 1910 seine anfängliche negative Einschätzung und hielt die Städel-Tafel nunmehr für ein Werk von Rubens aus der Zeit von 1613–15.³³ Braune sah in ihr gleichfalls eine Originalskizze, meinte aber, sie sei später, zwischen 1615 und 1620, angefertigt.³⁴ Ferner wies er darauf hin, dass der Schwarze am rechten Bildrand in einer Van Dyck zugeschriebenen Skizze mit vier Kopfstudien in Brüssel (Abb. 3 bei Inv. Nr. 889) wiederkehre.³⁵

Oldenbourg korrigierte in der Neuauflage von Rosenbergs Publikation dessen Einschätzung und bezeichnete die Frankfurter Tafel als „Schülerarbeit“.³⁶ Bock und Rosenberg schlossen sich ihm an³⁷ und auch Burckhardt tendierte zu einer Bestimmung als um 1612 entstandene Werkstattarbeit.³⁸ Gegen die Eigenhändigkeit der Städel-Skizze sprachen sich nun gleichfalls Van Puyvelde, Lugt und Burchard aus. Während Lugt sie als Werkstatt- oder Schülerarbeit bezeichnete,³⁹ machten Van Puyvelde und Burchard erneut auf die Nähe zu Jordaens aufmerksam: Van Puyvelde sah trotz Veränderungen enge Parallelen zu einer Zeichnung in Windsor, die er Jordaens zuwies und um 1620 datierte.⁴⁰ Burchard hielt die Städel-Tafel für eine Werkstattarbeit nach einem Original von Rubens, die um ca. 1615–17 von Jordaens ausgeführt worden sein

28 ROOSES 1890, Bd. IV, S. 9 (als Rubens-Schüler, nicht Jordaens).

29 Lwd., 188 x 250 cm. Schleißheim, Staatsgalerie (Inv. Nr. 4017). Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 292, Nr. 129. Braune, in: Kat. SCHLEISSHEIM 1914, S. 207, Nr. 4017 (als Werkstattarbeit ohne Beteiligung von Rubens). Laut Burchard weniger gute Replik/Rubens-Schule des Gemäldes im Louvre. Siehe handschriftliche Notizen im Rubenianum, Antwerpen. MÜLLER HOFSTEDE 1964, S. 82, Anm. 15 (als Werkstatt-Kopie). HELD 1980, I, S. 373f., unter Nr. 277 (als schwache Werkstatt-Kopie). HUBALA 1990, S. 69 (als Rubens-Kopie). KLESSMANN 1991, S. 29. SCHMITT 1994, S. 201f. (als Kopie). MCGRATH 1997, II, S. 65, unter Nr. 12 als Kopie 3 (mit Literatur).

30 BURCKHARDT 1898, S. 178. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 292, Nr. 129. Siehe auch DILLON 1909, S. 216 (als Studienstück). Braune, in: Kat. SCHLEISSHEIM 1914, S. 207, Nr. 4017 (als Rubens-Werkstatt, bessere Wiederholung des Schleißheimer Gemäldes). Bock/Rosenberg, in: Kat. BERLIN 1930, S. 256, unter Nr. 13774 (als Schülerstück). Lugt, in: Kat. Paris 1949, S. 44, Nr. 1160 (als Rubens-Schüler). Laut handschriftlicher Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen (als Kopie eines Schülers, vielleicht Van Dyck von ca. 1616–18). Vgl. MCGRATH 1997, II, S. 68, unter Nr. 12. Edmund W. Braun,

Diogenes, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, 1958, IV, S. 30 (als Schülerarbeit). MÜLLER HOFSTEDE 1964, S. 82, Anm. 15 (als Werkstatt-Kopie). HELD 1980, I, S. 373f., unter Nr. 277 (als schwache Werkstatt-Kopie). HUBALA 1990, S. 69 (als Rubens-Kopie). KLESSMANN 1991, S. 29 (als beste Version der Kopien). SCHMITT 1994, S. 201 (als Kopie). MCGRATH 1997, II, S. 64, 68, unter Nr. 12 als Kopie 1 (gemäß Burchard möglicherweise teils unter Mitarbeit Van Dycks; mit Literatur).

31 ROSENBERG 1905, S. 171.

32 DILLON 1909, S. 216.

33 ROOSES 1910, S. 308.

34 Braune, in: Kat. SCHLEISSHEIM 1914, S. 207, unter Nr. 4017.

35 Siehe KOPIE/VARIANTE g).

36 OLDENBOURG 1921⁴, S. 452.

37 Bock/Rosenberg, in: Kat. BERLIN 1930, S. 256, unter Nr. 13774.

38 BURCKHARDT 1938, S. 118f., Abb. auf S. 118.

39 Lugt, in: Kat. PARIS 1949, S. 44, Nr. 1160. Ebenso Edmund W. Braun, Diogenes, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, 1958, IV, S. 30.

40 Siehe KOPIE/VARIANTE c). Van Puyvelde, in: Kat. WINDSOR 1942, S. 40, Nr. 246.

könnte und die Figuren aus verschiedenen Bildern vereinige.⁴¹

Vermeiren meinte, die Frankfurter Skizze sei zu Unrecht von Rooses als Pasticcio behandelt worden und die Zeichnung in Windsor von Jordaens gehe aufgrund zweier hinzugefügter Figuren der Frankfurter Tafel voraus.⁴²

Müller Hofstede bezeichnete die Städel-Skizze in seiner Rezension von Gersons und TerKuiles „Art and architecture in Belgium 1600 to 1800“ vorbehaltlos als „eigenhändige Ölskizze von Rubens“.⁴³ Er beschrieb die Mischung von monochromer und farblicher Ausarbeitung der Frankfurter Diogenessuche als charakteristisch für das zweite Jahrzehnt und datierte sie etwa gleichzeitig wie den „Zinsgroschen“ in San Francisco.⁴⁴ Die nur skizzenhaft angedeuteten Figuren würden an andere Modelle von Rubens dieser Zeit erinnern. Kurz darauf präzisierte Müller Hofstede die Entstehung der Frankfurter Tafel, indem er sie einer Gruppe von Ölskizzen zuwies, die seines Erachtens aus der Zeit von 1618–1620 stammen und deren Abschreibung er für falsch hielt.⁴⁵ Alle diese Ölskizzen seien rau und rasch gemalt, außerdem besäßen sie eine „grobe, holzschnittartige, häufig vereinfachende Modellierung der Gewänder“ und eine „ausgeprägt rustikale Kopftypik“.

Held konstatierte, dass die Frankfurter Skizze eine Komposition von Rubens von ca. 1613–15 reflektiert, und verzeichnete sie als „Kopie (?)“ von ungewisser Authentizität.⁴⁶ Die Datierung des Originals begründete er, ähnlich wie Müller Hofstede, mit dem Vergleich ähnlicher Halbfigurendarstellungen wie dem „Zinsgroschen“ in San Francisco oder „Christus und die Ehebrecherin“ in Brüssel.⁴⁷ Held vermutete, dass die Frank-

furter Tafel zuvor für eine andere Komposition benutzt worden sei, da er in den dicht plazierten Gesichtern in der Bildmitte nicht zum Sujet gehörende Pentimenti erkannte.⁴⁸ Nach der Städel-Skizze oder einer dieser vorgegangenen Skizze sei ein verlorenes großformatiges Gemälde von Rubens ausgeführt worden, das heute nur noch in Form von schwachen Werkstatt-Kopien in Paris (Abb. 6) und Schleißheim sowie in einer Version erhalten sei, die in München als Jordaens-Gemälde versteigert wurde.⁴⁹ Aufgrund der Abweichungen zwischen dem Frankfurter Modello und dem Bild des Louvre (Abb. 6) schloss Held dessen direkte Entstehung nach der Städel-Skizze aus. Er betonte, dass die Frankfurter Tafel ein Beispiel für die frühe Verwendung der Brüsseler Studie sei, und erkannte weitere Köpfe, die in einem anderen Kontext wiederkehren.⁵⁰ Er stellte ferner fest, dass zwei Köpfe in dem zerstörten „Bacchanal“ dargestellt waren, das auf Rubens’ Entwurf basiere, auch wenn es von Werkstatt-assistenten oder Van Dyck ausgeführt worden sei.⁵¹ Zudem erinnere der älteste König in der Mechelen „Anbetung“ an den Kopf des Diogenes.⁵² Held hob die Popularität des Diogenes-Sujets hervor, das durch Inventareinträge⁵³ und weitere Darstellungen wie das Gemälde von Jordaens in Dresden⁵⁴ bezeugt werde. Held bemerkte darüber hinaus, dass die sozialkritische Thematik mit zeitgenössischen Publikationen wie den 1623 in Antwerpen erschienenen „Sermones Familiares“ von Petrus Scholarius korrespondiere und kein weiteres Mal in Rubens’ Œuvre wiederkehre. Aus diesem Grund plädierte er eher für Jordaens als Künstler. Die literarisch überlieferte Episode, wonach Rubens in Holland ein unvollendetes Gemälde der „Diogenessuche“ eines jungen Schülers von Honthorst gelobt habe, sei laut Held

41 Etwa die junge Frau mit Knaben am rechten Bildrand, die dem Kopf der Maria in Rubens’ Epitaph „Madonna mit den Stiftern Alexander Goubau und seiner Frau Anne Antoni“ (Holz, 124 x 84 cm, Tours, Musée des Beaux-Art, Inv. Nr. 803-1-29) von ca. 1615 entspricht. Zu weiteren, von ihm angeführten Beispielen siehe KOPIE/VARIANTE g) und m). Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen. Vgl. MCGRATH 1997, II, S. 72, Nr. 12a.

42 Siehe KOPIE/VARIANTE c). Siehe Notiz (1962) und Schreiben (7.5.1962) von Roger Vermeiren im Rubenianum, Antwerpen.

43 MÜLLER HOFSTEDE 1964, S. 82, Anm. 15.

44 Peter Paul Rubens, „Der Zinsgroschen“, Holz, 142 x 189 cm. San Francisco, M. H. De Young-Memorial-Museum (Inv. Nr. 44.11).

45 MÜLLER HOFSTEDE 1969b, S. 190.

46 HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190. Ebenso DERS. 1980, I, S. 373f., unter Nr. 277.

47 Peter Paul Rubens, „Christus und die Ehebrecherin“, Holz, 112 x 198 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 3461). HELD 1980, I, S. 373f., unter Nr. 277, S. 608, unter Nr. 441.

48 HELD 1980, I, S. 373f., unter Nr. 277.

49 Lwd., 192 x 245 cm. Verst. Slg. Marczell von Nemes, München (Mensing & Sohn/Cassirer/Helbing), 16.6.1931, Nr. 67 (als Ja-

cob Jordaens). Annotiert: „65 000“ (siehe das Exemplar im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München). Im Versteigerungskatalog Verweis auf die als Rubens verzeichnete, kaum abweichende Städel-Skizze. Siehe auch Helds Verweis auf KOPIE/VARIANTE c). HELD 1980, I, Anm. 2 auf S. 374, unter Nr. 277.

50 Siehe KOPIE/VARIANTE g), h), j) und GRAPHISCHE REPRODUKTION a). HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190. Ebenso DERS. 1980, I, S. 374, unter Nr. 277, S. 608, unter Nr. 441, S. 645, unter Nr. A41. DERS. 1982, Anm. auf S. 155.

51 Rubens-Werkstatt (?), „Bacchanal“, Lwd., 212 x 266 cm. 1945 zerstört, vormals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190.

52 Peter Paul Rubens, „Die Anbetung der Könige“, Holz, 318 x 276 cm. Mittelteil eines Triptychons. Mechelen, St. Johannes d. T. HELD 1980, I, S. 374, Nr. 277.

53 Siehe den Eintrag in dem am 24.–26.10.1652 erstellten Nachlassinventar von Victor Wolfoet: „Een stucxken van Diogenes van Rubens op panneel in lystken.“. HELD 1980, I, S. 374., unter Nr. 277.

54 Jacob Jordaens, „Diogenes auf der Suche nach einem Menschen“, Lwd., 233 x 349 cm. Dresden, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1010). Um 1642.

eine höfliche Bemerkung von Rubens und wurde später auch von Sandrart selbst als höchstes Lob für den jungen Künstler Sandrart interpretiert.⁵⁵ Held gab zu bedenken, dass Houbraken die Stelle falsch verstanden haben könnte, da dieser Honthorst als Künstler angegeben habe.⁵⁶

Winner bezeichnete die Frankfurter Skizze wie zuvor Bock-Rosenberg als ein Werk der Rubensschule, wobei er die Zeichnung in Berlin als Kopie der Jordaens-Werkstatt nach der Städel-Skizze beurteilte.⁵⁷

Ende der 1980er Jahre revidierte Müller Hofstede seine frühere Ansicht und plädierte für eine Einordnung als „zuverlässige Kopie nach einer verlorenen Originalskizze von Rubens“.⁵⁸ Eine Nähe zu Jordaens bestünde nicht.

Jaffé verzeichnete die Städel-Tafel gleichfalls als alte Kopie nach der verlorenen Original-Skizze von Rubens, die möglicherweise mit dem kleinen Bild der Antwerpener Sammlung Victor Wolfoet identifizierbar sei.⁵⁹ Angesichts des schlechten Zustands der Frankfurter Skizze verhinderte Hubala eine nähere Eingrenzung des Künstlers, er sprach sich aber eindeutig dafür aus, dass die Komposition aufgrund enger Bezüge zu anderen Werken von Rubens auf diesen zurückgehen müsse und sie in die Zeit um 1613–1619 zu datieren sei.⁶⁰ Wie Held führte er die beiden Halbfigurenbilder in Brüssel und San Francisco als einzige Beispiele einer verwandten Komposition an.⁶¹ In Bezug auf die beiden Leinwandversionen der „Diogenessuche“ in Paris (Abb. 6) und Schleißheim bemerkte er zwischen ersterer und der Städel-Skizze Unterschiede in der Wiedergabe der Physiognomie und dem links vermutlich infolge einer Beschneidung enger gefassten Bildausschnitt.⁶² Die Nachzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett⁶³ und im Louvre⁶⁴ seien hingegen direkt nach der Städel-Skizze entstanden. Das für Rubens ungewöhnliche „Farbgebilde“ der Frankfurter Skizze verglich er mit dem Kolorit der „Anbetung der Könige“ von 1617–18 in Lyon, die auch entsprechende Charakterköpfe in dichter Anordnung enthalte.⁶⁵

Klessmann ordnete die Städel-Skizze als eine der Wiederholungen von Schülerhand ein, die auf Entwür-

fe von Rubens mit den ersten Darstellungen des Sujets zurückgehen.⁶⁶

McGrath ergänzte Hubalas Ausführungen mit dem Hinweis, dass die Diogenesskizze als Beispiel für die Verwendung von Charakterköpfen einen Beitrag zur Frage nach der Rolle von Kopfstudien und der Beteiligung der Werkstatt bei der Ausführung von Gemälden liefere.⁶⁷ Sie konstatierte Hubalas fehlende Benennung des Künstlers der Frankfurter Skizze und stimmte dessen Zuweisung des Entwurfes an Rubens zu. Kurz darauf sprach sie sich aufgrund von Schwächen in der Ausführung und in Anlehnung an Burchard für eine Einordnung als Werkstatt-Kopie nach einem Original von Rubens aus der Zeit um 1615–17 aus.⁶⁸ Burchards Vorschlag, die Städel-Skizze Jordaens zuzuschreiben, kommentierte McGrath mit der Bemerkung, dass einige Figuren, insbesondere die rechte Gruppe, stilistisch von Jordaens abhängig seien. Sie vermutete, dass die bekannten gemalten Kopien entweder nach der Städel-Skizze oder dem vermuteten Original von Rubens entstanden sind und das Fehlen des Mannes links von Diogenes in der Zeichnung in Windsor auf den Kopisten zurückgehen könnte.⁶⁹ Wie bereits Held 1980 und Jaffé 1989 führte sie das Nachlassinventar der Sammlung Victor Wolfoet an und plädierte dafür, die Städel-Skizze oder das Original von Rubens mit dem dortigen Eintrag zu identifizieren.

White und Crawley beschrieben die Zeichnung in Windsor als Kopie nach dem Frankfurter Stück oder dem vermuteten Original, welche die Vorlage für einen Stich geliefert haben mag.⁷⁰ Sie gingen nicht näher auf die Zuschreibungsfrage der Städel-Skizze ein, zitierten aber Helds Einordnung als „Kopie (?) nach Rubens“ und wiesen Jordaens als Künstler zurück.

Schmitt befasste sich in seinen ikonographischen Studien zur Diogenes-Thematik auch mit der Städel-Skizze, die er Rubens oder seinem nächsten Umkreis zuwies und entsprechend der Forschung um 1615 datierte.⁷¹ Er bezeichnete sie als die älteste bekannte Umsetzung des Themas der „Menschsuche des Diogenes“ in der flämischen und holländischen Malerei, nach der sieben Kopien mit nur geringfügigen Abweichungen entstanden

55 Vgl. SANDRART 1675, I, S. 291 (II. Theils III. Buch XVI. Cap.).

56 Vgl. HOUBRAKEN 1718, I, S. 52f.

57 Siehe KOPIE/VARIANTE e). Winner in: Kat. BERLIN 1977, S. 129, unter Nr. 58.

58 Schreiben vom 12.11.2005 in der Gemäldeakte.

59 Zu dem bereits von Held 1980 angeführten Inventareintrag siehe hier Anm. 53. JAFFÉ 1989, S. 196, unter Nr. 252.

60 Hubala führte wie bereits Burchard das Gemälde in Tours und die Brüsseler Studie (KOPIE/VARIANTE g) an. HUBALA 1990, S. 70. Später bezeichnete Hubala die Städel-Skizze als Kopie nach einem nicht mehr nachweisbaren Original. EBD., S. 72.

61 HUBALA 1990, S. 70f.

62 HUBALA 1990, S. 69.

63 Siehe KOPIE/VARIANTE e).

64 Siehe KOPIE/VARIANTE f).

65 Peter Paul Rubens, „Anbetung der Könige“, Lwd., 251 x 328 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. A-118).

66 KLESSMANN 1991, S. 26, Anm. 3 auf S. 29.

67 MCGRATH 1992, S. 196.

68 MCGRATH 1997, II, S. 71–73, unter Nr. 12a.

69 Siehe KOPIE/VARIANTE c).

70 Siehe KOPIE/VARIANTE c). White/Crawley, in: Kat. WINDSOR 1994, S. 311, unter Nr. 439.

71 SCHMITT 1994, S. 198–200, 309.



Abb. 7: Peter Paul Rubens (Kopie), *Diogenes sucht Menschen*,
Mikroskopaufnahme: Frau am rechten Bildrand,
Frankfurt a. M., Städel Museum

seien.⁷² Er nannte ferner eine unbekannte „Diogenessuche“, über die Joachim von Sandrart im Zusammenhang mit einem Besuch von Rubens in der Werkstatt von Honthorst am 28. Juli 1627 berichtete und die seiner Ansicht nach eher Gerard von Honthorst zuzuschreiben sei.⁷³ Darüber hinaus verwies er auf eine Versteigerung von 1784, in der ein Bild mit diesem Sujet versteigert wurde und meinte, dass dessen Beschreibung an die Ölskizze von Rubens oder eine der Kopien erinnern würde.⁷⁴ Im Hinblick auf die Rezeption erläuterte Schmitt, dass Jacob van Campens Version von 1628, der ältesten erhaltenen „Diogenessuche“ der holländischen Malerei, keine direkten Anregungen durch Rubens’ Bilderfindung zugrundeliegen würden.⁷⁵ Schmitt konstatierte, dass Rubens mit der Bildanlage, der Einführung der Figur des Schwarzen und der erotischen Konnotation durch die Ansiedelung auf einem Markt in der Tradition flämischer Marktstücke andere Darstellungen der „Menschsuche“ beeinflusst habe.⁷⁶

Balis vermutete, dass die stimmig zusammengefügte Komposition der Frankfurter Skizze auf Modellköpfen basiere bzw. durch die Verwendung entsprechender Vorlagen entstanden sein könnte.⁷⁷ Er hob hervor, dass für diese Vorgehensweise der Verzicht auf die Wieder-

gabe spezifischer Affekte und die Wahl eines stets passenden, da zurückhaltenden Ausdrucks spreche. Jüngst plädierten Renger und Vlieghe jeweils für die Einordnung der Städel-Skizze als Rubens-Werkstatt, wobei sich Vlieghe deutlich gegen die Zuschreibung an Jordaens aussprach.⁷⁸ Wie Vlieghe hob auch Van Hout die gute Qualität der Städel-Skizze hervor. Van Hout fügte hinzu, dass die Komposition eine frühere Datierung vermuten lasse als der dendrochronologische Befund vorgebe, und überlegte, ob als Künstler vielleicht Pieter Soutman oder ein Maler dieser Richtung in Frage käme.⁷⁹

DISKUSSION

Die Städel-Skizze kann aufgrund von Figurenbehandlung und Malweise nicht als authentisches Werk von Rubens eingeordnet werden. Zwar gleicht die Präparierung der Holztafel seinen Ölskizzen, die Imprimitur tritt stellenweise jedoch recht hart und ohne jegliche plastische Verlebendigung in Erscheinung (Abb. 7). Der hinter Diogenes’ Kopf versetzter weiterverlaufende Stab und gröbere Formen, wie sein rechter Oberarm und die Hände einiger Figuren, sprechen gleichfalls gegen die Eigenhändigkeit. Zudem kann die teils fortgeschrittene Ausführung, einzelne grobe Pinselstriche und pastose, trockene Farben nicht mit Rubens’ virtuos und offen gemalten Ölskizzen in Verbindung gebracht werden (Abb. 8). Der pastose Farbauftrag in den Partien links von Diogenes (Abb. 9) erklärt sich dadurch, dass der Künstler eine bereits anderweitig im Hochformat bemalte Holztafel verwandte.⁸⁰ Das Röntgenbild (Abb. 2) zeigt deutlich eine religiöse Szene mit drei Hauptfiguren, die das um 1614 für die Brüsseler Kirche der Unbeschuhten Karmeliter ausgeführte und heute verlorene Altarbild „Transverberation der hl. Theresia von Avila“ von Rubens wiedergibt. Da die verworfene Skizze seitensverkehrt zu dem mit dem Altarbild identifizierbaren Gemälde erscheint, könnte sie nach einer frühen unbekannten Stichvorlage entstanden sein (Abb. 10).⁸¹ Selbst

72 Schmitt zählte zu den Kopien auch die Gemäldeversionen in Paris und Schleißheim, weitere u. a. eine Jordaens zugeschriebene Kopie (Lwd., 61 x 82 cm) mit unbekanntem Verbleib. Ferner nannte er die Zeichnungen, hier als KOPIE/VARIANTE c) und e). SCHMITT 1994, S. 200–202.

73 SCHMITT 1994, S. 202–206 (mit Forschungsstand zur Zuschreibung der von Sandrart überlieferten Komposition). Vgl. SANDRART 1675, I, S. 291 (II. Theils III. Buch XVI. Cap.) und ROOSES/RUELENS 1887–1909, IV, S. 87f.

74 Lwd., 146,4 x 211,2 cm. Verst. Slg. Geelhand, Antwerpen 5.7.1784. SCHMITT 1994, S. 204–206.

75 Jacob van Campen, „Diogenes sucht Menschen“, Lwd., 111 x 172,9 cm. Utrecht, Centraal-Museum (Inv. Nr. 12383). SCHMITT 1994, S. 206–212, Abb. 37.

76 SCHMITT 1994, S. 212f., 228, 230f., 239. Ebenso zur Rezeption siehe TIEZE 2004, S. 35f., 126f., Nr. A17.

77 Balis verwies dabei auf die Pariser Version. BALIS 2000, S. 142f.

78 Ich danke Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, und Hans Vlieghe, Rubenianum, Antwerpen, für Gespräche am 29.7.2005 und 23.2.2006.

