STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Holländische Gemälde im Städel Museum 1550–1800, Band 3: Künstler geboren nach 1630

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

ZUSATZ / ***ADDITION***
Unter Mitarbeit von Julia Schewski-Bock sowie Christiane Haeseler bei den gemäldetechnologischen Untersuchungen

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 11

HERAUSGEBER / ***EDITOR(S)***
Max Hollein, Jochen Sander

ORT / ***PLACE*, VERLAG** / ***PUBLISHER*, JAHR** / ***YEAR***
Petersberg: Michael Imhof-Verlag, 2010

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / ***RECOMMENDED CITATION***
Mirjam Neumeister, Holländische Gemälde im Städel Museum 1550–1800, Band 3: Künstler geboren nach 1630. Unter Mitarbeit von Julia Schewski-Bock sowie Christiane Haeseler bei den gemäldetechnologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 11, herausgegeben von Max Hollein und Jochen Sander), Petersberg 2010

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.
Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: forschung@staedelmuseum.de
This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.
The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.
Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: forschung@staedelmuseum.de

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

Städel Museum, 2016

HOLLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM 1550–1800
BAND 3: KÜNSTLER GEBOREN NACH 1630

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM
FRANKFURT AM MAIN
XI

HERAUSGEGEBEN VON MAX HOLLEIN UND JOCHEN SANDER

STÄDEL MUSEUM
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

MIRJAM NEUMEISTER

HOLLÄNDISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM 1550–1800

BAND 3:
KÜNSTLER GEBOREN NACH 1630

UNTER MITARBEIT VON JULIA SCHEWSKI-BOCK

SOWIE CHRISTIANE HAESELER BEI DEN
GEMÄLDETECHNOLOGISCHEN UNTERSUCHUNGEN

Städel Museum«

Umschlag: Aert de Gelder
Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, 1685 (Ausschnitt)
Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1015

DIE WISSENSCHAFTLICHE BEARBEITUNG WURDE GEFÖRDERT DURCH
DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

Julia Schewski-Bock verfasste die Eintragungen zu Forschungsstand und Diskussion der Inv.-Nrn. 126, 182, 504, 540, 585, 589, 594, 600, 602, 606, 617, 644, 648, 669, 692, 709, 762, 1119, 1122, 1237, 1278, 2269 und SG 530 unter Verwendung von Vorarbeiten von Mirjam Neumeister

Drucklegung mit wissenschaftlicher und redaktioneller Unterstützung von Ursula Grzechca-Mohr

DIE HERSTELLUNG DES KATALOGS WURDE MÖGLICH GEMACHT DURCH DIE
ERNST VON SIEMENS KUNSTSTIFTUNG

EvS
ERNST VON SIEMENS
KUNSTSTIFTUNG

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

© 2010 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg
und Städel Museum, Frankfurt am Main
ISBN 978-3-86568-541-4
Gestaltung im Rahmen der Katalogreihe: Carolin Zentgraf, 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

Mit dem hier vorliegenden dritten Band des wissenschaftlichen Bestandskataloges zur holländischen Malerei zwischen 1550 und 1800 im Städel Museum findet die im Jahre 2001 begonnene Bearbeitung dieses Sammlungsschwerpunkts ihren Abschluss. Nach dem ersten Band, der Werke der bis 1615 geborenen Künstler beinhaltet, und dem zweiten Band, der sich der zwischen 1615 und 1630 geborenen Künstlergeneration widmet, folgen nun die nach 1630 geborenen Maler. Wie der erste Band, der noch Gemälde der im späten 16. Jahrhundert geborenen, zumeist der manieristischen Stilepoche angehörenden Maler einschloss, weitet auch der vorliegende Band seinen Fokus über das „Goldene Zeitalter" hinaus. Zahlreiche Werke des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts sind darin erfasst, aber auch Gemälde des späten 17. Jahrhunderts, die in den Publikationen zur holländischen Barockmalerei häufig keinen Widerhall finden, vertreten sie doch einen eher vom französischen Geschmack geprägten, höfischen Stil, der bei oberflächlicher Betrachtung nicht mehr „typisch holländisch" zu sein scheint. In der Tat ermöglicht die Aufteilung des Bestandskataloges nach den Lebensdaten der Künstler einen chronologischen Überblick über die gesamte Epoche. So wird deutlich, dass viele Hauptmeister der holländischen Malerei wie Frans Hals, Rembrandt oder Jan van Goyen teils noch im 16. oder zu Beginn des 17. Jahrhunderts geboren wurden. Sie prägten einen Stil aus, der noch heute als unverwechselbar holländisch gilt und scheinbar ein naturgetreues Abbild dieser Zeit liefert. Tatsächlich ist aber diese Phase nur auf wenige Jahrzehnte beschränkt, denn schon ab den 1640er Jahren macht sich eine neue Auffassung geltend: Künstler wie Jacob van Ruisdael oder Allaert van Everdingen führten einen nordisch geprägten Landschaftstypus ein, und Jan Both oder Jan Baptist Weenix bereicherten die holländische Malerei durch italianisierende Motive. Auch die Schüler Rembrandts wie Gerbrand van den Eeckhout oder Ferdinand Bol wendeten sich vom Vorbild ihres Meisters ab und bevorzugten nun einen repräsentativen Stil, der vom Stolz über die politische Unabhängigkeit und der wirtschaftlichen Prosperität der neu gegründeten Republik kündet. Die im vorliegenden dritten Band vereinten Künstler zeigen, neben einer zunehmenden Orientierung an einem international geprägten, eher von aristokratischen Vorbildern inspirierten Stil, eine zunehmende Individualisierung. Es überrascht daher nicht, dass sich ein vermögender Maler wie Aert de Gelder dafür entscheidet, die Malweise seines Lehrmeisters Rembrandt auch noch zu einer Zeit beizubehalten, als diese schon längst aus der Mode ist. Darüber hinaus beinhaltet der vorliegende Band mit Werken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auch solche, die zum Zeitpunkt ihres Erwerbs als modern, sogar als zeitgenössisch galten. Teilweise orientieren sie sich noch eng an Vorbildern des 17. Jahrhunderts, zum Teil werden aber auch moderne Tendenzen erkennbar wie beispielsweise in der Verwendung einer nach der neuesten Mode gekleideten Staffage.

Für die großzügige finanzielle Förderung der Bearbeitung dieses Bandes danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Ebenso geht unser Dank an die Ernst von Siemens Kunststiftung, die die Drucklegung des Bandes unterstützte, sowie an die zahlreichen Fachkollegen in Museen, Forschungseinrichtungen und Bibliotheken, die großzügig ihr Wissen mit den Bearbeiterinnen teilten. Die Realisierung des Kataloges wurde vom Michael Imhof Verlag in bewährter Weise ausgeführt.

Ein großer Dank gilt auch den Mitarbeitern am Städel Museum, den Wissenschaftlern und Restauratoren sowie denjenigen, die in den Werkstätten, in der Bibliothek und in der Verwaltung tätig sind. Jedes der Gemälde wurde eingehend gemäldetechnologisch und maltechnisch untersucht – hier ist Christiane Haeseler zu danken, die als Gemälderestauratorin die Untersuchungen kompetent und mit ihrer langjährigen Erfahrung begleitet hat. Unser besonderer Dank gilt jedoch Mirjam Neumeister, die dank ihrer umfangreichen kunsthistorischen Kenntnisse den vorliegenden Band souverän und in vorbildlicher Weise bearbeitete. Nachdem sie als Konservatorin an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München gewechselt ist, brachte Julia Schewski-Bock das Manuskript zum Abschluss, wobei sie sich teilweise auf Vorarbeiten von Mirjam Neumeister stützen konnte. Dafür gebührt auch ihr großer Dank.

Max Hollein
Jochen Sander

INHALT

VORWORT 5

EINLEITUNG 10

KATALOG 13

CORNELIS PIETERSZ. BEGA
Interieur mit stillender Mutter
Inv. Nr. 552 16

Wirtshausszene
Inv. Nr. 1233 23

Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus
Inv. Nr. 642 29

Zwei trinkende und rauchende Dirnen
Inv. Nr. 641 35

GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE
Das Stadthaus in Amsterdam
Inv. Nr. 1051 44

Die beiden Synagogen in Amsterdam
Inv. Nr. 259 53

CORNELIS DUSART
Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler
Inv. Nr. 534 62

JAN EKELS d. J.
Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier
Inv. Nr. 648 72

Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an
Inv. Nr. 709 79

BARTHOLOMEUS ENGELS
Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen
Inv. Nr. 182 86

PAULUS CONSTANTIJN LA FARGUE
Die Korte Mare in Leiden
Inv. Nr. 602 95

AERT DE GELDER
Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert
Inv. Nr. 1015 103

JAN GRIFFIER
Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes
Inv. Nr. 1272 116

JAN HACKAERT und JOHANNES LINGELBACH (Staffage)
Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung
Inv. Nr. 505 125

NICOLAS VAN HAEFTEN
Eine Köchin putzt Gemüse
Inv. Nr. 1235 132

CORNELIS DE HEEM
Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen
Inv. Nr. 708 140

Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade
Inv. Nr. 721 147

EGBERT JASPERSZ. VAN HEEMSKERCK
Eine vor der Mahlzeit betende Familie
Inv. Nr. 3 154

WYBRAND HENDRIKS
Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest
Inv. Nr. 1142 163

JAN VAN DER HEYDEN und
JOHANNES LINGELBACH (Staffage)
An einer Landstraße
Inv. Nr. 1126 171

JAN VAN DER HEYDEN
Schloss Loenersloot in Holland
Inv. Nr. 590 178

MEINDERT HOBBEMA
Hütte an einem Weg
Inv. Nr. 1083 188

Eingang zum Wald
Inv. Nr. 783 198

HOLLÄNDISCHER MEISTER DES
18. JAHRHUNDERTS
Seifenblasender Junge
Inv. Nr. 2269 207

MELCHIOR D'HONDECOETER
Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken
geschlagene Henne
Inv. Nr. 1042 214

MELCHIOR D'HONDECOETER (Kopie)
Hahn und zwei Hennen
Inv. Nr. 1119 222

ARNOLD HOUBRAKEN
Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?)
Inv. Nr. 1122 228

JAN VAN HUCHTENBURG
Besuch im Feldlager
Inv. Nr. 126 235

JAN HULSWIT
Landschaft mit Gehöft unter Bäumen
Inv. Nr. 594 242

JAN VAN HUYSUM
Italienische Landschaft
Inv. Nr. 307 250

HARMEN LOEDING
Stillleben mit Früchten und einer chinesi-
schen Porzellanschüssel mit Erdbeeren
Inv. Nr. 1278 258

NICOLAES MAES
Bildnis einer Dame in einem schwarzen
Kleid
Inv. Nr. 13 266

NICOLAES MAES (Kopie?)
Bildnis eines Mannes mit Kappe
Inv. Nr. 692 274

HENDRIK MEYER
Landschaft mit Schafherde vor einem
Bauernhaus in einer Ruine
Inv. Nr. 589 280

FRANS VAN MIERIS d. Ä.
Bildnis einer Frau mit Barett
Inv. Nr. 1234 288

WILLEM VAN MIERIS
Eine alte Frau mit einem Uringlas:
„Die Kurpfuscherin"
Inv. Nr. 653 296

FRANS VAN MIERIS d. J.
Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch
Inv. Nr. 441 305

ABRAHAM MIGNON
Stillleben mit Früchten
Inv. Nr. 121 313

Stillleben mit totem Geflügel
Inv. Nr. 722 322

MONOGRAMMIST HVB
Muntere Gesellschaft
Inv. Nr. SG 530 330

FREDERIK DE MOUCHERON und ADRIAEN VAN DE VELDE (Staffage)
Landschaft mit dem Kastell von Francheville
Inv. Nr. 504 338

Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall
Inv. Nr. 585 346

CASPAR NETSCHER
Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute
Inv. Nr. 885 355

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS (Umkreis Cornelis van Zwieten?)
Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel
Inv. Nr. 1188 365

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS
Der Kampf der himmlischen mit der irdischen Liebe
Inv. Nr. 482 371

JACOB OCHTERVELT
Kavalier im Fenster
Inv. Nr. 606 378

JAN VAN OS
Boote und Segelschiffe auf stiller See
Inv. Nr. 646 387

SALOMON ROMBOUTS und JOHANNES LINGELBACH (Staffage)
Waldlandschaft mit Spaziergängern
Inv. Nr. 669 394

RACHEL RUYSCH
Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase
Inv. Nr. 540 401

GODFRIED SCHALCKEN
Die Heilige Familie
Inv. Nr. 701 408

Ein Künstler im Atelier
Inv. Nr. 166 416

Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze
Inv. Nr. 735 423

ADRIAEN VAN DE VELDE
Lichtung im Wald mit äsenden Rehen
Inv. Nr. 1048 430

Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft
Inv. Nr. 1138 436

Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen
Inv. Nr. 165 444

WILLEM VAN DE VELDE d. J.
Stürmische See mit einzelnen Schiffen
Inv. Nr. 499 453

WILLEM VAN DE VELDE d. J. (und Werkstatt)
Windstille See
Inv. Nr. 1139 460

JOHANNES VERMEER VAN DELFT
Der Geograph
Inv. Nr. 1149 471

ANDRIES VERMEULEN
Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss
Inv. Nr. 672 492

ARIE DE VOIS
Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht
Inv. Nr. 674 501

Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft
Inv. Nr. 1230 509

Bildnis einer Dame
Inv. Nr. 458 515

ROELOF JANSZ. VAN VRIES
Bauernhütten in einem Wald
Inv. Nr. 600 522

JACOB VAN WALSCAPELLE
Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase
Inv. Nr. 617 529

JAN WEENIX
Stillleben mit totem Hasen und Vögeln
Inv. Nr. 863 537

Bildnis eines holländischen Kaufmanns
Inv. Nr. 102 544

JAN WIJNANTS
Landschaft mit Reiter
Inv. Nr. 1237 552

JAN WIJNANTS und JOHANNES LINGELBACH (Staffage) und DIRCK WIJNTRACK (Vögel)
Tümpel mit Enten, Angler und Jäger
Inv. Nr. 762 558

GERRIT ZEGELAAR
Interieur mit stillender Frau
Inv. Nr. 644 565

Nachträge zu Band 1:
Künstler geboren bis 1615

HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1620
Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, die mit Rüstungsteilen spielen: Der März und der April
Inv. Nr. 2070 572

JULIUS PORCELLIS (?)
Bewegte See
Inv. Nr. 593 579

BALTHASAR VAN DER VEEN
Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten“
Inv. Nr. 1241 589

ANHANG 595

Peter Klein 596
Dendrochronologische Untersuchungen an holländischen Tafelbildern im Städel Museum

Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur 600

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts 600

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts 600

Ausstellungskataloge 601

Bestandskataloge 602

Sonstige Literatur 603

Indizes 609

Inventarnummern 609

Erwerbungsdaten 610

Provenienzen 611

Veränderte Zuschreibungen 612

Personenregister 613

Abbildungsnachweis 617

EINLEITUNG

Die holländische Malerei des sogenannten „Goldenen Zeitalters" im Städel umfasst einen Bestand von 192 Gemälden. Hauptmeister wie Rembrandt, Frans Hals, Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael, Adriaen van de Velde und Johannes Vermeer sind mit wichtigen Beispielen ihres Schaffens vertreten. Diese gelangten durch Stiftung und Vermächtnisse in den Bestand, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts aber auch durch gezielte Ankäufe, die bereits damals Kennerschaft und den Ehrgeiz verraten, eine „klassische Sammlung" holländischer Malerei zu formen.

Einen wichtigen Grundstock bildete die Sammlung des Stifters. Johann Friedrich Städel hatte diese schon im ausgehenden 18. Jahrhundert zusammengetragen; aus ihr ging das Städelsche Kunstinstitut hervor. 1817 durch die Sammlungen von Sophia Franziska de Neufville-Gontard und Johann Georg Grambs bereichert, besaß das Städel von Beginn an einen umfangreichen Bestand holländischer Gemälde. Durch die Nähe zu den Niederlanden und die über Jahrhunderte bestehenden engen Handelsbeziehungen hatte sich in Frankfurt ein Kunstmarkt für niederländische Malerei etabliert. Zahlreiche Versteigerungskataloge des 18. Jahrhunderts, die sich noch heute in der Bibliothek des Städels – mit den handschriftlich notierten Namen der Käufer – befinden, legen davon Zeugnis ab. Das Interesse für das Kabinettbild, das mit seinem kleinen Format bürgerlichen Vorlieben entsprach, erklärt, warum so viele Werke niederländischer Meister Eingang in die Frankfurter Sammlungen und von dort in das 1816 gegründete Museum fanden. Bemerkenswert ist dabei, dass nicht nur Werke des 17. Jahrhunderts vertreten waren, sondern auch die des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – sozusagen die „zeitgenössische" Malerei, die damit schon früh Eingang in das Museum fand. Kennzeichnend für die Malerei dieser Zeit ist die betonte Rückbesinnung auf die des 17. Jahrhunderts, das offenbar schon damals als „Goldenes Zeitalter", als ein besonderer Höhepunkt der Malerei, wahrgenommen wurde. So knüpfte Paulus Constantijn La Fargue mit seiner Ansicht der „Korte Mare in Leiden" von 1781 an die gut hundert Jahre zuvor gemalten Vorbilder von Jan van der Heyden an, und Andries Vermeulen verarbeitete für seine 1800 entstandene „Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss" Impulse durch die stimmungsvollen Winterbilder des Aert van der Neer, die ihrerseits in einer von Pieter Bruegel d. Ä. ausgehenden Tradition standen.

Die besondere Struktur des aus drei Bänden bestehenden Bestandskataloges zur holländischen Malerei im Städel, der nach den Lebensdaten der Künstler geordnet ist, lässt nicht nur die chronologische Entwicklung der holländischen Malerei, sondern auch die Sammlungsgeschichte hervortreten: Die ersten beiden Bände umfassen viele Hauptmeister der holländischen Malerei. Der erste Band, den vor 1615 geborenen Malern gewidmet, enthält unter anderen Gemälde von Rembrandt, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Gerrit Dou und Frans Hals; der zweite Band Werke der 1615 bis 1630 geborenen Maler, zu denen Jacob van Ruisdael, Gerard ter Borch, Johannes Lingelbach und Philips Wouwerman zählen. Viele der in diesen beiden Bänden besprochenen Gemälde kamen zwar auch aus Frankfurter Sammlungen in das Städel, einige wurden aber auch gezielt im Verlauf des 19. Jahrhunderts und noch im frühen 20. Jahrhundert erworben. Dazu zählt die monumentale „Blendung Simsons" von Rembrandt, die 1905 mit großem finanziellen Einsatz angekauft wurde, ebenso wie Werke der „Manieristen", beispielsweise von Abraham Bloemaert und Roelant Savery. In den gezielten Ankäufen von wichtigen Beispielen holländischer Malerei und der prägenden Künstlerpersönlichkeiten zeigt sich eine neue Kennerschaft, aus der die sich im späten 19. Jahrhundert etablierende Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin hervorging.

Im vorliegenden dritten Band, der die nach 1630 geborenen Künstler umfasst, sind zahlreiche Maler des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vertreten. Viele Werke gelangten direkt von der Staffelei oder nach einem nur kurzen Verbleib auf dem Kunstmarkt in die Frankfurter Sammlungen und von dort in das Städel. Er repräsentiert somit den ältesten Sammlungsbestand holländischer Malerei, aber auch gezielt erworbene Hauptwerke wie das „Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert" von Aert de Gelder, dem letzten Rembrandt-Schüler, und den „Geograph" von Vermeer, der 1885 vom Frankfurter Kunstverein auf einer Versteigerung in Döbling bei Wien erworben wurde – gerade zu der Zeit, als dieser enigmatische Künstler von den Kunstgelehrten, allen voran von William Bürger (eigentlich Etienne Joseph Théophile Thoré), wiederentdeckt wurde.

Die Aufteilung in drei Bände macht jedoch auch die Entwicklung der holländischen Malerei aus ungewohnter Perspektive deutlich: So geht dem „Goldenen Zeitalter" eine vom manieristischen Stil geprägte Phase voraus, dem viele der als „Gründerväter" und oftmals aus den Südlichen Niederlanden stammenden Maler wie Karel van Mander oder Roelant Savery folgten. Die „typisch" holländische Malerei beschränkte sich hingegen nur auf wenige Jahrzehnte: Bereits bei Künstlern, die zwischen 1615 und 1630 geboren und deshalb im zweiten Band vereint sind, lassen sich Tendenzen zu einem vom internationalen Geschmack geprägten Stil feststellen. Viele Landschaftsmaler fanden ih-

re Motive nun nicht mehr in den holländischen Dünen, sondern in den romantischen nordischen Landschaften Skandinaviens oder in den arkadischen Italiens. Die im dritten Band versammelten Werke machen die weitere Entwicklung der holländischen Malerei deutlich, die häufig als „Verfall" missverstanden wird. Tatsächlich verliert sich das Eigenwillige, scheinbar „typisch" Holländische und wird durch eine am internationalen Geschmack orientierte Kunst ersetzt. So ist die Grisaille „Der Kampf der himmlischen mit der irdischen Liebe" eines unbekannten Malers, die Vorbilder von Jacob de Wit reflektiert, ein typisches Ausstattungsstück und verweist auf die vom französischen Geschmack geprägten Interieurs, in denen Trompe l'œils eine wichtige Rolle spielten.

Die Verzeichnisse der Gemälde im Städel, die im 19. Jahrhundert mehrfach überarbeitet in immer neuen Auflagen erschienen, spiegeln die damalige wissenschaftliche Tätigkeit. Handschriftliche Anmerkungen in den Handexemplaren belegen die aufkommende Forschungsdiskussion – Zuschreibungen wurden vorgeschlagen und wieder verworfen, Kommentare von Fachkollegen erfasst. Erst mit dem Bestandskatalog von Heinrich Weizsäcker von 1900 erfolgte eine systematische wissenschaftliche Bearbeitung des Sammlungsbestandes. Mit den Gemäldeverzeichnissen von Bodo Brinkmann und Jochen Sander wurde der Bestand der Altmeistergemälde seit Mitte der 1990er Jahre erneut gesichtet, auf Signaturen, Klebezettel und Siegel auf der Rückseite untersucht und um Literaturhinweise ergänzt. Mit dem vorliegenden Band kommt die 2001 begonnene wissenschaftliche Bearbeitung des Bestandes holländischer Malerei im Städel zu ihrem Abschluss. Bereits 2005 wurden die ersten beiden Bände, verfasst von der Autorin und von León Krempel, veröffentlicht. Da ab 2003 von Agnes Tieze auch der Bestand der flämischen Gemälde bearbeitet wurde, von dem einige als „Holländisch" ausgeschieden wurden, kam es noch nach Erscheinen der beiden ersten Bände zu Veränderungen in der Zuschreibung, die im vorliegenden Band unter den Nachträgen zusammengefasst sind.
Die Gemälde sind alphabetisch nach Künstlernamen aufgelistet und, wenn von einem Maler mehrere Werke vorliegen, nach Entstehungsdaten geordnet. Die Rubrik „Technischer Befund" enthält eine Zusammenfassung des gemäldetechnologischen Befunds, Angaben zum Erhaltungszustand und zur Restaurierungsgeschichte sowie die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung. Wenn nicht anders erwähnt, wird bei den Maßen immer Höhe vor Breite angegeben. Die Angabe der Brettbreiten orientiert sich an der Rückseite, wobei bei vertikal verlaufenden Brettern die Zählung mit dem Brett links außen und bei horizontal verlaufenden Brettern die Zählung von oben beginnt. Bei Gemälden auf Leinwand wurde – sofern diese ermittelbar ist – die Anzahl der Kett- und Schussfäden pro cm^2 angegeben. Der Anhang umfasst neben den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein das Literaturverzeichnis, die nach Inventarnummern, Erwerbsdaten und letzten Besitzern gegliederten Indizes sowie eine Auflistung der veränderten Zuschreibungen. Ein nach Künstler- und Besitzernamen gegliedertes Register schließt den Band ab.
Ein zentrales Anliegen des vorliegenden Kataloges ist, wie im ersten Teilband, die systematische Erfassung der Malweise, die durch zahlreiche Mikroskopaufnahmen dokumentiert wird. Immer wieder fasziniert die stark individuelle Ausprägung der holländischen Malerei, die sich auch auf die besonderen Voraussetzungen eines freien Kunstmarktes zurückführen lässt. Er führte zu der Notwendigkeit, eine eigene, unverwechselbare Handschrift auszubilden. Die Betrachtung mit dem Mikroskop, aber auch der Infrarot-Reflektographien macht den individuellen Stil der Künstler ersichtlich. Ein herausragendes Beispiel ist Jan van der Heyden, der bereits durch seine zahlreichen technischen Erfindungen wie der Straßenbeleuchtung sowie von Pump- und Spritzsystemen zur Brandbekämpfung eine außergewöhnliche Persönlichkeit ist. Seine Originalität und sein Erfindungsreichtum äußern sich auch in seinen Gemälden. Diese zeigen häufig Stadtansichten, wobei Van der Heyden das präzise und äußerst detailliert gegebene Mauerwerk mittels Stempeln mit eingeätzten Linien und das betont organisch wirkende Laubwerk der Bäume mithilfe von Stempeln erzeugte, auf die er Moose befestigt hatte. Anders als in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, für die ein dünner, teils fast transparenter Farbauftrag über partiell aufgetragenen Unterlegungen typisch war, wurden nun opake Farben beliebt, die zum Teil zwar eine größere Brillanz, aber auch eine gewisse Kühle bewirkten.

Die eingehende Beschäftigung mit dem Original gehört zu den besonderen Privilegien, die die Tätigkeit an einem Museum bietet. Daher gebührt mein Dank an erster Stelle dem ehemaligen Direktor des Städels, Herbert Beck. Ihm verdanke ich intensive und prägende Frankfurter Jahre, in denen ich mich nicht nur mit der Bearbeitung des ersten und dritten Bandes des Bestandskataloges zur holländischen Malerei, sondern auch mit den daraus hervorgehenden Ausstellungen befassen konnte. Die Vielzahl der Projekte und das Vertrauen, das er in mich und meine Arbeit setzte, waren für mich immer eine Bestärkung und haben mir gezeigt, dass das Museum ein Ort intensiver Forschung, aber auch der lebendigen Pflege eines historischen Bestandes und dessen Vermittlung an ein modernes Publikum sein kann. Auf seine Initiative stellte die Deutsche Forschungsgemeinschaft Gelder zur Verfügung, die mir vier Jahre konzentrierten Forschens an den qualitätvollen Frankfurter Beständen ermöglichten. Max Hollein, seinem Nachfolger im Amt, bin ich gleichfalls zu großem Dank verpflichtet. Unter seiner Ägide konnte ich meine Arbeit fortsetzen und auch noch nach meinem Wechsel an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München zu Ende bringen. Er sorgte für eine Finanzierung der Drucklegung durch die

Ernst von Siemens Kunststiftung, so dass der vorliegende Katalog in dieser prachtvollen Form erscheinen konnte. Mein herzlicher Dank gilt auch Michael Maek-Gérard, dem ehemaligen Leiter der Barockabteilung im Städel. Er hat sich stets für meine Arbeit eingesetzt und diese mit seinem Zuspruch begleitet. Dafür gebührt ihm mein besonderer Dank, auch dafür, dass er sich der Mühe unterzogen hat, den Bestandskatalog sorgfältig Korrektur zu lesen.

Als ich im November 2007 nach München wechselte, war die Bearbeitung des Bestandes abgeschlossen und das Material umfassend zusammengetragen. Von 23 Katalogbeiträgen standen allerdings noch die Kapitel zum Forschungsstand und zur Diskussion aus. Diese wurden von Julia Schewski-Bock auf der Grundlage des bereits bestehenden Materials mit großem Engagement und Sorgfalt zu Ende gebracht. Dafür danke ich ihr sehr, wie auch für die mühsame und zeitaufwendige Bestellung der Vergleichsabbildungen.

Jochen Sander, mit Max Hollein Herausgeber des vorliegenden Bandes, ist für die Neuaufnahme der Infrarot-Reflektographien mit dem zwischenzeitlich angeschafften Osiris-A1 Bildaufnahmesystem der Städel-Kooperationsprofessur am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main zu danken, das eine sehr viel bessere Lesbarkeit der zum Teil komplexen Befunde ermöglicht. Ein großer Dank geht auch an Ursula Grzechca-Mohr, die für die Neuaufnahmen der Städel-Gemälde sorgte sowie die Texte für die Drucklegung zusammengeführt und an den Michael Imhof Verlag weitergegeben hat. In den Dank aufnehmen möchte ich auch Heinz-Jürgen Bokler, dem Leiter der Verwaltung und Finanzen, der mir auch nach meinem Weggang aus dem Städel jederzeit ein Ansprechpartner war.

Der Katalog wäre nicht zu dem geworden, was er heute ist, wenn ich nicht das besondere Privileg genossen hätte, während der Bearbeitung eng mit den Restauratoren am Städel zusammenzuarbeiten. Insbesondere Christiane Haeseler bin ich zu großem Dank verpflichtet. Gemeinsam haben wir nicht nur die Gemälde auf ihren Zustand hin betrachtet, sondern uns auch eingehend mit der Maltechnik und der individuellen „Handschrift" der Maler beschäftigt. Ihr verdanke ich eine intensive Zeit des gemeinsamen Sehens und Diskutierens; ihr Wissen und ihre langjährige Erfahrung verhalfen mir zu einem tieferen Verständnis der ganz eigenen holländischen Malweise. Ebenso geht mein besonderer Dank an Stephan Knobloch, dem Leiter der Restaurierungswerkstatt, der die Röntgenaufnahmen machte und meine Arbeit stets mit seiner fachlichen Kompetenz begleitete.

Herzlich bedanken möchte ich mich auch für die Unterstützung, die mir von anderen Kollegen im Städel jederzeit entgegengebracht wurde. So geht mein Dank an Christian Apelt und seine Mitarbeiter für den Transport der Bilder in die Restaurierungswerkstatt, an Ute Wenzel-Förster für die Beschaffung von Fotos der Städel-Bestände und an Elisabeth Heinemann, die schon viele Jahre im Ruhestand ist, aber mit ihrem großen Wissen über das Städel und seine Mitarbeiter dazu verhalf, Informationen in den Bildakten und handschriftliche Notizen auf ihren Ursprung hin zu erschließen. Für den intensiven Austausch während der Bearbeitung unserer Kataloge und die enge kollegiale Zusammenarbeit danke ich auch Agnes Tieze, die inzwischen Direktorin des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg ist.

Für meine Arbeit konnte ich die Bestände zahlreicher wissenschaftlicher Institutionen nutzen. Den Mitarbeitern des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, der Kunsthistorischen Institute der Universitäten Bonn und Frankfurt a. M., des Instituts für Stadtgeschichte in Frankfurt a. M., der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Witt Library in London, des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München und der Städel-Bibliothek danke ich für ihre Hilfe und Unterstützung.

In bewährter kollegialer Zusammenarbeit übernahm der Holzbiologe Peter Klein von der Universität Hamburg die Bestimmung der Holzarten und führte die dendrochronologische Untersuchung der Eichentafeln durch. Moritz Graf Strachwitz, ehemals Deutsches Adelsarchiv in Marburg, und Yvonne Prins, Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag, identifizierten manche der auf den Rückseiten erhaltenen Siegel und konnten somit bislang unbekannte Vorbesitzer der Städel-Gemälde ermitteln.

Zu persönlichem Dank bin ich allen verpflichtet, die meine Arbeit mit Anregungen, Hinweisen und ihrem Interesse begleitet haben. Namentlich erwähnen möchte ich Alison Baisden, Kerry N. Barrett, Hans-Ulrich Beck, Bodo Brinkmann, Carla Calov, Leen Charles, Anja Damaschke, Marcus Dekiert, Gabriel Dette, Taco Dibbits, Ildikó Ember, Nico van Hout, Rudger Jansen, Marijke de Kinkelder, Rüdiger Klessmann, Elly Klück, Michael Kolod, Walter Liedtke, Fred G. Meijer, Norbert Middelkoop, Nicole Roth, Gero Seelig, Martin Sonnabend, Corinne Staal, Silvia Stenger, A. Vandenbulcke, Gregor J. M. Weber und Christina Wewer.

Der Dank meiner Mitautorin Julia Schewski-Bock geht gleichfalls an Elly Klück, Michael Kolod und Bodo Brinkmann für die Kooperation bei der Beschaffung der Vergleichsabbildungen, darüber hinaus aber auch an: Caroline Bruzelius für die Einladung als Visiting Research Scholar an die Duke University, Lee Sorenson und die Mitarbeiter der Lilly Library der Duke University, Sibylle Groß und Roland Enke für die Hilfe bei der Literaturrecherche sowie an Nicolas Bock.

Auch die Drucklegung des Kataloges wurde von vielen unterstützt. Sergey Harutoonian übernahm die Erstellung des Registers, und das auf Julia Walch zurückgehende Gestaltungskonzept wurde von den Mitarbeitern des Michael Imhof Verlages mit Sorgfalt und großem Engagement umgesetzt. Dort gebührt insbesondere Carolin Zentgraf, Marina thom Suden und Michael Imhof unser Dank.

Mirjam Neumeister

KATALOG

CORNELIS PIETERSZ. BEGA

Haarlem 1631/32 – 1664 Haarlem

Als Sohn des Gold- und Silberschmiedes Pieter Jansz. Begijn (Bagijn, Bega) und der Maritge Cornelisdr. wurde Cornelis Pietersz. Bega in Haarlem geboren. Seine Mutter war eine illegitime Tochter des Haarlemer Malers Cornelis Cornelisz. van Haarlem, der ihr in einem Testament vom 20. November 1631 Teile seines Besitzes, darunter alle Rötelzeichnungen, Gegenstände aus Gold und Silber sowie einige Gemälde überließ. Das Geburtsdatum von Cornelis Bega lässt sich aus einem 1650 datierten Dokument erschließen, in dem sein Alter mit 18 Jahren angegeben wird.

Houbraken zufolge erhielt Bega seine Ausbildung bei Adriaen van Ostade. 1653 reiste er nach Frankfurt am Main und traf dort am 24. April seinen Freund, den gleichfalls aus Haarlem stammenden Maler Vincent Laurensz. van der Vinne. Mit ihm brach er zu einer Reise nach Yverdon am Neuenburger See in der Schweiz auf, die über Heidelberg, Straßburg und Basel führte. Im Juni desselben Jahres kehrte Bega nach Haarlem zurück und wurde am 1. September 1654 in die St. Lukasgilde aufgenommen. Er war befreundet mit dem Maler Leendert van der Cooghen, der kurz zuvor bei Jacob Jordaens in Antwerpen studiert hatte. Am 27. August 1664 starb Cornelis Bega, Houbraken zufolge, als Opfer der Pest. Drei Tage später wurde er im Grab seines Großvaters, Cornelis van Haarlem, in der Grote Kerk beigesetzt.

In der Nachfolge seines Lehrers Adriaen van Ostade konzentrierte sich Bega auf bäuerliche Genreszenen. Sein frühestes datiertes Werk stammt aus dem Jahr 1652. Wie Van Ostade widmete er sich auch dem Zeichnen und fertigte Radierungen an.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 349f.; Paul BEGHEYN, Biografische gegevens betreffende de Haarlemse schilder Cornelis Bega (ca. 1632–1664) en zijn verwanten, in: Oud Holland 93, 1979, S. 270–278; SCOTT 1984, S. 7–24; Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 132; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 100–102

INTERIEUR MIT STILLENDER MUTTER

INV. NR. 552

Um 1654–1658

Eichenholz, 27,6 x 21,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (27,6 x 21,4 x 0,6–0,8 cm) wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine hellgraue Ölgrundierung.
Zwischen dem 16. und 19. November 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 43). Die Tafel befindet sich insgesamt in einem recht guten Zustand. Kleine Bestoßungen um den Kopf des Kindes und im Ärmel der Frau. Punktartige Krepierungen im Haar und über ihrem Kopf. Partiell ist die Malfarbe schollenartig zusammengezogen. Dort lässt sich, wie beispielsweise in der linken unteren Ecke, ein Schwundrisscraquelé nachweisen. Senkrecht verlaufende Riefen gehen vermutlich auf die Maserung zurück. Wie die Untersuchung unter UV-Licht zeigt, sind die Bildkanten bestoßen und wurden in jüngerer Zeit retuschiert. Die Retuschen über dem von der Mitte des oberen Bildrandes ausgehenden, 5 cm langen Riss stammen hingegen aus früherer Zeit. Außerdem werden kleine ältere Retuschen am Tuch unter dem Kind, im Rock der Frau und über deren rechter Schulter sichtbar. Der dicke, ältere Firnis weist ein gleichmäßig floreszierendes Erscheinungsbild auf. Er ist teilweise krepiert und stark vergilbt.

Abb. 1: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Signatur „c Bega" wurde mit brauner Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen (Abb. 1). Da sie stark verputzt und krepiert ist, lässt sich ein entstehungszeitliches Craquelé nicht nachweisen. Insgesamt deutet das Erscheinungsbild jedoch auf Authentizität hin.
Die Rückseite weist links sowie oben und unten weitgehend gleichmäßige Abfasungen auf. Die rechte Abfasung fehlt. Ein Schwalbenschwanz liegt über dem Einriss in der Tafel oben in der Mitte. Mit schwarzem Stift „552", darunter in Bleistift „552". Weiße, unleserliche Kreidespuren. Reste von rotem Siegellack.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1492 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1503 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1509.

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „Corn: Bega"

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Öl auf Holz, 6,2 x 4,6 cm, 1825. Im Morgenstern'schen Kabinett, Schrank III, (1806–1827), Mitte. Frankfurt, Historisches Museum.[1]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Anna Alida de Frey (1768–1808), Gouache, 274 x 214 mm, 1787. Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 4488).

BESCHREIBUNG

Inmitten eines durch verschiedene Einbauten verschachtelt wirkenden, ärmlichen Raumes sitzt eine junge Mutter. Sie hat ihr Kind aus der links daneben stehenden Wiege herausgenommen, um ihm die Brust zu geben. Entspannt hält das in eine Decke gehüllte Klei-

1 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 136.

Abb. 2: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, um 1654–1658, Frankfurt a. M., Städel Museum

ne seine Händchen, während die Mutter liebevoll ihren Nachwuchs umfasst. Auf dem Kopf trägt sie eine weiße Haube, außerdem ein weißes Hemd unter dem grünen Kleid sowie eine hellgraue Schürze. Der Rock legt sich in üppige Falten, wie die Decken und Kissen, die aus der Wiege zu quellen scheinen. Die Frau sitzt vor einem halb geöffneten Schrank, auf dem ein Zuber abgestellt ist und weitere Kleidungsstücke liegen. Ein halbrunder Bogen im Hintergrund markiert den Übergang zu einem Nebenraum, der von einer Bretterwand geschlossen wird. Durch das Fenster auf der linken Seite, das mit einer darüber angebrachten Klappe aus Holz geschlossen werden kann, strömt Licht herein. Davon hebt sich die Tür links im Vordergrund, an der ein Hut befestigt ist, als Silhouette ab. Daneben steht eine Kiste, in deren Deckel sich eine Öffnung für einen Griff befindet. Rechts liegt ein umgestürzter Schemel, an dem ein Brett lehnt.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an Cornelis Bega wird das Gemälde am 15. April 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833) als „Corn: Bega" erworben. Sein Wert wird auf *f* 120 taxiert.[2] Johann David Passavant verweist auf die thematischen Parallelen wie auch auf stilistische Unterschiede zu den von Adriaen van Ostade gemalten Bauernszenen.[3] In der Liste der von ihm als zweifelhaft empfundenen Gemälde im Städel führt Theodor Levin auch das vorliegende Werk

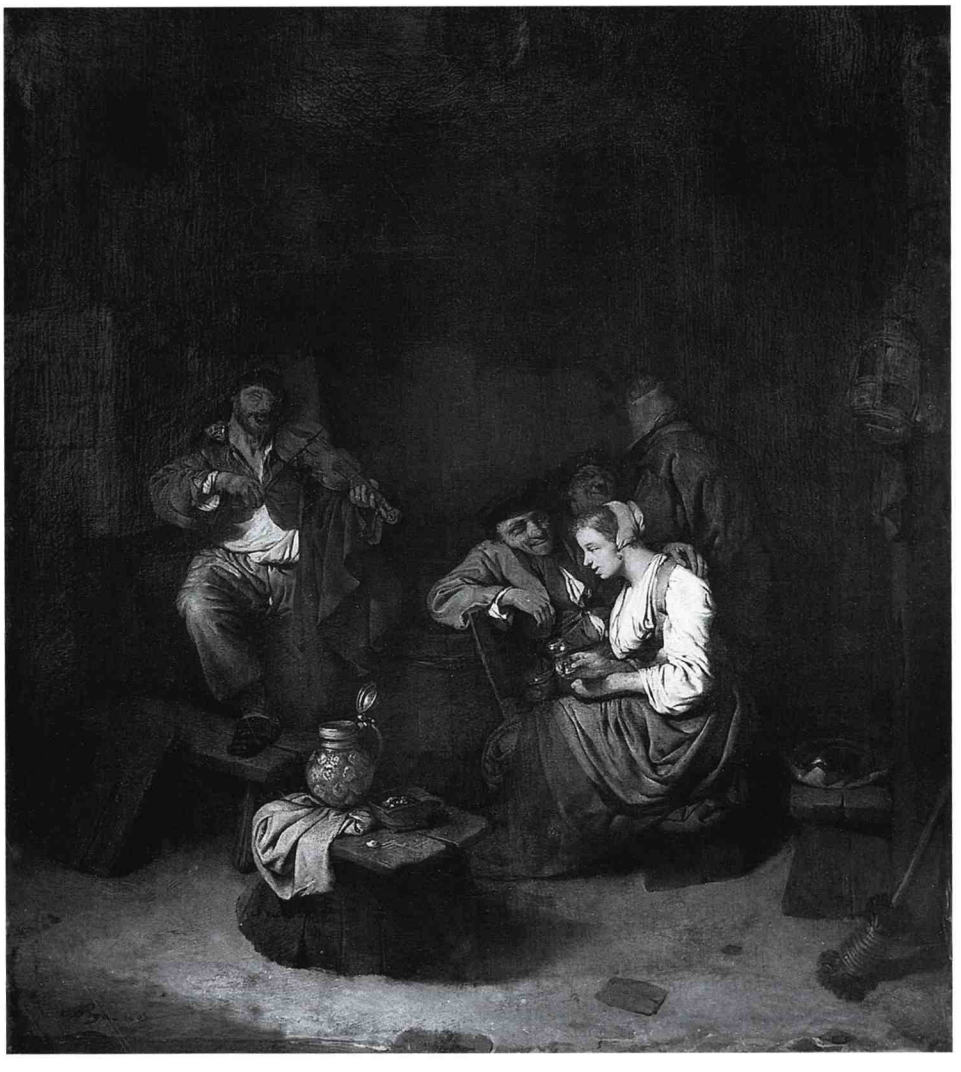


Abb. 3: Cornelis Bega, Geigenspieler und Liebespaar in einem Wirtshaus, 1660, Amsterdam, Kunsthandel P. de Boer (1998/99)

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 28, Nr. 55.

3 „Ein anderer Schüler des Ostade war Cornelius Bega, der in mehr eigenthümlicher Weise gleichfalls das Leben der niedern Stände Hollands vor Augen führt, nnd [sic] wovon wir durch drei seiner Bilder (Nr. 176, 177 und 259) eine Anschauung erhalten."; vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 259.

4 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 677, Nr. 28. So auch in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste der von Levin bezweifelten Städel-Gemälde; vgl. PIGEON 1888, S. 256, Nr. 28.

5 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 255, Nr. 28 und LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 107.

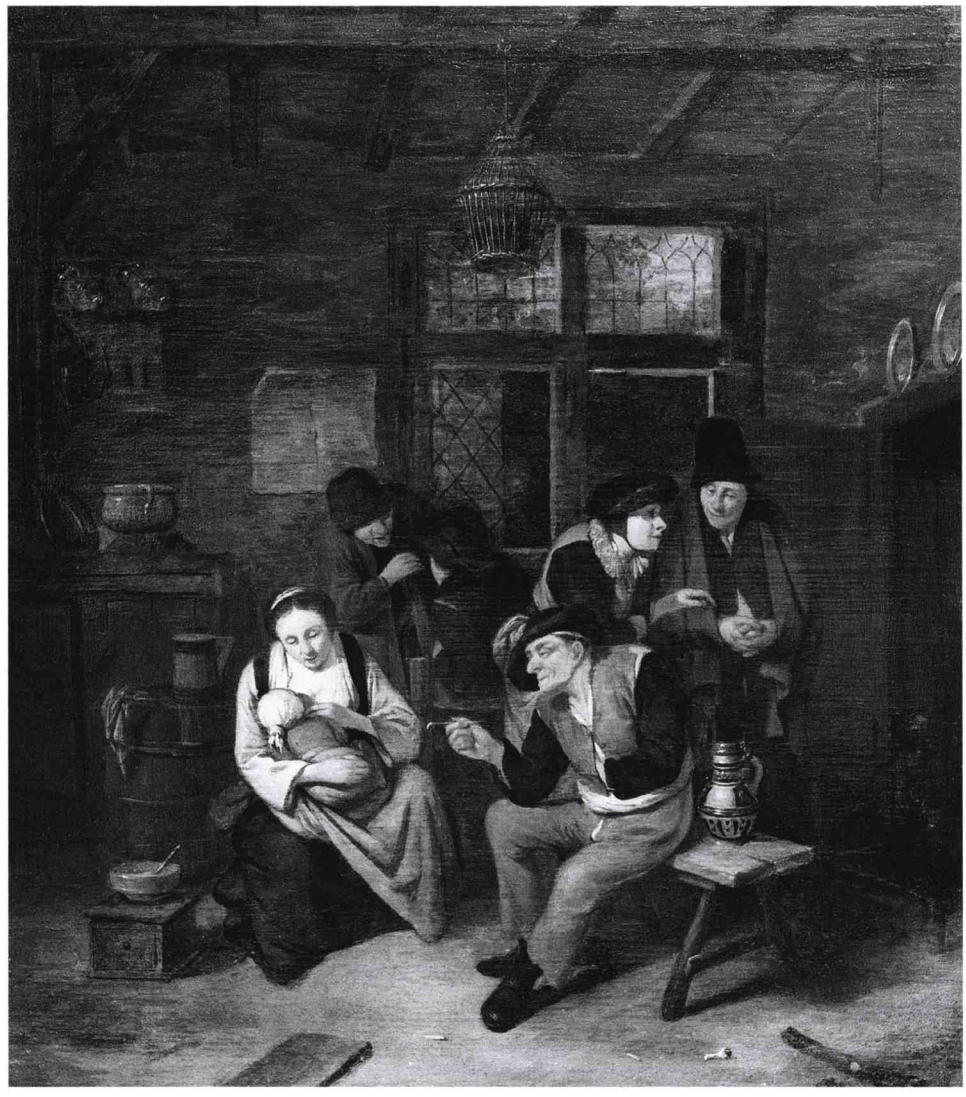


Abb. 4: Cornelis Bega, Wirtshausszene, um 1654, Mainz, Landesmuseum

auf mit der Bemerkung, dass im Städel-Verzeichnis die „kindlich gefälschte" Signatur nicht erwähnt sei.[4] Kurz darauf bezeichnet er es sogar als „plumpe Imitation".[5] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird die Signatur als „c. bega." wiedergegeben.[6] Heinrich Weizsäcker erwähnt eine signierte und 1787 datierte Aquarellkopie von Anna Alida de Frey in der Graphischen Sammlung des Städel.[7] Mary Ann Scott nimmt das Werk in ihrer Monographie als Frühwerk auf und datiert es um 1654 bis 1658.

DISKUSSION

In seiner Vita zu Cornelis Bega bezeichnet Arnold van Houbraken diesen als wichtigsten und bedeutendsten Schüler von Adriaen van Ostade.[8] Das in knapp fünfzehn Schaffensjahren entstandene Œuvre weist tatsächlich zahlreiche Parallelen zu dem seines Lehrers auf.[9] So widmete er sich dem Themenkreis des Bauerngenres, das sowohl derbe Wirtshaus- wie auch intime häusliche Szenen umfasst. Auch stilistisch bestehen Übereinstimmungen zu Van Ostades Werken aus den 1640er Jahren, die sich durch eine brauntonige, schnelle und offene Malweise auszeichnen.[10] Die durch die zum Teil nur dünn aufgetragenen Lasuren schimmernde Grundierung trägt zur tonalen Vereinheitlichung bei.

Die Darstellung einer jungen, ihr Kind stillenden Frau im Städel ist nicht datiert. Eine 1660 datierte Wirtshausszene (Abb. 3) im Amsterdamer Kunsthandel weist einige Parallelen auf.[11] Beide Gemälde zeigen das Motiv der ins Profil gewendeten, sitzenden Frau, deren Profillinie mit der

6 Vgl. Verz. 1892, S. 52, Nr. 211.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 29, Nr. 211.
8 „Kornelis Bega was zyn eerste en beste leerling die hy in de konst opgekweekt heeft."; vgl. HOUBRAKEN 1, 1718, S. 349.
9 Dazu SCOTT 1984, S. 28 und S. 38.
10 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 320, S. 329f. und S. 335f.
11 Holz, 41 x 35 cm. Amsterdam, Kunsthandel P. de Boer (1998/99).

schnabelartigen Nase identisch ist, wie auch die Falten der Kleidung, die schlingenförmige Vertiefungen bilden.[12] Gänzlich anders gelagert ist jedoch der thematische Umkreis – das Frankfurter Gemälde zeigt eine harmonische, häusliche Szene, das im Kunsthandel hingegen ein ausschweifendes Gelage im Wirtshaus. Charakteristisch für die reiferen Schaffensjahre von Bega ist die Konzentration auf eine oder zwei Figuren, die die Komposition dominieren. Dies bestätigt das Gemälde im Städel, das die stillende Mutter in das Zentrum rückt. Die stilistische Weiterentwicklung macht der Vergleich mit der um 1654 entstandenen „Wirtshausszene" (Abb. 4) im Mainzer Landesmuseum deutlich, für die Bega gleichfalls das Motiv verwendete, aber in eine Gruppe mit fünf weiteren Figuren einfügte.[13] Da er zugleich deren Maßstab verringerte, wurde im Frühwerk der Schilderung des Interieurs, das deutliche Übereinstimmungen mit den von Van Ostade gemalten Räumen zeigt, sehr viel mehr Raum gegeben.

In ihrer Monographie zu Bega datiert Scott das Frankfurter Gemälde in die Jahre von 1654 bis 1658.[14] Das bestätigt der maltechnische Befund, denn in der offenen Malweise steht es eher den Werken der Frühzeit nahe als denen der letzten Schaffensjahre, die einen opakeren Farbauftrag aufweisen. Gerade im Hintergrund tritt die offene, flüchtige Malweise deutlich hervor, die sehr an Van Ostade erinnert. So wurden die auf dem Schrank ab-

Abb. 5: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, Mikroskopaufnahme: Nur durch eine Kontur bezeichnete Gegenstände im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 6: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, Mikroskopaufnahme: Auge mit sichtbar stehen gelassener Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 7: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, Mikroskopaufnahme: Nur durch Strichlagen bezeichnete Stofffalten, Frankfurt a. M., Städel Museum

12 Eine ins Profil gewendete Mutter, die ihr Kind betrachtet, kommt auch auf einem Gemälde von Bega im Philadelphia Museum of Art vor (Holz, 41,3 x 35,3 cm, Inv. Nr. 527). Dazu auch SCOTT 1984, S. 272, Nr. 8.