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

80 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

81 Siehe die Beschreibung der Komposition bei ROOSES 1888, II, S. 354, Nr. 494. Siehe auch die Stiche aus dem 18. Jahrhundert und eine 1940 durch Brand zerstörte Gemäldeversion (Lwd., 261,5 x 180 cm, 1938 Asscher und Welker, London) als Rubens bei Vlieghe 1973, S. 159–161, Nr. 150. Siehe auch „Theresia von Avila bittet Christus um die Erlösung von Bernardino de Mendoza aus dem Fegefeuer“, von Rubens um 1630–35 für die Antwerpener Kirche der Unbeschuhten Karmeliter ausgeführt. Vlieghe 1973, S. 166–168, Nr. 155, 155a.

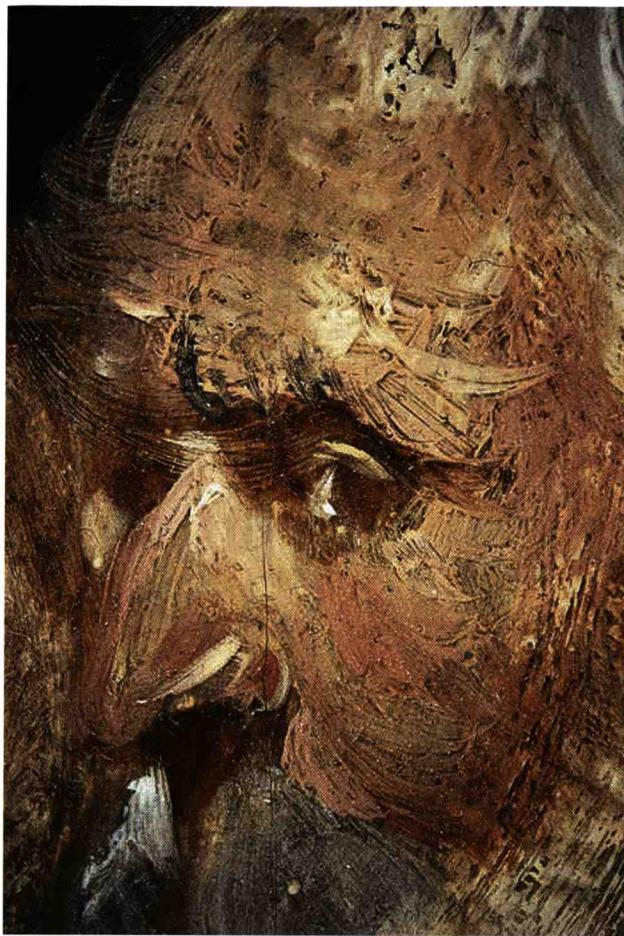


Abb. 8: Peter Paul Rubens (Kopie), *Diogenes sucht Menschen*, Mikroskopaufnahme: *Diogenes*, Frankfurt a. M., Städel Museum

der Pfeil, den der zwischen Theresia und Christus platzierte Engel aus der Brust der Heiligen zieht, ist im Röntgenbild noch schwach erkennbar. In der oberen Bildhälfte, d. h. rechts des Diogenes, markieren sich im Röntgenbild keine Motive, was mit dem segmentbogenförmigen, fast darstellungsfreien Abschluss des Brüsseler Altarbildes übereinstimmt.

82 Siehe den „Zinsgroschen“ in San Francisco (siehe Anm. 44) und „Christus und die Ehebrecherin“ in Brüssel (siehe Anm. 47) aus der ersten Hälfte der 1610er Jahre sowie der „Disput der sieben Weisen über den Dreifuß“ von ca. 1616. MCGRATH 1997, II, S. 9–14, Nr. 1.

83 D'HULST 1974, I, S. 269–271, Nr. A182, A183. HELD 1980, I, S. 374, unter Nr. 277. SCHMITT 1994, S. 217f.

84 Zur im Rahmen des Torre de la Parada-Projektes erfolgten getreuen Übernahme von Rubens-Vorlagen sowie den Stilmerkmalen Jordaeens siehe D'HULST 1982, S. 155, 174. Vgl. Jordaeens „Zwei Studienköpfe“ (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2127) und „Studie mit zwei Negerköpfen“ (vormals New York, Slg. Jacob Goldschmidt). D'HULST 1982, Abb. 103. HELD 1982, Abb. XIII, 5. Siehe auch die Jordaeens zugeschriebene Kopie (Tokyo, The National Museum of Western Art, Inv. Nr. P.1978) nach Rubens' „Flucht Lots und seiner Familie aus Sodom“ (Sarasota, John and Mable Ringling Museum

Der dendrochronologische Befund, wonach die Städel-Skizze frühestens ab 1631 entstanden ist, liefert ein Argument für die bereits aus stilistischen Gründen erfolgte Abschreibung sowohl der Diogenes-Szene als auch der darunterliegenden in der Malweise nicht beurteilbaren „Transverberation“. Das Brüsseler Vorbild entstammt aus dem zweiten Jahrzehnt und die Komposition der Diogenes-Szene entspricht den halbfigurigen Historienbildern mit horizontaler Figurenreihung, die Rubens um 1615, aber nicht mehr in den 1630er Jahren, schuf.⁸²

Obwohl sich Jordaens um 1642 in einer Zeichnung und in dem Dresdener Gemälde mit der Diogenes-Thematik auseinandersetzt hat und an den großen Rubens-Aufträgen der 1630er Jahre beteiligt war,⁸³ kommt er aufgrund seiner plastischen, herben Figuren und seines recht dichten und fleckigen Farbauftrags nicht als Künstler der Städel-Skizze in Frage.⁸⁴

Figurenbezüge dokumentieren die Nähe zu Rubens und seinem Umkreis, denn fast alle Köpfe der Städel-Skizze kehren in gemalten, gezeichneten und gestochenen, sowohl eigenhändigen als auch nach Rubens angefertigten Kopfstudien wieder.⁸⁵ Die enge, den Körper zumeist geschickt verdeckende Staffelung von Halbfiguren in der „Diogenessuche“ entstand mit Hilfe von Kopfstudien oder wurde sogar aus diesen heraus entwickelt.⁸⁶ Einige Köpfe der Städel-Skizze lassen wegen ihrer Gruppierung vermuten, dass bislang unbekannte Studien von Rubens existierten. So könnte der lachende Schwarze am rechten Bildrand aus den vier Brüsseler Köpfen eines Schwarzen (Abb. 3 bei Inv. Nr. 889) entlehnt sein⁸⁷ oder, wie McGrath meinte, aus einer Studie, die den Schwarzen wie hier und in der Federzeichnung in Chatsworth (Abb. 5) zusammen mit der alten Frau anordnete.⁸⁸

Rubens griff aber auch in verschiedenen anderen Gemälden auf einige der Köpfe zurück, die durch die Städel-Skizze dokumentiert sind: So wurde der Diogeneskopf, der in einer Zeichnung mit Kopfstudien in einer

of Art, Inv. Nr. SN18) mit der für Jordaens charakteristischen herben Figurenbehandlung bei der jungen Frau. Diese kehrt ähnlich, aber im Rubenstypus auch am rechten Bildrand der Städel-Skizze wieder. D'HULST/VANDENVEN 1989, S. 41–43, als Kopie 2, Nr. 5. MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12.

85 Siehe KOPIEN/VARIANTEN g)–q) und GRAPHISCHE REPRODUKTION a).

86 Vgl. MCGRATH 1992, S. 196. DERS. 1997, II, S. 67–69, unter Nr. 12. BALIS 2000, S. 142f. Die Verwendung von Kopfstudien könnte auch erklären, weshalb Rubens anscheinend keine Gemäldeversion von der gleichfalls halbfigurigen Komposition „Disput der Sieben Weisen“ angefertigt hat. Der Kopf einer männlichen, bärtigen Figur daraus kehrt in KOPIE/VARIANTEN k) wieder.

87 Siehe KOPIE/VARIANTEN g).

88 Siehe KOPIE/VARIANTEN m). Vgl. MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12. Zu der alten Frau siehe KOPIE/VARIANTEN j).



Abb. 9: Peter Paul Rubens (Kopie), *Diogenes sucht Menschen*, Mikroskopaufnahme: Frau im Bildzentrum, Frankfurt a. M., Städel Museum

plastischeren Form,⁸⁹ als Einzelstudie in einer Zeichnung⁹⁰ sowie seitenverkehrt in einem Stich in Pontius' „Livre à dessiner“ enthalten ist,⁹¹ für eine Figur in der „Anbetung der Könige“ der Mechelener St. Johannes-Kirche verwendet.⁹² Auch die Kopftypen der zum Betrachter blickenden jungen Frau⁹³ und der beiden Frauen am rechten Bildrand⁹⁴ finden sich mehrfach bei Rubens wieder.

Anregungen für einen oder zwei Köpfe der Städel-Skizze lieferte möglicherweise der Stichband „Illustrum Imagines“ von Theodoor Galle, der durch Johannes Faber 1606 in erweiterter Form publiziert wurde. Der kahlköpfige, feiste Mann in der linken vorderen Bildecke erinnert an das antike Porträt des Sokrates, das Rubens nach einem Stich Galles gezeichnet hat,⁹⁵ und vermutlich zog er auch für den Turbanträger ein entsprechendes Vorbild heran.⁹⁶

Die in der Städel-Skizze überlieferte Diogenesszene bereitete ein heute verlorenes Gemälde vor, denn sie

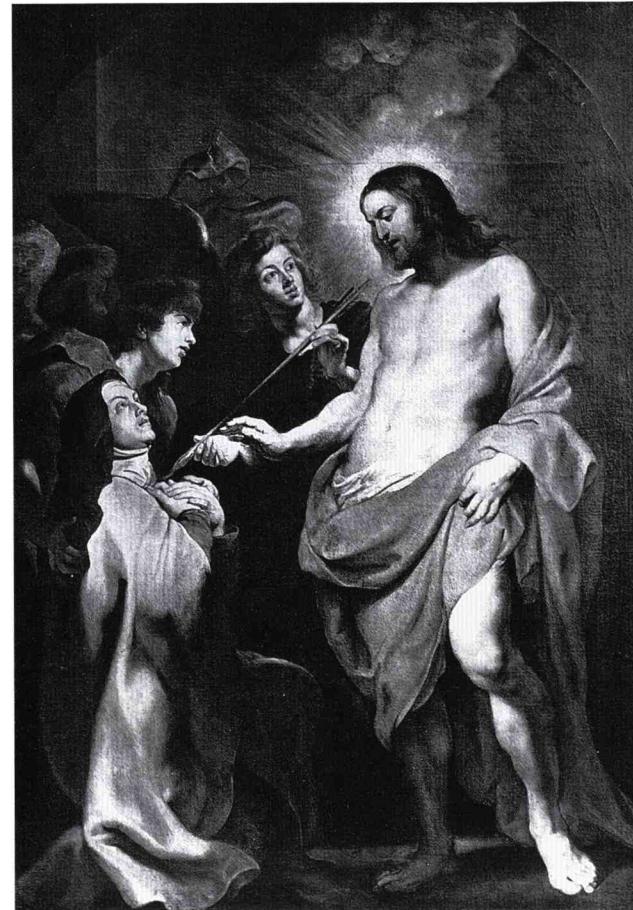


Abb. 10: Peter Paul Rubens, *Transverberation der hl. Theresia von Avila*, 1940 zerstört

weicht kompositorisch von den erhaltenen anderen Kopien nach der originalen Ölskizze und von den großformatigen Leinwandversionen jeweils leicht ab.⁹⁷ Bereits in der Versteigerung von 1872, in der die Tafel

89 Siehe KOPIE/VARIANTE k).

90 Siehe KOPIE/VARIANTE q).

91 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION a).

92 Siehe hier unter Anm. 52. Vgl. HELD 1980, I, S. 374, unter Nr. 277. Mitsch nannte eine von Van Dyck angefertigte Stichvorlage und ferner eine Kopfstudie in der Sammlung Clarence Y. Palitz, New York. Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 227, unter Nr. 127. Siehe auch die männliche Figur links hinten in der „Anbetung der Könige“ von Rubens in Lyon.

93 Siehe die Beispiele in MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12. Siehe auch eine späte Wiederaufnahme (um 1638) in Rubens' „Schäferszene“ in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 328). Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2005, S. 335.

94 Burchard verwies auf den Kopf der Maria im Epitaph Alexander Goubaus in Tours. Handschriftliche Notizen von Ludwig Burchard im Rubenianum, Antwerpen. OLDENBOURG 1921⁴, Abb. auf S. 72. McGrath führte die Tochter mit Flechfrisur in „Flucht Lots und seiner Familie aus Sodom“ an (MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12), in der auch die alte Frau ähnlich wiedergegeben ist. McGrath sah eine weitere Parallel zwischen dem Kind auf ihrem Arm und Rubens' „Kinderbildnis“ (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 763). EBD., Anm. 23 auf S. 70. Siehe hier unter Anm. 88.

95 VAN DER MEULEN 1994, II, S. 230f., 246f., Nr. 219, III, Abb. 455, 456. Ob Rubens auch aus inhaltlichen Gründen auf das Sokratesporträt zurückgegriffen hat, ist fraglich. Siehe auch McGrath, die nicht wie Weizsäcker rivalisierende Philosophen, nämlich Anhänger Platons, dargestellt sah, sondern wie Klessmann gut situierte Athener Bürger. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 292, Nr. 129. MCGRATH 1997, II, S. 67, unter Nr. 12.

96 Siehe z. B. den Kopf des Apollonius von Tyana, den Rubens in der Zeichnung oberhalb des Sokrates gleichfalls nach einem Stich Galles eingefügt hat. VAN DER MEULEN 1994, III, Abb. 454. Der von Hubala als Hohenpriester interpretierte Turbanträger scheint in erster Linie die Menge der Athener zu variieren. Vgl. MCGRATH 1997, II, Anm. 35 auf S. 70, unter Nr. 12.

97 Siehe das am 31.5.1686 erstellte Inventar des Antwerpener Juristen Jacob Demont, das dokumentiert, was dieser in die Ehe mit Johanna Catharina Lunden einbrachte. Darunter befand sich „Een groot stuck representerende Diogenes gecomen vuijt het huijs van d'heer Rubbens.“. DUVERGER 2001, XI, S. 406. MCGRATH 1997, II, S. 68, unter Nr. 12.

durch das Städel erworben wurde, galt sie als Skizze zu dem Gemälde des Louvre (Abb. 6). Dieses Gemälde unterscheidet sich allerdings von der Städel-Skizze, ebenso wie die Schleißheimer Leinwandversion, durch einen links enger gefassten Bildausschnitt, was den Wegfall der männlichen kahlköpfigen Figur links vorne und weiterer Figuren im Hintergrund bedingt. Möglicherweise sind beide Bilder beschnitten, da die anderen Gemäldekopien⁹⁸ in den übrigen Punkten genauso wenig mit der Städel-Skizze übereinstimmen, wiederum jedoch das gesamte Bildfeld zeigen.⁹⁹ Die Differenzen betreffen den Turbanträger, der in den Gemäldekopien mit einer anderen Kopfbedeckung wiederkehrt, und die stärker ausgearbeitete Physiognomie, die den Gesichtsausdruck zweier Männer in der hinteren Reihe links von Diogenes und rechts des abgewandelten Turbanträgers leicht variiert. Diogenes selbst blickt schließlich nicht mehr wie in der Städel-Skizze aus den Augenwinkeln zum Betrachter, sondern nach vorne.

Die Episode aus dem Leben des Antisthenes-Schülers und Philosophen Diogenes von Sinope (ca. 410/420–330/320 v. Chr.), der bei hellichem Tag mit einer brennenden Laterne nach einem ehrlichen Menschen suchte und selbst in der Menschenmenge keinen fand, der die Bezeichnung „Mensch“ verdient hätte, erfuhr erst in der frühen Neuzeit im größeren Umfang Beachtung.¹⁰⁰ Die relevante Quelle für die Überlieferung dieser Anekdoten ist Diogenes Laertius' „Leben der Philosophen“ (ca. 200–250 n. Chr.), die Rubens 1615 zusammen mit anderen klassischen Publikationen in einer lateinischen Ausgabe erworben hatte.¹⁰¹ Darin heißt es:¹⁰² „Er zündete bei Tage ein Licht an und sagte: ‚Ich suche einen Menschen‘.“¹⁰³

Die Bedeutung dieser Textpassage, auf die das Bildthema der „Menschsuche“ zurückgeht, wird durch folgen-

de Aussprüche des Philosophen näher erläutert: „Einst rief er laut: ‚Heda, Menschen‘, und als sie herzuliefen, bearbeitete er sie mit seinem Stocke mit den Worten: ‚Menschen habe ich gerufen, nicht Unflat.‘¹⁰⁴ [...] Als er das Bad verließ, fragte ihn einer, ob viele Menschen im Bade wären. ‚Nein!‘ lautete die Antwort. Nun aber, ob viel Pöbel darin wäre. ‚Ja,‘ lautete die Antwort.¹⁰⁵ [...] Als er von Olympia heimkehrte, gab er einem, der fragte, ob viel Volks beisammen gewesen wäre, zur Antwort: ‚Volks die Menge, aber wenige Menschen.‘“¹⁰⁶ Die Gestalt des bärtigen Diogenes, dessen Körper lediglich von einem Umhang bedeckt wird, ist durch literarische und bildliche Quellen überliefert und war Rubens nachweislich durch eigene Antikenstudien bekannt.¹⁰⁷ Der Stab, den Diogenes nach einer Krankheit mit sich führte, gehörte zum Repertoire der Geschichte.¹⁰⁸

Da frühe Darstellungen des Sujets in der Malerei fehlen, diente Rubens möglicherweise das Emblembuch „Den Gulden Winckel“ des Joost van den Vondel von 1613 als Anregung.¹⁰⁹ In einem der Sinnbilder schreitet der Philosoph in einer Landschaft mit vorgestreckter Lampe und geschultertem Stab, während sich im Hintergrund eine aufgeregte Menge versammelt hat. Der moralisierende Gehalt der Geschichte, der seit dem 16. Jahrhundert durch die Emblemliteratur stärker in den Vordergrund gerückt worden war,¹¹⁰ ist bei Van den Vondel durch ein Bibelzitat christlich ausgerichtet.¹¹¹ Rubens' Komposition besitzt hingegen durch die Frau mit Obstkorb und die junge, zum Betrachter blickende weibliche Figur eine erotische Konnotation und parodiert Diogenes als Vorbild für ein maßvolles, tugendhaftes Leben in Armut. Hierfür könnte eine andere Textpassage bei Diogenes Laertius als Anregung gedient haben: „Tugendfeste Männer nannte er Ebenbilder

98 Zum Gemälde der Slg. Marczell von Nemes siehe Anm. 49. Siehe ferner die in den 1930er Jahren zerteilte Kopie (Lwd., urspr. 205 x 325 cm) aus der Sammlung G. Pauwels-Allard, Juili 1990, De Jonckheere (?). Laut McGrath gibt diese Werkstatt-Kopie wahrscheinlich die ursprüngliche Komposition des originalen Gemäldes wieder. Siehe auch: Lwd., 256 x 174 cm. Deutschland, Privatsammlung. Photo in der Gemäldeakte. McGrath 1997, II, S. 64f., Kopie 2, 4, 5 unter Nr. 12.

99 Das gesamte Bildfeld auch in KOPIE/VARIANTE b), c) und e).

100 Edmund W. Braun, Diogenes, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, 1958, IV, S. 22f. SCHMITT 1994, S. 183.

101 McGrath 1997, I, S. 63.

102 Vgl. SCHMITT 1994, S. 18, 183f.

103 DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 315, VI, 41.

104 DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 310, VI, 32.

105 DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 314, VI, 40.

106 DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 324, VI, 60.

107 SCHMITT 1994, S. 55. McGrath betonte die Ähnlichkeit mit dem antiken Porträtypus und verwies auf die Zeichnung ei-

nes sitzenden Diogenes von Rubens nach einer Darstellung auf einer Kontorniate aus der Sammlung Fulvio Orsini, die durch den Stich in Albert Rubens' „De Re Vestiaria Veterum“ überliefert ist. McGrath 1997, II, S. 67, Nr. 12. VAN DER MEULEN 1994, II, S. 244f., Nr. 218, III, Abb. 453.

108 Zum Stock des Diogenes siehe auch DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 306, VI, 23.

109 Illustriert seit 1579 verlegt. Eine zweite Auflage von Van den Vondels Bearbeitung erschien 1622; bis 1786 folgten insgesamt neun Ausgaben. Becker, in: VAN DEN VONDEL 1613/1978, S. VIIff., XXf. Vgl. SCHMITT 1994, S. 198. McGrath 1997, II, S. 66, Nr. 12.

110 Zur Menschsuche in der Emblematik siehe SCHMITT 1994, S. 190–198, insbesondere S. 192–194.

111 „Den Ezel kent zijn Krib‘, den Osse zijnen Heere, / Maer Israël en weet van God noch van zijne leere.“ (Jesajas, 1). Das Volk Israel wird in Bezug auf Gott und seine Lehre noch unwissender als Tiere charakterisiert, was heißt, dass sich die Menschsuche erst durch Christus erfüllen wird. VAN DEN VONDEL 1613/1978, S. 42, Nr. XXXVIII. Vgl. KLESSMANN 1991, S. 26. Siehe auch HERDING 1982, S. 233.

der Götter, die Liebe eine Beschäftigung für Müßiggänger.“¹¹² In den nachfolgenden niederländischen Darstellungen des Sujets wurde dieser Aspekt seit den späten 1620er Jahren rezipiert, während das Erschrecken vor dem Philosophen, wie es noch bei Rubens zu sehen ist, in Hohn und Spott umschlug.¹¹³

Die um 1630–40 entstandene qualitätvolle Kopie liefert nicht nur ein getreues Zeugnis einer verlorenen originalen Rubens-Skizze der 1610er Jahre, sondern dokumentiert auch die älteste, einflussreiche Umsetzung des Sujets der „Menschsuche des Diogenes“ in der niederländischen Malerei. Vermutlich kann dieses Original von Rubens oder aber die Städels-Skizze mit einem Eintrag im Nachlassinventar von Victor Wolfoet identifiziert werden.¹¹⁴ Darüber hinaus bietet die Städels-Skizze Einblick in die Atelierpraxis, nicht nur die aktuellen, sondern auch ältere Skizzen zu kopieren¹¹⁵ und Kopfstudien zu verwenden, die eine wesentliche Rolle bei der Ausführung der Gemälde durch die Rubens-Werkstatt einnahmen.¹¹⁶ Die Zweitverwendung der Holztafel spricht für eine ökonomische, rasche Vorgehensweise vermutlich desselben Werkstattmitarbeiters, der sich an Rubens-Kompositionen der 1610er Jahre schulte.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 438; 1873, S. 103, Nr. 113a; 1879, S. 109, Nr. 129; 1883, S. 111, Nr. 129; 1888, S. 119, Nr. 129; 1892, S. 36, Nr. 129; 1897/1900, S. 34, Nr. 129; 1900, S. 291f., Nr. 129; 1905/07, S. 26, Nr. 129; 1907, S. 24, Nr. 129; 1910, S. 31, Nr. 129; 1914, S. 32, Nr. 129; 1915, S. 90, Nr. 129; 1919, S. 104, Nr. 1080; 1924, S. 178, Nr. 1080; 1966, S. 105; 1971, S. 52; 1987, S. 90; 1995, S. 49, Tafel 115

LEVIN 1887/88b, Sp. 282
ROOSES 1890, Bd. IV, S. 9

- BURCKHARDT 1898, S. 178
ROSENBERG 1905, S. 171
DILLON 1909, S. 216, Taf. LIII
ROOSES 1910, S. 308
Braune, in: Kat. SCHLEISHEIM 1914, S. 207, unter Nr. 4017
OLDENBOURG 1921⁴, S. 452
Bock/Rosenberg, in: Kat. BERLIN 1930, S. 256, unter Nr. 13774
Verst. Kat. Slg. Marczell von Nemes, MÜNCHEN (MENSING & SOHN/CASSIRER/HELBING), 16. Juni 1931, unter Nr. 67
BURCKHARDT 1938, S. 118f., Abb. auf S. 118
Van Puyvelde, in: Kat. WINDSOR 1942, S. 40 unter Nr. 246
Lugt, in: Kat. PARIS 1949, S. 44, Nr. 1160
Edmund W. Braun, Diogenes, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, 1958, IV, S. 30
MÜLLER HOFSTEDE 1964, S. 82, Anm. 15, Abb. 3
MÜLLER HOFSTEDE 1969b, S. 190
HELD 1975, Anm. 18 auf S. 190
Winner in: Kat. BERLIN 1977, S. 129, unter Nr. 58
HELD 1980, I, S. 373f., Nr. 277, S. 608, unter Nr. 441, S. 645, unter Nr. A41, II, Abb. 455
HELD 1982, Anm. auf S. 155
McGRATH 1983, Anm. 19 auf S. 231
JAFFÉ 1989, S. 196, unter Nr. 252
HUBALA 1990, S. 66–72, Abb. 56
KLESSMANN 1991, Anm. 3 auf S. 29
McGRATH 1992, S. 196
White/Crawley, in: Kat. WINDSOR 1994, S. 311, unter Nr. 439
SCHMITT 1994, S. 198–202, 205–208, 211–213, 228, 230f., 239, 309, Abb. 36
McGRATH 1997, I, Abb. 46, II, unter Nr. 12a, Copy 1, S. 71
TIEZE 2004, S. 35, Anm. 325, Abb. V24
SANDER 2004, S. XXV

112 DIOGENES LAERTIUS 1967², Bd. 1, S. 319, VI, 51. Siehe auch EBD., S. 308, VI, 27. Siehe auch Schmitt, der Diogenes' Ablehnung gegenüber der Ehe betonte und McGrath, die in der Dreiergruppe am rechten Bildrand natürliche Fruchtbarkeit verkörpert sah. SCHMITT 1994, S. 213. McGRATH 1997, II, S. 66, 68, Nr. 12.