13 Eichenholz, 38 x 33,5 cm. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 102). Von dem Gemälde gibt es noch eine sehr ähnliche Fassung im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv. Nr. 797), außerdem noch zwei weitere, leicht veränderte Varianten, die 1905 in Amsterdam und 1925 in Brüssel versteigert wurden; vgl. Kat. MAINZ 1997, S. 42. Im Kat. WIEN 1991, S. 30, wird das Gemälde im Kunsthistorischen Museum „um 1660" datiert. Scott hingegen datiert das Gemälde, wie die Mainzer Version, um 1654; vgl. SCOTT 1984, S. 272f., Nr. 9. Das in Brüssel versteigerte Gemälde bezeichnet sie als Kopie.

14 Vgl. SCOTT 1984, S. 271, Nr. 4.

15 Kreide, 180 x 232 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Gra-

Abb. 8: Cornelis Bega, Stillende Mutter mit Kindern, 1652, Kreidezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

gelegten Gegenstände nur mit dünnen Lasuren bezeichnet und mit einer braunen Kontur umrissen (Abb. 5). Die Holzwände des Zubers sind mit feinen Pinselstrichen schraffiert. Die lasurartigen Farben wurden dünn aufgetragen und lassen zum Teil die graue Grundierung durchschimmern. Wie die Mikroskopaufnahme verdeutlicht (Abb. 6), ließ Bega diese im Auge der Frau sichtbar stehen, um so die verschattete Augenhöhle zu suggerieren. Charakteristisch ist die Verwendung einer dunklen Konturlinie, die die Gegenstände umreißt. Um Stoffoberflächen zu modellieren, verwendete er eine Binnenzeichnung: So sind die Falten im Hemd der Frau durch einzelne Striche bezeichnet (Abb. 7). In der Infrarot-Reflektographie wird deutlich, dass Bega die Details zeichnerisch mit der Kontur umriss und Schattenzonen mit eng gesetzten Schraffuren vertiefte (Abb. 9).

Das Motiv der Mutter, die ihr Kind stillt, kommt im Werk von Bega mehrfach vor, beispielsweise auf einer 1652 datierten Kreidezeichnung (Abb. 8) in der Graphischen Sammlung im Städel.[15] Hier umstehen drei Kinder die Stillende.[16] Der Hintergrund mit dem Bretterverschlag und dem seitlich stehenden Schrank, auf dem verschiedene Gegenstände abgelegt sind, greift bereits auf das Frankfurter Gemälde voraus. Hinsichtlich

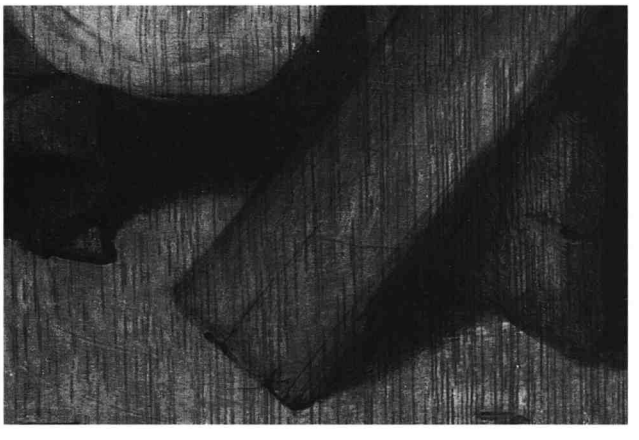


Abb. 9: Cornelis Bega, Interieur mit stillender Mutter, Infrarot-Reflektographie: Durch Schraffuren bezeichnete Schattenzonen, Frankfurt a. M., Städel Museum

der Innenraumdarstellung ist auch die Radierung mit einer stillenden Frau und einem daneben stehenden Bauern von Dusart sehr vergleichbar.[17] Hier tritt auch das auffallende Motiv des Fensters mit einer Klappe auf, die sich nach oben öffnet.

Darstellungen von Müttern, die ihrem Kind die Brust geben, waren in der holländischen Malerei des 17. Jahr-

phische Sammlung (Inv. Nr. 748). Zu der Zeichnung ausführlich SCOTT 1984, S. 31–33 und S. 389, Nr. D61.

16 Als mehrfigurige Szene stellte Bega das Thema auch in einem Gemälde dar, das sich heute in Kapstadt befindet (The Old Town House, Inv. Nr. 14/5). Vgl. H. FRANSEN, Michaelis Collection. The Old Town House, Cape Town, Zwolle 1996, S. 87, Nr. 4. Zu dem Gemälde auch SCOTT 1984, S. 74 und S. 299, Nr. 67.

17 Radierung, 153 x 117 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (HOLLSTEIN I, 30).

hunderts sehr beliebt. Humanisten und Mediziner empfahlen das Stillen, das nicht nur die enge Bindung zwischen Mutter und Kind, sondern auch dessen Gesundheit fördern sollte. Demzufolge galt das Stillen als eine der wichtigsten der mütterlichen Pflichten.[18] In den Gemälden wurde diese häufig mit den Aufgaben des Vaters konfrontiert: So zeigt ein Gemälde mit dem Titel „Die Zimmermannsfamilie" (Abb. 229) von Pieter van Slingelandt im Hintergrund das Familienoberhaupt, das gerade einen Tisch mit dem Hobel bearbeitet.[19] Die Aufgabe des Mannes, mit der Arbeit seiner Hände für die Einkünfte zu sorgen, wird der Pflicht der Frau, die Kinder großzuziehen, gegenübergestellt. Die Intimität, die das Stillen zwischen der Mutter und ihrem Kind erzeugt und die das Frankfurter Gemäldes thematisiert, wurde gleichfalls aufgegriffen, wie der Kupferstich von Hendrick Bary bezeugt.[20]

In seinem dendrochronologischen Gutachten geht Peter Klein von einer frühestmöglichen Entstehung ab 1503 aus und nimmt an, dass die Holztafel, die hier als Bildträger dient, wahrscheinlich ab 1509 verwendet wurde.[21] Damit liegen zwischen dieser Datierung und der mutmaßlichen Entstehung des Frankfurter Gemäldes etwa 150 Jahre. Da Holztafeln zumeist nach kurzer Lagerzeit benutzt wurden, liegt hier vermutlich eine Zweitverwendung vor. Im Röntgenbild lassen sich allerdings keine Reste einer älteren Komposition nachweisen.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 39, Nr. 86; 1823, S. 21, Nr. 86; 1830, S. 11, Nr. 77; 1833, Taf. 2; 1835, S. 41, Nr. 14; 1844, S. 107, Nr. 259; 1855, S. 21, Nr. 259; 1858, S. 88, Nr. 170; 1866, S. 91, Nr. 170; 1870, S. 124, Nr. 229; 1873, S. 127, Nr. 229; 1879, S. 128, Nr. 211; 1883, S. 131, Nr. 211; 1888, S. 140, Nr. 211; 1892, S. 52, Nr. 211; 1897/1900, S. 50, Nr. 211; 1900, S. 29, Nr. 211; 1905/07, S. 40, Nr. 211; 1907, S. 38, Nr. 211; 1910, S. 48, Nr. 211; 1914, S. 49, Nr. 211; 1915, S. 122, Nr. 211; 1919, S. 8, Nr. 552; 1924, S. 26, Nr. 552; 1995, S. 18, Tafel 4

LEVIN 1886/87, Sp. 677, Nr. 28
LEVIN 1887/88, Sp. 256, Nr. 28, Sp. 286, Nr. 107
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 28
EBE 1901, S. 433
WURZBACH 1, 1906, S. 73
SCOTT 1984, S. 271, Nr. 4

18 Vgl. FRANITS 1993, S. 113f.

19 Holz, 42,9 x 35,4 cm. London, Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II. Vgl. FRANITS 1993, S. 116f.

20 Kupferstich, 271 x 210 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (HOLLSTEIN 1, 12). Der Stich entstand nach einem Gemälde von Quiringh van Brekelenkam; vgl. FRANITS 1993, S. 115, Abb. 92. Allerdings tritt das Motiv in der Graphik bei weitem nicht so häufig auf wie in der Malerei; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 28.

21 Gutachten vom 19. Januar 2005; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

CORNELIS PIETERSZ. BEGA

WIRTSHAUSSZENE

INV. NR. 1233

Um 1660–1662

Leinwand, 29,7 x 23,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand weist eine graue Ölgrundierung auf. Das Gemälde befindet sich in einem insgesamt schlechten Zustand. Um den Träger zu stabilisieren und die großen, hochstehenden und an den Rändern verputzten Farbschollen niederzulegen, wurde das Gemälde in früherer Zeit wachsdoubliert; die originalen Spannränder wurden abgeschnitten. Dabei drückte sich teilweise die Leinwandstruktur durch, beispielsweise in der Schürze der Frau und im Hemd des Bauern. In der Malfläche befinden sich Knicke mit Abplatzungen und Bereibungen in der Malschicht. Insgesamt weist das Gemälde starke, zum Teil retuschierte Verputzungen auf, vor allem im Gesicht des Mannes, in seiner Weste und im Hut, aber auch in dem roten Rock der Frau sowie in der Tischplatte. Starke Verputzungen mit Retuschen auch in der linken unteren Bildecke sowie im Hintergrund, dort mit kleinen Ausbesserungen. Über dem Kopf der Frau befindet sich eine Beschädigung, die ausgekittet und retuschiert wurde. Eine weitere Fehlstelle in der blauen Schürze unterhalb des Kruges wurde retuschiert. Delle rechts oben in der Bildecke. Unter UV-Licht werden ältere Retuschen rechts im Hintergrund und am rechten Bildrand sichtbar. Weitere Retuschen am Saum des Rocks sowie in den Brettern links hinter dem Stuhl. Krepierungen in den bindemittelreichen Farbpartien sowie in den Schattenpartien des Rocks. Der fein craquelierte, teilweise auch krepierte Firnis zeigt unter UV-Licht ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. Es handelt sich um einen dicken, älteren Firnis.

Auf der Rückseite ist die Originalleinwand durch die Doublierleinwand abgedeckt. Der Keilrahmen ist allseitig mit Papier abgeklebt. Dort oben links in schwarzer Tinte „Staedel". Daneben teilweise angerissener Klebezettel „G 1299". Auf der mittleren Strebe auf dem Kopf stehender kleiner Klebezettel, darauf in schwarzer Tinte „177" (Abb. 10). Daneben, den Zettel zum Teil überschreibend, in roter Kreide: „3325/25".

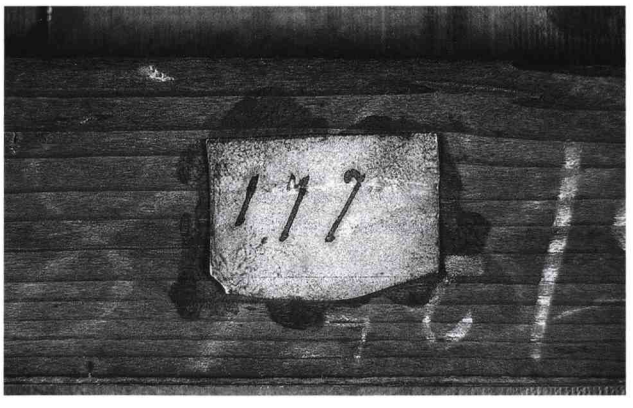


Abb. 10: Cornelis Bega, Wirtshausszene, Rückseite: Klebezettel (um 180° gedreht), Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

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

Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard als „Cornelis Bega"

BESCHREIBUNG

Vor einer in die Rückwand geschnittenen, flachen Nische, die mit einem Halbbogen abgeschlossen ist, sitzen ein Mann und eine Frau. Beide sind in ein Gespräch vertieft: Die Frau, die in ihrer rechten Hand eine Zinnkanne hält, reicht mit der anderen Hand ein Glasgefäß mit einem Metalldeckel. Über einem roten Rock trägt sie eine blaue Schürze und unter ihrem grüngrauen Mieder ein weißes Hemd. Ihren Kopf wendet sie dem neben ihr sitzenden Mann zu. Dieser ist aufgrund seiner einfachen Kleidung als Bauer zu erkennen: Über einem weißen Hemd trägt er eine braune Weste mit grünen Ärmeln. Im Schlitz seiner halboffenen Hose ist der weiße Hemdstoff zu sehen, außerdem trägt er eine kleine Tasche am Bund. Der zerdrückte Hut und die Bartstoppeln vervollständigen die ungepflegte Erscheinung. Mit einer energischen Geste führt der Mann seine Tonpfeife an die Brust, während er sein großflächiges, grobes Gesicht mit einem breiten Grinsen der Frau zuwendet. Mit der linken Hand zieht er ein Glutbecken zu sich heran, das auf einem improvisierten Tisch aus einem Holzzuber und einem Brett abgestellt ist. Vermutlich zündet er seine Tonpfeife an, denn auf einem Stück Papier befindet sich

Tabak, daneben liegt ein Feuerstein. Hinter dem Stuhl der Frau ist ein umgekippter Schemel zu sehen. Ein bauchiger Tonkrug im Vordergrund vervollständigt den Eindruck einer einfachen Schankstube.

FORSCHUNGSSTAND

Am 11. September 1892 wurde das Gemälde mit der Zuschreibung an „Cornelis Bega" als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard erworben. Im Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1892 wird das Gemälde unter dem Titel „Bauer und Schankmädchen" aufgenommen.[1] Heinrich Weizsäcker führt den Titel „Wirtshausszene" ein.[2]
Mary Ann Scott, die das Gemälde um 1660 bis 1662 datiert, verweist auf ähnliche Szenen von Gabriel Metsu, in denen eine moralisierende Warnung gegen die Trunkenheit der Frauen ausgesprochen wird.[3] Die Kohlen im Glutbecken seien zudem ein Hinweis auf sexuelle Begierden.[4]

DISKUSSION

Zechende Männer und Frauen im Wirtshaus sind ein geläufiges Thema in der Haarlemer Genremalerei. Adriaen Brouwer hatte mit seinen noch in Holland entstandenen Werken prägende Beispiele geschaffen, die auch seinen Künstlerkollegen Adriaen van Ostade beeinflussten. Deutlich stehen diese Darstellungen in der Lastertradition des 16. Jahrhunderts: Übergroße Krüge, häufig prominent im Vordergrund platziert, verweisen auf die Trunksucht; ungeniert sich übergebende oder bereits ihren Rausch ausschlafende Bauern zeigen deren negative Folgen an.[5] Ein beliebtes Thema war auch das Rauchen, das damals in enger Verbindung zum Trinken gesehen wurde.[6] Die aus der Trunksucht resultierenden Laster und ihre negativen Konsequenzen wurden in solchen Darstellungen dem Betrachter drastisch vor Augen geführt. Charakteristische Folge der enthemmenden Wirkung von Wein und Bier waren die sexuellen Ausschweifungen, die in den Wirtshausszenen oft nur angedeutet werden.[7] So zeigte Adriaen van Ostade in einem Gemälde, das Johannes Visscher in einem Nach-

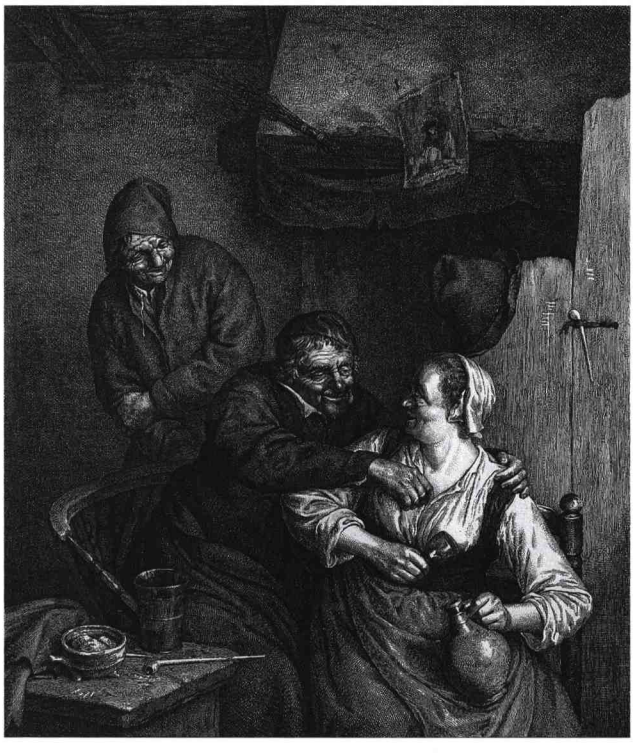


Abb. 11: Johannes Visscher nach Adriaen van Ostade, Gasthausinterieur, Radierung und Kupferstich, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

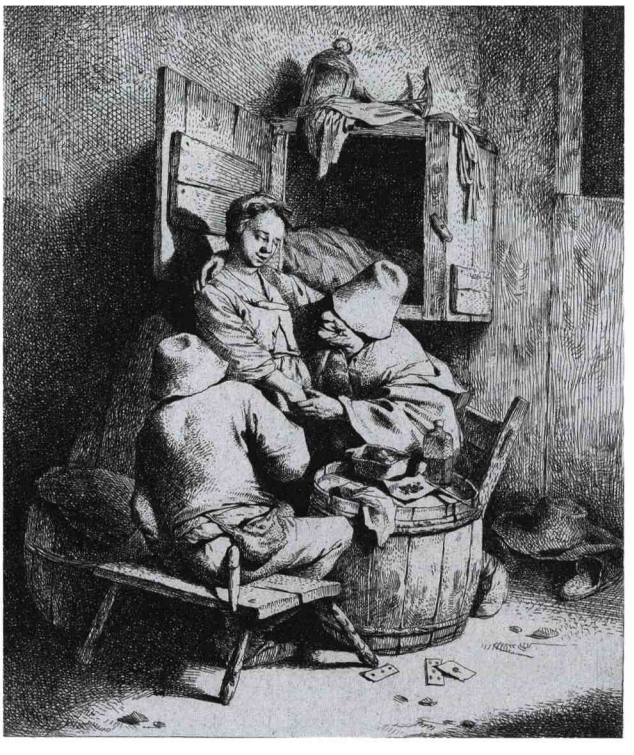


Abb. 12: Cornelis Bega, Die Liebkosung der jungen Wirtin, Radierung, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

1 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 211a.
2 Vgl. Verz. 1900, S. 29, Nr. 211A.
3 Vgl. SCOTT 1984, S. 178.
4 Vgl. SCOTT 1984, S. 178f. mit Hinweis auf die ikonographische Tradition.
5 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 98–100. Zur Ikonographie der Wirtshausbilder und „Lockeren Gesellschaften" grundsätzlich RENGER 1970, dort auch ausführlich zu den „Folgen der Trunksucht".
6 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 100.
7 Vgl. RENGER 1970, S. 75–89 zu den Folgen der Trunksucht, zu denen auch die unkeusche Liebe zählt. Er geht auch auf die

Abb. 13: Cornelis Bega, Wirtshausszene, um 1660–1662, Frankfurt a. M., Städel Museum

stich reproduzierte (Abb. 11),[8] wie ein deutlich angetrunkener Mann einer neben ihm sitzenden Frau beherzt in den Ausschnitt greift. Diese nimmt das eher gelassen hin, wie ihr amüsiertes Grinsen andeutet. Dementsprechend macht ein weiterer Mann im Hintergrund, dessen unförmige Mütze an eine Narrenkappe erinnert, eine obszöne Geste, die auf den möglichen Fortgang der Begegnung hindeuten könnte. Die auf dem Tisch abgelegte Pfeife wie auch das daneben stehende Bierglas verweisen auf die enge Verbindung von Rauchen und Trinken und dem daraus resultierenden ausschweifenden Verhalten. Cornelis Bega war diese Darstellung offensichtlich bekannt, denn seine Radierung mit einer Wirtshausszene reflektiert mit dem ungepflegten Ambiente, der Dreifigurenkomposition und der zudringlichen Gebärde des einen Bauern wichtige Züge des Vorbilds von Van Ostade (Abb. 12).[9]

Abb. 14: Cornelis Bega, Wirtshausszene, 1662, ehemals Paris, G. Petit (1927)

Obgleich der im Vordergrund prominent inszenierte Krug, die Zinnkanne in der Hand der Frau, die Pfeife in der Hand des Mannes und der Tabak auf dem Tisch auf die traditionellen Bedeutungen verweisen, so stehen sie doch nicht im Zentrum des Frankfurter Bildes.[10] Bega inszeniert hier eine eher ruhige, gemessen wirkende Szene, die das lasterhafte Verhalten allenfalls andeutet. Zwar scheint es, als wolle die Schankmagd den Bauern zu einem Glas verführen, seine distanzierte, ausweichende Körperhaltung und der wie eine schützende Barriere wirkende Arm, den der Mann auf Brusthöhe hält, lassen allerdings darauf schließen, dass er vorläufig standhaft bleibt. Diese wie schwebend wirkende Darstellung, die keinen eindeutigen Ausgang nahelegt, ist für das Spätwerk von Bega typisch. Das macht der Vergleich mit den anderen, im Wirtshaus- und Bordellkontext verorteten Szenen im Städel (Abb. 22, 30) deutlich.

Die zurückgenommene, ruhige Darstellung, aber auch die Komposition mit den großen, das Bildfeld dominierenden Figuren verweisen auf eine Entstehung des Frankfurter Bildes in den letzten Schaffensjahren.[11] Ein 1662 datiertes Gemälde, ehemals im Pariser Kunsthandel, bietet sich zum Vergleich an (Abb. 14): Die sitzende, ins Profil nach rechts gewendete Frau, die gleichfalls ein Glas hält, ist beiden Werken gemeinsam.[12] Wie im Frankfurter Gemälde entwickelt sich zwischen den beiden Protagonisten ein Gespräch, das der Szene einen ruhigen Unterton verleiht, der nichts mit den aus-

Bordellszenen des Braunschweiger Monogrammisten ein, in denen der Weingenuss und die unkeusche Liebe häufig thematisiert werden und von denen das Städel ein qualitätvolles Beispiel besitzt (Inv. Nr. 249); vgl. Jochen SANDER, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550, Mainz 1993, S. 354–367.

8 Radierung und Kupferstich, 345 x 268 mm. Zur Deutung des Blattes vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 314–316, mit weiteren Beispielen für Darstellungen mit obszönen Gesten. Dort wird auch auf den Krug im Schoß der Frau verwiesen, der als Symbol für den Uterus eine deutlich sexuelle Konnotation aufweist; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 316.

9 Radierung, 233 x 182 mm (HOLLSTEIN 1, 34).

10 Deshalb ist auch die moralisierende Interpretation, die Scott mit dieser Darstellung verknüpft, zu relativieren. Im Hinblick auf die Genreszenen von Gerard van Honthorst deutet sie auf die Bedeutung der glühenden Kohle als Sinnbild für die Liebesglut und damit auf die fleischliche Lust hin; vgl. SCOTT 1984, S. 178. Allerdings sind die halbfigurigen Lasterszenen von Honthorst bereits durch ihre plakative Darstellung eher moralisierend zu verstehen als die kleinformatigen Genreszenen, die damals in hoher Zahl entstanden und deren sinnbildlicher Charakter keinesfalls eindeutig ist.

11 Scott datiert das Frankfurter Gemälde um 1660 bis 1662; vgl. SCOTT 1984, S. 312, Nr. 103.

12 Leinwand, 34 x 31 cm. Ehemals Verst. Paul Bureau, Paris (G. Petit) 20. Mai 1927, Nr. 17. Vgl. SCOTT 1984, S. 304f., Nr. 80. Die sitzende, im Profil gegebene Frau tritt auch in einer Radierung von Bega auf, die gleichfalls eine Wirtshausszene zeigt (225 x 172 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 4237), HOLLSTEIN I, 35). Auch in Zeichnungen setzte sich Bega mit dem Motiv der auf einem Stuhl sitzenden Frau auseinander (Kreide, 217 x 169 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet; Rote Kreide, 232 x 194 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, vgl. BOCK-ROSENBERG 1930, S. 76, Nr. 156. Dieses Blatt ist ihm nur zugeschrieben und wurde vielleicht von anderer Hand überarbeitet). Stilistisch verwandt, vor allem in der Gestaltung des Interieurs, ist auch das 1662 datierte Gemälde im Louvre (39 x 44 cm, Inv. Nr. 1032). Dazu SCOTT 1984, S. 303f., Nr. 78.

Abb. 15: Cornelis Bega, Wirtshausszene, Mikroskopaufnahme: Vertrieben gemalte Falten, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 17: Cornelis Bega, Wirtshausszene, Infrarot-Reflektographie: Als Schatten eingesetzte Konturlinie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 16: Cornelis Bega, Wirtshausszene, Mikroskopaufnahme: Mit grauer Farbe angelegtes Gesicht des Bauern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 18: Cornelis Bega, Wirtshausszene, Mikroskopaufnahme: Als Schatten eingesetzte Konturlinie, Frankfurt a. M., Städel Museum

schweifenden Wirtshausszenen in der Tradition von Brouwer gemein hat. Auch das Thema der ungleichen Liebe, das ein stilistisch verwandtes, aber gleichfalls undatiertes Gemälde im Londoner Kunsthandel andeutet, wird in dem Frankfurter Gemälde nicht weiter ausgeführt.[13] Allerdings zeigt der Blick durch das Mikroskop, dass Bega gerade das von Altersspuren gezeichnete Gesicht des Bauern maltechnisch sorgfältig vorbereitete (Abb. 16). Denn eine graubraune Unterlegung, die in diesem Bereich aufgetragen und vom später aufgetragenen Inkarnatton nicht überdeckt wurde, markiert Schatten und Falten und lässt den Bauern deutlich älter erscheinen als das neben ihm sitzende Mädchen, dessen helles Inkarnat ihr jugendliches Alter andeutet.