113 Siehe die Beschreibung eines Gemäldes, das aus dem Besitz der Familie Geelhand in Antwerpen am 5.7.1784 versteigert und von Schmitt mit demjenigen von Honthorst (oder Sandrart?) von 1627 oder einer Kopie danach identifiziert wurde: Die Gesichter der Frauen, Männer und Kinder würden Verachtung, Erstaunen und Neugier ausdrücken. SCHMITT 1994, S. 204f. Zu dieser Episode siehe auch SANDRART 1675, I, S. 291 (II. Theils III. Buch XVI. Cap.). ROOSES/RUELENS 1887–1909, IV, S. 87f. Vgl. auch Van Campens „Diogenessuche“ von 1628, wo eine junge Frau gleichfalls einen Fruchtkorb trägt, sich fürchtende Kinder aber fehlen und Diogenes

erschreckt vor der Menge zurückweicht. SCHMITT 1994, S. 206–214, Abb. 37. Siehe den erotischen Kontext in der „Diogenessuche“ Jordaens' sowie bei Cornelis de Vos (ca. 1626/30), wo auch die spottenden Kindern wiedergekehren. Vgl. EBD. S. 237–239, Abb. 45.

114 In dem Nachlassinventar vom 24.–26.10.1652 von Victor Wolfoet ist ein entsprechend kleinformatiges Bild als „Een stucken van Diogenes van Rubens op paneel in lystken.“ dokumentiert. DUVERGER 1992, VI, S. 348, Nr. 180. Vgl. HELD 1980, I, S. 374, unter Nr. 277. McGRATH 1997, II, S. 72, unter Nr. 12a.

115 Zur Wertschätzung von Rubens' Ölskizzen und der hohen Nachfrage selbst nach Kopien siehe HELD 1980, I, S. 11–14.

116 Vgl. BALIS 2000, S. 142f. Rubens verwahrte eigene und von Van Dyck ausgeführte Kopfstudien. „Vne quantité des visages au vif, sur toiles, & fonds de bois, tant de Mons. Rubens, que de Mons. Van Dyck.“

PETER PAUL RUBENS

(Kopie)

JAGD DER DIANA

INV. NR. SG 541

18./19. Jahrhundert

Leinwand, 35,4 x 52,7 (unten) / 53 (oben) cm
(Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Feingewebte Leinwand (Leinenbindung, 13 x 13 Fäden/cm²), mit einer dünnen Leinwand doubliert. Helle streifig aufgetragene Grundierung und dünnflüssige, hellbraune Imprimitur, die in den Vertiefungen der Grundierungsschicht zusammenläuft. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar.

An der linken, oberen Bildecke löst sich die Original- von der Doublierleinwand. Fast alle Spannnägel ausge- rissen. Bereibungen durch den Zierrahmen an den Bild- rändern. Leinwandabdruck des Keilrahmens. Ein grö- ßerer und ein kleinerer Riss in der unteren linken Bild- ecke. Großer Riss in der mittleren rechten Bildhälfte bei der Figur der Diana.

Vier Kratzer in der rechten Bildhälfte. Kleine Beule mit Ausbrüchen in der rechten unteren Bildecke. Ausge- brochene Grundierung an den Spannkanten. Kleine Ausbrüche im Hals des Damhirsches, im Auge der Diana, am vorderen Bein der Hornbläserin und in den Haaren der zweiten hinteren Figur von rechts. Bereibungen im Bauch des linken Hirsches und darunter so- wie oberhalb im Himmel parallel zum linken Bildrand. Leichte Verputzungen in den dunkleren Brauntönen. Retuschen am rechten Bildrand.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender, jüngerer Firnis sichtbar. Reste des alten Firnisses am un-

teren Bildrand, zum Teil auch an den seitlichen Bild- rändern und Spannkanten.

Rückseitig auf dem Keilrahmen in blauer Kreide „SG 541“, in roter Kreide „4064/5“,¹ in weißer Kreide „3/[?]85“ und in schwarzer Farbe mit Schablone aufge- tragen „213 E. F.“. Auf dem unteren Keilrahmen links die Inventarnummer in schwarzer Farbe „SG 541“ und – auf dem Kopf stehend – in weißer Kreide „CHRIS- TIES“ und „9“ in einem Kreis. Am linken Keilrahmen in weißer Kreide „May 14 2“.

PROVENIENZ

Verst. London (Christie's) 14. Mai 1926, Nr. 69 (30,10
Guiness)

Slg. Rosenberg

Slg. Alexander Haas, Kunst- und Antiquitätenhändler,
Frankfurt a. M.

erworben von A. Haas am 8. Juni 1926 durch Hugo
Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M.

erworben 1934 als Vermächtnis H. Kesslers als „In der
Art des Peter Paul Rubens“

EIGENHÄNDIGE FASSUNG

Peter Paul Rubens, Holz, 23,5 x 52,6 cm [vor 1939 am
oberen Bildrand ca. 8,5 cm, am unteren Bildrand ca. 1,5 cm
angestückt]. Privatsammlung. Ca. 1639.² (Abb. 2)

KOPIEN

a) Anonym, Leinwand (?), 31 x 53 cm (?). Aufbewah-
rungsort unbekannt.³

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

2 Provenienz: Slg. Lord Hillingdon (?); Verst. Slg. Earl Beau-
champ u. a., London (Christie's), 31.3.1939, Nr. 113 (zusam-
men mit „Tod des Aktäon“); erworben von Fenouil; Händler
Thomas Harris, London; 1955 erworben von John Nieuwen-
huys, Brüssel (gestorben 1982). Verst. London (Christie's),
13.12.1985, Nr. 53. Verst. New York (Sotheby's) 2.6.1989, Nr.
17. Als eigenhändige Rubens-Skizze: ALPERS 1971, Anm. 237
auf S. 111. HELD 1980, I, S. 307f., Nr. 223. ADLER 1982, S. 150

unter Nr. 47. BALIS 1986a, S. 241f., Nr. 21a. Sutton, in: Ausst.
Kat. GREENWICH-BERKELEY-CINCINNATI 2004/05, S. 260–
263, Nr. 42. Burchard hatte 1939 die Eigenhändigkeit Rubens'
angezweifelt. Die Tiere könnten von Snyders stammen. Bei der
als Pendant zugehörigen Skizze „Tod des Aktäon“ plädierte er
für die Entstehung durch Jan Boeckhorst unter der Leitung
von Rubens. BALIS 1986a, Anm. 1 auf S. 242, Nr. 21a, S. 247,
Nr. 23a.

3 Provenienz: Slg. Langfeldt, Oslo. BALIS 1986a, S. 241, unter
Nr. 21a als Kopie 2. Photo in der Witt Library, London.



Abb. 1: Peter Paul Rubens (Kopie), Jagd der Diana, 18./19. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Städel Museum

- b) Anonym, Bleistift, schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, 268 x 758 mm (gestückelt, am oberen Blattrand beschnitten). Wien, Albertina (Inv. Nr. 15.101).⁴

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Francis Lamb, Stich, Maße unbekannt, 1835.⁵

BESCHREIBUNG

Sparsam kolorierte, überwiegend bräunlichgrau getönte Skizze einer Jagdszene mit Diana und vier Nymphen in einer Flusslandschaft. Drei dünnstämmige, kaum belaubte Bäume sowie Grasbüschel markieren das leicht nach hinten ansteigende Terrain in der rechten Bildhälfte, die den Ausgangspunkt für die Jagd durch das sich nach hinten fortsetzende Flussbett bildet. Diana ist mit einem grünlichen, graublauen Gewand bekleidet und zielt rechts vor dem zentralen Baum mit einem Speer auf eine fliehende Hirschkuh. Die Nymphe rechts von Diana holt mit ausgestreckten Armen zum Wurf mit einem kurzen Speer oder einer Lanze aus. Links von Diana, weiter im Hintergrund, spannt eine Nymphe im Lauf ihren Bogen. Eine vierte Nymphe umfängt mit ihrem Arm den Baumstamm am rechten Bildrand, um zwei vorwärtszerrende Hunde an der Leine festzuhalten.

Nah am unteren rechten Bildrand bläst die fünfte Nymphe in ein Horn und schürzt ihr rosafarbenes Gewand, da sie bereits mit einem Bein in den Fluss gesprungen ist. Sieben Jagdhunde verfolgen zwei Rehe und einen Hirsch im Wasser. Ein anderer Hirsch hat das gegenüberliegende, leicht ansteigende Ufer am rechten Bildrand bereits erreicht.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild wurde am 14. Mai 1926 in London bei Christie's als P. P. Rubens „Diana at the hunt“ für 30,10 Guineas versteigert.⁶ Der Käufer Rosenberg veräußerte es kurz darauf an den Kunsts- und Antiquitätenhändler Alexander Haas, von dem der Frankfurter Bankier Hugo Kessler das „Ölgemälde ‚Hirschjagd‘ von P. P. Rubens“ am 8. Juni für 2600 RM erwarb. Das am 7. Juni 1929 erstellte Vermächtnis Hugo Kesslers verzeichnete die Leinwand als „Jagd der Diana“ der Rubens-Schule und taxierte sie auf 1200 RM. In der Übergabeliste für die Städtische Galerie Frankfurt vom 12. Februar 1932 wurde das Bild als „Rubens (?) Jagd der Diana“ vermerkt. Am 17. Februar 1932 ins Liebighaus übertragen, wurde die Jagdszene 1934 als „In der Art des Peter Paul Rubens“ dem Bestand des Städel Museums eingegliedert.⁷



Abb. 2: Peter Paul Rubens, Jagd der Diana, um 1639, Privatsammlung

4 Provenienz: Slg. Prinz Charles de Ligne (1759–1792). Verst. Wien (Blumauer), 4.11.1794, Nr. 27 (als Rubens). Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 212, Nr. 109 (als Kopie nach Rubens oder Umkreis von Rubens). HELD 1980, I, S. 308, unter Nr. 223 (als Kopie nach der Ölskizze). BALIS 1986a, S. 240, unter Nr. 21 als Kopie 7 (nach dem Gemälde).

5 Mitsch, in: Kat. WIEN 1977, S. 212, unter Nr. 109, m. Abb. Vgl. ROOSES 1890, III, S. 76, Nr. 591, Taf. 188.

6 Siehe Verst. Kat. London (Christie's) 14.5.1926, Nr. 69. Ich danke Mareike Stephan, Christie's Deutschland, und ihren Kollegen in London für Recherchen zur Entschlüsselung der rückseitigen Beschriftung. Siehe E-Mail vom 22.8.2006 in der Gemäldeakte.

7 Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Archiv, Signatur 759, zu Hugo Kessler.

Held und Balis ordneten das Bild als Kopie nach einer Ölskizze von Rubens ein (Abb. 2).⁸ Die originale Skizze habe ein Gemälde vorbereitet, das nur in einer alten Kopie überliefert und im Rahmen der 1639 von Philipp IV. in Auftrag gegebenen Jagdszenen entstanden sei.⁹ Balis fügte hinzu, dass das Bild des Städel Museums sowie eine weitere Kopie¹⁰ nach der Vergrößerung der originalen Skizze angefertigt seien. Sander und Brinkmann verzeichneten das Frankfurter Bild gleichfalls als Kopie nach Rubens.¹¹

DISKUSSION

Das Städel-Bild kopiert eine Ölskizze von Rubens (Abb. 2),¹² die einem verlorenen, in sieben Kopien überlieferten Gemälde vorausgeht.¹³ Dieses entstand im Auftrag Philips IV. als Teil einer Serie von acht Jagdszenen im schmalen Querformat für den königlichen Palast Alcázar in Madrid, wo die Bilder für die „Bóveda de Palacio“ dokumentiert sind.¹⁴ Der Jagdzyklus wurde von acht querformatigen, aber kleineren Gemälden mit Herkulestaten und Fabeln und vermutlich einem hochformatigen Bilderpaar mit weiteren Herkulesszenen zu einer 18-teiligen Bilderfolge ergänzt, die Rubens 1640 in Zusammenarbeit mit seiner Werkstatt und Frans Snyders vollendet hatte.¹⁵ Die Ölskizzen zum Jagdzyklus



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Jagd der Diana (mit Anstückung), um 1639, Privatsammlung

waren im Juli 1639 fertig¹⁶ und sind mit einer Ausnahme alle erhalten.¹⁷ Die etwa gleich großen Formate bildeten wahrscheinlich einst jeweils Pendants.¹⁸ Zur Skizze der „Jagd der Diana“ gehörte vermutlich die noch heute mit ihr gemeinsam verwahrte Skizze „Tod des Aktäon“.¹⁹ Kurz nachdem die Ölskizzen Rubens' Atelier verlassen hatten, wurde ein Großteil vergrößert,²⁰ wobei die Ergänzungen bei den meisten und auch bei der originalen „Dianajagd“ später wieder entfernt wurden.²¹

- 8 Siehe hier unter EIGENHÄNDIGE FASSUNG.
 9 Helds Vermutung, dass die „Jagd der Diana“ im Musée des Beaux-Arts in Nîmes (Lwd., 118 x 270 cm, Inv. Nr. IP-294) und der ebenfalls dort verwahrte „Tod des Aktäon“ Originale aus der Rubens-Werkstatt aus dem Alcázar seien, wurde von Balis zurückgewiesen, der als Format des vermeintlich verlorenen Originals ca. 125 x 292 cm angab. HELD 1980, I, S. 306, 308 unter Nr. 223. BALIS 1986a, S. 220, 239–241, unter Nr. 21 als Kopie 1.
 10 Siehe KOPIE a).
 11 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 49.
 12 Siehe hier unter EIGENHÄNDIGE FASSUNG.
 13 BALIS 1986a, S. 239–241, Nr. 21. DERS. 1986b, S. 109–127, S. 127, Nr. 21a. Das Motiv der Figur am rechten Bildrand, die ihren linken Arm um einen Baum geschlungen hat, geht auf die Zeichnung einer „Kalydonischen Eberjagd“ von Giulio Romano (London, British Museum) zurück. ALPERS 1971, S. 111, Anm. 237. Vgl. BALIS 1986a, S. 56f., 240, Nr. 21, Abb. 28. Zu weiteren Kopien siehe EBD., S. 239f., unter Nr. 21, v. a. Kopie 8, 9. Siehe auch die in einen Antwerpener Kabinettsschrank eingelassene Kopie (2006, Gebr. Douwes Fine Art, Amsterdam).
 14 Die vormals falsch als Deckendekorationen des Torre verstandene Ortsangabe bezeichnet eine Raumfolge in der östlichen Hälfte des nördlichen Flügels im Madrider Königspalast. ALPERS 1971, S. 38. Vgl. BALIS 1986a, S. 218.
 15 BALIS 1986a, S. 218–227, Anm. 8 auf S. 227f. In Gegenüberstellung der Taten des Tugendhelden Herkules könnten die Jagdszenen die Übung von Selbstdisziplin oder Krieg vorstellen und der Glorifizierung von Philip IV. dienen. EBD., S. 225–227. Zu den zwei erhaltenen Jagdszenen siehe EBD., S. 219, 242–245, 261–263, Nr. 22, 27. Vgl. HELD 1980, I, S. 305f.
 16 Siehe den Brief des Kardinalinfanten Ferdinand an seinen Bruder Philip IV. vom 22.7.1639. BALIS 1986a, S. 218.
 17 Nicht erhalten ist „Diana und Nymphen von Satyrn überfallen“. Balis rechnet zu den erhaltenen Ölskizzen: „Kalydonische Eberjagd“, „Tod des Aktäon“, „Tod des Adonis“, „Tod von Silvias Hirsch“, „Bärenjagd“ und „Stierjagd“, wobei letztere ein größeres Format besitzt. BALIS 1986a, S. 237f., 247, 249f., 253f., 260, 263f., Nr. 20a, 23a, 24a, 25a, 26a, 27a. Laut Held gehörte statt der „Kalydonischen Eberjagd“ die Skizze „Herkules erwürgt den Nemäischen Löwen“ dazu. HELD 1980, I, S. 305–312, Nr. 221–226.
 18 BALIS 1986a, S. 219f.
 19 Peter Paul Rubens, „Tod des Aktäon“, Holz, 23 x 51,5 cm (nach Entfernung der späteren Anstückungen). Privatsammlung. BALIS 1986a, S. 247, Nr. 23a. Teils sprechen Gemäldekopien aber auch für eine unterschiedliche Pendantbildung. Siehe Willem van Herps „Jagd der Diana“ und „Kalydonische Eberjagd“ (Kupfer, 63 x 82 cm, Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud, Inv. Nr. 840–2–3, 840–2–4). BALIS 1986a, S. 234, 239, Kopie 2 unter Nr. 20, Kopie 3 unter Nr. 21. Vgl. auch EBD., S. 239, 248, Kopie 4 unter Nr. 21, Kopie 5 unter Nr. 24.
 20 BALIS 1986a, Anm. 24 auf S. 229. Vgl. ALPERS 1971, Anm. 237 auf S. 111.
 21 Entfernung der Anstückungen zwischen 1939 und 1955, die in Resten noch erhalten, aber nicht näher zu datieren sind. Ich danke Peter Sutton, Greenwich, Connecticut, Bruce Museum of Arts and Science, für seine Auskunft vom 22.8.2005 (siehe E-Mail in der Bildakte). Entgegen Balis sprach Alpers nur von einer 9,5 cm breiten Anstückung am oberen Bildrand der „Dianajagd“. ALPERS 1971, Anm. 237 auf S. 111. Siehe die vergrößerte Gemäldekopie in der Brighton Art Gallery. BALIS 1986a, S. 239f., Kopie 6 unter Nr. 21.



Abb. 4: Peter Paul Rubens (Kopie), Jagd der Diana, Mikroskopaufnahme: Hornbläserin, Frankfurt a. M., Städel Museum

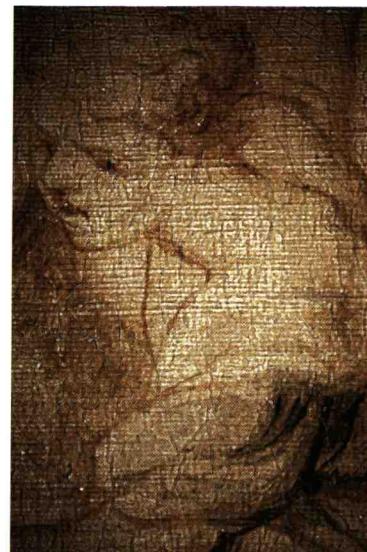


Abb. 5: Peter Paul Rubens (Kopie), Jagd der Diana, Mikroskopaufnahme: Diana, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Kopie im Städel Museum entstand nach dem erweiterten Zustand, der durch ein altes Photo überliefert ist (Abb. 3).²² Der Kopist hat sich weitgehend an den angestückten Bildpartien des Originals orientiert, ergänzte die vorderen Bäume jedoch zusätzlich mit Ästen und Blattwerk. Am unteren Bildrand übernahm er die hinzugefügten Felsen in der linken, unteren Bildecke und das Motiv des im Wasser eingetauchten Beines der vorderen rechten Nymphe. Davon abgesehen folgt die Städel-Kopie dem Original weitgehend in Darstellung, Grad der Ausführung und Farbgebung. Die Figuren umrisse sind ebenso mit feinen Pinselstrichen und dünnflüssigem Auftrag in einem rötlichen Hellbraun zeichnerisch angelegt und anschließend vor allem zum Vordergrund hin lasierend abschattiert oder mit weiß ausgemischten Tönen koloriert (Abb. 4). Allerdings besitzen die beiden Nymphen rechts im Mittel- und Hintergrund eine stärker ausformulierte Physiognomie und die Pfeilspitze ist feinliniger konturiert. Die Stelle zwischen Hintergrund und Figurensilhouette ist etwa

dort, wo Diana den Baumstamm überschneidet, vollständig mit brauner Farbe gefüllt, während im Original ein schmaler, farbloser Streifen stehengeblieben ist (Abb. 5). Die Einstufung der Städel-Skizze als Kopie bestätigen letztlich die Pentimenti, die nur in der Originalskizze vorkommen: An den Vorderläufen und dem Geweih des zentralen Hirsches sowie an dem linken, angewinkelten Bein der Hornbläserin. Die weiche, vertriebene Malweise und möglicherweise auch die Verwendung einer Leinwand – besonders wegen ihrer sehr glatten Oberflächenstruktur – lassen vermuten, dass es sich bei der Städel-Skizze um eine Kopie aus dem 18. oder 19. Jahrhundert handelt.