Auch die Malweise spricht für eine Datierung des Werks in die letzten Schaffensjahre nach 1660. Im Vergleich zu der gleichfalls im Städel befindlichen „Stillenden Mutter" (Abb. 2) wirkt der Farbauftrag insgesamt dichter und geschlossener. Die feinmalerische Malweise, die das in den letzten Schaffensjahren entstandene Werk von Bega bestimmt, ist auch in der „Wirtshausszene" festzustellen. Der skizzierende und schraffierende Duktus, der die „Stillende Mutter" nachhaltig bestimmte, tritt nicht mehr im gleichen Maße hervor, denn die Stofffalten sind fein vertrieben gemalt, die Malweise ist opaker und weniger offen (Abb. 15). Deutlich sichtbar wird das in den Konturlinien, die nicht mehr vorrangig die Gegenstände bezeichnen, sondern oft einen Schatten andeuten (Abb. 17, 18). In den

13 Holz, 29,2 x 23,2 cm. London, Kunsthandel Whitfield Fine Art (1999). Zum Thema der ungleichen Liebe vgl. Konrad RENGER, Alte Liebe, Gleich und Ungleich. Zu einem satirischen Bildthema bei Jan Massys, in: Konrad RENGER , Lehrhafte Laster. Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 2006, S. 131–146.

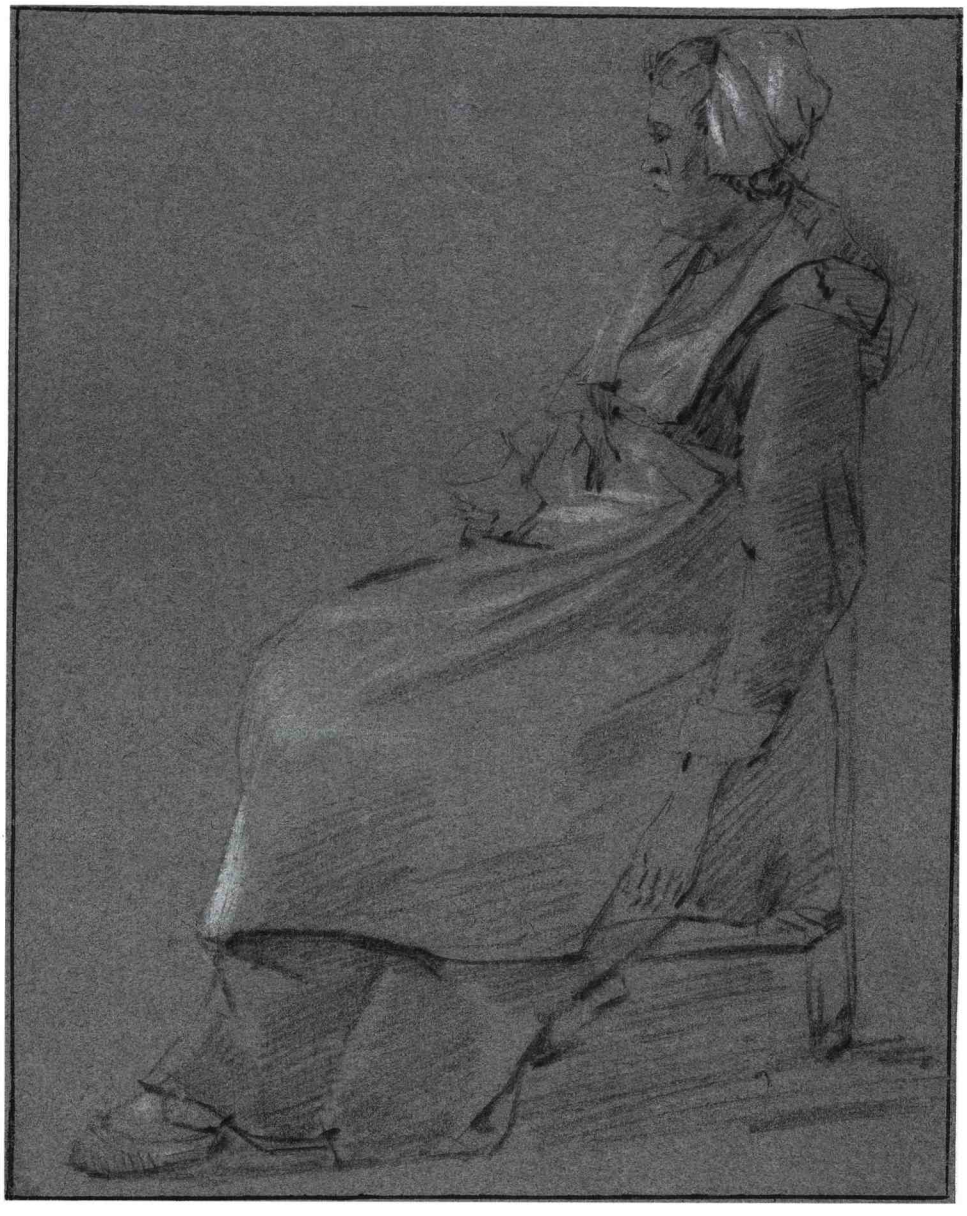


Abb. 19: Cornelis Bega, Sitzende Frau, Kreidezeichnung, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

sicher gesetzten Linien äußert sich Begas Begabung als Zeichner. Dies macht der Vergleich mit einer undatierten Zeichnung deutlich, die mit der ins Profil gewendeten, sitzenden Frau auch motivische Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde zeigt (Abb. 19).

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 211a; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 114, Nr. 211; 1900, S. 29, Nr. 211A; 1905/07, S. 40, Nr. 211a; 1907, S. 38, Nr. 211a; 1910, S. 48, Nr. 211a; 1914, S. 49, Nr. 211a; 1915, S. 122, Nr. 211a; 1919, S. 8, Nr. 1233; 1924, S. 26, Nr. 1233; 1966, S. 15; 1971, S. 12; 1986, S. 23, Nr. 6; 1987, S. 30; 1995, S. 18, Tafel 5

EBE 1901, S. 433
SCOTT 1984, S. 178, S. 312, Nr. 103

CORNELIS PIETERSZ. BEGA

BAUERN UND SCHANKMÄDCHEN IN EINEM WIRTSHAUS

INV. NR. 642
(Gegenstück zu INV. NR. 641?)

1663

Leinwand, 35,9 x 28,2 cm

Signiert und 1663 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand zeigt eine graue Ölgrundierung. Zwischen dem 29. September und dem 17. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 32). Es befindet sich in einem insgesamt schlechten Zustand. Bei einer Kleisterdoublierung wurden die Spannränder unregelmäßig abgeschnitten, so dass die Anzahl der Webfäden der Leinwand nicht mehr ermittelbar ist. Im Vergleich zum Pendant (Inv. Nr. 641) weist dieses Gemälde ein deutlich verbreitertes Craquelé auf. In den dunklen Partien, wie beispielsweise im Hintergrund und in den Schatten an der Hose des Mannes, lässt sich ein Schwundrißcraquelé feststellen. Die Inkarnate sind stark verputzt und zeigen ein verbreitertes Craquelé. Verputzungen in den braunroten Partien wie dem Wams des Bauern, aber auch im Hintergrund, dort auch an den Bäumen im Durchblick und im Gesicht des gerade eintretenden Bauern. Die beschriebenen Schäden wie auch die punktartigen Krepierungen in der Malschicht gehen vermutlich auf eine unangemessene Behandlung mit Lösemitteln zurück. Wenig verputzt erscheinen nur hellere Partien wie das Hemd der Frau, die Hose des Bauern und der Fußboden. Im Rock der Frau markiert sich ein rückseitiger Kratzer. Der dicke, stark vergilbte Firnis ist teilweise krepiert. Unter UV-Licht zeigt er ein gleichmäßiges Erscheinungsbild mit Ausnahme der Partie zwischen den Händen, die Krug und Glas halten. Hier wurde der Firnis gedünnt.
Die Signatur „c Bega" und die Datierung „A° 1663" darunter wurden in graubrauner Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen und weisen ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 20). Der obere Bogen des „B" wirkt nachgezogen.

Durch die Doublierung wurde die originale Rückseite der Leinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen oben mittig Klebezettel: „G. 642", auf dem rechten Keilrahmen in roter Kreide: „3071".

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. J. G. Grambs als „Corn. Bega"

KOPIE/VARIANTE

Cornelis Bega, Leinwand, 40,2 x 33,7 cm. Ehemals Slg. Dr. Fritz Thyssen, Mülheim.[1]

BESCHREIBUNG

In einem dämmerigen Interieur sitzt, von der Beleuchtung herausgehoben, ein Mann neben einer Frau unter einem Korbbogen. Seine einfache Tracht mit dem kurzen, an den Rändern zerschlissenen Wams, dem unge-

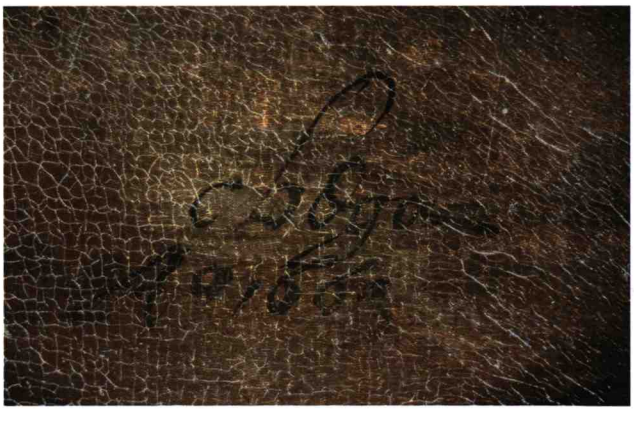


Abb. 20: Cornelis Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Monogrammiert „C. B.", Ort unbekannt. Beide Fotografien des Gemäldes im RKD, Den Haag, verweisen auf eine Expertise von Wilhelm Bode aus dem Jahr 1922. Auf der zweiten Fotographie wird die Sammlung Hans Tass in Amsterdam als letzter Besitzer genannt, die Sammlung Fritz Thyssen ist dort nicht erwähnt. Scott hält es für möglich, dass es sich auch um ein qualitativ schwächeres Werk handeln könnte, allerdings sei das eher unwahrscheinlich; vgl. SCOTT 1984, S. 302.

bügelten, weißen Hemd und der verbeulten Hose weisen ihn, wie auch die am Gürtel angebrachte Tasche und das klobige Schuhwerk, als Bauern aus. In seinen Händen hält er eine Zinnkanne und ein Glas, und sein trunkener Zustand wird durch den glasigen Blick unterstrichen, mit dem er der Frau in das Gesicht stiert. Diese blickt zurückhaltend und in ihrer Haltung eher passiv auf ihr Gegenüber. Rechts liegen auf dem aus einem Hocker und einem Brett improvisierten Tisch ein Stapel mit Spielkarten neben einem Glutbecken, einer zerbrochenen Pfeife und einem Bündel Fidibusse. Eine weitere Spielkarte liegt links am Boden. Daneben hat der Bauer seine Umhängetasche abgelegt, außerdem liegt dort noch ein einzelner Halbschuh. Das Wirtshausambiente vervollständigen der große Zuber im Rücken des Bauern, ein Krug in Salzbrandtechnik sowie das hohe Gefäß auf der rechten Seite. Eine weitere Gestalt, von der nur der Rücken in einer einfachen Jacke dahinter sowie der hohe Hut auszumachen sind, steht im Hintergrund. Durch die dort befindliche Tür kommt gerade ein weiterer Mann hinein, der sich unter einer schweren Last so tief bückt, dass unter dem Hut nur noch die knollige Nase zu sehen ist. Im Durchblick sieht man Bäume sowie die Giebelwand eines benachbarten Gebäudes.

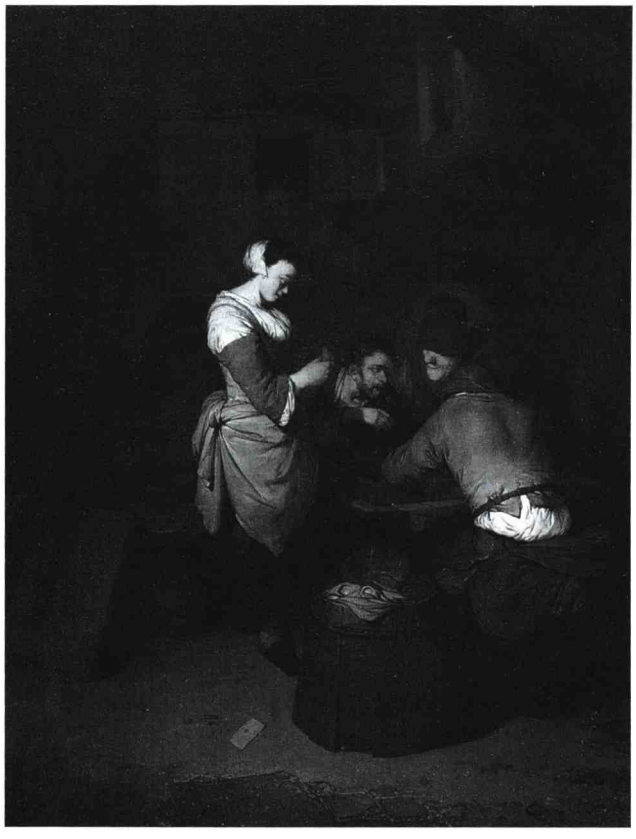


Abb. 21: Cornelis Bega, Wirtshaus mit Bauern in Gesellschaft einer Schankmagd, 1663, Quimper, Musée des Beaux-Arts

FORSCHUNGSSTAND

1817 wird das Gemälde aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs erworben. Gemeinsam mit dem Gegenstück wird es unter der Zuschreibung an Bega als „Bauernstück" verzeichnet und die Datierung als „1666" angegeben.[2] Der Wert der beiden Gemälde wird mit *f* 550 angegeben. Das Inventar, das die Werke einzeln verzeichnet, präzisiert die Taxe auf *f* 275 für dieses Gemälde.[3] Im Städel-Verzeichnis von 1835 wird erstmals die Signatur wiedergegeben und die Datierung zu „1663" korrigiert.[4] Johann David Passavant weist auf die Abhängigkeit der dargestellten Themen von Begas' Lehrer Adriaen van Ostade hin, bemerkt aber auch eine „eigenthümliche" Malweise.[5] Im Städel-Verzeichnis von 1870 wird das gleichfalls aus der Sammlung Grambs stammende Gemälde (Inv. Nr. 641) von Bega als Pendant bezeichnet.[6] Dieser Auffassung schließt sich Heinrich Weizsäcker an, der im Städel-Verzeichnis von 1900 die Transkription der Signatur wiedergibt.[7] Als Gegenstücke werden die Werke auch von Jochen Sander und Bodo Brinkmann aufgeführt.[8] Theodor Levin führt das Gemälde in seiner 1886/87 erschienenen Liste mit zweifelhaften Werken im Städel auf und bezeichnet die Signatur als Fälschung.[9] Diese These greift er, trotz der zwischenzeitlich von Karl Woermann geäußerten Zweifel,[10] kurze Zeit später noch einmal auf. Obgleich er das Gemälde insgesamt für authentisch hält, bezeichnet Levin die Datierung als gefälscht und verweist auf die in dieser Zeit häufig ausgeübte Praxis, von einer echten Signatur nur diejenigen Buchstaben beizubehalten, die in dem fälschlich aufgetragenen Namen vorkommen, den Rest zu entfernen und die übrigen Buchstaben des neuen Namens zu ergänzen.[11] Scott hingegen bezeichnet die Signatur als authentisch.[12]

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 59, 60: „Zwei Bauernstücke von Corn: Bega 1666" (*f* 550). Die Angabe bezieht sich auf das Gemälde mit zwei Frauen, gleichfalls im Städel (Inv. Nr. 641), s. S. 35–42.
3 Vgl. Städel-Inventar 1817, Nr. 641.
4 Vgl. Verz. 1835, S. 79, Nr. 238.
5 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 177.
6 Vgl. Verz. 1870, S. 124, Nr. 228.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 28f., Nr. 210.
8 Vgl. Verz. 1995, S. 18, Abb. 3.
9 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 677, Nr. 27, so auch noch einmal in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste; vgl. Pigeon 1888, S. 256, Nr. 27.
10 Offenbar hatte Woermann diese mündlich geäußert, denn in seinem etwa zeitgleich erschienenen Artikel formuliert er unter Verweis auf die von Levin vorgebrachten Zweifel vorsichtig: „die Berechtigung dieses Angriffs wird geprüft werden müssen"; vgl. Woermann 1888, S. 614, Anm. 1.
11 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 255f., Nr. 27.
12 Vgl. Scott 1984, S. 302.

Abb. 22: Cornelis Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus, 1663, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Mit der Wiedergabe des bäuerlichen Interieurs und der freien Malweise des Hintergrundes steht die Wirtshausszene denen von Begas Lehrer Adriaen van Ostade nahe. Sie ist 1663 datiert und zählt damit zu den kurz vor Begas Tod im folgenden Jahr entstandenen Werken. Diese zeichnen sich durch einen zunehmend eigenständigen Stil aus, der sich von dem seines Lehrers distanzierte. Bega wendete sich einer vertriebenen, glatten Malweise zu, die auch in diesem Gemälde festzustellen ist. Vergleicht man es jedoch mit der Darstellung zweier trinkender und rauchender Dirnen im Städel, die traditionell als das Pendant dieser Wirtshausszene gilt (Abb. 30), so fällt auf, dass dieses noch sehr viel geschlossener gemalt ist und damit eindeutig dem Spätstil von Bega entspricht.

Das gleichfalls 1663 datierte Gemälde aus dem Musée des Beaux-Arts in Quimper (Abb. 21), das einige Bauern in Gesellschaft einer Schankmagd zeigt, weist thematische wie motivische Übereinstimmungen zu der Frankfurter Wirtshausszene auf.[13] So entspricht das ins Profil gewendete Gesicht des hinter dem Spieltisch sitzenden Bauern dem des Frankfurter Bildes, und auch das Motiv des zwischen Wams und Hosenbund hervorquellenden Hemdes kommt wieder vor. Die von hohen Mützen halb verdeckten Gesichter gehen auf vergleichbare Figurentypen bei Van Ostade zurück.
Die prominent im Vordergrund liegende und von dem Bauern nachlässig zu Boden geworfene Umhängetasche sowie die anscheinend schwere Börse am Gürtel könnten auf das traditionelle Thema des Marktgangs anspielen, der durch die Rast im Wirtshaus unterbrochen

Abb. 23: Pieter Coecke van Aelst, Der Bauer im Wirtshaus, 1529?, Federzeichnung, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

13 Leinwand, 37,0 x 29,0 cm. Quimper, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. D86-1). Die Datierung ist schwer lesbar, deshalb schlagen einige Autoren auch „1653" vor; vgl. Ausst. Kat. PARIS 1987, S. 4f., Nr. 2.

Abb. 24: Jan Sanders van Hemessen, Wirtshausszene, um 1540, Karlsruhe, Kunsthalle

wird.[14] Im 16. Jahrhundert entwickelte sich die Bildtradition des Bauern, der sich durch Spiel und Trank, aber auch durch den Besuch bei den Dirnen sein Geld oder seine Ware abnehmen lässt. Eine nachträglich 1529 datierte Zeichnung von Pieter Coecke van Aelst (Abb. 23) veranschaulicht den Zusammenhang zwischen der Hingabe an die Laster und der daraus resultierenden Armut, denn in der Hose des Bauern klafft ein großes Loch.[15] Seine Spielverluste muss er mit dem Huhn in seinem Korb bezahlen. In einer Wirtshausszene von Jan Sanders van Hemessen (Abb. 24) wehrt sich ein Mann, der durch seine große Tasche als herumvagabundierender Wanderer ausgewiesen ist, gegen die Verführung durch eine junge Frau, die ihn und ein Glas mit schmeichlerischer Gebärde umfasst.[16] Sein abwehrendes Verhalten kontrastiert mit dem der im Hintergrund dargestellten Männer, die sich im Bordell nur zu gern verwöhnen lassen. Folglich könnte ein thematischer Zusammenhang zu dem als Pendant bezeichneten Gemälde (Abb. 30) im Städel bestehen, denn dort weist ein ungemachtes Bett im Hintergrund die dargestellten Frauen als Dirnen aus, die sich die Zeit bis zum nächsten Kunden mit Rauchen und Trinken vertreiben. Die vorliegende Wirtshausszene könnte somit die Vorgeschichte illustrieren, denn der stiere Blick des Bauern, der Glas und Krug in der Hand hält, deutet darauf hin, dass er dem Wein schon kräftig zugesprochen hat. Die auf dem Tisch liegenden Spielkarten und die Pfeife verkörpern nichtige, weltliche Freuden, mit denen man sein Geld nur zu leicht verprasst.[17] Der am linken Bildrand liegende, herrenlose Schuh und das Gerümpel im Hintergrund des Raumes evozieren eine Atmosphäre der Liederlichkeit und Vernachlässigung, die der Lebensweise des ungepflegt aussehenden Bauern entspricht.

Kennzeichnend für Bega ist es allerdings, dass er die Lasterikonographie nur andeutet, ohne sie im Bild direkt zu thematisieren, denn das Verhalten der Schankmagd ist zurückgenommen und passiv. Somit erhält die Szene einen schwebenden Charakter, der den Fortgang der Ereignisse im Vagen lässt. Dies spricht dagegen, dass es sich bei der Bordellszene (Abb. 30) um ein inhaltliches Pendant handelt. Typisch für Bega ist die Malweise. Anders als Van Ostade, dessen zeitgleich entstandene Genrebilder ein leuchtendes, von Lokalfarben

14 Dazu RAUPP 1986, S. 210f.

15 Feder, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöht, 201 x 161 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. MB 330). Zur Ikonographie RAUPP 1986, S. 209f. und FROM PISANELLO TO CÉZANNE. MASTER DRAWINGS FROM THE MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM, bearb. v. Ger Luijten u. A. W. F. Meij, Ausst. Kat. New York, Pierpont Morgan Library, Fort Worth, Kimbell Art Museum, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Rotterdam 1990, S. 57–59.

16 Holz, 83 x 111,5 cm. Karlsruhe, Kunsthalle (Inv. Nr. 152). Vgl. Dietmar Lüdke in: AUSGEWÄHLTE WERKE DER STAATLICHEN KUNSTHALLE KARLSRUHE, Bd. 1: 150 Gemälde vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Karlsruhe 1988, S. 64. Zur Deutung der Szene auch RENGER 1970, S. 120–128.

17 Zum Zusammenhang von Weingenuss, Spielsucht und der unkeuschen Liebe vgl. RENGER 1970, S. 75–77.

Abb. 25: Cornelis Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Von schwarzen Konturen umgebene Gegenstände auf dem Tisch, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 26: Cornelis Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Gebauschtes Hemd des Bauern, Frankfurt a. M., Städel Museum

geprägtes Kolorit zeigen, bevorzugte Bega dezente, zarte Farbtöne. Der delikaten Farbgebung entspricht die feinmalerische Wiedergabe von Details, die häufig durch eine schwarze Kontur umrissen werden (Abb. 25). Um Schatten zu erzeugen, schraffierte Bega die Flächen mit dunklen Farbtönen und wendete damit ein der Zeichnung entlehntes Gestaltungsprinzip an.[18] Auch die sorgfältige Wiedergabe von Stoffen, die sich in feinen Falten bauschen (Abb. 26), unterstreicht den dekorativen Gesamteindruck. Somit spiegeln die Genreszenen von Bega eine Stilentwicklung, die die Malerei in den Niederlanden ab den 1640er Jahren prägte: Nach der tonalen Malerei, die die beiden vorhergehenden Jahrzehnte bestimmte, wurden nun feinmalerische, delikat gemalte Szenen bevorzugt. Diese Entwicklung beeinflusste auch das bäuerliche Genre, das zwar weiterhin die ausschweifenden, oft komischen Verhaltensweisen der Bauern darstellte, dies aber in einer eleganten Malweise, die offenbar dem Geschmacksempfinden der Zeit entsprach.[19]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 39, Nr. 85; 1823, S. 21, Nr. 85; 1830, S. 4, Nr. 23; 1833, Taf. 16; 1835, S. 79, Nr. 238; 1844, S. 93, Nr. 177; 1855, S. 21, Nr. 177; 1858, S. 88, Nr. 169; 1866, S. 91, Nr. 169; 1870, S. 124, Nr. 228; 1873, S. 127, Nr. 228; 1879, S. 128, Nr. 210; 1883, S. 131, Nr. 210; 1888, S. 139, Nr. 210; 1892, S. 52, Nr. 210; 1897/1900, S. 50, Nr. 210; 1900, S. 28f., Nr. 210; 1905/07, S. 40, Nr. 210; 1907, S. 38, Nr. 210; 1910, S. 48, Nr. 210; 1914, S. 49, Nr. 210; 1915, S. 122, Nr. 210; 1919, S. 8, Nr. 642; 1924, S. 26, Nr. 642; 1995, S. 18, Abb. 3

LEVIN 1886/87, Sp. 677, Nr. 27
LEVIN 1887/88, Sp. 255f., Nr. 27
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 27
WOERMANN 1888, S. 614, Anm. 1
EBE 1901, S. 433
WURZBACH 1, 1906, S. 73
SCOTT 1984, S. 302f., Nr. 75

18 Hierin äußert sich die besondere Begabung von Bega als Zeichner, von dem sich zahlreiche, mit sicherem Strich ausgeführte Figurenstudien erhalten haben, wie beispielsweise die Zeichnung einer stillenden Mutter mit ihren Kindern in der Graphischen Sammlung des Städel in Frankfurt (Abb. 8).

19 Vgl. Ausst. Kat. PARIS 1987, S. 4.

CORNELIS PIETERSZ. BEGA

ZWEI TRINKENDE UND RAUCHENDE DIRNEN

INV. NR. 641
(Gegenstück zu INV. NR. 642?)

1663

Leinwand, 36,0 x 28,9 cm

Signiert und 1663 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand wurde mit einer grauen Ölgrundierung versehen. Zwischen dem 29. September und dem 17. Oktober 1877 wurde das Bild durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 32). Das mit Kleister doublierte Gemälde zeigt sich in einem insgesamt sehr guten Zustand mit wenigen Verputzungen. Partiell (im Hintergrund um den Kopf der linken Dirne, an ihrer linken Schulter im braunen Mieder und an den Fingern mit der Pfeife) lassen sich punktförmige Krepierungen erkennen, die von den Craquelésprüngen ausgehen. In den verschatteten Rockpartien der Dirne rechts leichtes Schwundrisscraquelé. Partiell aufgebrochene Craquelésprünge. Die Bildränder weisen kleine Beschädigungen auf; sie sind ausgefranst und zum Teil übermalt. Linke untere Ecke fehlt. Vereinzelt winzige Ausbrüche.

Abb. 27: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Der dicke, ältere Firnis weist unter UV-Licht ein gleichmäßig floureszierendes Erscheinungsbild auf. Jüngere Retuschen befinden sich am Krug.
Die Signatur „c Bega A° 1663" (Abb. 27) wurde in braunschwarzer Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragen. Obgleich ein entstehungszeitliches Craquelé zum Teil nachweisbar ist, weisen einige zugelaufene Sprünge darauf hin, dass der Name und das „A°" mit einer dichten schwarzen Farbe nachgezogen sind. Die Datierung hingegen ist authentisch, wie die gute Einbindung in die Malschicht und entstehungszeitliche Craquelés belegen.
Die Originalrückseite ist durch die Doublierleinwand verdeckt. Klebezettel auf dem Keilrahmen oben: „G. 641.", daneben in weißer Kreide „209". Am unteren Keilrahmen in roter Kreide, teilweise mit Wachs verschmiert: „3.525/17" (?).

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. J. G. Grambs als „Corn. Bega"

KOPIEN

a) Cornelis Bega, Holz, 36,7 x 29,1 cm. Ehemals St. Petersburg, Eremitage. Verst. Slg. Albert Schwarz u. a., Köln (Lempertz) 10. Juni 1931, Nr. 12 als „Cornelis Bega".[1] Die Signatur des nicht datierten Gemäldes weicht von der des Frankfurter Bildes ab.[2]
b) Cornelis Bega, Leinwand, 36 x 60 cm (falsche Maßangabe).[3] Ehemals Verst. Slg. Adolf Edler von Marenzeller, Wien (Pisko) 11. März 1908, Nr. 5, als „Cornelis Bega".[4]

1 Vgl. SCOTT 1984, S. 302, Nr. 74a.
2 Vgl. die Transkription der Signatur bei A. SOMOV, Ermitage impérial. Catalogue de la galerie des tableaux. Deuxième partie: Ecoles néerlandaises et école allemande. St. Petersburg 1901, S. 7, Nr. 1683.
3 Vgl. SCOTT 1984, S. 302, Nr. 74. Die offensichtlich falschen Maßangaben sind so im Katalog Verst. Slg. Adolf Edler von Marenzeller, Wien (Pisko) 11. März 1908, Nr. 5 angegeben.
4 Im Katalog aufgeführt als „Fein ausgeführtes Bild von bedeutender Qualität".

Abb. 28: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, Mikroskopaufnahme: Schraffurentechnik zur Bezeichnung von Licht- und Schattenpartien, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 29: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, Mikroskopaufnahme: Konturen zur Bezeichnung von Umrissen und von Schattenzonen, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

In einem Innenraum, der oben von einem Korbbogen abgeschlossen wird, sprechen zwei Frauen angeregt miteinander. Die linke sitzt mit einer Pfeife in der Hand auf der Kante eines aus einer Kiste improvisierten Tisches, auf dem neben einem Glutbecken ein Tuch und ein Stück Papier mit Tabak liegen. Die rechts sitzende Frau hält einen Zinnkrug in ihrem Schoß, während sie mit ihrer linken Hand ein kleines Fläschchen umfasst. Ihren durch die halb gesenkten Lider glasig wirkenden Blick richtet sie auf die andere Frau. Das aufgeknüpfte Hemd und das Mieder lassen ihre Brüste sehen. Der ungepflegten, nachlässigen Aufmachung der Frauen, bei denen es sich offensichtlich um Dirnen handelt, entspricht das unordentliche Interieur: Aus einer Kiste im Vordergrund quellen Stoffe, ein vereinzelter Pantoffel liegt daneben. Ein an den Tisch gelehnter, gezackter Balken und ein umgestürzter Zuber links sowie eine Bank rechts vervollständigen den Eindruck eines ungepflegten Raumes. Den Hintergrund nimmt ein großes Bett ein, durch dessen halb geöffnete Vorhänge das nicht aufgeschüttelte Bettzeug zu sehen ist.

FORSCHUNGSSTAND

1817 wurde das Gemälde als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817) als „Corn. Bega" erworben und zusammen mit dem Gegenstück (Inv. Nr. 642) auf *f* 550 taxiert.[5] Das Städel-Inventar von 1817 gibt den Wert mit jeweils *f* 275 an.[6] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde unter dem Titel „Zwei Weibspersonen in Unterhaltung" aufgenommen.[7] Im Städel-Verzeichnis von 1835 werden die Signatur und die Datierung „1663" erwähnt. Das Gemälde mit der Inventarnummer 642 wird als Gegenstück verzeichnet.[8] Johann David Passavant verweist auf die thematischen Parallelen zu dem Werk von Begas' Lehrer Adriaen van Ostade, aber auch auf die stilistischen Unterschiede.[9] In seinem 1886/87 erschienenen Artikel zur Sammlung im Städel bezeichnet Theodor Levin das Gemälde als „Schwache Fälschung".[10] Kurz darauf schwächt er das pauschale Urteil ab: Nun hält er das Gemälde für echt, bleibt aber bei seiner Behauptung, die Signatur sei gefälscht, obgleich Karl Woermann deren Authentizität verteidigt habe.[11] In seinem 1888 erschienenen Beitrag regt Woermann die genauere Prüfung der Signaturen der beiden 1663 datierten Gemälde an.[12] Ohne auf die von Levin erhobenen Zweifel an der Signatur einzugehen, transkribiert Heinrich Weizsäcker diese im 1900

5 „Zwei Bauernstücke von Corn: Bega 1666"; vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 59, 60.
6 Vgl. Städel-Inventar 1817, Nr. 641.
7 Vgl. Verz. 1819, S. 39, Nr. 84.
8 Vgl. Verz. 1835, S. 79, Nr. 239.
9 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 176.
10 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 677, Nr. 26.
11 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 255, Nr. 26.
12 Vgl. Woermann 1888, S. 614, Anm. 1.
13 Vgl. Verz. 1900, S. 28, Nr. 209.

Abb. 30: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, 1663, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 31: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, Mikroskopaufnahme: Nur mit Strichen bezeichnete Details im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 32: Cornelis Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen, Mikroskopaufnahme: Mit blauen Lasuren übergangene Konturlinie zur Modellierung der Form, Frankfurt a. M., Städel Museum

erschienenen Gemäldeverzeichnis und bezeichnet die Darstellung als „Schlechte Gesellschaft".[13]
Im Katalog zur Sammlung des York City Art Museums wird in Zusammenhang mit der dort befindlichen Wirtshausszene auf das Frankfurter Gemälde verwiesen, das gleichfalls das Motiv der Frau mit der Pfeife zeige.[14]

Abb. 33: Cornelis Bega, Sitzende Frau, Rötelzeichnung, um 1658–1660, Haarlem, Teylers Museum

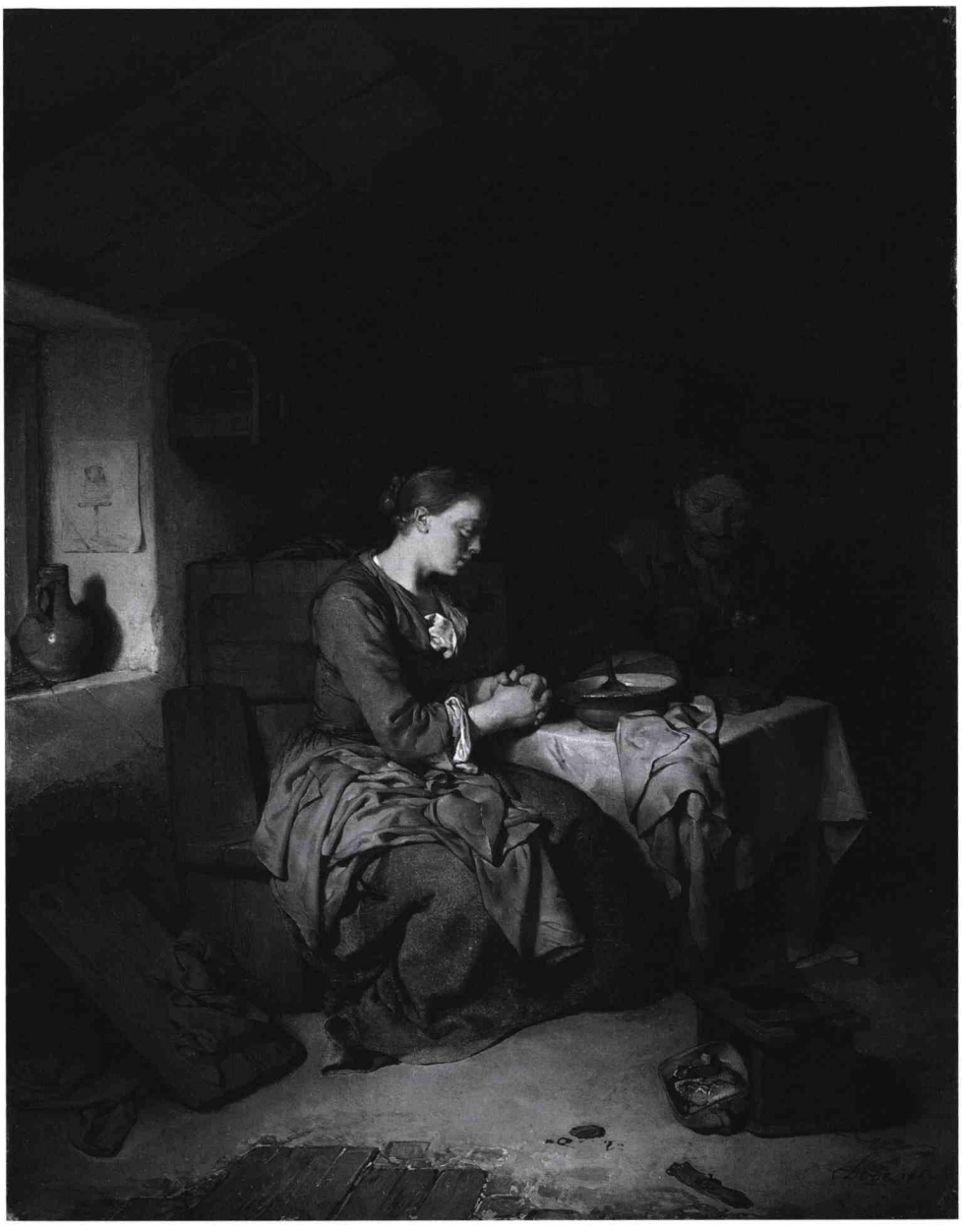


Abb. 34: Cornelis Bega, Das Gebet vor der Mahlzeit, 1663, Amsterdam, Rijksmuseum

Scott bezeichnet die Szene als eine der „most erotic tavern pictures" im Œuvre von Bega.[15] Sie verweist auf das heruntergekommene Ambiente, das die beiden Frauen eindeutig als Dirnen ausweise.[16] Der ungewöhnliche längliche Gegenstand, ihrer Ansicht nach ein Haken, an dem Töpfe im Herd befestigt werden können, habe eine phallische Bedeutung.[17] Demzufolge könnte der am Boden liegende Schuh als Symbol für die Vagina gedeutet werden.[18] Als Gegenstücke werden Inv. Nr. 641 und 642 auch von Jochen Sander und Bodo Brinkmann aufgeführt.[19] Auf einer Fotografie im RKD, Den Haag, wird die bereits erwähnte Wirtshausszene in der York Art Gallery als Pendant zum Frankfurter Gemälde bezeichnet.[20]

DISKUSSION

Nicht nur die Datierung 1663, sondern auch stilistische Charakteristika verweisen auf eine Entstehung dieser Genreszene in Begas letzten Schaffensjahren. Die einfachen, aber phantasievoll drapierten Gewänder sind da-

14 Vgl. Kat. York 1961, S. 46.
15 Vgl. Scott 1984, S. 183.
16 Vgl. Scott 1984, S. 184.
17 Vgl. Scott 1984, S. 184.
18 Vgl. Scott 1984, S. 185.
19 Vgl. Verz. 1995, S. 18, Abb. 3.
20 Anonyme Annotation auf einem Foto im RKD, Den Haag.
21 Rote Kreide, 160 x 133 mm. Haarlem, Teylers Museum (Inv.

Abb. 35: Gabriel Metsu, Eine Frau mit einem Glas und einem Krug, Paris, Musée du Louvre

für ebenso kennzeichnend wie der fein vertriebene Farbauftrag. Die außerordentlich plastische Wirkung geht dabei auf Begas individuelle Pinselschrift zurück, die seine besondere Begabung als Zeichner verrät. Unter dem Mikroskop wird sichtbar, dass er Licht- und Schattenpartien nicht mit unterschiedlich abgetönten Farbflächen modellierte, sondern mit eng gesetzten Schraffuren (Abb. 28). Diese werden vor allem eingesetzt, um Glanzlichter anzuzeigen, so dass der Eindruck schimmernder Stoffoberflächen entsteht. Schattenpartien werden durch dunkle Linien erzielt, die oft als Kontur die Gegenstände umreißen. Die groben, ungegliederten Hände der Frauen entstehen durch rasch gesetzte Linien, mit denen die Zwischenräume zwischen den einzelnen Fingern bezeichnet werden (Abb. 29). Auch die Details im Hintergrund, beispielsweise die auf dem Betthimmel abgelegten Gegenstände, werden mit skizzierenden Strichen nur angedeutet (Abb. 31). In der treffsicheren Linienführung äußert sich der begabte Zeichner. Der Vergleich mit einer Figurenstudie von Bega (Abb. 33), die der Frau mit dem Glas zugrunde liegen könnte, offenbart mit den flott gesetzten Schraffuren und den wenigen, präzise gesetzten Strichen seine Begabung, Beobachtungen festzuhalten und zu Papier zu bringen.[21] Dieser lineare Zugang erzeugt zwar einerseits den Eindruck von Plastizität, verleiht aber andererseits der Darstellung einen trockenen, harten Charakter. Eine feinmalerisch-elegante Bildwirkung erzielte Bega jedoch dadurch, dass er die Konturen teilweise mit farbigen Lasuren überging und somit das Volumen der Gegenstände andeutete. So modellierte er das Glas, das von der einen Frau gehalten wird, mit feinen blauen Farbflächen, die zusammen mit dem Glanzlicht dem Gegenstand seine Form geben (Abb. 32).

Nr. Px58). Scott datiert die Zeichnung auf etwa 1658–60; vgl. Scott 1984, S. 375, Nr. D15.

22 Leinwand, 37,5 x 30 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 95). Vgl. Scott 1984, S. 300, Nr. 70.

Abb. 36: Gabriel Metsu, Eine Äpfel schälende Frau, Paris, Musée du Louvre

Im selben Jahr wie das Frankfurter Gemälde entstand die Darstellung eines „Gebets vor der Mahlzeit" (Abb. 34).[22] Das Motiv der sitzenden Frau, deren Schürze in viele Falten gelegt ist, die ausgeprägte Verwendung der schwarzen Konturlinie und der Typus der Signatur sind beiden Werken gemeinsam. Allerdings ist das Amsterdamer Gemälde dem positiv besetzen Themenkreis der häuslichen Tugenden zuzuordnen, zu dem die Bordellszene in Frankfurt ein Gegenbild liefert, denn dort geben sich beide Dirnen dem Müßiggang hin. Der stiere Blick der einen verrät, dass sie schon kräftig dem Wein zugesprochen hat, und die andere frönt dem Laster des Rauchens.[23] Die unordentliche Bettstatt hinter den Frauen, die schadhaften Möbel und die herumliegenden Kleider verdeutlichen, dass es sich um ein heruntergekommenes Bordell handelt. Der von der rechten Frau im Schoß gehaltene Krug tritt zudem häufig in sexuell konnotierten Szenen auf.[24]

Dass sich eine Frau, die raucht und trinkt, den damaligen gesellschaftlichen Konventionen zufolge unangemessen benimmt,[25] macht der Vergleich mit zwei Gemälden von Gabriel Metsu deutlich, die als Pendants konzipiert sind (Abb. 35, 36).[26] Eines der Werke zeigt eine am Tisch sitzende Frau, auf dem eine Pfeife abgelegt ist. Aus dem Krug in ihrer Hand hat sie sich gerade ein Glas gefüllt und scheint dem Gegenüber zuzuprosten. Diese Frau, die gerade einen Apfel schält, bereitet offenbar eine Mahlzeit vor. Solche Pendants, die richtiges und falsches Verhalten einander gegenüberstellen,

23 Eine Radierung von Bega zeigt eine Pfeife rauchende Frau, die gleichfalls müßig an einem Tisch sitzt, auf dem eine Flasche steht (60 x 54 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung. HOLLSTEIN 1, 11).

24 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 316 mit Verweis auf Eddy DE JONGH, Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, Leiden 1995, S. 40f.

25 Vgl. FRANITS 1993, S. 91f. und Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 370.

26 „Die Raucherin", Holz, 28 x 27 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1464). Signiert. „Die Apfelschälerin", Holz, 28 x 26 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1465).

27 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 370 mit weiteren Beispielen.

waren damals sehr beliebt.[27] In den Mezzotintos, die Gerard Valck nach Vorlagen von Michiel van Musscher schuf, wird die Nachtzeit dargestellt, die von der tugendhaften Frau zur Körperpflege genutzt wird, während die andere über ihrer Näharbeit eingeschlafen ist.[28] Somit stellt das Gemälde im Städel kein inhaltliches Pendant zu der Wirtshausszene mit Bauern und Schankmädchen dar (Abb. 22), die aufgrund ihrer gemeinsamen Provenienz aus der Sammlung Grambs als Gegenstück gilt. Formal verbunden sind die beiden durch den halbrunden Bogen, der die Komposition zum oberen Bildrand hin abschließt. Auch die auf beiden Werken vorhandene Datierung „1663" verweist darauf, dass es sich um ein Gemäldepaar handelt. Allerdings weicht der Typus der beiden Signaturen etwas voneinander ab, denn auf der Wirtshausszene steht sie über, auf dem Bordellbild neben der Datierung. Außerdem ist die Raumgestaltung unterschiedlich: Während sich die Wirtshausszene in einem diffusen, halbdunklen Innenraum verliert, ist die Bordellszene gleichmäßiger ausgeleuchtet und wirkt zudem hinsichtlich der Malweise insgesamt geschlossener. Eine Wirtshausszene in York, die einer Annotation auf einem Foto im RKD, Den Haag, zufolge als Pendant der Frankfurter Bordellszene zugewiesen wurde, scheidet als Gegenstück aus, denn sie ist 1662 datiert, und außerdem stimmen die Maße nicht überein.[29]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 39, Nr. 84; 1823, S. 21, Nr. 84; 1830, S. 4, Nr. 22; 1833, Taf. 16; 1835, S. 79, Nr. 239; 1844, S. 93, Nr. 176; 1855, S. 21, Nr. 176; 1858, S. 88, Nr. 168; 1866, S. 90, Nr. 168; 1870, S. 124, Nr. 227; 1873, S. 127, Nr. 227; 1879, S. 127, Nr. 209; 1883, S. 130, Nr. 209; 1888, S. 139, Nr. 209; 1892, S. 52, Nr. 209; 1897/1900, S. 50, Nr. 209; 1900, S. 28, Nr. 209; 1905/07, S. 40, Nr. 209; 1907, S. 38, Nr. 209; 1910, S. 48, Nr. 209; 1914, S. 49, Nr. 209; 1915, S. 122, Nr. 209; 1919, S. 8, Nr. 641; 1924, S. 26, Nr. 641; 1995, S. 18, Abb. 4

LEVIN 1886/87, Sp. 677
LEVIN 1887/88, Sp. 255
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 26
WOERMANN 1888, S. 614, Anm. 1
EBE 1901, S. 433
WURZBACH 1, 1906, S. 73
Kat. YORK 1961, S. 46
Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 136, Anm. 3
SCOTT 1984, S. 102f., S. 183f., S. 301, Nr. 74

28 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 368–372, Nr. 79.

29 Leinwand, 38 x 28 cm. York, Art Gallery (Inv. Nr. 782). Vgl. SCOTT 1984, S. 307, Nr. 85.

GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE

Haarlem 1638 – 1698 Haarlem

Am 6. Juni 1638 wurde Gerrit Berckheyde als Sohn des Fleischers Adriaen Joppen Bergheyden und der Cornelia Gerritsdr. in Haarlem getauft. Vermutlich ging er bei seinem älteren Bruder Job Berckheyde, der sich vor allem auf Architekturstücke spezialisiert hatte, in die Lehre. Gemeinsam bereisten die Brüder in den 1650er Jahren Deutschland und besuchten unter anderem Köln, Mainz und Heidelberg, wo sie für den Kurfürsten von der Pfalz tätig waren. Um 1660 müssen sie in ihre Heimatstadt zurückgekehrt sein, denn am 20. Juli dieses Jahres wurde Gerrit Berckheyde in die St. Lukasgilde in Haarlem eingeschrieben. Dort übernahm er in den Jahren 1691, 1692 und 1695 das Amt des „vinder". Von 1666 bis 1681 war Berckheyde auch Mitglied der Haarlemer Rederijkergilde „De Wijngaardranken", wo er unter anderem das Amt des „vaendrig" (Fahnenträger) bekleidete. Gerrit Berckheyde starb in der Brouwersvaart durch Ertrinken und wurde am 14. Juni 1698 in der Janskerk zu Haarlem begraben.

Gerrit Adriaensz. Berckheyde malte vorwiegend Stadtansichten, hauptsächlich von Haarlem, Amsterdam, Den Haag und Köln. Seine Ansichten der holländischen Städte zeichnet eine weitgehende topographische Genauigkeit aus, wohingegen die Stadtbilder von Köln eine Kombination fiktiver und realistischer Motive darstellen. Nur selten malte Berckheyde Landschaften und Kircheninterieurs. Signierte und datierte Gemälde entstanden nach 1660, dem Jahr seiner Einschreibung in die Haarlemer St. Lukasgilde.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 197f.; LAWRENCE 1991, S. 15–27; Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 283; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 105f.

DAS STADTHAUS IN AMSTERDAM

INV. NR. 1051

Um 1674

Leinwand, 63,4 x 54,3 cm (Malfeldmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Der Bildträger, eine feine Leinwand (17 x 16 Fäden/cm²) in Leinenbindung, wurde mit einer braunockerfarbenen Grundierung versehen, die zum Teil von späteren Farbschichten ausgespart oder nur von dünnen Lasuren abgedeckt wurde und deshalb die Farbwirkung mitbestimmt. Eine Unterlegung wurde nur partiell im Himmel aufgebracht.

Zwischen dem 11. und 14. März 1878 wurde das Gemälde von den Restauratoren Göbel und Janss untersucht, ohne dass aber Schäden erwähnt werden (Archiv. 1877/78, S. 55). Der Restaurierungsbericht (im Ordner 6 der Restaurierungswerkstatt) vom Sommer 1966 nennt die Firnisabnahme durch Helmut Tomaschek, bei der sich herausstellte, „daß im Himmel sehr verriebene Stellen waren und starke Krakeluren. Außerdem mussten in der Architektur am Rand des Bildes Fehlstellen ausgekittet und retouchiert werden."

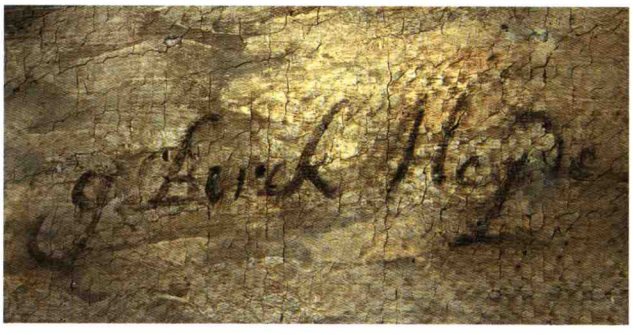


Abb. 37: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Das UV-Licht dokumentiert die fast vollständige Abnahme des alten Firnisses bis auf wenige Reste in der Schattenpartie unterhalb des Querhausfensters. Größere jüngere Retuschen über den Fehlstellen oberhalb der Architektur am rechten Bildrand, am linken Bildrand neben dem Turm sowie in der linken und rechten unteren Bildecke. Großflächige Retusche in der ersten Fensterachse am linken Bildrand, insbesondere in den unteren beiden Geschossen sowie am Feston. Kleinere punktförmige Retuschen über die gesamte Bildoberfläche verteilt.

Die Retuschen über den starken Verputzungen in den Wolken sind teilweise umgeschlagen. Verputzungen vor allem dort, wo die helle Himmelsfarbe an die dunkleren Partien der Architektur stößt: am Gesims des Turmes, in der Kontur des Dreiecksgiebels und in den Skulpturen auf dem Dach. Kratzer in der rechten unteren Bildecke. Die wellenartigen Verzerrungen in der Architektur am linken Bildrand, die auch im Streiflicht am rechten Bildrand nachzuweisen sind, gehen vermutlich auf sekundäre Spanngirlandenbildung zurück.

Winzige Fehlstellen an den Craquelérändern deuten auf hochstehende Farbschollen hin, die möglicherweise mit der Wachsdoublierung fixiert werden sollten. Dabei wurden Pastositäten wie insbesondere die punktförmig aufgetragenen Lichtreflexe stark verpresst.