LITERATUR

- Verz. 1995, S. 49, Abb. 80
HELD 1980, I, S. 308, unter Nr. 223
BALIS 1986a, S. 241f., unter Nr. 21a als Kopie 1

22 ALPERS 1971, Abb. 11.

PETER PAUL RUBENS

(Nachfolge)

BILDNIS DES KÜNSTLERS FRANS FRANCKEN I. (1542–1616), 74-JÄHRIG

INV. NR. SG 513

Um 1640–1700

Eichenholz, 60,8 x 48,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Dreiteilige, nicht abgefaste Eichenholztafel von 0,8 cm Stärke (Brett I: 60,8 x 14,0 cm; Brett II: 60,8 x 17,4 cm; Brett III: 60,8 x 17,2 cm) mit einer weißen, dünnen Kreidegrundierung und einer rötlich-braunen, streifig aufgetragenen Imprimitur. Am unteren Bildrand entstehungszeitlich durch acht 3,4 cm hohe Holzklötzchen erweitert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, aber Ritzungen zwischen den Fingerknöcheln, im rechten Kragen, in einer Haarlocke und im Nasenloch (Abb. 1, 2). In der Infrarot-Reflektographie markieren sich Holzmaserung und Schäden im Holz wie z. B. ältere, mit Grundierung gefüllte Fraßgänge oder nicht näher bestimmbarer Beschädigungen oberhalb der linken Augenbraue und vertikal durch das rechte Auge. Weber Scheld restaurierte Ende 1935/Anfang 1936 die Beschädigungen in der Malschicht entlang der beiden

Brettfugen (Annotation auf einem alten Foto; Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Linke Leimfuge und Fuge zwischen dem unteren Tafelrand und den angestückten Klötzchen leicht geöffnet. Kratzer links des Kragens an der Leimfuge sowie retuschiert auch im Hintergrund. Ausbrüche, herausplatzen- de Retuschen und Kittungen oben sowie Retuschen unten an der rechten Leimfuge. Ausbrüche oben und unten am linken Bildrand sowie im rechten Auge. Retuschen am unteren Bildrand insbesondere entlang der Anstückung, im Hintergrund am linken Bildrand, an der linken Brettfuge neben dem Gesicht, im Gesicht, Kragen und Handrücken sowie lasurartig auch im leicht krepierten Gewand. Stellenweise leichtes Schwundrisscraquelé um den Kopf, das auf einen Lösungsmittelschaden hindeuten könnte. Unter UV-Licht wird ein ungleichmäßig aufgetragener, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Rückseite vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts gedünnt und anschließend mit Nadelholz parkettiert. Fixierung der am unteren Bildrand angestückten Holzklötzchen mittels Holzplättchen. Klebezettel „Städtische Galerie No. 513“. Aufschrift in roter Kreide „2060“. Auf dem Parkett mit Bleistift „11“.

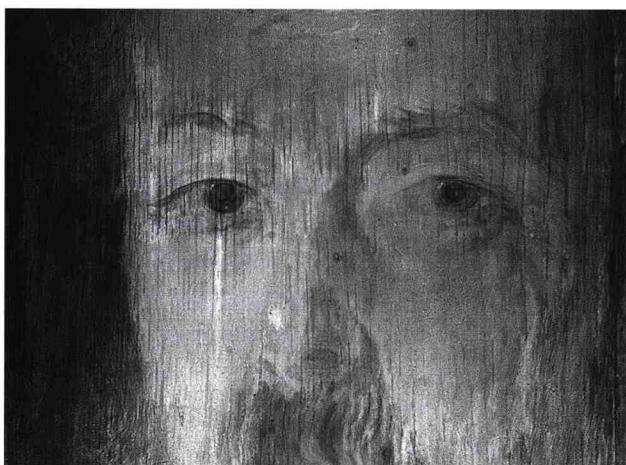


Abb. 1: Peter Paul Rubens (Nachfolge), *Bildnis des Künstlers Frans Francken I.*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Peter Paul Rubens (Nachfolge), *Bildnis des Künstlers Frans Francken I.*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

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



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Porträt von Frans Francken I., Montpellier, Musée Fabre

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein blieb infolge der geringen Anzahl von Jahresringen bei allen drei Brettern ohne Datierungsergebnis.

PROVENIENZ

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M. erworben 1934 als Vermächtnis H. Kesslers als „Nach Peter Paul Rubens“



Abb. 4: Peter Paul Rubens (Nachfolge), *Bildnis des Künstlers Frans Francken I.*, um 1640–1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

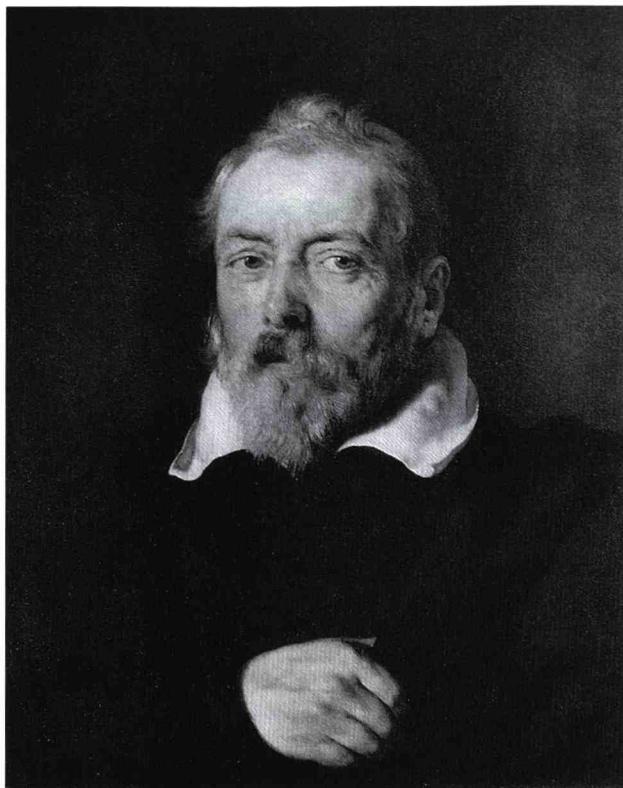


Abb. 5: Anonym, Porträt von Frans Francken I., New York, Metropolitan Museum of Art

- 2 VLIEGHE 1987, S. 112f., Nr. 105 (als Rubens). Vgl. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 104, unter Nr. 133 (als Van Dyck). Zeder, in: Ausst. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 168–172, Nr. 46 (als Rubens, mit Forschungsstand). Siehe auch Liedtke, der die Gemälde in New York und Montpellier für qualitätvolle Repliken der Rubens-Werkstatt hält und von einem um ca. 1615 zu datierenden unbekannten bzw. nicht erhaltenen Original von Rubens ausging. Liedtke, in: Kat. NEW YORK 1984, S. 224–226. Die Authentizität des Gemäldes in Montpellier bestätigten erneut mündlich Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, und Hans Vlieghe, Rubenianum, Antwerpen. Ich danke für die Gespräche am 21. und 23.2.2006.
- 3 Liste gemäß der Akten im Rubenianum.
- 4 Provenienz: Slg. Leopold II. (1835–1909), König von Belgien; Slg. Kleinberger; Slg. August de Ridder, Kronberg; Verst. Slg. A. de Ridder, Paris (G. Petit) 2.6.1924, Nr. 59 (als Rubens); ca. 1926 Slg. Michael Friedsam, New York; 1931 Vermächtnis M. Friedsam an das Metropolitan Museum. VLIEGHE 1987, S. 112, unter Nr. 105 als Kopie 2. Liedtke, in Kat. NEW YORK 1984, S. 224–226 (als Replik der Rubens-Werkstatt)
- 5 Provenienz: Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.; seit 1817 Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.; Verst. Frankfurt a. M. (Helbing) 5.12.1933, Nr. 380 (als Flämischer Meister aus dem Rubenskreis, 17. Jahrhundert) [dort annotiert: „500.–“]; In den Städel-Verzeichnissen von 1819 bis 1835 als Rubens-Schule, von 1844 bis 1897/1900 als Kopie nach Rubens, von 1900 bis 1910 als Schule des Anthonis van Dyck und von 1914 bis 1924 als Werkstatt Rubens'. SCHAEFFER 1909, S. 501. Liedtke, in: Kat. NEW YORK 1984, S. 225, Anm. 7. Bodart, in: Ausst. Kat. TOKYO-YAMAGUCHI-TSU-KYOTO 1985/86, S. 48f. unter Nr. 49. VLIEGHE 1987, S. 112, unter Nr. 105 als Kopie 3. LARSEN 1988, Bd. 2, S. 419, unter Nr. A19.

ORIGINALE FASSUNG

Peter Paul Rubens, Porträt von Frans Francken I., Holz, 61 x 47 cm (oval). Montpellier, Musée Fabre (Inv. Nr. 833-I-I).² (Abb. 3)

KOPIEN/VARIANTEN³

- a) Anonym, Holz, 64 x 48,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 32.100.37).⁴ (Abb. 5)
- b) Anonym, Holz, 58,5 x 42,7 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.⁵
- c) Anonym, Holz, 53,5 x 42 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.⁶
- d) Anonym, Holz, 65 x 49 cm. 1982 Privatsammlung, Ommel/Niederlande.⁷
- e) Anonym, Holz, 56 x 45 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMSsp 199).⁸
- f) Anonym, Holz, 65 x 49 cm. 1995, Den Haag, Galerie Hoogsteder & Hoogsteder.⁹
- g) Cornelis de Vos, Holz, 104,5 x 84,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.¹⁰ Mit dem Porträt der Frau von Frans Francken I. zum Doppelbildnis erweitert.
- h) Cornelis de Vos, Technik und Maße unbekannt. Aufbewahrungsort unbekannt.¹¹ Kleinformatig, als Bild im Bild. (Abb. 6)

6 Provenienz: Slg. R. E. Eld, Major, Seighford Hall, Staffordshire; Verst. Slg. R. E. Eld, London (Christie's) 12.2.1960, Nr. 52 (als Van Dyck). VLIEGHE 1987, S. 112, unter Nr. 105 als Kopie 4.

7 Provenienz: Slg. Fürst zu Schaumburg-Lippe; 1929 Kunsthandel Böhler, Berlin; 1930er Jahre Kunsthandel Böhler, München; um 1944 Slg. Veenstra, Amsterdam; (?)1964 Slg. C. de Kruijff, Waalre. Annotation von Ludwig Burchard: „Ein anderes, sehr derbes und flottes Exemplar, sah ich Anfang Juni 1929 bei Jul. Böhler in Berlin (G. Glück hielt dieses Exemplar für eigenhändig [sic!] Ich halte nach wie vor an der Eigenhändigkeit des Exemplars in Montpellier fest“. Josef Muls, Antwerpen, bestätigte hingegen am 12.4.1932, dass es sich um ein authentisches Werk von Rubens handelt. Siehe Photo und Notizen im Rubenianum. Vgl. Bodart, in: Ausst. Kat. TOKYO-YAMAGUCHI-TSU-KYOTO 1985/86, S. 48 unter Nr. 49 (als alte Kopie nach dem Original in Montpellier). VLIEGHE 1987, S. 112, unter Nr. 105 als Kopie 5. Ich danke Hans Vlieghe, Rubenianum, Antwerpen, für hilfreiche Erläuterungen zur Provenienz des Gemäldes. Möglicherweise identisch mit KOPIE/VARIANTE f).

8 Provenienz: zwischen 1737 und 1765 vom Statens Museum for Kunst erworben. Ich danke Jan Garff und Eva de la Fuente Pedersen, Statens Museum for Kunst, Stockholm, für die freundliche Auskunft und das Zusenden einer Abbildung des Gemäldes.

9 Laut Auskunft von Willem Hoogsteder eigenhändig (E-Mail vom 30.3.2006 in der Bildakte). Evt. identisch mit KOPIE/VARIANTE d).

10 Provenienz: 1939 Privatsammlung, Münster. VLIEGHE 1987, S. 112, unter Nr. 105 als Kopie 1. Laut Van der Stighelen von ca. 1630. VAN DER STIGHELEN 1990, S. 152f., Nr. 61. LANGEDIJK 1960, IX, S. 263.

11 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 16–19, Nr. 2.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Anthonis van Dyck, Porträt von Frans Francken I., Kupferstich, 252 x 162 mm.¹² Stichinschrift im 3. Zustand: „FRANCISCVS VRANX / ANTVERPIÆ PICTOR HVMANARVM FIGVRARVM“. Links unten: „Ant. van Dyck fecit aqua forti.“. Seitenverkehrt.

BESCHREIBUNG

Brustbild eines Mannes mittleren Alters vor einem neutralen, braunen Hintergrund. Das ovale Gesicht mit breiter Stirn und länglicher Nase wird von einem Vollbart und kurzem, leicht welligem Haupthaar in graubraunen Tönen gerahmt. Den Kopf leicht nach links gewendet blicken die braunen Augen des Dargestellten mit ernstem Gesichtsausdruck nach rechts. Das von links oben einfallende Licht beleuchtet die rechte Gesichtshälfte. Ein Lichtreflex akzentuiert die Spitze der farblich nur sparsam angedeuteten Nase. Ähnlich skizzenhaft ist die verschattete linke Gesichtshälfte angelegt. Das schwarze, von einem kleinen weißen Kragen aufgelockerte Wams ist vorne durchgeknöpft. Mit der zur Faust geformten Rechten greift der Porträtierte in Brusthöhe in den gleichfalls schwarzen Umhang.

FORSCHUNGSSTAND

Bei der Erwerbung im Jahr 1934 als Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Hugo Kessler wurde das Porträt als ein Werk „nach Peter Paul Rubens“ eingeordnet, nachdem es in Kesslers Vermächtnis vom 7. Juni 1929 als „van Dyck-Schule Herrenporträt“ verzeichnet und auf 1000 RM taxiert worden war. Die Zuschreibung an die „van Dyck-Schule“ wurde noch in der Liste über 26 Werke aus dem Kessler-Koligs-Vermächtnis beibehalten, die in Frankfurt a. M. am 29. November 1934 zur Bestätigung der Übernahme der Kunstwerke in die Städtische Galerie von der Direktion des Kunstgewerbemuseums erstellt wurde.¹³ Sander und Brinkmann verzeichneten das Gemälde 1995 als Rubens-Kopie.¹⁴ Da das Bildnis bis 1991 in den Städel-Verzeichnissen



Abb. 6: Cornelis de Vos, *Bildnis der Kinder Frans und Hieronymus Francken III. mit dem gemalten Porträt ihres Großvaters Frans Francken I.*, Aufbewahrungsart unbekannt

nicht publiziert wurde, fand es in der kunsthistorischen Literatur bisher kaum Beachtung. Einzig Zeder nannte die Tafel eine Kopie nach dem Porträt von Rubens in Montpellier (Abb. 3).¹⁵ Alle anderen Erwähnungen eines „Bildnisses des Künstlers Frans Francken d. Ä.“ im Städel Museum beziehen sich auf eine andere, bis 1933 dort verwahrte und gleichfalls als Kopie nach Rubens eingestufte Version.¹⁶

DISKUSSION

Die Städel-Tafel kopiert das Rubens-Original in Montpellier (Abb. 3),¹⁷ das den Antwerpener Historienmaler Frans Francken I.¹⁸ kurz vor seinem Tod am 5. Oktober 1616 im Alter von 74 Jahren porträtiert.¹⁹ Anthonis van Dyck hatte das Bildnis als seitenverkehrten Stich in seine Bildnisserie „Iconographie“ eingefügt, wobei er den Bildausschnitt nach unten vergrößerte, im Hintergrund einen Pilaster einfügte und einen Titel beigab.²⁰ Das Porträt in Montpellier wurde Vlieghe zufolge vermutlich im

12 Aus Van Dycks „Iconographie“. Insgesamt sieben Zustände. Vlieghe 1987, S. 112f., Nr. 105 als Kopie 6. MAUQUOY-HENDRICKX 1991, S. 106, Nr. 6.

13 Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Archiv, Signatur 759, zu Hugo Kessler.

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

15 Zeder, in: Ausst. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 172, Anm. 16, unter Nr. 46.

16 Siehe KOPIE/VARIANTE b).

17 Siehe ORIGINALE FASSUNG.

18 Im 19. Jahrhundert als Porträt von Boetius oder Schelte Bols-wert oder Sebastiaen Vrancx. Siehe Zeder, in: Ausst. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 168, Nr. 46. Siehe auch die Kopie, die bis 1933 im Besitz des Städel war, und in den Städel-Verzeich-

nissen bis 1883 als Bildnis des Sebastiaen Vrancx und erst seit 1888 als „Brustbild des Malers Franciscus Frank.“ galt. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 58. Verz. 1883, S. 112, Nr. 133 (als „Brustbild des Malers Sebastian [durchgestrichen und „Ist Franciscus Franck jun. Wib.6.“ annotiert] Frank).

19 Vgl. Vlieghe 1987, S. 113, Nr. 105. Zeder, in: Ausst. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 170, Nr. 46. Laut Larsen ca. 1619–20 datierbar. LARSEN 1988, Bd. 2, S. 419, unter Nr. A19.

20 Siehe hier unter GRAPHISCHE REPRODUKTION. In der letzten Ausgabe der „Iconographie“ wurde das Bildnis irrtümlich mit dem Porträtstich von Frans Francken II. vertauscht. LANGEDIJK 1960, IX, S. 261. Zur „Iconographie“ Van Dycks siehe Döring, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 1999, S. 10 (mit weiterführender Literatur).



Abb. 7: Peter Paul Rubens (Nachfolge), *Bildnis des Künstlers Frans Francken I.*, Mikroskopaufnahme: Nase, Frankfurt a. M., Städel Museum

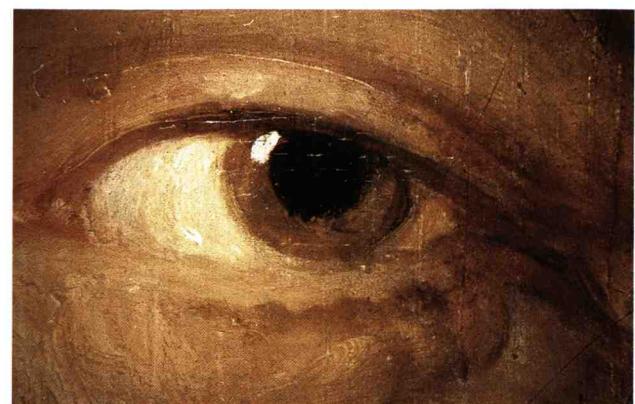


Abb. 8: Peter Paul Rubens (Nachfolge), *Bildnis des Künstlers Frans Francken I.*, Mikroskopaufnahme: linkes Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

18. Jahrhundert oval beschnitten, während die zahlreichen Kopien jeweils das ursprüngliche hochrechteckige Format überliefern (Abb. 5).²¹ Einen frühen Bekanntheitsgrad des Bildnisses bezeugen auch zwei Gemälde von Cornelis de Vos: Als Bild im Bild erscheint das Porträt bereits ca. 1616 in einem fragmentarisch erhaltenen Gemälde, in dem der etwa neunjährige Frans Francken III. auf das gerahmte Porträt des Großvaters weist, während sein Bruder, der fünfjährige Hieronymus III., zu ihm hinüberblickt (Abb. 6).²² Der noch am rechten Bildrand sichtbare Arm könnte zur Witwe von Frans Francken I., Elisabeth Mertens, gehört haben. De Vos arbeitete um 1630 das Porträt ferner zusammen mit demjenigen von Elisabeth Mertens zu einem Ehepaarbildnis um.²³

Der Büstentypus, der die Figur völlig von dem Gewand verhüllt wiedergibt und nur die rechte Hand mit dem Griff in den Mantel sichtbar lässt, wurzelt in der antiken Porträtskulptur. Offizielle Fürstenbildnisse belebten das Motiv im 16. Jahrhundert, das Rubens schließlich bei Künstlerbildnissen und Van Dyck bei den Porträts der Dichter und Kunstliebhaber in seiner „Iconographie“ eingesetzt hat.²⁴

Das hochrechteckige Städel-Bildnis ist am oberen Bildrand knapper gefasst als das Original (Abb. 3) oder auch die qualitätvolle Kopie in New York (Abb. 5). Da der untere Bildrand ohne die Anstückung fast entlang der unteren Handkontur enden würde, wurde die Tafel dort im Entstehungsprozess um 3,4 cm angestückt. Der Vergleich mit der Städel-Tafel zeigt, dass das Original (Abb. 3) nicht nur einen kraftvolleren Ausdruck und ei-

ne plastische Lebendigkeit besitzt, sondern darüber hinaus in Physiognomie, Malweise und Ausführung abweicht: Die Nase ist etwas kürzer, aber kompakter und an der Wurzel stärker gefaltet, die Stirn breiter und massiver, und die linke Gesichtshälfte sowie die Kinnpartie sind markanter ausformuliert. Die leicht asymmetrischen Augäpfel verleihen dem Dargestellten zudem einen irritierenden Blick, dem, wie Zeder angemerkt hat, auch die anderen Kopien kaum gerecht werden.²⁵

Die Unterschiede beruhen zum Teil auf dem in erster Linie in Gesicht und Hintergrund unvollendeten Zustand der Malerei in der Städel-Tafel. Im Gegensatz zu dem gleichmäßigen dunkelbraunen Farbauftrag des Hintergrundes im Original ist dieser hier durch ein fleckig-unruhiges Erscheinungsbild bestimmt, bei dem die Imprimitur nur durch einen flüssigen grünlichbraunen Farbton ohne abschließende Lasur bedeckt ist. Die sich unter Infrarot im Gesicht besonders stark markierende Holzmaserung belegt den dünnen Farbauftrag, der sich von der kompakten Malschicht in der Hand unterscheidet (Abb. 1, 2). Der Kopist verwandte für seine erste Anlage wahrscheinlich eine Technik, die mittels Infrarot-Reflektographie nicht sichtbar gemacht werden kann oder in der Malerei aufging. Schließlich sind in einigen Partien geritzte Linien oder Schraffuren zu erkennen, die Verschattungen angeben (Abb. 2). Höhungen und helle Inkarnatpartien wurden zunächst ausgespart, wie die freiliegende Grundierung um das rechte Nasenloch und entlang des Nasenrückens zu erkennen gibt (Abb. 7). Die Glanzlichter in den Augen sind bereits pastos an

21 Vlieghe 1987, S. 113, Nr. 105.

22 Siehe KOPIE/VARIANTE h).

23 Siehe KOPIE/VARIANTE g).

24 Vgl. Rubens' Porträt „Anthonis van Dyck“ in Windsor Castle (Holz, 64 x 48 cm, Collection of H. M. the Queen) von ca.

1627–28. Vlieghe 1987, S. 78–80, v. a. Anm. 1 auf S. 79, Nr. 90. Weitere Beispiele von Rubens bei Zeder, in: Ausst. Kat. Montpellier 1998, S. 171, Nr. 46.

25 Vgl. Zeder, in: Ausst. Kat. Montpellier

der gleichen Stelle wie im Vorbild eingetragen (Abb. 8). Malweise und Technik der Frankfurter Tafel sprechen für einen flämischen Künstler des 17. Jahrhunderts. Aufgrund des unvollendeten Zustands und der provisorisch anmutenden Anstückung ist es allerdings eher unwahrscheinlich, dass das Gemälde zu jenen Kopien gehört, die noch im Werkstattkontext hergestellt wurden, bevor das Original vermutlich in den Besitz von Elisabeth Mertens kam und dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1639 verblieb. Das unvollendete Bildnis ist daher

als ein Werk der Rubens-Nachfolge einzureihen, das um 1640–1700 nach dem Original oder einer der anderen Kopien entstanden ist.

LITERATUR

Verz. 1936, S. 16; 1995, S. 49, Abb. 81

Zeder, in: Ausst. Kat. MONTPELLIER 1998, S. 172, Anm. 16

PETER PAUL RUBENS

(Kopie)

NYMPHEN UND FLUSSGOTT (FRAGMENT EINER DARSTELLUNG DES PHAETON-STURZES)

INV. NR. 1121

Um 1640–62

Leinwand auf Eichenholz aufgezogen,
47,1 x 60,2 cm (Holzträger)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Leinwand (46,8 x 59,0 cm), aufgezogen auf eine allseits abgefaste, zweiteilige Eichenholztafel von 0,5–0,8 cm Stärke (Brett I: 23,3 x 60,2 cm; Brett II: 23,8 x 60,2 cm). Anstückung der originalen Leinwandbahn (39,8 x 59,0 cm) am oberen Bildrand (ca. 7,0 x 59,0 cm). Am unteren Bildrand wurden zwei Leinwandstücke in Form eines flachen Dreiecks eingepasst, wobei die rechte, größere Hälfte maximal ca. 13,0 cm hoch ist. Die Originallein-

wand und vermutlich auch die Anstückungen sind hellgrau grundiert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen, aber breite Kittungen und großflächige Übermalungen an den Anstückungen sichtbar (Abb. 1).

Krepierungen im Himmel unter den Übermalungen bzw. v. a. in den Partien um die Anstückungen. Kratzer am Kopf der rechten Heliade. Großflächige Verputzungen der braunen Farbtöne.