Die Signatur: „g Berck Heyde" (Abb. 37) wurde in graubrauner Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragen. Sie zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé und ein verputztes Erscheinungsbild.

Die originale Rückseite ist von der Doublierleinwand vollständig verdeckt.

PROVENIENZ

Slg. Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Pommersfelden, Schloss Weißenstein[1]

1 Vgl. Verz. 1995, S. 19. Dort geben Sander und Brinkmann an, dass sich das Gemälde spätestens ab 1719 in der Sammlung befand. In dem von Katharina Bott veröffentlichten Gemäldeverzeichnis der Sammlung Schönborn, das Rudolf Bys 1719 verfasst hatte (Katharina BOTT, Rudolf Bys, Fürtrefflicher Gemählde- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, Weimar 1997), ist das Gemälde nicht verzeichnet. Auch in dem 1892 von Theodor Frimmel veröffentlichten Neuabdruck der anonym verfassten „Beschreibung des Fürtrefflichen Gemählde-und Bilder-Schatzes", Würzburg 1746, wird das Gemälde nicht erwähnt; vgl. Theodor FRIMMEL, Ein Beitrag zur Geschichte der Gräflich Schönborn'schen Galerie (= Mitteilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien IV), in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien XXVIII, 1892, S. 116–129.

Abb. 38: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, um 1674, Frankfurt a. M., Städel Museum

Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 9 (fcs. 305) als „Berckheijden (Gerrit)"
Erworben am 19. Juni 1868 vom Frankfurter Kunstverein als „Job Berckheyden"

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt die Ansicht des Dam, des zentralen Platzes von Amsterdam, von der Südseite aus. Streifen aus weißen Steinen rhythmisieren das Pflaster. Der Vordergrund wird durch eine Staffage belebt: Rechts der Bildmitte treibt ein Fuhrmann einen Schimmel an, der auf einem Schlitten ein Fass und ein großes Paket zieht. Ihm folgt eine junge Frau in einfacher Kleidung. In einem großen Korb, den sie auf dem Kopf balanciert, und einem Henkelkorb am Arm trägt sie einige Waren. Von rechts nähert sich ein Mann mit einem Bauchladen. Links ruhen sich einige Menschen auf der Freitreppe im Schatten eines großen Gebäudes aus. Es handelt sich um das ehemalige Stadhuis von Amsterdam, das von 1647 bis 1665 nach Plänen von Jacob van Campen im klassizistischen Stil erbaut wurde. Die rhythmische Gliederung der von Pilastern gerahmten und mit Festons geschmückten Fensterachsen, der vorspringende Mittelrisalit mit dem Dreiecksgiebel, in dem ein Relief eingelassen ist, wie auch der mit Rustica-Quadern gemauerte Sockel verleihen der monumentalen Architektur einen harmonischen und zugleich repräsentativen Charakter. Bekrönt wird diese durch einen Rundturm mit einer goldenen Uhr, in dem die Glocken angebracht sind. Als Wetterfahne fungiert, der ökonomischen Bedeutung Amsterdams als Seehandelshafen entsprechend, ein Schiff. Drei allegorische Figuren zieren den Dreiecksgiebel, und den Eckrisalit rechts schmückt eine Skulptur, deren Form an die Krone Kaiser Maximilians erinnert. Im Kontrast zum klar gegliederten Baukörper des im klassizistischen Stil erbauten Stadhuis steht die vielgestaltige Architektur der gotischen Nieuwe Kerk rechts daneben. Teilweise verdeckt von der Fassade des Stadhuis ist von dieser nur ein Joch des Langhauses, das von einem Dachreiter geschmückte monumentale Querschiff und der von Kapellen umgebene Chor zu sehen. An das Kirchenschiff wurden kleinere Gebäude aus Backsteinen angebaut. Rechts daneben schließt sich eine Häuserzeile an, deren Untergeschosse zu holzverschalten Verkaufsständen geöffnet sind. Der tiefe Schatten, den das Stadhuis auf den Dam und Teile der Kirchenfassade wirft, und die dort sitzenden Passanten lassen auf einen heißen Sommertag schließen. Dem entsprechen der goldene Schein des Lichtes und der klare blaue Himmel, der nur von wenigen Wolken durchzogen ist.

FORSCHUNGSSTAND

In den im 19. Jahrhundert erschienenen Katalogen zu der auf Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, zurückgehenden Sammlung auf Schloss Weißenstein in Pommersfelden wird das Gemälde wiederholt genannt. Als Werk des „geschätzten Gerhard Berckheyden" erwähnt Joseph Heller in seiner Galeriebeschreibung von 1845 die Ansicht des Amsterdamer Stadhuis, seiner Ansicht nach „das ausgezeichnetste Gebäude dieser Art in Holland".[2] Er gibt die Signatur als „G. Beck [sic!] Heyde; [...]" wieder und vermerkt als Hängungsort das „Dritte Zimmer".[3] Dieses wird im Sammlungskatalog von 1857 näher beschrieben: „An dieses braune Zimmer stößt das blaue [...]".[4] Abweichend von dem von Heller verfassten Katalog wird die Signatur hier als „Berkheyden." gelesen.[5]
Am 17. Mai 1867 werden Teile der Sammlung des Grafen von Schönborn im Hôtel Drouot in Paris versteigert, darunter das vorliegende Gemälde. Im Auktionskatalog wird die meisterhafte Beherrschung der Perspektive hervorgehoben („Perspective très-savante") und die Signatur als „J. Berck Heyde" erwähnt.[6] Die handschriftliche Annotation im Exemplar des Kataloges in der Bibliothek des Städels hält als Verkaufspreis „fcs. 305" fest.[7] Am 19. Juni 1868 erwirbt das Städel das Gemälde vom Frankfurter Kunstverein als „Job Berckheyden".[8]
Im Städel-Verzeichnis von 1870 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Gerrit Berckheyde aufgeführt und die Signatur als „G. Berck-Heyde" wiedergegeben.[9] Eine handschriftliche Annotation im drei Jahre später erschienenen Städel-Verzeichnis korrigiert den Vornamen „Gerard" zu „Gerrit".[10]
1886/87 bezeichnet Theodor Levin die Signatur als Fälschung.[11] Daran hält er auch in der im folgenden Jahr veröffentlichten Liste der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel fest, obgleich er zugibt,

2 Vgl. Heller 1845, S. 33.
3 Vgl. Heller 1845, S. 33.
4 Vgl. Kat. Pommersfelden 1857, S. 35, Nr. 246.
5 Vgl. Kat. Pommersfelden 1857, S. 35, Nr. 246.
6 Vgl. Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 9 (Lugt 29816).
7 Vgl. Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 9 (Lugt 29816).
8 Vgl. Städel-Inventar 1865, Nr. 570.
9 Vgl. Verz. 1870, S. 131, Nr. 267.
10 Vgl. Verz. 1873, S. 135, Nr. 267.
11 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 678, Nr. 47. So auch in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste; vgl. Pigeon 1888, S. 257, Nr. 47.

Abb. 39: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, 1665 (?), Schwerin, Staatliches Museum

sich in der Beurteilung des Gemäldes insgesamt aufgrund des Zustandes nicht sicher zu sein.[12] In der Folgezeit wird die Echtheit des Gemäldes nicht mehr infrage gestellt.[13]

In ihrer Monographie zu Berckheyde listet Cynthia Lawrence das Frankfurter Gemälde unter einer Vielzahl anderer Versionen auf, die zum Teil das Stadhuis in frontaler Ansicht zeigen.[14]

DISKUSSION

Nach seiner Vollendung 1665 zählte das imposante Stadhuis von Amsterdam zu den prominentesten Bauten der Kapitale. Vollständig in dem damals vorherrschenden klassizistischen Stil erbaut und zu dieser Zeit das größte öffentliche Gebäude der Welt, kündete es vom Stolz der Stadt.[15] Als mächtiges und international bedeutendes Handelszentrum hatte Amsterdam zum hohen Ansehen der bürgerlichen Republik beigetragen, die sich als eigenständiger Staat nach dem dreißigjährigen Krieg etablierte. Darauf nimmt auch das figurenreiche Relief von Artus Quellinus in dem zum Dam gerichteten Dreiecksgiebel Bezug, der dem aus dem Frieden resultierenden Wohlstand gewidmet ist. Seegötter huldigen der Personifikation der Stadt Amsterdam und verdeutlichen so die Bedeutung des Seehandels, auf dem der Erfolg der Handelsstadt beruhte. Die den Dreiecksgiebel bekrönende Personifikation des Friedens spielt auf den Frieden von Münster 1648 und damit auf den Baubeginn im selben Jahr an. Ölzweig und der Stab des

12 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 47.
13 Vgl. Verz. 1900, S. 32f., Nr. 279.
14 Vgl. LAWRENCE 1991, S. 56, Anm. 45c.
15 Zur Ikonographie des Gebäudes vgl. Katharine FREMANTLE, The Baroque Town Hall of Amsterdam, Utrecht 1959.
16 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 287.

Merkur in ihrer Hand sind Attribute des Handelsgottes und unterstreichen somit die enge Verbindung von Friede und Wohlstand. Flankiert wird die Personifikation des Friedens von Prudentia und Justitia, die Klugheit und Gerechtigkeit verkörpern und damit Ideale bezeichnen, die die Stadtregierung bei ihrem Wirken begleiten sollten.

Die große Prominenz und die herausgehobene Bedeutung des Bauwerks waren vermutlich der Grund dafür, dass sich Gerrit Berckheyde zeitlebens mit diesem Sujet beschäftigte.[16] Datierte Versionen sind aus allen Schaffensphasen erhalten.[17] Sie zeigen das Bauwerk aus unterschiedlichen Perspektiven, denn neben Ansichten, die das Stadhuis in starker Verkürzung am linken Bildrand zeigen, gibt es auch solche mit dem frontalen Blick auf die gesamte Fassade.[18] Das Gemälde im Städel folgt dem erstgenannten Typus: Der Blick des Betrachters zielt auf das Querhaus und den Chor der Nieuwe Kerk; die Fassade des Rathauses flankiert diese Sichtachse. Dieselbe Perspektive zeigt eine Version im Staatlichen Museum in Schwerin (Abb. 39), die sich nur in der weniger ausgeprägten Verkürzung der Rathausfassade, der Figurenstaffage und der Lichtführung von der Frankfurter Vedute unterscheidet.[19] In dem Schweriner Bild fällt der Schatten, den das Stadhuis auf das Querschiff der Nieuwe Kerk wirft, etwas größer aus und spricht für einen weniger steilen Einfall der Sonnenstrahlen. Der Lichtreflex auf der Laterne und dem vorspringenden Mittelrisalit ist hingegen annähernd identisch. Das Schweriner Gemälde ist 1665 datiert.[20] Die Richtigkeit der Datierung hat Norbert Middelkoop in jüngster Zeit zu Recht bezweifelt mit dem Argument, dass die Ansicht – wie auch die Frankfurter Fassung – bauliche Veränderungen am Dach des Südeingangs der Nieuwe Kerk dokumentiert, die erst um 1673/74 vollendet wurden.[21] Eine 1668 datierte Ansicht des Dam mit dem Stadhuis von Jan van der Heyden (Abb. 40) belegt noch den Vorzustand, denn dort sind über der Eingangshalle drei unterschiedlich steile Pyramidendächer zu sehen, die jeweils den Achsen des Gebäudes zugeordnet sind.[22] Die

Abb. 40: Jan van der Heyden, Das Stadthaus in Amsterdam, 1668, Paris, Musée du Louvre

17 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 287. Die früheste Version stammt aus dem Jahr 1668 (Leinwand, 70 x 110 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 11), die letzte von 1692 (Leinwand, 68,5 x 90 cm. Ehemals Slg. W. J. R. Dreesman); vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 287.

18 Eine weitere Variante ist die Ansicht von der Rückseite vom Nieuwezijds Voorburgwal aus, von der insgesamt fünf Versionen erhalten sind; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1991, S. 293.

19 Leinwand, 60 x 53 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G399).

20 Vgl. LAWRENCE 1991, S. 57.

21 Vgl. SUTTON 2006/07, S. 29–62, S. 44.

Abb. 41: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, 1674, Amsterdam, Historisch Museum

1674 datierte Fassung von Berckheyde im Historischen Museum in Amsterdam (Abb. 41) zeigt hingegen bereits die neue Dachform.[23] Auch wenn diese Ansicht einen größeren Ausschnitt des Platzes wiedergibt als das Frankfurter Gemälde und zudem die Stadtwaage einbezieht, bestehen doch enge Übereinstimmungen vor allem im Hinblick auf die Figurenstaffage: So taucht das Paar, das links auf den Betrachter zugeht, an annähernd identischer Stelle auf.[24] Auch das Motiv des Pferdeschlittens wurde wieder verwendet, im Amsterdamer Gemälde allerdings näher im Vordergrund platziert. Daher ist es plausibel, von einer etwa zeitgleichen Entstehung dieser beiden Gemälde auszugehen.

Eine Zeichnung von Berckheyde (Abb. 42) steht mit dem Amsterdamer Gemälde vermutlich in engem zeitlichen Zusammenhang und diente möglicherweise als Vorlage.[25] Auch wenn hier der Südeingang der Nieuwe Kerk teilweise von dem vorspringenden Mittelrisalit des Stadhuis verdeckt ist, so ist doch zu erkennen, dass das steile Pyramidendach bereits durch die flache, klassizistischere Dachkonstruktion ersetzt ist. Bislang wurde die Entstehung des Blattes allerdings noch vor diesen Umbauten, um 1665, angesetzt.[26] Begründet wurde dies mit der über dem Dreiecksgiebel sichtbaren Figur des Atlas mit der Weltkugel, der sich eigentlich auf der Rückseite des Gebäudes befindet, und der als Beleg gedeutet wurde, dass Berckheyde das Gebäude noch ohne den fertigen Skulpturenschmuck gesehen und daher eine falsche Vorstellung davon gehabt habe.[27] Insgesamt fällt aber der stark additive Charakter der Zeichnung auf. Bereits erwähnt wurde die ungewöhnlich starke Überschneidung des Querhauses der Nieuwe Kerk durch das Stadhuis. Dem steht zudem das heute nicht mehr erhaltene Gebäude der Waage unmittelbar gegenüber – eine Situation, die in keinem von Berckheydes Gemälden wiedergegeben ist. Möglicherweise handelt es sich also nicht um eine Vorzeichnung, sondern um ein Studienblatt, auf dem er mit unterschiedlichen Gebäudeansichten experimentierte.[28] Die Hinzufügung der Atlasfigur ließe sich damit erklären, dass damit zugleich eine Rückansicht des Stadhuis dargestellt wurde.[29] Der experimentelle Charakter der Zeichnung

22 Leinwand, 73 x 86,5 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1337); vgl. Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 126–128.

23 Holz, 43,5 x 60 cm. Amsterdam, Historisch Museum (Inv. Nr. SA 2106). Für den Hinweis danke ich Norbert Middelkoop (mündlich am 27. Juni 2007). Vgl. LAWRENCE 1991, S. 58.

24 Auf dem Gemälde im Städel sind zwei Männer, auf dem in Amsterdam eine Frau und ein Mann zu sehen.

25 Schwarze Kreide, grau laviert, 137 x 190 mm. Zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby's) 8. November 2000, Nr. 86.

26 Vgl. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 8. November 2000, S. 64f., Nr. 86.

27 Vgl. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 8. November 2000, S. 64f., Nr. 86.

28 Dass Berckheyde Vorzeichnungen verwendete, belegt die Kreidezeichnung im Teylers Museum in Haarlem, die für allein drei Ansichten des „Grote Markt" in Haarlem mit der St. Bavokirche verwendet wurde. Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2008/09, S. 76.

wird auch in der Behandlung der Lichtführung deutlich: Eine dunkle Lavierung bezeichnet eine Schattenzone, die über der Fassade des Stadhuis liegt und von der sich die beleuchteten Mauerpartien wie die Seitenfassade des Rathauses oder das Kirchenschiff markant abheben. Die sorgfältig kalkulierte Lichtsituation charakterisiert auch das Frankfurter Gemälde. Dies macht insbesondere die Betrachtung der auf einem oktogonalen Grundriss errichteten Laterne auf dem Dach des Rathauses deutlich. Unmittelbar treffen dort von der Sonne beschienene und verschattete Flächen aufeinander, verstärkt noch durch das dunkle Innere, das in den großen Bogenöffnungen sichtbar wird. Auch die Staffage wird gezielt eingesetzt: Bewusst wird der von einem Sonnenstrahl getroffene Rücken des Schimmels vor dem Schatten auf der Kirchenfassade platziert,[30] hingegen wirken die vor hellem Grund stehenden Figuren zum Teil schemenhaft, wie Silhouetten (Abb. 43).

Dass Berckheyde – trotz der scheinbaren Präzision in der architektonischen Wiedergabe – keine exakte Darstellung anstrebte und stattdessen einen eher malerischen Zugang bevorzugte, wird bei genauerer Betrachtung der Maltechnik sichtbar. Verfolgt man die in die Tiefe fluchtenden Linien der Gesimse und Fensterlaibungen des Stadhuis, so fällt auf, dass sie nicht an einem Fluchtpunkt zusammentreffen. Anders als Maler aus früheren Künstlergenerationen wie Anthonie de Lorme oder Hendrick van Vliet legte Berckheyde dieser Komposition keine gezeichnete Konstruktion mit einer präzisen Perspektive zugrunde.[31] Die Ansicht von „St. Bavo (Grote Kerk) in Haarlem" aus dem Jahr 1666 jedoch belegt, dass er durchaus Unterzeichnungen zur Vorbereitung seiner Architekturgemälde machte.[32] Allerdings handelt es sich bei dem Washingtoner Gemälde wahrscheinlich um ein Auftragswerk, das Berckheyde sorgfältig ausarbeitete.[33] Hingegen deutet die serielle Produktion von Ansichten des Amsterdamer Stadhuis darauf hin, dass sie relativ frei ausgeführt wurden. Dafür spricht nicht nur die Amsterdamer Zeichnung, die wie ein Musterblatt wirkt, sondern auch die freie Ausführung ohne eine Perspektivkonstruktion.

Dem entspricht auch die Malweise, denn die fluchtenden Linien der Gesimse sind nicht etwa gezeichnet, sondern bestehen aus Auslassungen in der Malschicht, in denen die Grundierung zu sehen ist. Diese ist deutlich sichtbar in den Schattenzonen unterhalb der Gesimse: Der dort hervorleuchtende warme Braunton kontrastiert mit dem harten Schwarz in den dunklen

Abb. 42: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, um 1674, Kreidezeichnung, zuletzt Amsterdam, Sotheby's (2000)

29 Berckheyde stellte die rückseitige Ansicht des Stadhuis mehrfach dar; vgl. LAWRENCE 1991, S. 58–60 mit einer Auflistung der verschiedenen Versionen.

30 Ein ähnliches Vorgehen ist auch auf dem Gemälde im Historischen Museum in Amsterdam festzustellen; vgl. LAWRENCE 1991, S. 58.

31 Zu den Perspektivkonstruktionen bei De Lorme und Van Vliet vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 232 und S. 534.

32 Holz, 60,5 x 84,5 cm. Washington, National Gallery (als Dauerleihgabe aus einer Privatsammlung). Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2008/09, S. 68f. mit Abbildungen der Infrarot-Reflektographien.

Abb. 43: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Licht- und Schattenkontraste in der Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 44: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Grundierung im Schattenbereich der Gesimse, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 45: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Ausgesparte Grundierung im Bereich der Fenstersimse, Frankfurt a. M., Städel Museum

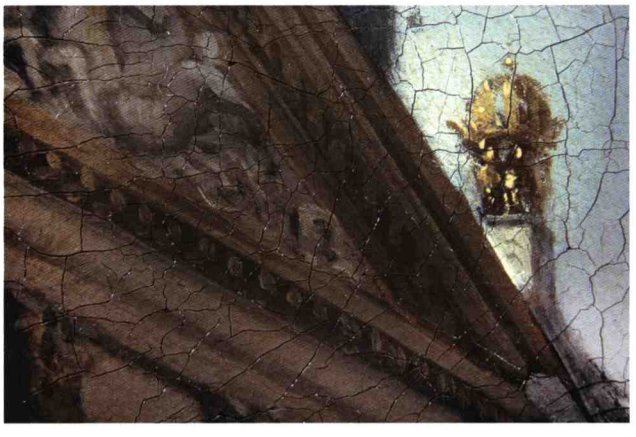


Abb. 46: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Mit skizzierenden Linien angedeutete Figuren im Relief am Dreiecksgiebel, Frankfurt a. M., Städel Museum

Schattenzonen (Abb. 44). Er verleiht dem Schatten Tiefe und verstärkt somit die atmosphärische Wirkung. Sehr genau beobachtete Berckheyde, dass Schattenzonen keine einheitlich dunklen, sondern in sich differenzierte Flächen sind. So reflektiert die Fassade des Stadthauses den Sonnenschein, der auf dem Platz liegt. Deshalb wirkt der Schatten lichthaltiger als der auf der Kirchenfassade, vor der zumindest im Bereich der Schattenzone kein beleuchtetes Pflaster liegt. Deshalb ließ Berckheyde in den Fenstersimsen des Stadhuis teilweise die Grundierung stehen (Abb. 45), um anzudeuten, dass diese Flächen noch etwas mehr Streulicht reflektieren als die Ziegelwand der Eingangshalle der Nieuwe Kerk: Hier ist die Grundierung von einer halbtransparenten grauen Lasur überdeckt, um den Braunton abzutönen und damit die Intensität des Schattens zu verstärken. Dass Berckheyde die Details nicht akkurat ausführte, sondern eher skizzenhaft andeutete, verdeutlicht auch die Betrachtung des Reliefs im Dreieckgiebel (Abb. 46), denn die einzelnen Figuren sind nur durch lockere Linien angedeutet.

Im Gegensatz zu der etwas später entstandenen Ansicht der „Beiden Synagogen in Amsterdam" (Abb. 48) von Berckheyde im Städel stellt das vorliegende Bild keine panoramaartige Vedute dar.[34] Zum einen handelt es sich um ein Hochformat, zum anderen wird die imposante, breit gelagerte Fassade des Stadhuis in starker Verkürzung gegeben. Ganz offensichtlich strebte Berckheyde hier keine Idealansicht des prächtigen Bauwerks an, sondern erkannte einen besonderen Reiz darin, dieses

33 Vgl. Ausst. Kat. Den Haag-Washington 2008/09, S. 69.

34 Lawrence bezeichnet die Ansicht der Synagogen als einzigen „panoramic view" von Amsterdam, den Berckheyde gemalt habe; vgl. Lawrence 1991, S. 58.

Hauptwerk des Klassizismus mit der noch weitgehend mittelalterlichen Formensprache der Nieuwe Kerk zu konfrontieren, die nach einem Brand 1645 in den alten Formen wieder aufgebaut worden war.[35] Diese prägt, wie den gesamten Baukörper mit seinen im Laufe der Zeit hinzugekommenen Anbauten, eine außerordentliche Vielgestaltigkeit. Die regelmäßig gegliederte Fassade des Stadhuis steht dazu im spannenden Kontrast, der durch die Lichtführung noch gesteigert wird. Auch die Staffage trägt zu dem artifiziellen Eindruck bei: Die überlangen, schmalen Gestalten mit ihren sparsamen Bewegungen wirken wie eingefroren. Eine ganz andere künstlerische Auffassung repräsentiert hingegen die bereits erwähnte Ansicht des Dam mit Stadhuis und Nieuwe Kerk von Jan van der Heyden (Abb. 40).[36] Hier wirkt die Staffage, auch durch den deutlich variierten Größenmaßstab, sehr viel lebendiger. Durch das Giebelhaus, das am linken Bildrand die Fassade des Stadhuis partiell verdeckt, und durch die ungeordnete Bebauung am rechten Bildrand wird die imposante Wirkung des epochemachenden Bauwerks zurückgenommen, das nun zum Teil einer Hintergrundkulisse wird. Bei Berckheyde hingegen stehen das kunstvolle Arrangement der Architektur und das Spiel mit Licht und Schatten im Vordergrund. Seine Ansicht wird zu einem komplizierten Architekturstück, das den Sammler ansprach, obgleich das prominente Bauwerk nicht in voller Ansicht zu sehen war. Dass Berckheyde mit dieser Komposition Erfolg hatte, belegen die gleichfalls hochformatige Version in Schwerin und die als Querformat angelegte Fassung in Enschede.[37]

LITERATUR

Verz. 1870, S. 131, Nr. 267; 1873, S. 135, Nr. 267; 1879, S. 143, Nr. 279; 1883, S. 147, Nr. 279; 1888, S. 156, Nr. 27; 1892, S. 63f., Nr. 279; 1897/1900, S. 61, Nr. 279; 1900, S. 32f., Nr. 279; 1905/07, S. 51, Nr. 279; 1907, S. 49, Nr. 279; 1910, S. 61, Nr. 279; 1914, S. 63, Nr. 279; 1915, S. 118, Nr. 279; 1919, S. 10, Nr. 1051; 1924, S. 28, Nr. 1051; 1966, S. 17; 1971, S. 13; 1986, S. 25, Nr. 5; 1987, S. 31; 1995, S. 19, Tafel 6

HELLER 1845, S. 33
Kat. POMMERSFELDEN 1857, S. 35, Nr. 246
LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 47
LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 47
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 47
EBE 1901, S. 456
LAWRENCE 1991, S. 56, Anm. 45c.

35 Einige Autoren sahen darin den Ausdruck einer politischen Überzeugung, denn die übermächtige Fassade drücke den Widerstand gegen kirchliche Einflüsse auf die Politik aus; vgl. LAWRENCE 1991, S. 54 unter Verweis auf Gary SCHWARTZ, The Dutch World of Painting, Maarssen 1986, S. 43. Allerdings weist Lawrence auch auf Varianten hin, bei denen der Kontrast der beiden Gebäude etwas zurückgenommen ist; vgl. LAWRENCE 1991, S. 54.