Unter UV-Licht markieren sich Reste eines älteren Firmisses, der im Mittelgrund und in den braunen Partien gedünnt wurde, sowie darüber eine sehr dünne, jüngere Firnisschicht.

Rückseitig in weißer Kreide „E 3665 / x / AGNEW“ und weitere Kreidereste (Abb. 3). Klebezettel mit schwarzem Filzstift „1121“. Abgekratztes Siegel in

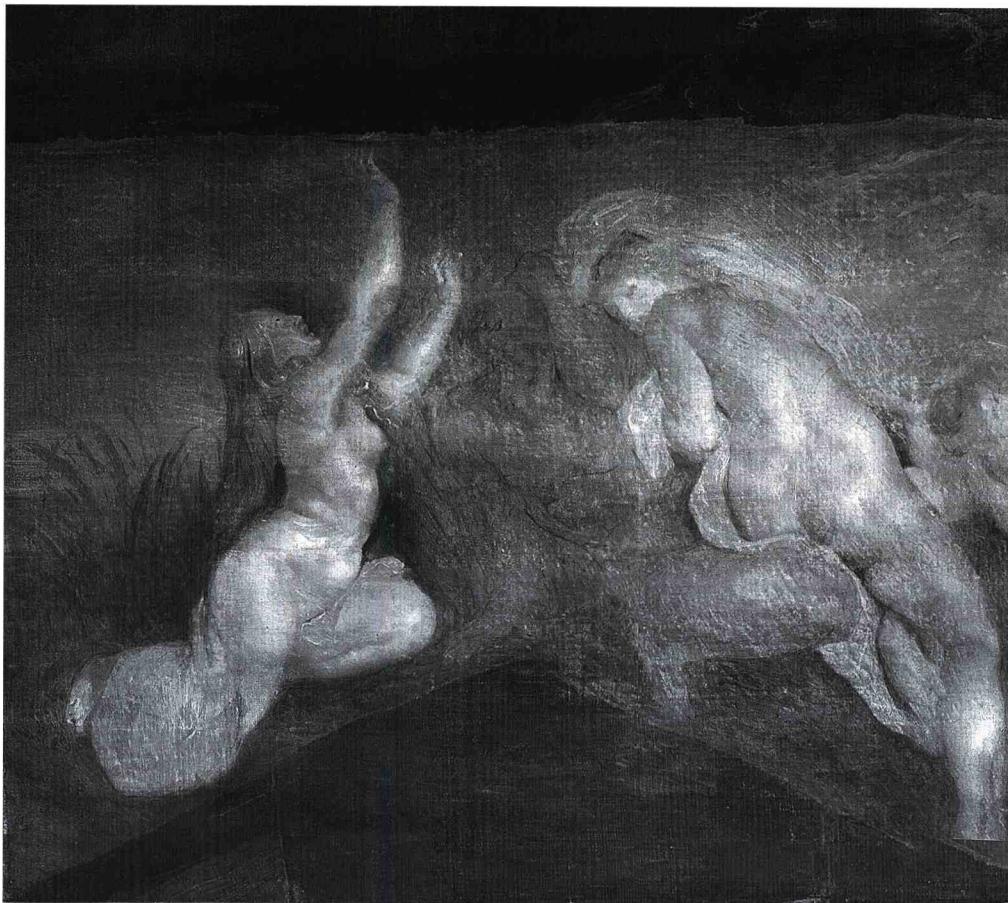


Abb. 1: Peter Paul Rubens (Kopie), Nymphen und Flussgott, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

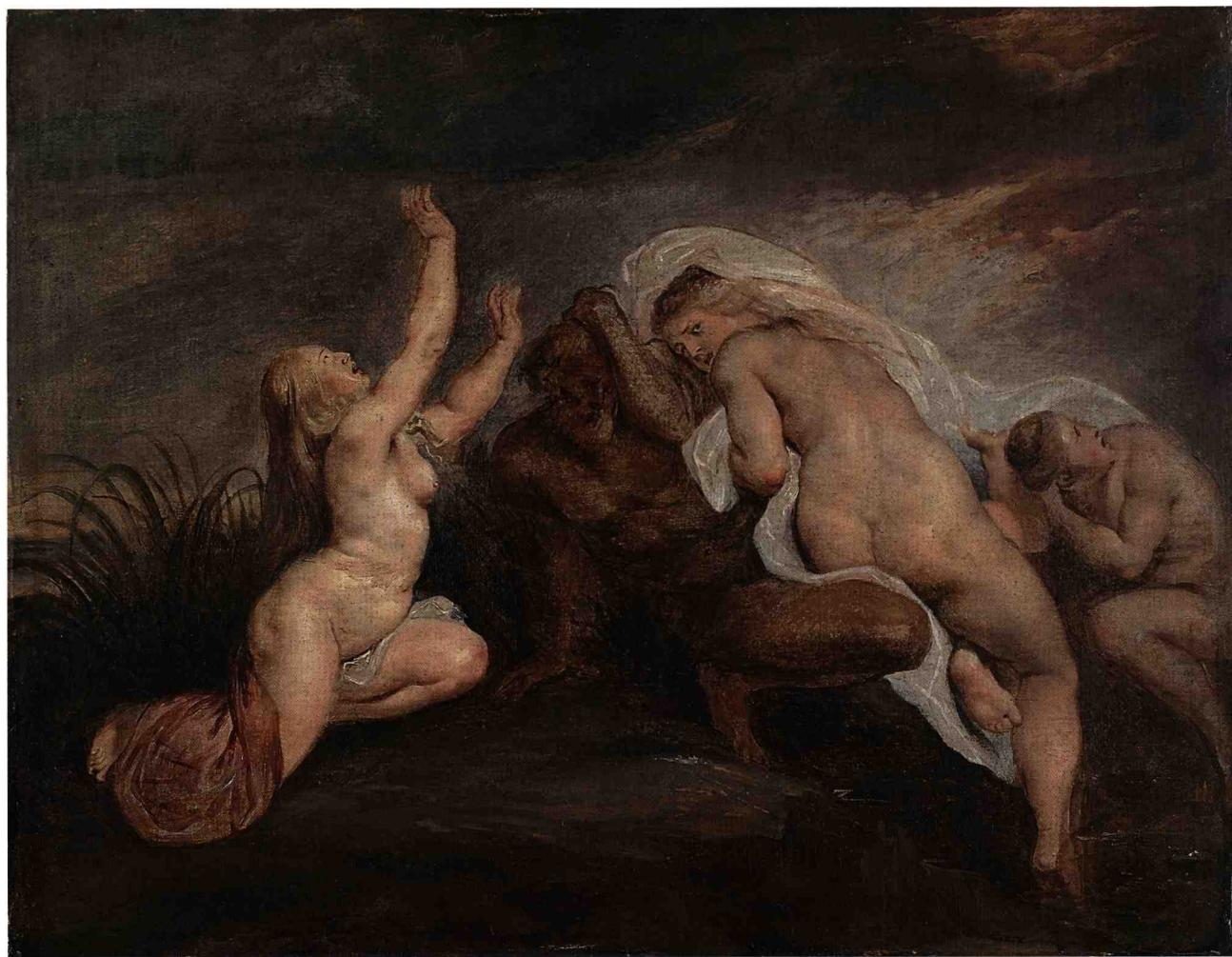


Abb. 2: Peter Paul Rubens (Kopie), Nymphen und Flussgott (Fragment einer Darstellung des Phaeton-Sturzes), um 1640–62, Frankfurt a. M., Städel Museum

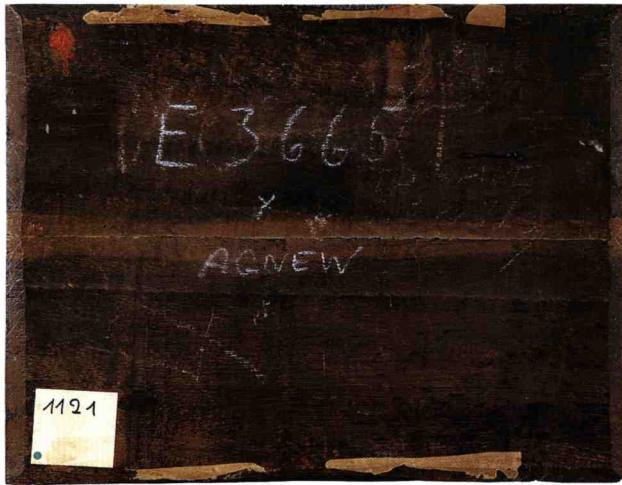


Abb. 3: Peter Paul Rubens (Kopie), Nymphen und Flussgott, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

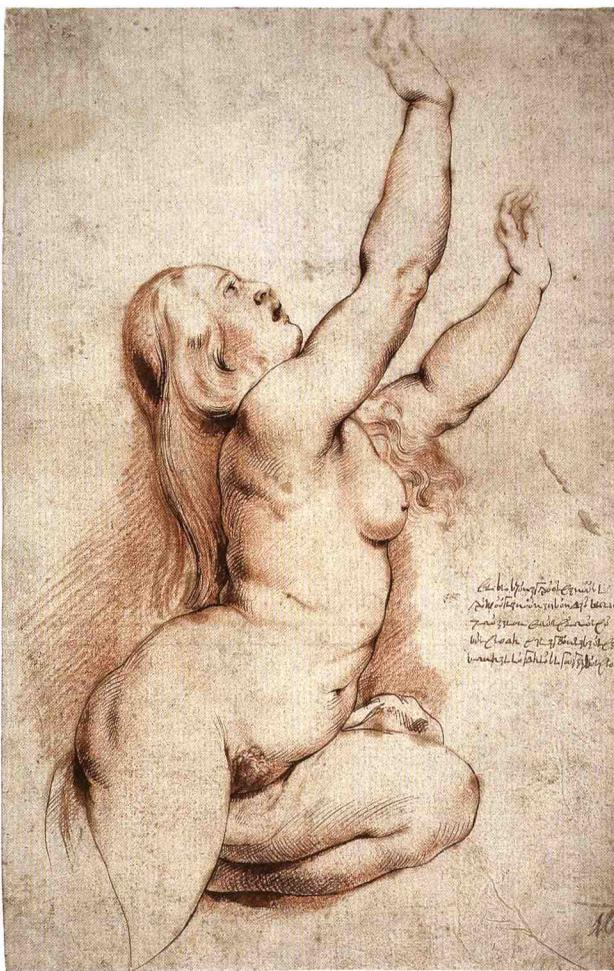


Abb. 4: Willem Panneels, Frauenfigur, lavierte Kreide-/ Federzeichnung, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling

Rot. Oben und unten Reste von Papierabklebungen. Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Jahrring aus dem Jahr 1660 nach einschließlich 17 Splintholzjahrringen bei Brett I. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1660, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1660 und 1666. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren wäre eine frühestmögliche Verwendung der Tafel ab 1662 denkbar. Beide Bretter stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

?Wien

?London, Agnews

Slg. Jean Roe du Fay-Lutteroth (1816–1879), Unternehmer, Frankfurt a. M.
erworben am 24. Januar 1878 als Geschenk von J. R. du Fay-Lutteroth als „Peter Paul Rubens“

KOPIEN/VARIANTEN

a) Willem Panneels, rote Kreide, Feder in Braun, braun laviert, gelbliches Papier, 283/285 x 180/182 mm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling (Inv. Nr. Rubens Cantoor II, 2). Kodifizierte Beschriftung, transkribiert: „dit vrouken is geordineert / geweest in een invencie van / faeijton daer de aerde / verdroch dit is een rivier die / van hitte schreut soo sij verdroch“.¹ (Abb. 4)

b) Anonym, rote Kreide, 152 x 150/152 mm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling (Inv. Nr. Rubens Cantoor II, 3).²

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Willem Panneels nach Peter Paul Rubens, herausgegeben von Frans van den Wyngaerde „Venus beweint Adonis“, Stich, 7,7 x 10,9 cm. Beschriftet: Guil^s. Panneels fecit. Rubeni in. Fran^s. v. Wyn. ex.³ (Abb. 5)

BESCHREIBUNG

Eine männliche und drei weibliche nackte Figuren suchen in einer stark bewölkten Schilflandschaft Schutz. Eine Frau mit langen blonden Haaren kniet mit aufgerichtetem Oberkörper am Boden und fleht mit hochge-

1 De la Fuente Pedersen, in: Kat. KOPENHAGEN 1988, S. 171f., Nr. 230. Balis, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993b, S. 164–167, Nr. 68.

2 Ich danke Eva de la Fuente Pedersen, Statens Museum for

Kunst, Kopenhagen, für Ihre Auskunft zu dem Blatt, das sie nicht zur Panneels-Gruppe gehörend einstuft. Siehe E-Mail vom 15.1.2007.

3 HOLLSTEIN XV, Nr. 24.

streckten Armen und klagend geöffnetem Mund gen Himmel. Ihr rechtes Bein wird von einem hellroten, ihr Schoß von einem weißen Tuch bedeckt. Rechts von ihr in der Bildmitte kauert annähernd frontal ein bärtiger, dunkelhäutiger Mann, der den linken Arm schützend über sich hält. An seine linke Seite gedrängt und halb auf seinem linken Bein kniend dreht sich eine weibliche Rückenfigur mit leicht geöffnetem Mund angstvoll über ihre hochgezogene linke Schulter zum Betrachter um. Das weiße Tuch zwischen ihr und dem Mann hinterfängt ihren Kopf und ihre rechte Schulter und reicht bis zu der dritten, am rechten Bildrand kauernden Frau. Auch diese scheint furchtsam einen Schrei auszustoßen, während sie ihren Kopf nach rechts oben wendet.

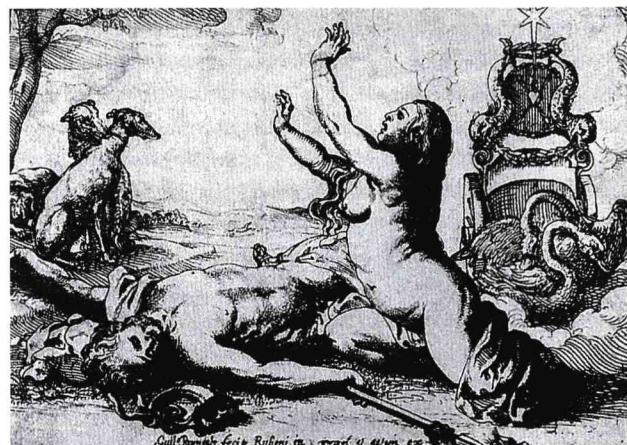


Abb. 5: Willem Panneels (nach Peter Paul Rubens), *Venus beweint Adonis*, Kupferstich

FORSCHUNGSSTAND

Die Ölskizze wurde am 24. Januar 1878 vom Städel Museum als „Peter Paul Rubens“ erworben und im Inventar mit 5900 M. taxiert.⁴ Die Städel-Verzeichnisse und Inventare führten die Skizze ab 1879 unter dem Titel „Ein Satyr und drei Nymphen werden durch ein Gewitter in Schrecken versetzt“ und ordneten sie zunächst als ein Werk von Rubens ein.⁵

Levin bezeichnete die Tafel mit „Satyr und Nymphen“ hingegen als reine Imitation.⁶ Weizsäcker nahm die Skizze 1900 zwar „als Rubens überwiesen“ auf, was in den nachfolgenden Verzeichnissen bis 1924 wiederholt wurde. Er bemerkte aber gleichzeitig unter Verweis auf Rooses, dass die Skizze nicht von Rubens stamme.⁷ Rooses hatte 1890 die Eigenhändigkeit mit den Worten „probablement d'un pasticheur moderne“ angezweifelt, wobei er die Interpretation des Sujets aber beibehielt.⁸ Zweifel an der Deutung der Darstellung zeigt eine Annotation in einem Städel-Verzeichnis von 1883, die „Loth und seine Töchter“ als Thema vorschlug.⁹ Im Städel-Inventar verwies man auf ein Gemälde mit diesem Sujet im Louvre, das „in Färbung, v.a. Luft rechts“ ähnlich sei.¹⁰

Falck machte auf die Zeichnung einer zum Himmel flehenden Frauenfigur von Willem Panneels in Kopenhagen aufmerksam, die durch eine Inschrift in den Kontext eines Phaetonsturzes eingereiht werde (Abb. 4).¹¹ Er vermerkte ferner, dass die Figur von Panneels ein weiteres Mal in dessen Stich „Venus beweint Adonis“ (Abb.

5) verwendet worden sei¹² oder, wie Oldenbourg bereits bemerkt habe, für das Gemälde im Städel Museum, das Falck als „Pan und Nymphe auf der Suche nach Schutz vor einem Unwetter“ der Rubens-Schule bezeichnete. Weiteren Aufschluss zur Einordnung der Städel-Skizze lieferte ein Rubens zugeschriebenes Bild mit zwei am Boden liegenden Männerakten, das sich 1938 im Besitz des Londoner Kunsthändlers F. A. Drey befand (Abb. 6). Drey vermutete, dass es ursprünglich zum Städel-Bild gehörte, da die beiden oberen Ecken des im Kunsthandel befindlichen Bildes spätere Ergänzungen seien. Der Städel-Direktor Ernst Holzinger bestätigte dies mit dem Hinweis, dass die Frankfurter Skizze in der Mitte des unteren Bildrandes in Form eines Dreiecks nachträglich mit einem begradigenden Abschluss ergänzt worden sei.¹³

Als Jaffé das Fragment der beiden am Boden liegenden Männerakte erstmals publizierte, bezeichnete er sie als „study painted in some connection by Rubens himself“, in der man wie bei der Städel-Skizze den Teil eines „Phaetonsturzes“ vermute.¹⁴

Held schloss sich 1980 der Interpretation an und verzeichnete das Frankfurter Fragment als „Die Drei Heiliaden und der Flussgott Po“, wobei die dunkle Farbe des Flussgottes von einem Text des Philostratus oder einer Kombination einer Passage bei Plutarch und Philo-

4 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1121. Siehe die Annotation im Städel-Verzeichnis von 1883. Exemplar im Städel.

5 Ebenso INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1121. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1121.

6 LEVIN 1887/88b, Sp. 282.

7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 292f., Nr. 130.

8 ROOSES 1890, III, S. 135 unter Nr. 657.

9 Exemplar im Städel.

10 Peter Paul Rubens, „Loth und seine Familie auf der Flucht“, Holz, 74 x 118 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1760). Bezeichnet: „Pe. Pa. Rubens fe A° 1625“. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1121.

11 Siehe KOPIE a). FALCK 1918, S. 73.

12 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION. FALCK 1918, S. 73. Ebenso De la Fuente Pedersen, in: Kat. KOPENHAGEN 1988, S. 171f., unter Nr. 230. Balis, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993b, S. 166f., Nr. 69.

13 Peter Paul Rubens, „Zwei liegende männliche Akte“, Lwd. auf Holz aufgeklebt, 47 x 68 cm. New York, Privatsammlung. Siehe die Korrespondenz zwischen dem Städel-Direktor und F. A. Drey vom 21./28.3.1938 in der Bildakte.

14 JAFFÉ 1967, 11, S. 7.

stratos d. Ä. angeregt sein könnte.¹⁵ Die Bestimmung des Fragmentes als originale Fassung sei aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht möglich, die Arbeit gebe aber eine Komposition von Rubens wieder. Held verzeichnete die Städel-Skizze unter Vorbehalt als Kopie nach einer verlorenen Originalskizze von Rubens und ordnete sie in Rubens' italienische Zeit, d. h. vor Oktober 1608. Das Fragment mit zwei liegenden Männerakten sei hingegen keinesfalls eine Skizze von Rubens, sondern ein Gemälde, möglicherweise ein *Pasticcio* eines Schülers oder Nachahmers.¹⁶ Er brachte es mit der Darstellung des „Tod des Adonis“ (Abb. 7) und der Münchner „Niederlage Sanheribs“ in Beziehung, ohne eine Zugehörigkeit zur Städel-Skizze in Erwägung zu ziehen.¹⁷

In seiner Rezension zu Helds Katalog konstatierte Jaffé dessen Versäumnis, in Bezug auf die Städel-Skizze nicht auf das zugehörige Fragment von Rubens eingegangen zu sein.¹⁸ Aus der Identifizierung der Städel-Skizze als Heliaden folgerte Jaffé, dass einer der am Boden liegenden Männer Phaeton wiedergebe und es daher zu überlegen sei, wen die zweite Figur vorstelle oder ob beide Männerakte aufgrund der entleerten Krüge vielmehr als Assistenzfiguren des Flussgottes zu verstehen seien. Jaffé plädierte entgegen Held für eine spätere Entstehung der Komposition um 1613–14¹⁹ und verzeichnete 1989 die Städel-Skizze und das zugehörige Fragment als eigenhändige Werke dieser Zeit von Rubens.²⁰

Wie Falck verwies auch De la Fuente Pedersen in Zusammenhang mit der 1628/30 entstandenen Panneels-Zeichnung (Abb. 4) auf die fragmentarische Ölskizze des Städel Museums, die sie gemäß Held unter Vorbehalt als Kopie einordnete.²¹ Hinsichtlich des Themas des Phaetonsturzes bemerkte sie, dass die kodifizierte Inschrift auch die Personifikation eines Flusses erwähne, welche die Hitze beklage und möglicherweise vormals als weitere Figur dargestellt, aber einer Beschneidung des rechten Blattrandes zum Opfer gefallen sein könnte.

Balis zweifelte 1993 die Eigenhändigkeit der Städel-Skizze an, schränkte dies aber wie zuvor Held durch den Verweis auf den schlechten Erhaltungszustand ein und hob die Erfindung der Komposition durch Rubens her-

vor.²² Wie Jaffé datierte er die beiden wahrscheinlich zu einander gehörenden Skizzen im Städel Museum und im Kunsthandel (Abb. 6) um 1614, bei denen es sich um Fragmente oder um Teile aus Kopien nach einer größeren Komposition des Phaetonsturzes handeln könnte. Mit Hilfe von Panneels' Zeichnung (Abb. 4) lieferte Balis einen neuen inhaltlichen Aspekt: Aus der Beschriftung des Blattes gehe zwar hervor, dass die zum Himmel flehende Frau einen wehklagenden Fluss vorstelle, der durch Hitze auszutrocknen drohe, aber da Flüsse in der Regel durch männliche, Quellen durch weibliche Figuren wiedergegeben werden, könnten die beiden Ölskizzen im Städel Museum und im Kunsthandel die zum Tode verurteilten Flussgötter und ihre vertrocknenden Quellen illustrieren. Balis schlug ferner vor, die linke Nymphé als Erde oder Flussnymphé, die in ihrem Auftrag handle, zu deuten. Der Interpretation als Heliaden widersprach er auch insofern, als diese erst nach dem Tod von Phaeton und zwar nur am Grab trauernd erwähnt werden, die drei Nymphen der Städel-Skizze hingegen eine gegenüber dem Himmel Schutz suchende oder nach oben flehende Pose einnehmen würden. Die beiden anderen Frauenfiguren seien daher eher Quellen, der Männerakt stelle Eridanos, den Flussgott Po, dar. Balis merkte ferner an, dass in Panneels' Stich „Venus beweint Adonis“ (Abb. 5) die Draperie der linken Nymphé ähnlich wie in der Städel-Skizze wiedergegeben sei, während sie in der Zeichnung (Abb. 4) nur knapp angedeutet werde.²³ Er vermutete in dem Stich einen Grund, der zur Benennung der weiblichen Figuren der Städel-Skizze als Heliaden geführt haben mag.