36 Dazu auch Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 44.

37 Leinwand, 54 x 69 cm. Enschede, Rijksmuseum Twenthe (Inv. Nr. 82). Ein weiteres Gemälde folgt der Schweriner Komposition; vgl. LAWRENCE 1991, S. 57, Anm. 47.

GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE

DIE BEIDEN SYNAGOGEN IN AMSTERDAM

INV. NR. 259

Um 1680–1685

Eichenholz, 32,3 x 45,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (32,3 x 45,3/45,5 cm) wurde allseitig regelmäßig abgefast und zweischichtig grundiert. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine hellbraune, grobpigmentierte Ölgrundierung. Im Bereich des Himmels wurde zusätzlich eine graue Unterlegung aufgetragen.
Anlässlich der Taxation 1817 wurde der Zustand des Gemäldes als „sehr gut erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 2). Zwischen dem 29. August und dem 17. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 32). Es zeigt sich in einem insgesamt guten Zustand mit nur kleineren Beschädigungen: Fehlstelle links unterhalb des Ruderbootes, kleine Bestoßung am rechten Bildrand im Bereich des Himmels, Kratzer am unteren Bildrand rechts. Abrieb durch den Rahmen in den oberen Bildecken und am unteren Bildrand. Im Wasser unterhalb des roten Bootes leichtes Schwundrisscraquelé. Die in ihrer Haftung verminderten Craqueléränder wurden partiell gefestigt. Baumkronen und mit dünnen Lasuren gemalte Staffagefiguren im Hintergrund zum Teil verputzt. Unter UV-Licht wird sichtbar, dass der alte Firnis weitgehend abgenommen ist mit Ausnahme einiger weniger Reste auf der Wasseroberfläche.
Die grau-ockerfarbene Signatur „g. Berck Heyde" (Abb. 47) wurde unten links am Kai aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Abfasungen auf der Rückseite wurden allseits mit Papier abgeklebt, das vermutlich von einer französischen Zeitung stammt. Mittig Klebezettel „No. 259". In roter Kreide „3387", außerdem weiße Kreidespuren.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1641 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1650 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1660.

Abb. 47: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Berckheyden"

AUSSTELLUNGEN

Amsterdam, Joods Historisch Museum, als Dauerleihgabe für die Sammlung, 2004–2007.
Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au siècle d'or, 2007, Nr. 34.

VARIANTEN

a) Leinwand, auf Holz aufgezogen, 58,7 x 73,5 cm. Amiens, Musée de Picardie (zur Zeit Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme). Signiert und 168(2?) datiert.[1]
b) Holz, 31,9 x 45,1 cm. Amsterdam, Joods Historisch Museeum. (Zuletzt Amsterdam (Sotheby's) 7. Mai 2008, Nr. 66).[2]

1 Vgl. PINETTE 2001, S. 206.
2 Den Angaben des Versteigerungskataloges zufolge befindet sich die Signatur „g Berk heyde" in der Mitte unten. Als Provenienz wird Familienbesitz seit dem frühen 19. Jahrhundert angegeben.

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt den Blick auf das Zentrum von Amsterdam nach Westen. Den Vordergrund des Bildes nimmt die Wasserfläche der Muidergracht ein, die im leichten Bogen nach rechts in die Tiefe führt. Dort überspannt eine Rundbogenbrücke den Kanal. Am linken Ufer liegen die „Hochdeutsche (Große) Synagoge", erbaut 1670/71 für die aschkenasischen Juden, und daneben das 1654 im klassizistischen Stil, vermutlich nach einem Entwurf von Daniël Stalpaert errichtete Oudezijds Huiszittenhuis, einer Einrichtung, die die arme Bevölkerung versorgte. Jenseits der Brücke auf dem rechten Ufer erhebt sich der mächtige Bau der sephardischen Portugiesischen Synagoge aus den Jahren 1671 bis 1675, der die rechte Bildhälfte bestimmt. Davor sind am Ufer der Gracht einige Schuten sowie eine Barke mit goldverziertem Heck vertäut. Einige Passanten gehen am Kai entlang, auf dem Säcke mit Waren abgelegt sind. Links im Vordergrund liegt der andere Kai mit einem Treppenabgang zum Wasser der Muidergracht im Schatten. Er endet abrupt an der von links einmündenden Nieuwe Herengracht. Im dort hereinbrechenden Sonnenlicht stakt ein Mann einen Frachtkahn, auf dem fünf Körbe mit Früchten und Gemüse abgestellt sind. Er lässt ein aus dem Zentrum der Stadt kommendes Ruderboot passieren, in dem mehrere vornehm gekleidete Herren Platz genommen haben. Im Heck steht ein Mann mit einer Trompete, der vermutlich die Ankunft der Gesellschaft ankündigt. Den Hintergrund des Bildes nehmen jenseits der Brücke weitere Giebelhäuser ein. Über den spitzen Dächern erhebt sich annähernd in der Mittelachse der zierliche Turm der 1614 vollendeten Zuiderkerk von Hendrick de Keyser. Links davon ist in der Ferne noch die Laterne des ab 1648 nach Plänen von Jacob van Campen errichteten und 1665 durch Stalpaert vollendeten Stadhuis zu erkennen. Über der Stadtansicht wölbt sich ein lichtblauer Himmel, der etwa die Hälfte der Komposition einnimmt. Einige Wolken und die von links einfallende Sonne vermitteln die Stimmung eines klaren Sommertages.

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel unter der Zuschreibung an „Berckheyden" erworben. Offenbar besteht zu dieser Zeit Unklarheit über die topographische Situation, da als Thema nur „Vue d'une ville hollandoise à côté d'un canal" angegeben ist.[3] Bei der Taxation im folgenden Jahr wird der Wert auf *f* 190 geschätzt und der Zustand als „sehr gut erhalten" beschrieben.[4] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Job Berckheyde aufgeführt und die Darstellung als Ansicht der beiden Synagogen von Amsterdam bezeichnet.[5] Das Städel-Verzeichnis von 1835 gibt die Signatur als „J. Berk Heyden" wieder.[6] Diese Angabe wird erst in der handschriftlichen Annotation von Gerhard Malß im Städel-Verzeichnis von 1866 korrigiert. Bei dem Künstlernamen „Berckheyden" streicht er das „n", den Vornamen „Job" ersetzt er durch „Gerard, der Jüngere geb. zu Haarlem. † 1693" und berichtigt in der Signatur das „J." zu „G".[7] Diese Veränderungen werden im Städel-Verzeichnis von 1870 übernommen und die Signaturangabe handschriftlich zu „G. Berck-Heyde" korrigiert.[8] Im drei Jahre später erschienenen Städel-Verzeichnis berichtigt die handschriftliche Annotation den Vornamen zu „Gerrit".[9] In der Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel weist Theodor Levin die Zuschreibung des Gemäldes an Berckheyde zurück und bezeichnet es als „kein Bild, das man in einer Galerie aufhängt."[10]

Im 1900 erschienenen Bestandskatalog nimmt Heinrich Weizsäcker das Gemälde als eigenhändiges Werk auf und präzisiert in der Bildbeschreibung die Ortsangaben.[11] So bezeichnet er den Kanal im Vordergrund als „die ehemalige Muidergracht", in die links die Herengracht einmünde, und identifiziert die linke Synagoge mit dem danebenliegenden „Oudezijds Huiszittenhuis (Versorgungshaus)" als die der „Hochdeutschen Juden", während die am rechten Ufer das Gotteshaus der „portugiesischen Juden-Gemeinde" sei.[12] In den Türmen im Hintergrund erkennt er die Laterne des Stadhuis und den Turm der Zuiderkerk.[13] Arthur Hanke verweist auf die reizvolle Malweise dieser eigentlich „etwas nüchtern" erscheinenden Stadtansichten, die sich vor allem in der meisterhaften „Behandlung der Atmosphäre" niederschlage.[14]

In ihrer 1991 veröffentlichten Monographie zu Gerrit Berckheyde verweist Cynthia Lawrence darauf, dass dieser bevorzugt die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neu entstandenen Bauwerke von Amsterdam malte, anders als Jan van der Heyden, der auch mittelalterliche Gebäude wie die Oude Kerk oder die bereits 1631 in Gebrauch genommene Westerkerk zum Thema seiner Stadtansichten machte.[15] Zudem handele es sich bei dem Städel-Gemälde, das in den 1680er Jahren ent-

3 Vgl. Verz. 1816, Nr. 259.
4 Vgl. Archiv. 1817, S. 2, Nr. 259.
5 Vgl. Verz. 1819, S. 45, Nr. 140.
6 Vgl. Verz. 1835, S. 46, Nr. 50.
7 Vgl. Verz. 1866, S. 105, Nr. 242.
8 Vgl. Verz. 1870, S. 132, Nr. 268.
9 Vgl. Verz. 1873, S. 135, Nr. 268.
10 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 133.
11 Vgl. Verz. 1900, S. 33, Nr. 280.
12 Vgl. Verz. 1900, S. 33, Nr. 280.
13 Vgl. Verz. 1900, S. 33, Nr. 280.
14 Vgl. Verz. 1915, S. 118, Nr. 280.

Abb. 48: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, um 1680–1685, Frankfurt a. M., Städel Museum

standen sei, um die einzige panoramaartige Ansicht in Berckheydes künstlerischem Schaffen.[16] Lawrence lokalisiert den Standpunkt des Betrachters an der Einmündung der Herengracht in die Binnenamstel.[17]
Matthieu Pinette hingegen identifiziert die in die Bildtiefe führende Gracht als Muidergracht.[18] Er bezeichnet das Gemälde im Städel als Replik der Fassung im Musée de Picardie in Amiens und zitiert Norbert Middelkoop, der von einer früheren Entstehung der wirklichkeitsgetreueren Frankfurter Version ausgehe.[19]
Im Katalog zur Ausstellung „Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au siècle d'or" von 2007 wird das Gemälde in die erste Hälfte der 1680er Jahre datiert und als Standort die Kreuzung von Herengracht und Binnenamstel angegeben.[20] Als Beispiel für die Serie von panoramaartigen Ansichten der Stadt Amsterdam dokumentiere es das besondere Interesse Berckheydes an der Wiedergabe „moderner" Veduten, die die baulichen Veränderungen der Kapitale belegen. Dies treffe auch auf das hier dargestellte Thema zu, denn die sephardische und die aschkenasische Synagoge seien erst im Verlauf der 1670er Jahre erbaut worden.[21] Auffallend sei der „rigeur géométrique presque obsédante", der sich in der Reduktion der Gebäude zu geometrischen Volumen manifestiere. Dadurch erhalte die Darstellung einen erstaunlich modernen Charakter.[22]
Da über die Provenienz des Gemäldes im 18. Jahrhundert nichts bekannt sei, wisse man auch nichts über die Vorbesitzer. Es sei auszuschließen, dass sich solche Darstellungen vorrangig an ein jüdisches Publikum richteten, da in dieser Zeit ein allgemeines Interesse an den jüdischen Kultstätten wie beispielsweise an dem Friedhof von Oudekerk mit seinen jüdischen Gräbern geherrscht habe. Diese Orte galten damals als Sehenswürdigkeiten und waren zugleich aufgrund ihres pittoresken Charakters beliebte Künstlermotive.[23] Im Vergleich zu der wahrscheinlich 1682 datierten Version im Museum von Amiens wirke das Frankfurter Gemälde trockener („minérale"), zumal es auch nicht die detailreiche Gestaltung des Vordergrundes aufweise.[24]
Der Katalog zu einer Versteigerung bei Sotheby's in Amsterdam vom 7. Mai 2008 führt unter der Nummer 66 eine bislang unbekannte Version auf. Dieses aus Privatbesitz stammende Gemälde zeigt vor der Fassade der Portugiesischen Synagoge noch Bauhütten; außerdem ist der Kai auf der linken Seite des Kanals noch unbe-

Abb. 49: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, 168(2?), Amiens, Musée du Picardie, zur Zeit Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

15 Vgl. Lawrence 1991, S. 52.
16 Vgl. Lawrence 1991, S. 65.
17 Vgl. Lawrence 1991, S. 65.
18 Vgl. Pinette 2001, S. 206.
19 Vgl. Pinette 2001, S. 206.
20 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2007, S. 142.
21 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2007, S. 142.
22 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2007, S. 142.
23 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2007, S. 142.
24 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2007, S. 142, Anm. 2.

Abb. 50: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Ansicht der Herengracht, gesehen aus der Vijzelstraat mit Blick auf die Nieuwe Spiegelstraat, 1672, Amsterdam, Rijksmuseum

festigt, so dass dieses Gemälde dem in Frankfurt vorausgehen müsse.[25] Daher sei diese Ansicht etwa zeitgleich zu der motivisch eher übereinstimmenden Fassung in Amiens entstanden.[26]

DISKUSSION

Mit dieser Ansicht der beiden in den 1670er Jahren erbauten Synagogen in Amsterdam gab Gerrit Berckheyde ein Stadtgebiet wieder, das gerade nachhaltig sein Gesicht verändert hatte. Die Synagoge der sephardischen Juden, die die rechte Bildhälfte beherrscht, war am 2. August 1675 geweiht worden.[27] Die sephardische Gemeinde in Amsterdam umfasste zu diesem Zeitpunkt 3300 Mitglieder und war die reichste in der Diaspora.[28] Der in strengen, schlichten Formen ausgeführte, monumentale Bau von Elias Bouman[29] drückte das Selbstbewusstsein der Gemeinschaft aus, deren Reichtum auf zahlreiche ursprünglich aus Portugal stammende Kaufleute zurückging. Diese unterhielten enge Wirtschaftsbeziehungen zur Iberischen Halbinsel und den amerikanischen Kolonien, deshalb wurde die Ausübung ihres Glaubens vom Magistrat der Stadt Amsterdam toleriert.[30] Die erdrückende Dominanz des Bauwerks gegenüber der wenige Jahre zuvor vollendeten aschkenasischen Synagoge, die Berckheyde deutlich betonte, spiegelt zugleich die Machtverhältnisse der Gemeinden, denn die mehrheitlich aus Deutschland und Osteuropa stammenden „Hochdeutschen" Juden verfügten bei Weitem nicht über den Reichtum und wirtschaftlichen Einfluss der Sephardim.[31] Sie hatten mit dem Bau ihrer 1671 geweihten Synagoge, die gleichfalls von Elias Bouman in Zusammenarbeit mit Daniël Stalpaert ausgeführt wurde, schon 1670, im Vorjahr, begonnen.[32] Im folgenden wuchs ihre Gemeinde kontinuierlich und überflügelte ab 1675 die der Sephardim.[33]

Außer den beiden Synagogen zeigt das Frankfurter Gemälde das 1654 vermutlich nach einem Entwurf von Daniël Stalpaert erbaute Oudezijds Huiszittenhuis, den Turm der Zuiderkerk von Hendrick de Keyser und des 1665 vollendeten Stadhuis nach dem Entwurf von Jacob van Campen, das Gerrit Berckheyde wiederholt gemalt hat.[34] Damit ist das Frankfurter Gemälde ein weiterer

25 Vgl. Verst. Kat. Amsterdam (Sotheby's) 7. Mai 2008, S. 107, Nr. 66.
26 Vgl. Verst. Kat. Amsterdam (Sotheby's) 7. Mai 2008, S. 107, Nr. 66.
27 Vgl. KAPLAN 2007, S. 25.
28 Vgl. KAPLAN 2007, S. 26.
29 Vgl. Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 136.
30 Vgl. KAPLAN 2007, S. 27f.
31 Vgl. KAPLAN 2007, S. 33f.
32 Vgl. Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 134.
33 Vgl. Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 134.
34 Vgl. LAWRENCE 1991, S. 51 und S. 55–60. Auch das Städel besitzt ein Gemälde mit der Ansicht des Stadhuis und der Nieuwe Kerk (Inv. 1051), vgl. S. 44–52.
35 Darin unterscheidet sich Berckheyde von Jan van der Heyden, der auch ältere Gebäude wie die gotische Oude Kerk oder die bereits 1631 vollendete Westerkerk malte; vgl. LAWRENCE 1991, S. 64.

Beleg für sein künstlerisches Interesse an der Wiedergabe „moderner" Stadtansichten.[35] Gerade Amsterdam als blühende Handelsmetropole erlebte im 17. Jahrhundert nicht nur eine enorme Vergrößerung, sondern auch die systematische Bereicherung des Stadtbildes durch monumentale Bauwerke von prominenten Architekten.[36]

Die Baudaten geben ein Entstehungsdatum post quem vor, denn das Frankfurter Gemälde muss nach 1675, als die Portugiesische Synagoge vollendet war, entstanden sein.[37] Die Datierung lässt sich durch den Vergleich mit der datierten Variante im Museum von Amiens (Abb. 49) näher eingrenzen.[38] Auch wenn die letzte Ziffer der Jahreszahl schwer lesbar ist, so lässt sich das Datum auf diesem Gemälde doch als „1682" interpretieren. Die Frankfurter Fassung zeigt trotz einiger Abweichungen in der Gestaltung des Vordergrundes[39] hinsichtlich der Architekturkulisse so deutliche Übereinstimmungen, dass von einer Entstehung in der ersten Hälfte der 1680er Jahre auszugehen ist. Der noch unbefestigte Kai links und die einfachen, möglicherweise auf die Baumaßnahmen zurückgehenden Bretterbuden vor der Portugiesischen Synagoge sind sowohl auf der Version in Amiens als auch auf der kürzlich aus Privatbesitz versteigerten, jetzt im Joods Historisch Museum in Amsterdam befindlichen Fassung zu sehen und könnten darauf hindeuten, dass das Gemälde im Städel etwas später entstanden ist.[40]

Abb. 51: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Ansicht der Lutherse Kerk am Singel mit dem Turm der Jan Roodenpoort im Hintergrund, 1697, San Francisco, Museum of Fine Arts, Museum purchase, Mildred Anna Williams Collection

36 Vgl. LAWRENCE 1991, S. 52.

37 Die dendrochronologische Datierung des Bildträgers ergab ein Entstehungsdatum ab 1660; vgl. Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 2. September 2005 in der Gemäldeakte.

38 Holz, 58,7 x 73,5 cm. Amiens, Musée de Picardie (Inv. Nr. M.P.Lav. 1894–2), zur Zeit Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, dazu PINETTE 2001, S. 206.

39 So ist der Kai hier durch eine Wiese mit Bäumen und die Trekschuit durch ein einfaches Ruderboot ersetzt, und die verschattete Fassade der Portugiesischen Synagoge wird teilweise durch einfache Holzbuden verdeckt.

40 Holz, 31,9 x 45,1 cm. Amsterdam, Joods Historisch Museum (Inv. Nr. 11075). Vgl. Verst. Kat. Amsterdam (Sotheby's) 7. Mai 2008, S. 107, Nr. 66.

Abb. 52: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Nur dünn von Lasuren bedeckte Grundierung im Bereich des Wassers, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 53: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Ausgesparte Grundierung im Bereich des Mauerwerks unterhalb der Brücke, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 54: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Ausgesparte Grundierung in den Schattenpartien der Grachtenhäuser, Frankfurt a. M., Städel Museum

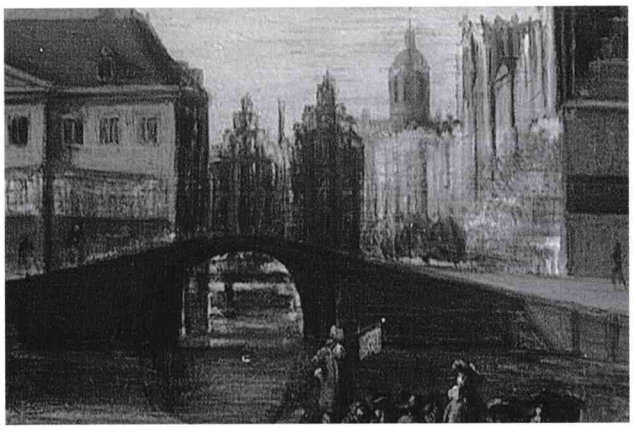


Abb. 55: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Infrarot-Reflektographie mit sich hell markierender Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Auch stilistisch ist die Ansicht der beiden Amsterdamer Synagogen im Städel den später entstandenen Werken Berckheydes zuzurechnen, für die die Reduktion der Bauwerke auf große geometrische Volumina charakteristisch ist.[41] Diese Tendenz tritt bereits in der um 1672 entstandenen „Ansicht der Herengracht, gesehen aus der Vijzelstraat mit Blick auf die Nieuwe Spiegelstraat" (Abb. 50) hervor.[42] Das Gemälde zeigt auf dem linken Ufer eine von vier Baulücken unterbrochene Häuserzeile. Im hellen Sonnenschein leuchten die weiß verputzten Brandwände auf und bilden so eine rhythmische Folge heller Flächen, die sich im Wasser spiegeln. Hingegen liegen die Fassaden der bereits vollendeten Häuser im Schatten, so dass sich die Volumina der Bauwerke zu geometrischen Flächen reduzieren. Dieses Stilmittel prägte sich im Verlauf der künstlerischen Entwicklung Berckheydes noch weiter aus.[43] Das belegt die „Ansicht der Lutherse Kerk am Singel mit dem Turm der Jan Roodenpoort im Hintergrund" (Abb. 51) von 1697, die in der Komposition deutliche Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde aufweist.[44] Wie bei der Ansicht der Synagogen dominiert auch hier mit der mächtigen Kuppel der Lutherischen Kirche ein monumentales Bauwerk die Komposition, außerdem fin-

41 Vgl. Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 142.

42 Holz, 42,6 x 57,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-5003, Neuerwerbung 2008). Zur Entstehung dieser Partie der Herengracht vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2008/09, Nr. 10. Zur Datierung auch Verst. London (Sotheby's) 10. Juli 2002, Nr. 42, S. 126–128.

43 Lawrence führt die starken Schlagschatten und die steilen Perspektiven bei Job Berckheyde, dem älteren Bruder von Gerrit, auf den Einfluss von Jacob Willemsz. de Wet zurück; vgl. LAWRENCE 1991, S. 18.

44 Leinwand, 70,5 x 90,8 cm. San Francisco, Museum of Fine Arts, Museum purchase, Mildred Anna Williams Collection

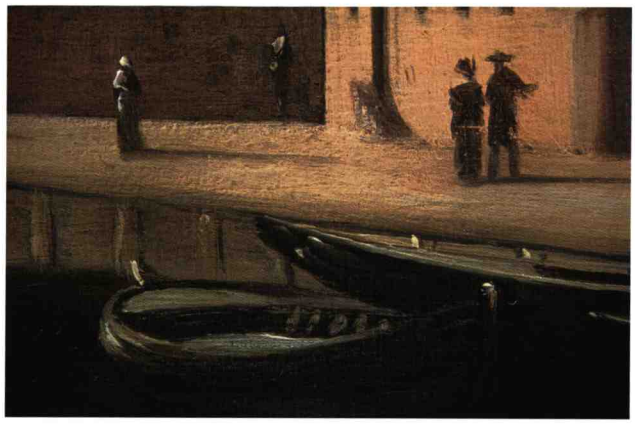


Abb. 56: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam, Mikroskopaufnahme: Staffagefiguren, die sich als Silhouette von dem beleuchteten Kai abheben, Frankfurt a. M., Städel Museum

den sich der in die Tiefe fluchtende Kanal mit dem Ruderboot sowie die großen Flächen des Kais im Vordergrund wieder.

In der Infrarot-Reflektographie lässt sich keine Unterzeichnung nachweisen. Es ist die Frage, ob Berckheyde, anders als andere Architekturmaler, die ihre Komposition mit Unterzeichnungen vorbereiteten wie beispielsweise Anthonie de Lorme und Hendrick van Vliet, weitgehend auf diese Methode verzichtete,[45] oder ob er zu diesem Zweck ein nicht sichtbar zu machendes Medium verwendete. Ein Indiz dafür, dass möglicherweise keine Unterzeichnung vorgesehen war, liefert die besondere, für Gerrit Berckheyde charakteristische malerische Auffassung. Kennzeichnend für seine Gemälde ist weniger ein zeichnerischer als ein malerischer Zugang, der sich bereits in der Verwendung der Grundierung manifestiert. Diese überzieht das gesamte Malfeld, wird aber nur im Bereich des kühltonigen hellen Himmels durch eine graue Unterlegung abgedeckt. In der Architekturkulisse schimmert der braune Ton der Grundierung teilweise durch oder bleibt sogar ausgespart, so dass er die farbliche Wirkung mitbestimmt. Im Bereich des Wassers wurde die braune Grundierung teilweise nur dünn von grünen und grauen Lasuren überdeckt (Abb. 52). Der warme Ton schimmert durch und verleiht der Wasserfläche Tiefe, indem er die schattigen Wellentäler suggeriert. In vergleichbarer Weise wird die Grundierung in den Baumkronen eingesetzt. Teilweise blieb die Grundierung auch offen stehen, vor allem in der Architektur. Mit ihrem warmen Braunton suggeriert sie dort den lichthaltigen Schatten, wie er unmittelbar neben beleuchteten Flächen entsteht. Sowohl an den gestaffelten Giebelhäusern am rechten Ufer der Gracht (Abb. 54) wie auch in den beleuchteten Mauerpartien, die im Bogen der Brücke sichtbar werden (Abb. 53), ist dies deutlich zu sehen, denn diese Bereiche markieren sich in der Infrarot-Reflektographie als helle, fast weiße Flächen (Abb. 55). Die suggestive Tiefenwirkung seiner Veduten erreichte Berckheyde durch den gezielten Einsatz einer Kontrasttechnik. Von den von der Sonne beschienenen Flächen heben sich die Figuren als dunkle Silhouetten ab (Abb. 56). In den Schattenbereichen hingegen, beispielsweise bei den Personen im Ruderboot, setzte er Lichtpünktchen, um diesen Volumen zu geben. Zum Teil ließ er Licht- und Schattenzonen unmittelbar aufeinandertreffen, vor allem in der Architektur. So erzielte Berckheyde eine außerordentliche Plastizität, die die Monumentalität der Bauwerke unterstreicht. Die darin deutlich werdende Prachtentfaltung der blühenden Handelsmetropole Amsterdam dürfte die Käufer dieser Stadtveduten begeistert haben.[46]

In der Forschung wurde als Standort des Malers zumeist die Muidergracht angegeben,[47] nur Lawrence vermutet, dass das Gemälde eine Ansicht von der Binnenamstel aus wiedergebe.[48] Diese Überlegung überzeugt nicht, da der frontale Blick auf die beiden Gebäude nur von der Muidergracht aus möglich ist, nicht aber von einem Standort am linken Ufer der Binnenamstel.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 259; Verz. 1819, S. 45, Nr. 140; 1823, S. 25, Nr. 140; 1830, S. 19, Nr. 137; 1833, Taf. 3; 1835, S. 46, Nr. 50; 1844, S. 69, Nr. 87; 1858, S. 102, Nr. 242; 1866, S. 105, Nr. 242; 1870, S. 132, Nr. 268; 1873, S. 135, Nr. 268; 1879, S. 143, Nr. 280; 1883, S. 147, Nr. 280; 1888, S. 156, Nr. 280; 1892, S. 64, Nr. 280; 1897/1900, S. 62, Nr. 280; 1900, S. 33, Nr. 280; 1905/07, S. 51, Nr. 280; 1907, S. 49, Nr. 280; 1910, S. 62, Nr. 280; 1914, S. 63, Nr. 280; 1915, S. 118, Nr. 280; 1919, S. 10, Nr. 259; 1924, S. 28, Nr. 259; 1966, S. 16; 1971, S. 13; 1987, S. 31; 1991, S. 68; 1995, S. 19, Abb. 6

LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 133
EBE 1901, S. 456
LAWRENCE 1991, S. 52 und S. 65
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 68, S. 92
PINETTE 2001, S. 206f.
Steven NADLER, Rembrandt's Jews, Chicago 2003, S. 183f.
Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 142, Nr. 34
Verst. Kat. Amsterdam (Sotheby's) 7. Mai 2008, S. 107

(Inv. Nr. 1952/77). Vgl. LAWRENCE 1991, S. 61.