Sander und Brinckman ordneten die Skizze 1995 unter dem Titel „Die drei Heliaden und der Flussgott Po“ als Kopie nach Rubens ein.²⁴

DISKUSSION

Die Städel-Skizze ist ein aus einem größeren Zusammenhang herausgelöstes Fragment, in welches ursprünglich am unteren Bildrand ein oben spitz zulaufendes Leinwandstück mit zwei am Boden liegenden Männerakten eingefügt war (Abb. 1, 6). Der etwas größere Figurenmaßstab und die fortgeschrittene Ausfüh-

15 Held gab irrtümlich an, dass die im Städel erfolgte Identifizierung des Sujets von Margret Stoffmann stammt. HELD 1980, I, S. 329, Nr. 241.

16 „there is no analogy, however remote, between this painting and any in Rubens' oeuvre“. HELD 1980, I, S. 362, unter Nr. 267.

17 Peter Paul Rubens, „Tod des Adonis“, Lwd., 212 x 325 cm (mit einer 35 cm hohen Anstückung am oberen Bildrand). Jerusalem, Israel Museum. Ders., „Tod des Adonis“, Holz, 48,5 x 66,5 cm. London, Dulwich Picture Gallery (Inv. Nr. DPG451). Ders., „Die Niederlage Sanheribs“, Holz, 97,7 x 122,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 326). Um 1617. Vgl. Jaffé, der gleichfalls auf die

Parallelen zwischen dem Fragment im Kunsthandel und dem „Tod des Adonis“ verwies. Laut Jaffé Skizze und Gemälde jeweils um 1614. JAFFÉ 1989, S. 195, unter Nr. 251A, S. 196, Nr. 253, 254.

18 JAFFÉ 1982, S. 62.

19 JAFFÉ 1982, S. 62.

20 JAFFÉ 1989, S. 195f., Nr. 251A, 251B.

21 De la Fuente Pedersen, in: Kat. KOPENHAGEN 1988, S. 171f., unter Nr. 230.

22 Balis, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993b, S. 164–166.

23 Balis, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993b, S. 167, Nr. 68, 69.

24 Sander/Brinckmann, in: Verz. 1995, S. 49.

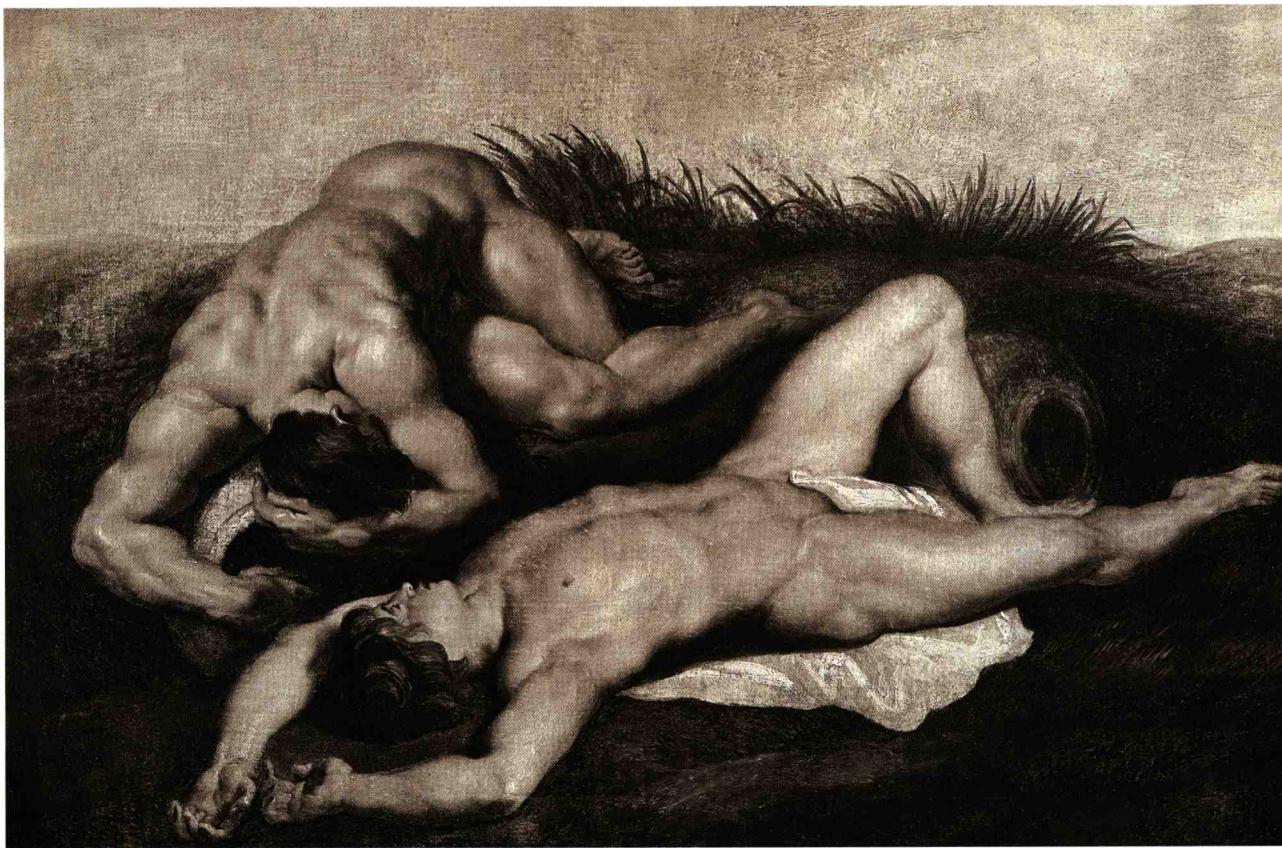


Abb. 6: Peter Paul Rubens, *Zwei liegende männliche Akte*, New York, Privatsammlung

rung der beiden männlichen Akte resultiert aus der Anordnung im Vordergrund. Die obere, in Frankfurt verwahrte Hälfte wurde am unteren Bildrand mit einer dreieckigen Anstückung ergänzt, während die untere Hälfte im Kunsthändel an den beiden oberen Bildecken zu einem rechteckigen Querformat erweitert und in der oberen Partie durch einen Himmel vervollständigt wurde.²⁵ Da die Leinwand des Städel-Bildes ohne die obere Anstückung ca. 39,8 x 59 cm misst und das zugehörige Fragment ein Format von ca. 47 x 68 cm besitzt, scheinen der Städel-Skizze seitlich insgesamt ca. 9 cm zu fehlen. Abzüglich des ca. 13 cm hohen in das Städel-Fragment am unteren Bildrand eingepassten Leinwandstücks könnte das Format der vermeintlichen Gesamtkomposition mindestens ca. 73,8 x 68 cm betragen haben.

Beide Leinwandfragmente sind auf Holz aufgezogen, wobei diese Maßnahme für die Frankfurter Tafel laut dendrochronologischer Untersuchung frühestens ab 1662 erfolgt sein kann. Ein rotes, weitgehend zerstörtes Siegel aus Wachs auf der Tafelrückseite des Fragmentes im Kun-

handel veranlasste Jaffé aufgrund seiner rokokohaft anmutenden Form zu der Überlegung, die Festigung durch eine Holztafel nicht später als Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen.²⁶ Abgesehen davon scheint das Siegel einen weiteren Hinweis für die einstige Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente zu liefern, da sich auf der Rückseite der Städel-Skizze gleichfalls ein rotes Siegel befand. Mittlerweile bis zur Unkenntlichkeit abgekratzt konnte es 1938 noch als Wiener Siegel identifiziert werden.²⁷ Offenbar befand sich die Darstellung vor 1878, dem Jahr als das Städel Museum das Bild erwarb, in Wien.

Beide Fragmente stehen thematisch im Kontext eines Phaetonsturzes. Möglicherweise beinhaltete die Gesamtkomposition einst auch den sich im Himmel abspielenden Teil der Geschichte aus Ovids Metamorphosen (II., 1–339), den Phaetonsturz selbst, sowie weitere Figuren am Boden.²⁸ Die Erzählung schildert, dass Phaeton, Sohn des Helios und der Klymene, von seinem Vater die Erlaubnis erbat, den Sonnenwagen für einen Tag lenken zu dürfen. Da es ihm nicht gelang, die Pferde unter Kon-

25 JAFFÉ 1967, Anm. 22 auf S. 13. Siehe auch das Schreiben des Londoner Kunsthändlers F. A Drey vom 21.3.1938 in der Gemäldeakte.

26 JAFFÉ 1967, Anm. 22 auf S. 13.

27 Zum Siegel siehe das Schreiben des Städel-Direktors vom

28.3.1938 an den Londoner Kunsthändler F. A Drey in der Bildakte.

28 Vgl. Beispiele zu den Themen „Die Verwandlung der Helianthen“ und „Phaetonsturz“ in: PIGLER 1974, II, S. 106f., 218–221.

trolle zu halten und er der Erde zu nahe kam, entstand ein Weltbrand. Zeus beendete die Fahrt durch einen Blitz, der Phaeton tötete und ihn mit dem vierspännigen Wagen zur Erde stürzte. Seine über dessen Grab trauernden Schwestern, die Heliaden, verwandelten sich daraufhin in Bäume, ihre Tränen in Bernstein (II., 340–366).

Eine Zeichnung von Willem Panneels, der eine Vielzahl der Werke von Rubens kopierte, als dieser 1628/30 auf diplomatischen Reisen war, gibt die sich flehend aufbäumende Frauenfigur aus der linken Bildhälfte der Städel-Skizze wieder (Abb. 4). Die Zeichnung ist mit dem für Panneels üblichen Buchstabencode beschriftet, der entschlüsselt die Deutung als Geschichte Phaetons bestätigt und die Frauenfigur im Zusammenhang mit ausgedörrter Erde und einem vor Hitze schreienden, austrocknenden Fluss beschreibt.²⁹ Aus den Metamorphosen geht schließlich hervor, dass es sich bei der links zum Himmel Klagenden um eine Flussnymphe und bei den beiden sich duckenden weiblichen Figuren um Quellen handelt:

„Ja, nun sieht Phaethon die Erde allenthalben in Brand stehen [...]. Damals weinten die Nymphen mit aufgelöstem Haar um ihre Quellen und Seen. [...] Selbst Flüsse, [...], bleiben dadurch nicht geschützt.“³⁰

Der Textpassage zufolge stellt der Männerakt den Flussgott Nil und die beiden Männerakte in dem zugehörigen Fragment zwei bereits ausgetrocknete Flüsse vor: „Der Nil floh erschreckt bis ans Ende der Erde und verbarg dort sein Haupt, [...]. Seine sieben Mündungsarme füllt Staub, sie führen kein Wasser, sieben Täler sind ohne Fluss!“³¹

Rubens hatte sich bereits in Italien und erneut 1636 im Rahmen der Ausstattung des Torre de la Parada mit dem Thema des „Phaetonsturzes“ auseinandergesetzt.³² Beide

Male konzentrierte er sich im Gegensatz zu den Fragmenten im Städel Museum und Kunsthändel ganz auf das Geschehen im Himmel. Der frühere, um 1604–06 entstandene „Phaetonsturz“³³ enthält motivische Parallelen, da die Figur des aus dem Wagen herausstürzenden Phaeton deutlich an den vorderen, am Boden liegenden Männerakt aus dem Fragment im Kunsthändel erinnert. Seine Haltung ist durch antike Darstellungen, etwa durch den Laokoon oder römische Phaetonsarkophage,³⁴ angelegt und scheint auch Michelangelos Zeichnung des bestrafen Giganten Tityos,³⁵ nicht aber dessen Entwürfe zu seiner Version des „Phaetonsturzes“ zu verarbeiten.³⁶ Der hintere männliche Akt in dem Fragment im Kunsthändel verweist ferner auf die Figur aus dem Stich von Léon Davent nach Primaticcios „Jupiter“³⁷, die in ähnlicher Weise mit dem Kopf vornüber am Boden liegt und dabei mit den Armen einen Krug umfasst. Die Frau, die sich in Rubens’ fröhlem „Phaetonsturz“ Schutz suchend niederkauert, geht auf die hellenistische Skulptur der „Kauernden Venus“³⁸ zurück und auch die Figur am rechten Bildrand der Städel-Skizze ist noch ein entfernter Reflex auf die Plastik des Bildhauers Doidalsas. Die männliche Figur in der Mitte der Städel-Skizze orientiert sich an Darstellungen von Flussgöttern,³⁹ wobei die Arm- und Beinhaltung an Michelangelos Skulptur der „Nacht“ vom Grabmal des Giuliano de’ Medici in San Lorenzo in Florenz erinnert, die Rubens in verschiedenen Ansichten nachgezeichnet hatte.⁴⁰ Die Nähe des Fragments im Kunsthändel zur Komposition von Rubens’ „Tod des Adonis“⁴¹, in der nicht nur der vordere liegende Männerakt wiederkehrt, sondern auch die segmentbogenförmige Figurengruppierung, lässt eine entsprechende Entstehung der Komposition

29 Siehe KOPIE a). Vgl. Balis, in: AUSST. KAT. ANTWERPEN 1993b, S. 165f.

30 OVID/FINK 2004, S. 77. Ovid, Metamorphosen, II, 227, 238f., 241f.

31 OVID/FINK 2004, S. 79. Ovid, Metamorphosen, II, 254–256.

32 Siehe Rubens’ Ölskizze (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4126), die von Jan van Eyck in ein Großformat (Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1345) umgesetzt wurde. HELD 1980, I, S. 292, Nr. 210. Díaz Padrón, in: Kat. MADRID 1995, I, S. 526. Heinen, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 285–287, Nr. 72. Die Komposition geht auf einen antiken Sarkophag (Uffizien, Florenz) zurück. ALPERS 1971, S. 252–254, hier S. 254, Nr. 50 und 50a.

33 Peter Paul Rubens, „Phaetonsturz“, Lwd., 98,4 x 131,2 cm. Washington, National Gallery of Art, Patrons’ Permanent Fund (Inv. Nr. 1990.1.1). JAFFÉ 1958, S. 416. WHEATLOCK, in: Kat. WASHINGTON 2005, S. 146–153.

34 Siehe den Phaetonsarkophag aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. in der Villa Borghese in Rom.

35 Michelangelo, „Die Strafe des Tityos“, schwarze Kreide, 190 x 330 mm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen (Inv. Nr. 12771 recto). 1532. DE TOLNAY 1976, II, S. 110, Nr. 345 recto. Rubens griff auch für den „Tod des Hippolytus“ (Kupfer, 50,2 x 70,8 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.

Nr. PD.8–1979) von ca. 1612–14 auf das Vorbild zurück. Vgl. Jaffé, in: Ausst. Kat. LONDON 2005/06, S. 147, Nr. 66.

36 DE TOLNAY 1976, II, S. 107–109, Nr. 340–343 recto.

37 Eine Notiz der Hauptfigur aus der Darstellung ist in Rubens’ Skizzenbuch enthalten. JAFFÉ 1967, 11, S. 11.

38 Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Doidalsas von Bithynien, h: 1,02 m. Rom, Museo Nazionale Romano (Inv. Nr. 557). Um 240/230 v. Chr.

39 Siehe Rubens’ „Entwurf für den Bogen für die Antwerpener Münze“ (Vorder- und Rückseite), Holz, 104 x 71 cm. Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 316, 317). Vandenbroek, in: Kat. ANTWERPEN 1990, S. 82–87, Nr. 19–20.

40 Peter Paul Rubens, „Notti“ nach Michelangelo“, schwarze Kreide mit Feder in Braun, gelb und weiß gehöht, 36 x 49,5 cm. Paris, Sammlung Frits Lugt, Institut Néerlandais. Ca. 1604–05. BURCHARD/D’HULST 1963, S. 35f., Nr. 17.

41 Siehe hier Anm. 17. Zur ausführlich dokumentierten Provenienz und Einordnung des Gemäldes als eigenhändiges Werk siehe: JAFFÉ 1967, 11, S. 3–5. Siehe auch Peter Sutton, der auf den Zusammenhang zu dem Gemälde verwies. Ich danke Peter Sutton für seine Auskünfte in seiner E-Mail vom 22.8.2005.



Abb. 7: Peter Paul Rubens, *Tod des Adonis* (Ölskizze), London, Dulwich Picture Gallery

der Leinwandstücke im Städel Museum und im Kunsthandel um ca. 1614 vermuten. Die Ölskizze zur Komposition „Tod des Adonis“ (Abb. 7) unterscheidet sich allerdings in Aufbau und Bildwirkung. Besonders auffällig ist die hellgraue Imprimitur, die über die helle Grundierung der Holztafel in diagonalen Streifen dünnflüssig aufgetragen wurde⁴² und eine kompositorische Einbindung und Bewegtheit erzeugt, die dem Leinwandfragment im Städel Museum fehlt.⁴³ Die Malweise, die durch den Zustand nur eingeschränkt beurteilbar ist, zeichnet sich neben lasurartig und offen gemalten Partien (Abb. 8, 9) auch durch einen pastosen Farbauftag wie in den helleren, rosa Inkarnattönen der beiden linken Frauenfiguren aus. Einzelne helle Haarsträhnen wurden bei der linken Frauenfigur ebenso trocken und pastos gesetzt wie die Akzente in Stirn und Wange, die in ihrer eher sorgfältigen Art ebenso wie die präzisen Konturlinien für Rubens ungewöhnlich sind. Der Farb-

aufbau und die Verwendung von Leinwand als Träger einer Skizze erinnert an Rubens' italienische Zeit,⁴⁴ was Held zur Datierung der Städel-Skizze vor 1608 veranlasst haben mag.⁴⁵ Neben Malweise und Technik verweist jedoch die geringe Plastizität der Körper, die besonders im Vergleich mit der Skizze des „Tod des Adonis“ und selbst mit Panneels' Detailzeichnung zu Tage tritt, auf eine Einordnung als Kopie aus dem Umkreis oder von einem Nachahmer Rubens', die, wie Panneels' Zeichnung bezeugt, eine zumindest teils auf Rubens zurückgehende Darstellung überliefert. Aus motivischen und kompositorischen Gründen sowie durch den dendrochronologischen Befund für die Verstärkung der Leinwand mit einer Holztafel liegt der Entstehungsrahmen der Städel-Skizze in der Zeit von 1614 bis 1662. Da die Verwendung von Leinwand eher für eine Entstehung nach Rubens' Tod spricht, ergibt sich eine Datierung um 1640–1662.

42 Siehe den Zustandsbericht der Ölskizze von Plender, in: Kat. LONDON 1995, S. 34f., Nr. 3.

43 Siehe das einzige bei Held genannte Beispiel für eine Skizze auf Leinwand in Rubens' nachitalienischer Zeit, „Die Apotheose James' I.“ von ca. 1632–33 (89,7 x 55,3 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE 507), die ähnlich auf einer grauen Grun-

dierung und mit kräftigen Konturlinien ausgeführt ist. HELD 1980, I, S. 201–203, Nr. 135.

44 Siehe HELD 1980, I, S. 8, 458f., Nr. 331, S. 542f., Nr. 397. Ausst. Kat. WIEN 2004/05, S. 42, Nr. 4, S. 50, Nr. 7.

45 Vgl. HELD 1980, I, S. 362, unter Nr. 267.



Abb. 8: Peter Paul Rubens (Kopie), *Nymphen und Flussgott*,
Mikroskopaufnahme: linke Frauenfigur, Frankfurt a. M.,
Städel Museum



Abb. 9: Peter Paul Rubens (Kopie), *Nymphen und Flussgott*,
Mikroskopaufnahme: linke Frauenfigur, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1879, S. 110, Nr. 130; 1883, S. 112, Nr. 130; 1888, S. 120, Nr. 130; 1892, S. 36, Nr. 130; 1897/1900, S. 34, Nr. 130; 1900, S. 292f., Nr. 130; 1905/07, S. 26, Nr. 130; 1907, S. 24, Nr. 130; 1910, S. 31, Nr. 130; 1914, S. 32, Nr. 130; 1915, S. 87, Nr. 130; 1919, S. 104, Nr. 1121; 1924, S. 178, Nr. 1121; 1995, S. 49, Abb. 79

LEVIN 1887/88b, Sp. 282

ROOSES 1890, III, S. 135 unter Nr. 657

FALCK 1918, S. 73

JAFFÉ 1967, 11, S. 7

HELD 1980, I, S. 329, Nr. 241, II, Abb. 449

JAFFÉ 1982, S. 62

De la Fuente Pedersen, in: Kat. KOPENHAGEN 1988, S. 171, unter Nr. 230

JAFFÉ 1989, S. 196, Nr. 251B

Balis, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1993b, S. 164–166, Abb. 32

DAVID RYCKAERT III.

Antwerpen 1612 – 1661 Antwerpen

David Ryckaert (Rijckaert) III. wurde am 2. Dezember 1612 in der Antwerpener St. Jakobskirche getauft. Sein Großvater, David Ryckaert I., ist als „brouwer en stoffeerde“ sowie Rahmenmacher überliefert, hatte jedoch keinerlei künstlerische Bedeutung. Sein Vater David II., bei dem David III. sehr wahrscheinlich gelernt hat, war wie dessen Bruder Marten Ryckaert Landschaftsmaler. 1636/37 wird David III. als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. 1640/41 sind Erasmus de Bie I., Jacobus de Lafos und Hans la Croys als seine Schüler verzeichnet. Seine älteste Schwester Catharina heiratete 1643 Gonzales Coques, der in den 1630er Jahren gleichfalls bei David II. seine Ausbildung zum Maler absolviert hatte. Seit 1645 war David III. Mitglied der Rederijkerskamer „De Violieren“. Zwei Jahre später heiratete er Jacoba Pallemans (Palmans). Kurz darauf erwarb die Familie in Antwerpen das Haus „Het Keizershoofd“ an der Ecke Arenbergstraat und Sint-Maart-

tenstraat. 1652/53 übte Ryckaert das Dekanatsamt der St. Lukasgilde aus. 1658 mietete er das Haus „De Munt“ südlich der Liebfrauenkathedrale. David III. verstarb in Antwerpen am 11. November 1661. Zwei Tage zuvor hatte er sein Testament verfasst. Sein am 15. Oktober 1663 erstelltes Inventar erwähnt seine drei Kinder und seine Witwe als Erben.

David Ryckaert III. war bereits zu Lebzeiten ein gefragter Maler. Zu seinen Auftraggebern gehörte Erzherzog Leopold Wilhelm. Nach frühen Landschaftsszenen wechselte David III. bald zur Genremalerei. Anfangs orientierte er sich an Brouwers Bauernszenen. Unter dem Einfluss von Teniers wandte er sich zwischen 1640 und 1650 gemäßigten Themen wie eleganten Gesellschaften und dem neuen Sujet der Alchemistendarstellung zu. Gegen 1650 widmete sich David III. auch religiösen und mythologischen Themen.

EIN SCHLACHTER BIETET EINER FRAU EIN GLAS BIER AN

INV. NR. 573

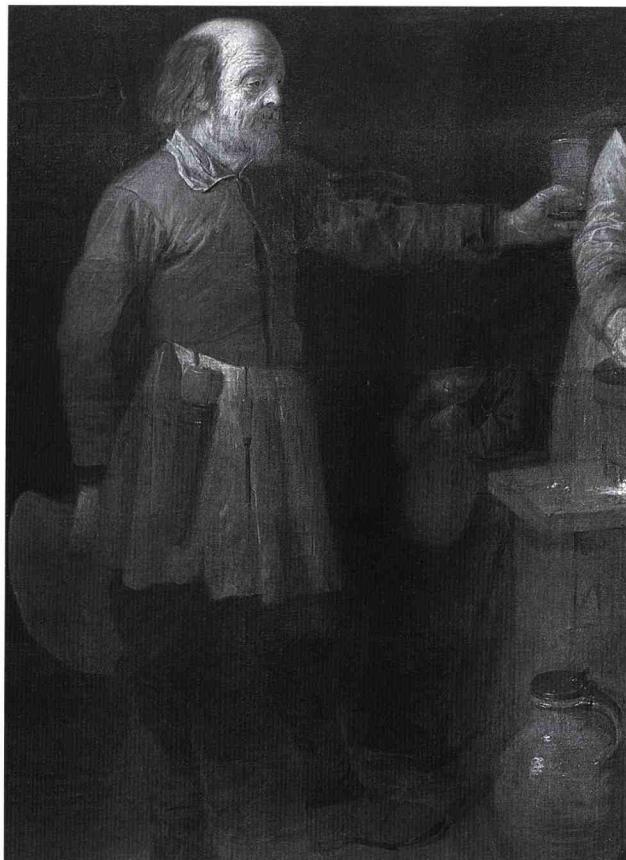


Abb. 1: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, Infrarot-Reflektographie: Männerfigur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1639

Leinwand, 89,4 (links) / 89,9 (rechts) x 70,9 cm
(Keilrahmenmaße)

Signiert und 1639 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Sehr fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 20 x 16 Fäden/cm²) mit zweischichtiger Grundierung in einem hellen, elfenbeinfarbenen und einem hellgrauen Ton (Abb. 2). Doubliert. Leinwand an allen Kanten ca. 0,5 cm breit umgeschlagen. Überschlag am unteren Bildrand unbemalt, seitlich und oben bemalt (im Bildfeld ange schnittene Motive wie der Fuß des Metzgerblocks rechts und der Besenstiel links). Linke Bildkante in der oberen Partie unterschiedlich zur Darstellung im Bildfeld bemalt. An der oberen und linken Kante Spannnägel in alten Löchern.

In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber die Aussparung der männlichen Figur (Abb. 1, 3). Pentimenti bei der Axt zeigen, dass diese ursprünglich größer geplant war. In der Partie oberhalb der Axt markieren sich nicht mehr identifizierbare Motive.

Das in seinem Zustand als „vertrocknet“ bezeichnete Gemälde wurde vom 4. bis 17. Oktober 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 32v, Nr. 138; Inventar 1872, Inv. Nr. 573).



Abb. 2: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, Mikroskopaufnahme: Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

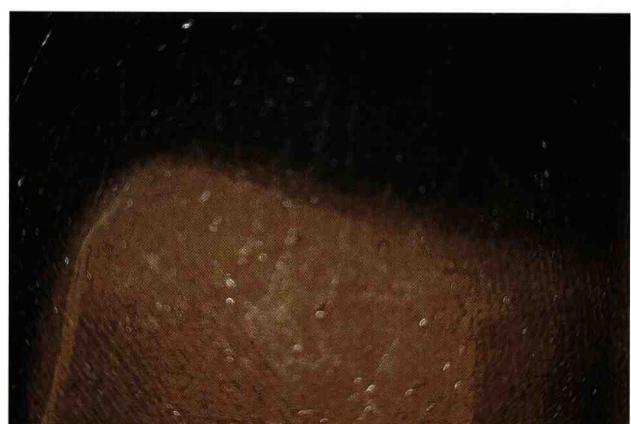


Abb. 3: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, Mikroskopaufnahme: Hintergrund nicht vollständig an die Hutkontur hingemalt, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, 1639, Frankfurt a. M., Städel Museum

Doublierleinwand zeichnet sich in der Originalleinwand ab. In der Bildmitte durchgedrückte Naht der Doublierleinwand. Knicke in der Originalleinwand. Durch die Doublierung verpresste Pastositäten und großflächige, größtenteils lasurartig übermalte Verputzungen der dunklen Töne. Übermalungen an allen Bildrändern. Retusche im Boden neben der sich abzeichnenden Naht der Doublierleinwand. Retuschierte Beschädigung (Kratzer?) im Bottich. Neue Retuschen markieren sich unter UV-Licht an den Bildrändern, in der oberen linken Bildecke und auf mittlerer Höhe am linken Bildrand. Unter UV-Licht wird ein älterer, stark fluoreszierender, dicker, gleichmäßig aufgetragener Firnis sichtbar.

Bezeichnet rechts unten an der Tischkante in brauner Farbe: „D. RYCKAERT. f 1639“ (Abb. 5). Die originale, lasurartig aufgetragene Signatur ist stark verputzt und größtenteils nachgezogen. Rückseitig auf dem Keilrahmen Klebezettel in schwarzer Tinte „G. 573“ und in roter Kreide „4333“¹.

PROVENIENZ

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 „Dav: Ryckaert“

BESCHREIBUNG

In einem schlichten, dunklen Innenraum mit Holzbalken an der Decke steht ein älteres Metzgerpaar. Der

Mann wendet sich nach rechts zu der Frau und bietet ihr mit ausgestrecktem linken Arm ein Glas Bier an. Seine blutverdreckte weiße Schürze und die daran gegürtenen Utensilien – ein Futteral mit einem Messer und ein dünnes schmales Schneidegerät – verraten das vorausgegangene Schlachten. Zu einer graublauen Kniebundhose, graubraunen Strümpfen und derben braunen Schuhen trägt er eine längere rote Jacke, über die am Hals ein einfacher, verknitterter weißer Kragen liegt. Er scheint gerade den Raum betreten zu haben, denn er hat seinen braunen breitkrempigen Hut abgenommen. Die Frau, die sich über einem großen, flachen Holzbottich gebeugt anschickt, Eingeweide mit dem Messer zu zertrümmern und zu säubern, hält kurz inne und wendet sich ihm lächelnd zu. Sie ist mit einem rotblauen Mieder, einer weißen Schürze und einem Mühlsteinkragen bekleidet, der vorne nicht ganz geschlossen ist. Ihr Haar ist unter einer weißen Haube straff nach hinten frisiert. Vor der länglichen, schmalen Holzbank ist ein runder Holzblock auf drei hohen Füßen platziert, in dem neben einem weißen Tuch ein Fleischerbeil eingehauen steckt. Links des Holzblocks steht am Boden ein Tonkrug mit Zinndeckel, vorne links liegt ein Besen. An der Wand hinter der Frau sind Zinnteller und ein rotes Gefäß auf einem Bord aufgereiht. Links hängt eine Landkarte. In der hinteren Türöffnung zwischen dem Paar steht ein kleiner Junge mit rotem Gewand und dunkler Kappe, der die Blase oder den Magen eines geschlachteten Tieres zu einem runden Ballon aufbläst. Hinter ihm fällt der Blick in den Nebenraum mit Kamin und Küchengerätschaften auf einem Wandbord.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 15. April 1817 mit der Frankfurter Sammlung von Sophia Franziska de Neufville-Gontard als „Dav: Ryckaert“ erworben. Das „Verzeichnis derjenigen Gemälde, welche das Städelische Institut im April 1817 von Frau [...] de Neufville Gontard für die Summe von 12000 fl. erkauf hat“ nennt für „D. Ryckaert Ein Metzger und seine Frau“ den Kaufpreis von 500 fl.²

Die Inventare und Verzeichnisse des Städel Museums listen das Gemälde übereinstimmend als Werk David Ryckaerts, einzig die Bezeichnung wird unterschiedlich wiedergegeben: Die Städel-Verzeichnisse von 1823 und 1830 datieren das Gemälde in das Jahr 1615. Seit 1835 wird die Bezeichnung als „D. Ryckaert A. 1639“³, seit 1892 als „D. Ryckaert. f. 1639.“ angegeben.⁴ Levin las

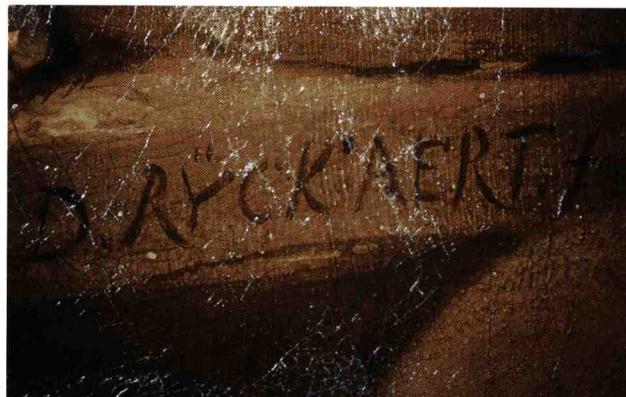


Abb. 5: David Ryckaert III., Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

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

2 Archiv. 1817, S. 29, Nr. 76. Der Preis bleibt in den Inventaren unverändert. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 573. INVENTAR 1865,

Inv. N. 165, alt Inv. 573. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 573. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 573.

3 Ebenso in den Inventaren von 1865, 1872 und 1880.

4 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 51.



Abb. 6: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

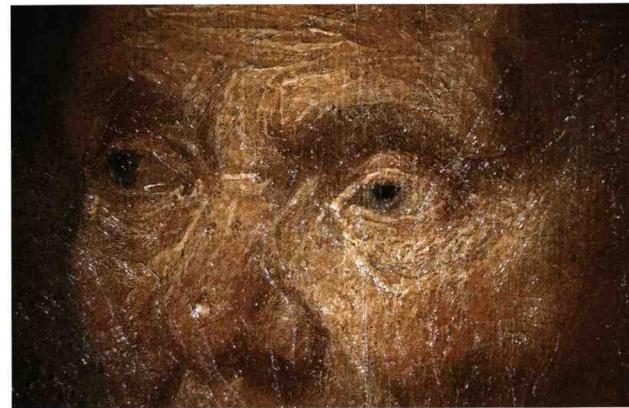


Abb. 7: David Ryckaert III., *Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an*, Mikroskopaufnahme: Inkarnat der Frau, Frankfurt a. M., Städel Museum

gleichfalls „D. Ryckaert A. 1639“, betrachtete die Signatur aber wie das Gemälde als gefälscht.⁵ Als Begründung führte er die „trockene und gequälte Behandlung der Köpfe“ an. In der nachfolgenden Forschung wird das Gemälde jedoch seit Woermanns Erwähnung als eigenhändiges Werk David Ryckaerts III. von 1639 verzeichnet.⁶

Zoege von Manteuffel verglich das Frankfurter Bild mit anderen Gemälden Ryckaerts von 1638, die noch dem Einfluss Brouwers und seines sich durch „kühle erdige Farben“ auszeichnenden Spätstils verhaftet seien, im Vordergrund aber bereits neue Figurentypen wiedergeben.⁷ Hinsichtlich verwandter Figurentypen nannte De Mirimonde das Gemälde zusammen mit dem „Alchemist“ in Budapest.⁸

Van Haute beurteilte das Frankfurter „Schlachterpaar“ als exemplarisch für Ryckaerts beginnenden Wechsel zu gemäßigteren Darstellungen mit dekorativen Elementen und einer breiteren Farbpalette, der sich in den 1640er Jahren unter dem Einfluss von David Teniers d. J. auch bei anderen Brouwer-Nachfolgern abzeichnetet.⁹ Die Figuren des Städtebildes seien nun in einem besseren gesellschaftlichen Milieu situiert, das durch eine Landkarte an der Wand und die Halskrause der Frau verdeutlicht werde. Trotz des gehobenen Status’ inter-

pretierte Van Haute den Knaben moralisierend, da er wie ein „Homo Bulla“ auf die Vergänglichkeit der menschlichen Freuden und des Lebens im Allgemeinen hinweise.¹⁰ In Bezug auf das für Ryckaert ungewöhnliche Hochformat vermutete sie eine ursprüngliche Konzipierung als Querformat, in dem die nun fehlende linke Bildhälfte ein ähnliches Motiv wie in der „Küche mit gehäutetem Ochsen“ enthalten haben könnte (Abb. 9).¹¹ Van Haute sah Parallelen im Figurentyp beim Schlachter und dem Modell in „Alter Mann, der einen Brief liest“, dessen Zuschreibung sie aufgrund der scharfen Konturen und linearen Faltenbehandlung allerdings anzweifelte.¹²

DISKUSSION

Die sich auf den seitlich umgeschlagenen Bildkanten fortsetzenden Motive verweisen auf eine Beschneidung des Bildfeldes. Da die Spannnägel an der oberen und linken Kante in alten Löchern sitzen, scheint die Formatverkleinerung bereits vor längerer Zeit durchgeführt worden zu sein. In der Tat zeigt Ryckaerts Gemälde „Küche mit gehäutetem Ochsen“ (Abb. 9), das Van Haute in die 1650er Jahren datiert, ein Querformat mit einer ähnlichen Figurengruppe in der rechten und einem

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

6 WOERMANN 1888, 1, S. 517. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1915, S. 60f. VAN HAUTE 1999, S. 31, S. 85f., Nr. A28, S. 166, unter Nr. B16. Ohne Datierungsangabe bei DE MIRIMONDE 1968, S. 180.

7 ZOEGE VON MANTEUFFEL 1915, S. 60f. Siehe David Ryckaert III., „Maleratelier“, Holz, 59 x 95 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. M.I.146). Bezeichnet: „D RYC f 1638“. VAN HAUTE 1999, S. 80f., Nr. A18. David Ryckaert III., „Tavernenszene“, Holz, 42 x 56 cm. Prag, Národní Galerie (Inv. Nr. O-8633). Bezeichnet: „D RYCK F 1638“. VAN HAUTE 1999, S. 75f., Nr. A8.

8 DE MIRIMONDE 1968, S. 180. David Ryckaert III., „Der Alchemist“, Lwd., 60,5 x 80,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

(Inv. Nr. 595). Von ca. 1642 laut VAN HAUTE 1999, S. 96f., Nr. 53.

9 VAN HAUTE 1999, S. 31.

10 VAN HAUTE 1999, S. 31, 86, Nr. A28.

11 David Ryckaert III., „Küche mit gehäutetem Ochsen“, Lwd., Maße unbekannt. Antwerpen, Sammlung Jacobs Havenith. 1650er Jahre. VAN HAUTE 1999, S. 155f., Nr. A165, Anm. 46 auf S. 242.

12 David Ryckaert III., „Alter Mann, der einen Brief liest“, Holz, 48 x 35 cm. Aufbewahrungsart unbekannt. Provenienz: Slg. Madame Charles Kreglinger; Verst. Brüssel 1.4.1936; Verst. Wien (Dorotheum) 19.10.1993, Nr. 110; Verst. Wien (Dorotheum) 7.6.1994, Nr. 208. VAN HAUTE 1999, S. 166, Nr. B16, Anm. 4 auf S. 228.

aufgebrochenen Ochsenkadaver in der linken Bildhälfte. Wahrscheinlich besaß das Städel-Gemälde einst gleichfalls eine ähnliche querformatige Darstellung, die vielleicht angesichts der drastischen Schilderung beschnitten wurde.

Bei der „Küche mit gehäutetem Ochsen“ und dem Städel-Bild handelt es sich um die beiden einzigen bekannten Schlachterszenen in Ryckaerts Œuvre. Ursprünglich gehörte das Schlachten zu den während der Herbstmonate ausgeführten Tätigkeiten, die in Jahreszeitendarstellungen entsprechend assoziiert wurden.¹³ Ryckaert machte jedoch das Paar zum Hauptthema, wobei durch die Geste des Darbietens von Alkohol neben Müßiggang auch erotische Ausschweifungen anklingen. Der am Boden herumliegende Besen, der sicherlich auch als Attribut eines liederlichen Haushaltes zu ver-

stehen ist, könnte in diesem Kontext auf den niederländischen Ausspruch „Over de bezem trouwen“ hinweisen, was soviel bedeutet, wie unverheiratet zusammenzuleben.¹⁴

Sinnreich zwischen dem Paar positioniert bläst der Knafe die Blase oder den Magen des geschlachteten Tieres zu einem Ballon auf.¹⁵ Auch in Ryckaerts „Küche mit gehäutetem Ochsen“ kehrt das Motiv wieder, das in der flämischen Malerei traditionell Schlachterszenen beigefügt wurde¹⁶ und gemäß der Figur des „Homo Bulla“ die Vergänglichkeit irdischer Freuden und des Lebens an sich moralisierend thematisiert.¹⁷ Jan Luikens 1712 in Amsterdam publiziertes Emblembuch „Des menschen begin, midden en einde“ enthält ein Emblem mit Ballon blasenden Kindern. Der Text warnt vor nutzlosem, vergänglichem Tun, denn er gibt zu bedenken, so stark



Abb. 8:
David Ryckaert III,
Schmausende
Gesellschaft, um
1650, Hannover,
Niedersächsisches
Landesmuseum

13 Vgl. NEUMEISTER 2005, S. 326f., 332–334. Siehe Marten van Cleve „Der ausgeweidete Ochse“ von 1566 im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv. Nr. 1970). Siehe Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 117–119, Nr. 24.

14 DE VRIES 1976, S. 14. Vgl. KREMPEL 2005, S. 284. Zur Darstellung von Besen als erotisches Attribut, aber auch als Gegengewicht zu entsprechend konnotierten Interieurszenen in der niederländischen Genremalerei der Mitte des 17. Jahrhunderts siehe DE JONGH 1995, S. 193–214, v. a. S. 199, 212.

15 Van Haute verwies auf den in einem Eimer röhrenden Jungen an entsprechender Stelle in Ryckaerts „Der Alchemist mit seiner Frau in der Werkstatt“ von 1648 (Lwd., 66 x 87,5 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 156). VAN HAUTE 1999, S. 86, Nr. A28, S. 107f., Nr. A79.

16 Zur Darstellung des „Schweineschlachtens“ siehe den Kup-

ferstich von H. Cock nach Hans Bol sowie Gemälde von Abel Grimmer und Pieter Brueghel d. J. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 376, Nr. 121, Abb. 1 und 2. Siehe auch das Gemälde „Beim Fleischhauer“ aus der Werkstatt der Valkenborch-Malerfamilie in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 7628), das innerhalb eines Zyklus' die Monate November und Dezember wiedergibt. WIED 1971, S. 211, Nr. 79. DERS. 1990, S. 38. Siehe den Stich „Herbst“ von Pieter van der Heyden nach Hans Bol von 1570, zur Jahreszeitenserie nach Pieter Bruegel d. Ä. gehörend, in dem neben der Schlachterszene zwei kleine Kinder stehen und eines davon Gedärme zu einem Ballon aufbläst. HOLLSTEIN III, 201 und IX, 65.

17 VAN HAUTE 1999, S. 31, 86, Nr. A28. Siehe Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 45–47, Nr. 4, Abb. 4a (Stich von Christoffel van Sichem „Homo Bulla“).

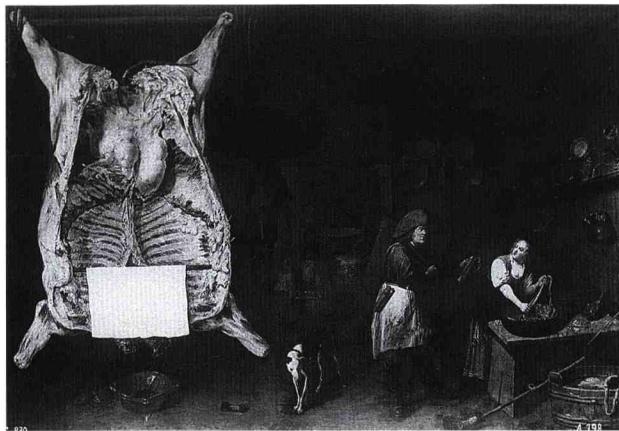


Abb. 9: David Ryckaert III., Küche mit gehäutetem Ochsen, 1650er Jahre, Antwerpen, Sammlung Jacobs Hovenith

man auch blasen würde, es sei nichts anderes als Wind.¹⁸

Trotz dichter Malweise wird Ryckaerts Detailfreude und sein Interesse an der charakteristischen Hautbeschaffenheit älterer Personen deutlich. Die faltige Haut des Schlachterpaars ist in den beleuchteten Inkarnatpartien mit pastoser, trockener Farbe und dünnen weißen oder mit weiß ausgemischten Rosétonen gestaltet, während in den verschatteten Partien die graue Unterlegung mitwirkt (Abb. 7). Eine zweischichtige hellockerfarbene und hellgelblich-graue Grundierung sowie das Arbeiten mit Aussparungen und offener grauer Grundierschicht ist auch für Ryckaerts um 1650 datierbare „Schmausende Gesellschaft“ in Hannover nachgewiesen (Abb. 8).¹⁹

Die stark verputzte originale Bezeichnung des Städel-Bildes wurde vermutlich im 19. Jahrhundert größtenteils nachgezogen (Abb. 6). Erst seit 1835 wird die

Datierung „1639“ anstatt wie zuvor „1615“ gelesen. Zudem sah man in dem Buchstaben zwischen Namenszug und Jahreszahl statt des „f.[ecit]“ irrtümlicherweise ein „A.[nno]“, obgleich der Buchstabe nicht in einer Linie mit dem Namen liegt. Aufgrund von Ryckaerts Geburtsjahr kann eine Datierung in das Jahr 1615 sicher ausgeschlossen werden. Malweise und die Wiedergabe weniger derber Figurentypen stützen vielmehr die Entstehung Ende der 1630er Jahre. Das Städel-Bild kann folglich als ein 1639, nur wenige Jahre nach Ryckaerts Aufnahme als Meister in der Antwerpener St. Lukas-gilde entstandenes eigenhändiges Gemälde eingereiht werden, das den Wechsel hin zu gemäßigeren Bauernszenen veranschaulicht.²⁰

LITERATUR

Verz. 1819, S. 40, Nr. 97; 1823, S. 22, Nr. 97; 1830, S. 26, Nr. 188; 1833, S. 4; 1835, S. 50, Nr. 79; 1844, S. 91, Nr. 169; 1855, S. 19, Nr. 169; 1858, S. 82, Nr. 139; 1866, S. 85, Nr. 139; 1870, S. 105, Nr. 138; 1873, S. 108, Nr. 138; 1879, S. 116, Nr. 159; 1883, S. 118, Nr. 159; 1888, S. 127, Nr. 159; 1892, S. 41, Nr. 159; 1897/1900, S. 39, Nr. 159; 1900, S. 299, Nr. 159; 1905/07, S. 32, Nr. 159; 1907, S. 30, Nr. 159; 1910, S. 38, Nr. 159; 1914, S. 39, Nr. 159; 1915, S. 100, Nr. 159; 1919, S. 107, Nr. 573; 1924, S. 182, Nr. 573; 1995, S. 51, Abb. 76

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

WOERMANN 1888, 1, S. 517

ZOEGE VON MANTEUFFEL 1915, S. 61

DE MIRIMONDE 1968, S. 180, Abb. 5

VAN HAUTE 1999, S. 31, S. 85f., Nr. A28, S. 166, unter Nr. B16

18 „Hoe sterk gy blaast, o Waerlds Kind! / Gy vangt doch anders niet als wind. / Wat is de Waereld, die het ziet? / Een Blaas yol wind en anders niet; / Laat daar't onweetend Kind mee speelen: / Geen voddery houde aan de hand / Om in het kinderspel te deelen.“ Siehe Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 118, Abb. 24c.

19 David Ryckaert III., „Schmausende Gesellschaft“, Lwd., 119 x 171 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Inv. Nr. PAM 860). Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 318–320, Nr. 165. Vgl. die vorwiegend bräunlichen Schattentöne in

David Ryckaerts „Rauchende und trinkende Bauern“ (Holz, 40,7 x 57,1 cm, Zürich, David Koetser Gallery; Bezeichnet: „1638-/D-RYCKAER“) und die sichtbar stehengelassene graue Grundierung in Ryckaerts „Die warme Hand/Schinkenklopfen“ (Holz, 49 x 38,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1272; Bezeichnet: „D.R.1640“). VAN HAUTE 1999, S. 86f., Nr. A30. Renger las die Datierung – wohl da die letzte Ziffer als hochgestellter Kreis erscheint – als 1648 (49?) in Kat. MÜNCHEN 1986, S. 135, Nr. 39.

20 VAN HAUTE 1999, S. 31.

DAVID RYCKAERT III. (Umkreis)

KINDERHOCHZEIT

INV. NR. 1191



Abb. 1: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit,
Mikroskopaufnahme: zweischichtige Grundierung,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit,
Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Um 1637–39

Eichenholz, 49,0 x 69,8 cm

Monogrammiert und 1637 datiert (unecht?)

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,5–0,8 cm Stärke (Brett I: 23,5 (links) / 25,3 (rechts) x 69,8 cm; Brett II: 25,5 (links) / 23,7 (rechts) x 69,8 cm), am unteren Bildrand mit einer ca. 1 cm breiten Leiste angestückt. Helle Kreidegrundierung und eine zweite ockerfarbene Gründierschicht (Abb. 1).

In der Infrarot-Reflektographie markieren sich, insbesondere in den Gesichtern, dünne Linien, bei denen es sich wahrscheinlich um Unterzeichnungen handelt (Abb. 2). Die Infrarot-Reflektographie zeigt ferner rechts hinter dem Blumenmädchen ein nicht näher deutbares Pentiment. Im Inventar von 1880 wurde das Gemälde als „wohl erhalten“ beschrieben (Inventar 1880, Nr. 1191).

Teils retuscherter Riss, der waagrecht, 8,5–10,5 cm vom oberen Bildrand entfernt über das gesamte Bildfeld verläuft. Verwölbung der Holztafel, v. a. des oberen Brettes. Bildränder leicht bestoßen sowie teils mit Ausbrüchen und Bereibungen.

Verputzungen in den Figuren und in der Kirche. Links neben dem linken Blumenmädchen wurde ein Pinselhaar und die daran haftende Malfarbe entfernt. Leichte Krepierungen in der rechten vorderen Hauswand, in den Figuren in der Türöffnung, in der linken Rückenfigur und in ihrem Stab, in dem linken Blumenmädchen, in der rechten Rückenfigur, in der Figur mit Trichter als Kopfbedeckung, in der dritten und vierten Figur von links in der zweiten Reihe und im Hintergrund um die Figuren in der rechten Türöffnung. Schwundrisscratqué in der linken Hauswand, in der Schüssel auf dem Kopf der dritten Figur von links in der zweiten Reihe und im Himmel. Ausbrüche, teils retuschiert, in der linken Hauswand, im Gesicht der vorderen Figur in der Türöffnung, um die Füße der linken Rückenfigur, in den Figuren des Hochzeitszuges und darüber im Hintergrund. Lasuren über Krepierungen oder Verputzungen in der vorderen Figur in der linken Türöffnung, im Rock der Braut, im Schleier des Mädchens rechts der



Abb. 3: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit, um 1637–39, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Braut, in der dunklen Gewandpartie der Figur mit Trichter als Kopfbedeckung und im Hintergrund um die Figuren in der rechten Türöffnung. Retuschen in der rechten vorderen Hauswand. Nachgezogene Partie am linken Arm des Blumenmädchen und an der rechten Schulter der linken Rückenfigur. Übermalungen, teils strichelnd, im Himmel.

Unter UV-Licht wird ein dickerer, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar. Neuere Retuschen in der linken vorderen Häuserwand, in fast allen Augen der vorderen Figuren des Hochzeitszuges, im Hut der linken Rückenfigur und rechts davon sowie in den Köpfen des Hochzeitszuges und darüber im Hintergrund.



Abb. 5: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit, Infrarot-Reflektographie: Jahreszahl, Frankfurt a. M., Städel Museum

Bezeichnet links unten an einem Steinsitz in feinem, hellbraunem Farbauftrag: „AB. f 1637“ [„AB“ ligiert; „7“ stark verputzt] (Abb. 4). Die Bezeichnung sitzt auf einer (Hilfs-)Linie, die in der gleichen Farbe ausgeführt zu sein scheint, sich aber in der Infrarot-Reflektographie im Gegensatz zur Bezeichnung markiert. In der Infrarot-Reflektographie wird rechts an der (Hilfs-)Linie ansetzend etwas größer „A 45“ sichtbar (Abb. 5). Die Bezeichnung ist nicht durchcraqueliert. Keine Spuren einer früheren, heute verputzten Bezeichnung.

Tafelrücke rechts schmal abgefast. Drei Klebezettel, davon einer überklebt: „951“ (= Katalognummer der Verst. München [Maurer] 22. September 1890) und in blauer Kreide „1191“. In roter Kreide „3505“.¹

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1620 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1629. Eine frühestmögliches Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1631 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine frühestmögliches Entstehung des Gemäldes ab 1637 zu vermuten.

PROVENIENZ

erworben in der Verst. Slg. Gut Schwarzenberg und Andere, München (Maurer) 22. September 1890, Nr. 951 (RM 330) als „Graesbeck“

KOPIEN/VARIANTEN

a) Joos van Craesbeeck oder David Ryckaert III., Holz, 49 x 75 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.² Spuren eines Monogramms. Hund vorne rechts eingefügt. (Abb. 6)

b) David Ryckaert III., Technik unbekannt, 39 x 41,5 cm. Verst. Paris (George V.) 12.4.1989, Nr. 8. Falsch bezeichnet: „D. Teniers / 1639“.³ Auf rechte Bildhälfte begrenzt, ohne Hund. (Abb. 7)

BESCHREIBUNG

Angeführt von einem Blumen streuenden Mädchen ziehen elf Kinder in zwei Reihen als Hochzeitsge-

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

2 Provenienz: Verst. Wien (Dorotheum), 12.5.1924, Nr. 76 (als Joos van Craesbeeck); Verst. Wien (Dorotheum), 25.6.1924, Nr. 8 (als Jost van Craesbeeck); Verst. Wien (Dorotheum), 27.11.1924, Nr. 7; Verst. Wien (Dorotheum), 19.9.1978, Nr. 33;

VAN HAUTE 1999, S. 163f., Nr. B9. DE CLIPPEL 2006, S. 335, Nr. D124. Im RKD unter D. Ryckaert?

3 Provenienz: 1935, Kunsthändlung H. Abels, Köln (als Teniers). 1942, Slg. A. C. J. A. Stöcker, Amsterdam. Im RKD unter D. Ryckaert.



Abb. 6: Joos van Craesbeeck oder David Ryckaert III., Kinderhochzeit, Aufbewahrungsort unbekannt

sellschaft verkleidet durch ein Dorf. Aus leicht bewölktem Himmel fallen Sonnenstrahlen auf den vorderen Teil des Figurenzuges. Hinter der Prozession erstreckt sich eine grüne Hügellandschaft mit überschnittenen Häusern, einer Kirche und einzelnen Laubbäumen. Das Kinderspiel wird von ein paar Bauern, die neugierig aus halb geöffneten Haustüren herausschauen, lachend kommentiert. Der Bräutigam, ein Knabe mit großem Hut, steht links in Rückenansicht zum Betrachter. Gestützt von einem Stock balanciert er auf den Fersen und scheint gelangweilt zu warten, bis ihn die kleine Schar erreicht. Die kleine, stämmige Braut mit dem Blütenkranz auf den blonden Haaren hat ihre Hände über der weißen Schürze gefaltet. Sie lässt sich nicht von dem Grimassen schneidenden Knaben zu ihrer Rechten irritieren, der ebenso wie ein weiteres Kind eine umgestülpte Schüssel auf dem Kopf trägt. Einem Mädchen am Ende des Hochzeitszuges dient ein verkehrt aufgesetzter Trichter als Kopfbedeckung. Mit festem Griff umfasst sie den Arm eines Kleinkindes, das sich anschickt wegzulaufen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde vom Städel Museum in der Münchner Versteigerung bei Maurer am 22. September 1890 für 330 RM als „Kinderhochzeit“ von „Graesbeck“ erworben. Henry Thode, Städel Museum-Direktor von 1889 bis 1891, annotierte im Auktionskatalog, das Bild sei das beste Stück der Versteigerung.⁴ Er zog Adriaen Brouwer oder David Ryckaert III. als Künstler in Erwägung und gab die Bezeichnung mit „Ab f. 1637“ wieder. Im Inventar wurde die Zuschreibung an Brouwer angezweifelt, obgleich man in den Bauern und der Landschaft Brouwers Stil zu erkennen glaubte und die Bezeichnung unter Vorbehalt als echt akzeptierte.⁵ Stattdessen erwog man wie in den Städel-Verzeichnissen von 1892 und 1897/1900 eine Einordnung als frühes Werk Ryckaerts, wobei 1897/1900 das Monogramm als unecht vermerkt wurde.

Weizsäcker hingegen ging nicht näher auf die Bestimmung des Künstlers der „Kinderhochzeit“ ein und prägte für alle nachfolgenden Städel-Verzeichnisse die Einordnung des Gemäldes als Werk eines flämischen Meisters um 1650.⁶ Das aus den Buchstaben „A“ und „B“ zusammengesetzte Monogramm sei unecht und verweise

4 Siehe das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel.

5 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1191. Kein Schätzwert. Laut Eintrag guter Erhaltungszustand.

6 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 368f., Nr. 159A. Zuletzt San der/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 67.

auf einen Nachahmer Brouwers. Er gab jedoch zu bedenken, dass die Manier Van Craesbeeck näher stehe, und verwies auf ein Gemälde im Museum in Lille, das von derselben Hand stammen soll und irrtümlich unter Molenaers Namen aufbewahrt werde (Abb. 9).⁷

Während auch Zoëge von Manteuffel laut mündlicher Mitteilung für eine Beurteilung als Ryckaert-Kopie plädierte,⁸ verzeichnete Van Haute das Gemälde als authentisches Werk von David Ryckaert III. Die Bezeichnung las sie als „DR. f. 163(?)“, wobei sie die ersten beiden Buchstaben ineinander verflochten deutete und die vormalige Interpretation als Monogramm Adriaen Brouwers widerlegte.⁹ Sie verwies auf die Nähe zu dem Dresdener Gemälde „Wie die Alten singen, so pfeifen die Jungen“ von 1639 (Abb. 8), die durch zwei dort wiederkehrende Figuren und eine ähnliche Ausführung der Kinder gegeben sei, und folgerte eine Entstehung des Städel-Bildes im selben Jahr.¹⁰ Die Erwachsenen in

Brouwers Figurentypus, insbesondere der sich über die Türöffnung lehnende alte Mann, würden mit den Kindern kontrastieren. Van Haute verzeichnete für Ryckaert seit 1639, unterschiedlich zu Teniers oder Brouwer, ein zunehmendes Interesse an Kinderdarstellungen und reichte die Frankfurter Kinderprozession als früheste bekannte Kinderszene Ryckaerts ein. Als neuartig bezeichnete sie die Platzierung in einer Landschaft, wobei sie die Beleuchtung mit dem Lichteinfall durch eine offene Tür eines Interieurs verglich. Daraus folgerte sie, dass Ryckaert sich an Außendarstellungen von Teniers der späten 1630er Jahre orientiert habe.¹¹ Die in der „Kinderhochzeit“ des Städel Museums dargestellte Szene erläuterte sie als volkstümliche Tradition, die in Frankreich als „charivari“ und in den Niederlanden als „scherminkelen“ oder „ketelmuziek“ bekannt sei und Missstände meist sexueller Art, etwa ein ungleiches Paar, moralisierend anprangere. Van Haute verwies auf



Abb. 7: David Ryckaert III.,
Kinderhochzeit,
Aufbewahrungszeit unbekannt

7 David Ryckaert III., „Un charivari (A hullabaloo)“, Lwd., 58 x 73 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P.146). Ca. 1641. Vgl. VAN HAUTE 1999, S. 31f., Nr. A43.

8 Notiz in der Gemäldeakte.

9 VAN HAUTE 1999, S. 31f., S. 86, Nr. A29, Anm. 50 auf S. 242. Ich danke Hans Vlieghe, Rubenianum Antwerpen, sowie Bernadette van Haute, Universität South Africa, und Karolien De Clippel, Universität Leuven, für ihre Auskünfte zu Craesbeeck und Ryckaert.

10 David Ryckaert III., „Wie die Alten singen, so pfeifen die Jungen“, Holz, 59 x 96 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Inv. Nr. 1093). Bezeichnet: „D. RYCKAERT 1639“ (heute verschwunden). VAN HAUTE 1999, S. 83f., Nr. A22, S. 86, Nr. A29, Anm. 48 auf S. 242.

11 Als Beispiel führte sie David Teniers' d. J. „Kegelnde Bauern“ an (Holz, 35 x 57 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. 90).



Abb. 8: David Ryckaert III., *Wie die Alten singen, so pfeifen die Jungen*, 1639, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Ryckaerts Variation des Themas in dem um 1641, kurz nach dem Frankfurter Bild, entstandenen Gemälde in Lille, in dem die Landschaftswiedergabe gleichfalls Probleme bereitet habe (Abb. 9).¹²

Van Haute ordnete die Version im Kunsthandel (Abb. 6) als Kopie nach dem Frankfurter Gemälde ein, die entweder von Ryckaert selbst oder eher von Joos van Craesbeeck stamme, da dieser Kopien nach Ryckaert angefertigt habe.¹³ Aufgrund der Darstellung der darin abgebildeten Hunderasse in Werken Ryckaerts aus der Zeit von 1639 bis 1642 plädierte Van Haute für eine Datierung der Kopie um 1640.

De Clippe wies die Einordnung dieser Version (Abb. 6) als ein Werk von Van Craesbeeck zurück und zog vielmehr eine Zuschreibung an Ryckaert in Erwägung.¹⁴ Als Begründung führte sie das von Lokalfarben geprägte Kolorit, den glatten Pinselduktus, die harten Schatten und die Behandlung bestimmter Partien im Himmel oder der Zweige am Boden im Vordergrund an. Ferner widerlegte sie die These, Van Craesbeeck hätte Kopien nach Ryckaert gefertigt.

DISKUSSION

David Vinckboons und Pieter Brueghel d. J. entwickelten das Sujet der „Pfingstbraut“ („pinksterbruid“ oder „pinksterbloem“) bzw. der „Pfingst- oder Kinderhochzeit“, bei der nach flämischer Tradition ein Mädchen mit (Pfingst-)Blumen und Schleifen geschmückt wurde, um mit anderen Kindern singend durch die Straßen zu ziehen und kleine Geschenke von Tür zu Tür einzusammeln.¹⁵ Gemäß der Vorbilder enthält auch die Städte-Tafel einen stämmigen Mädchentypus, das improvisierend über den Kopf gezogene hintere Rockteil und spottende Grimassen. Neu erscheint hingegen die Rückenfigur des wartenden Bräutigams. Das Sujet steht in enger Beziehung zu Darstellungen der verkehrten Welt und des Sprichwortes „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“. Der als Kopfbedeckung benutzte Trichter gilt dabei als Indiz für das törichte Verhalten.

Zwei Figuren der Frankfurter „Kinderprozession“ – das kleine, an der Hand geführte Mädchen rechts und der in Rückenansicht als Bräutigam wartende Knabe – stammen aus David Ryckaerts III. Dresdner Gemälde „Wie

12 Zum Gemälde in Lille siehe Anm. 7. Siehe auch David Ryckaert III., „Parade verkleideter Kinder“, Holz, 57 x 81 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Um 1641. VAN HAUTE 1999, S. 93, Nr. A44.

13 Siehe KOPIE/VARIANTE a). VAN HAUTE 1999, S. 163f., Nr.

B9, Anm. 51 auf S. 242.

14 DE CLIPPEL 2006, S. 335, unter Nr. D124, Anm. 58 auf S. 402.

15 ERTZ 1988/2000, S. 757–760, 764f., Nr. 1042–1053. Siehe auch Werche, die die Komposition Pieter Brueghel d. J. zuspricht. Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 55, unter Nr. 45.



Abb. 9: David Ryckaert III., *Un charivari (A hullabaloo)*, um 1641, Lille, Musée des Beaux-Arts

die Alten singen, so pfeifen die Jungen“ von 1639 (Abb. 8). Dies verweist zunächst auf Ryckaert als Künstler der Städel-Tafel, zumal er sich mehrfach ähnlichen Kinder-szenen und grotesken Kinderprozessionen gewidmet hat.¹⁶ Auch das um 1641 entstandene Gemälde „Un charivari (A hullabaloo)“ in Lille (Abb. 9) oder das Münchner Bild „Die warme Hand oder das Schinkenklopfen“ von 1640 zeigen Kinder beim Spiel in einer Dorfstraße.¹⁷ Hier erscheinen die Figuren allerdings plastischer, die Gesichter differenzierter und das Kolorit wirkt insge-

samt dunkel.¹⁸ In der hellen Szene der Städel-Tafel, die über einer hellen Grundierung und einer zweiten ockerfarbenen Schicht ausgeführt ist (Abb. 1), wurde anscheinend der Effekt der sichtbaren grauen Grundierung, wie sie in Ryckaerts „Schlachterszene“ des Städel Museums (Inv. Nr. 573) vorliegt, nur nachgeahmt, da in den verschatteten Inkarnatpartien mit aufgesetzten hellen, transparenten grauen Lasuren gearbeitet wurde. Auffallend runde, pastose Glanzlichter wie in den Stirnpartien der Gesichter der Frankfurter Kinder (Abb. 10)

16 Siehe Anm. 12.

17 David Ryckaert III., „Die warme Hand oder das Schinkenklopfen“, Holz, 49 x 38,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 1272). Bezeichnet: „D.R.1640“. VAN HAUTE 1999, S. 86f., Nr. A30. Renger las die Datierung – wohl da die letzte Ziffer als hochgestellter Kreis erscheint – als 1648 (49?). Kat. MÜNCHEN 1986, S. 135, Nr. 39. Ich danke Marcus Dekiert, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, für die Möglichkeit, das Gemälde im Depot zu besichtigen.

18 David Ryckaert III. verwendete anscheinend nicht durchgehend eine graue Grundierung oder Unterlegung. In Ryckaerts

Gemälde „Dorfnaar“ (Holz, 32 x 24 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 856B) liegt über einer gebrochen weißen Grundierung eine braune, sehr dünne, nicht deckend, sondern streifig aufgetragene Imprimitur, dennoch besitzt es ein recht dunkles Erscheinungsbild. Ich danke Babette Hartwig, Leiterin Restaurierungsatelier, Gemäldegalerie Berlin, für die Mitteilung des Befundes (Untersuchungsbericht vom 17.10.2006 in der Gemäldeakte). VAN HAUTE 1999, S. 87, Nr. A31 (ca. 1640). Vgl. das dunkle Erscheinungsbild auch in Landschaften Craesbecks (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 850).

kehren ferner in Ryckaerts „Schlachterszene“ und seinen anderen gesicherten Gemälden nicht in vergleichbarer Prägnanz und schematischer Häufigkeit wieder, sondern eher vereinzelt und mit wesentlich feineren Übergängen. Ein weiteres stilistisches Kriterium, das in der Frankfurter „Kinderhochzeit“ fehlt, ist das Interesse Ryckaerts an Materialien und die Fähigkeit, Texturen haptische Qualitäten zu verleihen (Abb. 11). Insgesamt kann die sehr vertriebene, weiche lasierende Malweise und das helle, bunte Kolorit weder mit dem Frankfurter „Schlachterpaar“ noch mit späteren Werken Ryckaerts verglichen werden.

Auch die Signatur liefert keinen Anhaltspunkt für eine Zuschreibung: Sie besteht aus den ligierten Buchstaben „AB“¹⁹ und der Datierung 1637 (Abb. 4) bzw. einer möglicherweise älteren Datierung in das Jahr 1645 (Abb. 5).²⁰ Aufgrund des feinen Farbauftrages und eines nicht nachweisbaren Alterungsraquelés ist die Bezeichnung nicht gesichert, sie könnte aber auf Adriaen Brouwer verweisen wollen und für einen Künstler aus dessen Nachfolge oder Umkreis stehen. Das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung der Holztafel, durch die eine Entstehung des Gemäldes frühestens ab 1637 vermutet werden kann, bestätigt wie auch die Datierung in der auf die rechte Darstellung begrenzten Version (Abb. 7) die Ausführung in den späten 1630er Jahren. Im Unterschied zur Städel-Tafel und der Wiederholung der gesamten Komposition in einer anderen Tafel (Abb. 6) fallen in der Version mit der auf die rechte Bildhälfte begrenzten Darstellung die weniger lieblichen, prägnanteren und plastischeren Gesichter auf (Abb. 7). Besonders deutlich wird dies etwa bei dem Mädchen mit dem Trichter als Kopfbedeckung und dem Kind links von ihr. Da diese Figurentypen viel eher mit Ryckaert – etwa denjenigen im Liller „Charivari“ (Abb. 9) – übereinstimmen, scheint diese Version dem Original am nächsten zu kommen oder sie enthält gar das heute in der Mitte zerteilte Original.²¹ Bei der Frankfurter Tafel handelt es sich daher um eine Kopie nach einem Original von Ryckaert, die in dessen Umkreis in den späten 1630er Jahren angefertigt wurde.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 42, Nr. 159a; 1897/1900, S. 40, Nr. 159a; 1900, S. 368f., Nr. 159A; 1905/07, S. 32, Nr. 159a; 1907, S. 30, Nr. 159a; 1910, S. 38, Nr. 159a; 1914, S. 39, Nr. 159a; 1915, S. 100, Nr. 159a; 1919, S. 144, Nr. 1191; 1924, S. 243, Nr. 1191; 1995, S. 67, Tafel 174



Abb. 10: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit, Mikroskopaufnahme: Stirnpartie des kleinen Mädchens rechts vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

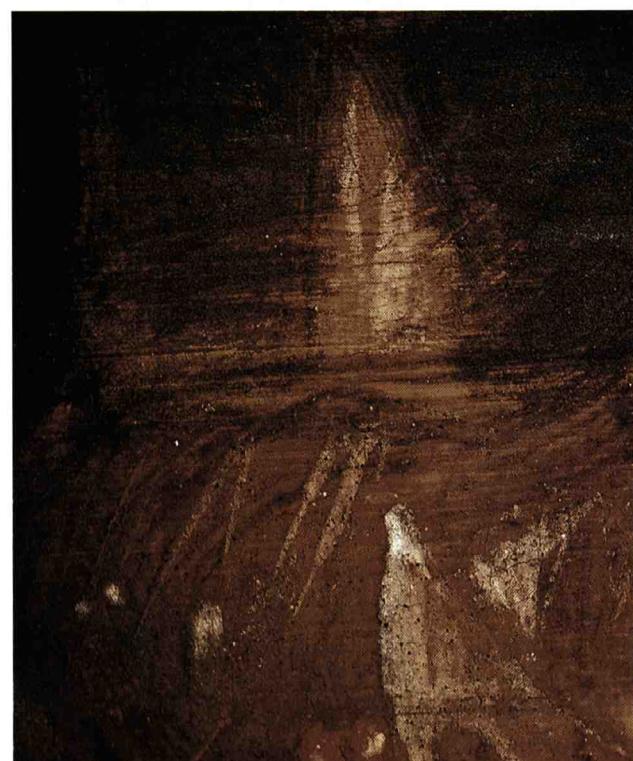


Abb. 11: David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit, Mikroskopaufnahme: Schürze der Blumenstreuerin, Frankfurt a. M., Städel Museum

VAN HAUTE 1999, S. 31f., S. 86, Nr. A29, S. 92, unter Nr. A43, S. 87, unter Nr. A30, Anm. 50 und 51 auf S. 242
DE CLIPPEL 2006, S. 335, unter Nr. D124, Anm. 58 auf S. 402

19 Van Haute vermerkte das ligierte oder verflochtene Monogramm „DR“ außer im Städel-Bild nur ein weiteres Mal und zwar für Ryckaerts 1645–49 datierbares „Taverneninterieur“ (Holz, 49,9 x 64,6 cm, Aufbewahrungsort unbekannt). VAN HAUTE 1999, Nr. A68.
20 Ob es sich bei der in der Infrarot-Reflektographie sich mar-

kierenden Datierung „A 45“ um die eigentliche Bezeichnung handelt, ist fraglich. Siehe TECHNISCHER BEFUND.
21 Der nur in KOPIE/VARIANTE a) sichtbare Hund ist nicht zwingend erforderlich, um das Bewegungsmotiv des Mädchens zu erklären, wie Abb. 8 zeigt.