45 Dies lässt sich vielleicht damit begründen, dass Job und Gerrit Berckheyde nie eine Lehre bei einem Architekturmaler erhalten haben; vgl. LAWRENCE 1991, S. 18. Zu den Unterzeichnungen bei De Lorme und Van Vliet vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 231 und S. 538.

CORNELIS DUSART

Haarlem 1660–1704 Haarlem

Am 25. April 1660 wurde Cornelis Dusart als Sohn von Jan Tucert (Dusart) von Utrecht und Katharina Brouwers in Haarlem getauft. Er ging zu Adriaen van Ostade in die Lehre und galt Van Gool zufolge als sein vielversprechendster Schüler. Am 10. Januar 1680 trat Dusart in die St. Lukasgilde von Haarlem ein. Am 29. März 1682 ist er als unverheiratetes Mitglied der Reformierten Gemeinde verzeichnet. 1692 übernahm Dusart das Amt eines „hoofdmans" in der St. Lukasgilde. Von Ende 1685 bis 1695 lebte er sowohl in Haarlem als auch in Amsterdam, danach wieder dauerhaft in seiner Heimatstadt. Dusart war zeitweise als Auktionator tätig, so organisierte er 1700 und 1701 Versteigerungen. Am 1. Oktober 1704 verstarb der Künstler in Haarlem und wurde fünf Tage später in der Grote Kerk begraben. In seiner Sammlung, die am 21. August 1708 in Den Haag zur Versteigerung kam, befanden sich Werke von Adriaen und offenbar auch einige von Isaac van Ostade, die Dusart vollendet hatte.

Wie sein Lehrer Adriaen van Ostade konzentrierte sich Cornelis Dusart auf das Bauerngenre und beschäftigte sich, neben der Malerei, auch mit den graphischen Künsten. Von seiner Hand sind Zeichnungen, Radierungen und Mezzotintos erhalten.

LITERATUR: Van Gool 2, 1751, S. 457–459; Bredius 1, 1915, S. 27–73; Trautscholdt 1966, S. 172–174; Ausst. Kat. Philadelphia-Berlin-London 1984, S. 196; Van Thiel-Stroman 2006, S. 144f.

HOLLÄNDISCHE BAUERNWIRTSCHAFT MIT DREHLEIERSPIELER

INV. NR. 534

1681

Eichenholz, 29,0 x 23,7 cm

Signiert und 1681 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (29,0 x 23,7 x 0,6–1,1 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Darüber liegt eine rötlich-ockerfarbene Imprimitur. Diese schimmert zum Teil durch, beispielsweise im Fachwerk oder im Holzzaun am linken Bildrand, und bewirkt so einen tiefen Schattenton. Einzelne Bildpartien wurden großflächig mit dünnen Malfarben in verschiedenen Grautönen vorbereitet, die zum Teil unbedeckt stehengeblieben sind.
1817 wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 17; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) und ein weiteres Mal zwischen dem 25. Oktober und dem 5. November 1877 durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/ 78, S. 37). Im Februar 1990 nahm Stephan Knobloch den stark vergilbten Firnis ab und erneuerte die Retuschen, die zwischenzeitlich nachgedunkelt waren (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
Das Gemälde befindet sich in einem insgesamt recht guten Zustand. Die linke untere Ecke wurde nachträglich angesetzt. Da unter den Retuschen noch Farbschollen zu erkennen sind, die vielleicht zum Original zählen, könnte die Ecke einmal abgebrochen gewesen sein. Alle übrigen Ecken angestoßen. Der unregelmäßige rechte Bildrand könnte auf eine Beschneidung hindeuten. Kleinere, teilweise gekittete Ausbrüche am rechten Bildrand und um die Pfeife herum. Dickere Kittung am Rand der weißen Wolke. Ausgeprägtes Craquelé am Kind rechts. Partielles Schwundrisscraquelé, vor allem in den schwarzen (Hut des Drehleierspielers, dort übermalt), ockergelben und rötlichen Bildpartien (Stoff an der Drehorgel, Inkarnate). Größere Übermalung an der Ferse des Drehleierspielers, die sich auch auf den Boden ausbreitet. Insgesamt wirkt die Farboberfläche leicht ausgelaugt. Am Gesäß des auf dem Hocker sitzenden Bauern mit der Pfeife befinden sich Reste einer schwarzbraunen Übermalung. Über die gesamte Malfläche verteilte Macken und Druckspuren in der Farbe, beispielsweise im Bein des Drehleierspielers, erwecken den Eindruck, als habe die Tafel in noch feuchtem Zustand mit der Bildfläche an Gegenständen gelehnt, die einen Abdruck in der weichen Farbschicht hinterließen.
Die Betrachtung unter UV-Licht zeigt, dass ein alter, stark fluoreszierender Firnis fast vollständig abgenommen wurde mit Ausnahme der Ecken, in denen noch kleine Reste stehengeblieben sind. Über dem Dach des Hauses weist er ein streifiges Erscheinungsbild auf.
Die Signatur „[...] Sart 1681“ (Abb. 57) wurde in schwarzbrauner Farbe am oberen Fensterrahmen unmittelbar am rechten Bildrand aufgetragen. Obgleich sie stark verputzt ist, ist dennoch ein entstehungszeitliches Craquelé erkennbar.
Die Abfasungen auf der Rückseite sind oben und unten original. Links und vermutlich auch rechts wurden sie überarbeitet. Anobienbefall im Splintholz entlang der linken Abfasung. Über die gesamte Rückseite unregelmäßig getropfter Siegellack. Mittig Klebezettel „G. 534.“. Weiße Kreideschrift, unleserlich und zum Teil mit Wachstropfen bedeckt (Abb. 59). Mit rotem Stift „46“. In roter Kreide unten rechts „332 . / 7“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1657 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1666 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1678.

Abb. 57: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 58: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, 1681, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „Corn: du Sart"

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Öl auf Holz, 12,4 x 11,2 cm, 1825. Im Morgenstern'schen Miniaturenkabinett, Schrank III, linker Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11).[1]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Radierung, 190 x 170 mm. Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 9927).[2]

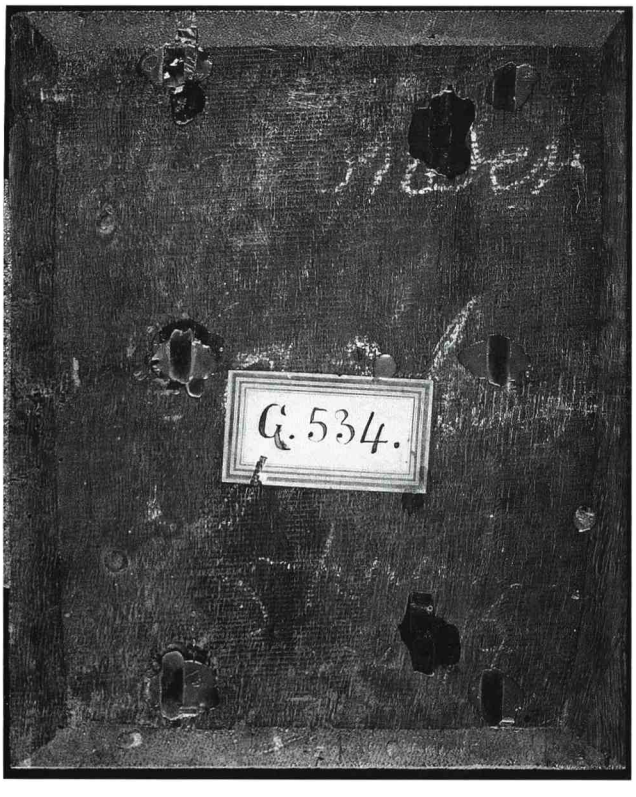


Abb. 59: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Vor der schadhaften Fassade eines Bauernhauses, an das sich links eine Art Laube anschließt, sitzt ein Bauer auf einem mit Stroh bespannten Stuhl. Links daneben steht ein Steingutkrug, aus dem er anscheinend das Glas in seiner rechten Hand gefüllt hat. Mit der anderen Hand hält er eine weiße Tonpfeife. Sein geöffneter Mund lässt darauf schließen, dass er sich mit einem Drehleierspieler unterhält, der von rechts herangetreten ist. Die ärmliche, abgerissene Kleidung und der Hut mit der kleinen Feder zeigen an, dass es sich um einen fahrenden Musikanten handelt. Zwei kleine Kinder haben sich neugierig dazu gesellt, während rechts ein weiteres Kind mit einem Hund spielt. Hinter dieser Gruppe steht, in den Schatten eingebunden, ein Tisch, um den herum zwei Bauern in Begleitung einer Frau trinken und rauchen. Dahinter sitzt ein Paar neben einem Henkelkorb auf dem Boden. Vor der Laube, die im Sonnenlicht liegt und in der einige Menschen fröhlich feiern, steht eine Bank. Dort versucht ein Mann die widerstrebende Frau neben ihm zu liebkosen. Hinter der Laube ragt ein schadhafter Zaun auf, der bis an das große, in Fachwerkbauweise errichtete Haus am rechten Bildrand heranreicht. Dieses weist einige Schäden auf: Zwischen den Balken liegt das mit Lehm bestrichene Weidenflechtwerk offen, außerdem sind einige Ziegel auf dem kleinen Vordach lose. Oberhalb des Giebels klafft schon ein Loch im Strohdach. Auf der Laube liegt bereits ein Bündel Stroh bereit, mit dem vermutlich die schadhaften Stellen geflickt werden sollen, wozu es aber noch nicht gekommen ist. Im unmittelbaren Vordergrund unterstreichen einige verstreute Gegenstände das ungepflegte Ambiente. Links ist über den sommerlich grünen Bäumen ein Stück blauer, von Wolken durchzogener Himmel zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an Cornelis Dusart wird das Gemälde am 15. April 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard erworben. Der Wert des als „Eine Kirchweihe" bezeichneten Bildes wird mit *f* 400 angegeben.[3] Das Städel-Verzeichnis von 1819 führt den Titel „Eine holländische Bauernwirtschaft" ein, der bis 1900 verbindlich bleibt. Außerdem

1 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 136.

2 Bereits im Städel-Verzeichnis von 1819 ist eine graphische Reproduktion erwähnt; vgl. Verz. 1819, S. 51, Nr. 200 („Ist von Bloos van Amstel in Kupfer gebracht"). Die hier unter „Graphische Reproduktion" aufgeführte Radierung mit den Umrissen diente als Vorbereitung für einen Mezzotinto. Das Blatt gibt die Komposition im Gegensinn und mit einem etwas weiter gefassten Bildausschnitt wieder. Außerdem finden sich kleinere Varianten: Unter anderem fehlt das mit dem Hund spielende Kind, die Fassade wurde verändert und ein Kirchturm im Hintergrund eingefügt. Der Mezzotinto selbst ließ sich nicht nachweisen.

3 Vgl. Archiv. 1817, S. 28, Nr. 37.

4 Vgl. Verz. 1819, S. 51, Nr. 200.

Abb. 60: Cornelis Dusart, Bauern vor einem Wirtshaus, 1681, Wien, Kunsthistorisches Museum

wird ein Nachstich von Cornelis Ploos van Amstel erwähnt.[4] 1835 wird erstmals die Signatur und die Datierung „C. du Sart 1687" genannt.[5] Die Angabe zur Datierung wird erst von Heinrich Weizsäcker zu „1681" berichtigt, der zugleich auf die schlechte Lesbarkeit der Datierung verweist.[6] Auf die von Theodor Levin geäußerten Zweifel an der Zuschreibung geht er nicht ein.[7] Johann David Passavant weist bereits 1855 auf die künstlerischen Parallelen zu Werken von Adriaen van Ostade hin, schränkt jedoch ein, dass es Dusart nicht gelang, „dessen Feinheit in der Färbung zu erreichen".[8]

DISKUSSION

Auch wenn die Signatur des Frankfurter Gemäldes kaum noch lesbar ist, so bestätigt der Vergleich mit der zeitgleich entstandenen Bauernszene in Wien (Abb. 60) die Datierung in das Jahr 1681.[9] Parallelen bestehen hinsichtlich des Bildaufbaus mit der Fassade des Bauernhauses, das die rechte Bildhälfte bestimmt, und der davor gruppierten Figuren. Zudem sind die Gesichter der Bauern und der kleinen Kinder eng miteinander verwandt. Somit zählt die Frankfurter Bauernszene zum Frühwerk von Dusart, das noch deutlich unter dem Einfluss seines Lehrers Adriaen van Ostade steht.[10] Dieser

5 Vgl. Verz. 1835, S. 84, Nr. 269.

6 Vgl. Verz. 1900, S. 98, Nr. 233, mit Transkription der Signatur.

7 Theodor Levin, der eine umfangreiche Liste der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel verfasst hatte, führt auch das Gemälde von Dusart auf; vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 112. Karl Woermann hingegen, der sich mit den von Levin geäußerten Behauptungen auseinandersetzte, hält das Gemälde für eigenhändig; vgl. WOERMANN 1888, S. 615.

8 Vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 265.

9 Eichenholz, 35 x 28,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 670). Bezeichnet rechts auf der Bank „Dusart 1681"; vgl. Kat. WIEN 1991, S. 52.

fand von der dunklen, tonalen Palette der frühen Jahre – im Städel mit drei beispielhaften Werken vertreten[11] – zu einer leuchtenden Farbigkeit, die das Spätwerk charakterisiert. Die 1676 datierte Bauernszene in der Gemäldegalerie in Kassel (Abb. 61) ist dafür ein anschauliches Beispiel: Van Ostade gruppierte einige fröhlich trinkende Bauern um einen Tisch herum, der unter einer Laube steht.[12] Wie bei Dusart bestimmt das Gespräch zwischen zwei Figuren den Vordergrund. Links dahinter ist gleichfalls die schadhafte Fassade eines Bauernhauses zu sehen. Vor der Tür hat ein fahrender Musiker Halt gemacht. Van Ostade zeigt hier einen Sackpfeifenspieler, der ebenso zu den fahrenden Vaganten gehörte wie der Drehleierspieler bei Dusart.[13]

Das Motiv des Drehleierspielers kommt auch bei Van Ostade mehrfach vor. Bereits in seinem Frühwerk tritt es in mehreren Varianten auf, so in einer 1637 datierten Nachtszene, die sich ehemals im Kunsthandel befand,[14]

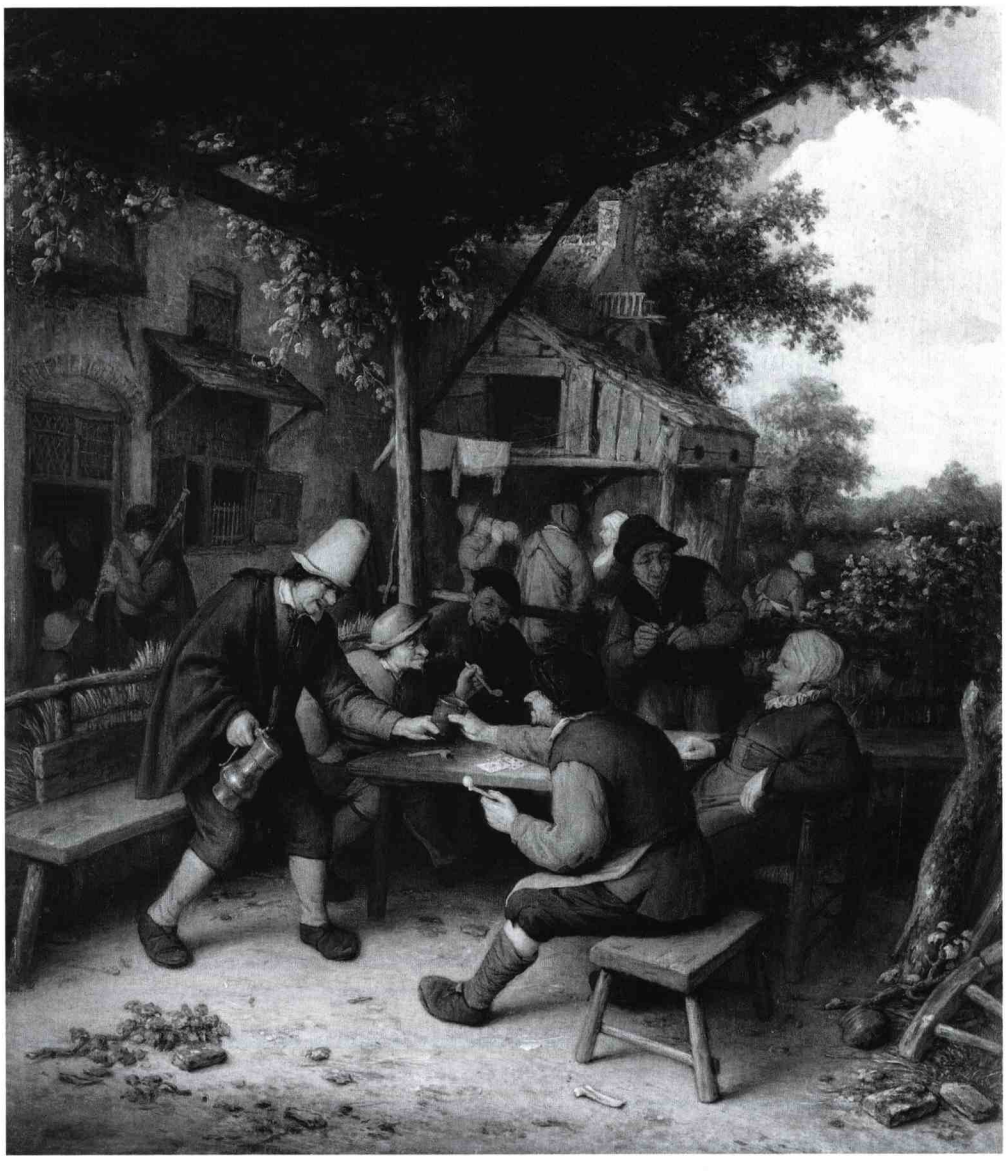


Abb. 61: Adriaen van Ostade, Bauern in einer Sommerlaube, 1676, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie

10 Zum Frühwerk von Dusart und dessen Anhängigkeit von Werken Van Ostades vgl. TRAUTSCHOLDT 1966, S. 174–180, auf S. 178 Verweis auf das Wiener Gemälde.

11 Es handelt sich um zwei Scheuneninterieurs (Inv. Nr. 1081, 1153) und eine Schlachtszene (Inv. Nr. 1231); vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 315–338.

12 Eichenholz, 38,5 x 32,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 277); vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 212.

13 Dusart griff das Motiv mehrfach auf, so in einem 1684 datierten Gemälde im Kunsthandel (Holz, 48 x 34 cm. Ehemals München, Kunsthandel Xaver Scheidwimmer (1983), vgl. Abb. in: WELTKUNST, 15. April 1983, S. 1000) und einem weiteren in Amsterdam (Holz, 37 x 33 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 99).

14 Holz, 31 x 26 cm. Ehemals Amsterdam, Kunsthandel D. Komter (1921). Abgebildet in: Kat. FRANKFURT 2005a, S. 326, Abb. 308.

Abb. 62: Adriaen van Ostade, Ein Geiger und ein Drehleierspieler, um 1654–1656, Radierung, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

und in einem 1640 datierten Gemälde in Kopenhagen.[15] Außerdem setzte er sich in einer Radierung (Abb. 62) mit dem Thema auseinander.[16] In dem um 1655 entstandenen Blatt wird die Drehleier von einem kleinen Jungen gespielt, der einen Mann mit einer Fiedel begleitet. Einige Motive, die Dusart später in seinem Gemälde im Städel aufgriff, sind hier schon angelegt: so der im Vordergrund sitzende Bauer mit dem Krug und der Pfeife in der Hand, die Trinkszene im Mittelgrund und die Neugier der hinter dem Rücken des Bauern hervorblickenden Frau, welche die der aufmerksam lauschenden Kinder im Frankfurter Gemälde schon vorwegzunehmen scheint. Im Hintergrund der Radierung von Van Ostade ist ein Kirchturm mit einer Fahne zu sehen, der auf den Kontext der Kirchweih verweisen könnte.[17] Obgleich das Gemälde von Dusart bei seinem Eingang in das Städel zunächst als „Dorfkirchweih" bezeichnet wurde, gibt es keinen direkten Hinweis auf dieses Thema.[18] Allerdings sind die fröhlich trinkende Gesellschaft und das Motiv des fahrenden Musikanten diesem Kon-

15 Holz, 46 x 37 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMS sp 751); vgl. Kat. KOPENHAGEN 1951, S. 225, Nr. 523.

16 Radierung, 149 x 128 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 5593; HOLLSTEIN XV, B.45). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1998, S. 151f., Nr. 45. Diese Komposition diente vermutlich Cornelis Dusart als Ausgangspunkt für seine Radierung mit einem „Drehleierspieler und seinem tanzenden Hund" von 1685 (Radierung, 169 x 149 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung; HOLLSTEIN VI, 11).

17 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1998, S. 151f. mit dem Hinweis auf die Bildtradition des 16. Jahrhunderts und den Vorbildcharakter des „Großen Kirchweihfests" von Hans Sebald Beham (HOLLSTEIN, German Engravings, III, P. 1245).

18 Die Darstellungstradition der Jahrmärkte war Dusart bekannt wie ein 1684 datiertes Gemälde (Leinwand, 79 x 70 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, Inv. Nr. OS 55-39) und die ein Jahr

text entlehnt. Dass sie bei dieser Gelegenheit zum Tanz aufspielten, belegt der 1539 datierte Holzschnitt mit dem „Großen Kirchweihfest" von Hans Sebald Beham.[19] In deutlichem Kontrast zu der frommen Prozession der Gläubigen zu der Kirche zeigen die Szenen im Vordergrund das ausschweifende Verhalten der Bauern, die sich hemmungslos irdischen Freuden wie dem unmäßigen Trinken, der unkeuschen Liebe und dem Glücksspiel hingeben.[20] Die implizite Warnung, nicht auf die trügerischen weltlichen Verführungen hereinzufallen, wird an dem Motiv des Quacksalbers deutlich, der im Mittelgrund des Holzschnitts seine Arzneien feilbietet.

Ausgehend von solchen Darstellungen prägte sich im 16. Jahrhundert eine Lasterikonographie aus, in der Bauern und Bettler stereotyp auftreten. Dabei stehen die Bauern zumeist für ein törichtes, sinnlich ausschweifendes sowie unmäßiges Verhalten und die Bettler für die Konsequenzen dieser Lebensweise: Völlig verarmt, bleibt ihnen nur noch die Möglichkeit, von Haus zu Haus zu ziehen und um ein Almosen zu bitten.[21] Ihre zerrissene Kleidung und die primitiven Instrumente weisen deutlich auf ihren niedrigen sozialen Status hin.[22] Die nur durch das Drehen einer Kurbel zu bedienende Drehleier stand in der Hierarchie der Instrumente ganz unten, denn es bedurfte keiner besonderen Kunstfertigkeit, ihr Klänge zu entlocken.[23] Deshalb wurde sie häufig auch von Blinden gespielt.[24] In bildlichen Darstellungen stand die Blindheit stellvertretend für moralische Verblendung, denn die oft nur vorgetäuschte körperliche Versehrtheit spielte auf den schlechten Charakter dieser Menschen an, die, statt einer Arbeit nachzugehen, auf Kosten der anderen leben.[25] Gerade die Musikinstrumente wurden in diesem Kontext als Attribut der „falschen" Bettler gedeutet.[26]

Bettler- und Bauerndarstellungen waren im 17. Jahrhundert weiterhin beliebt. Insbesondere von den kurz nach 1600 entstandenen „Drehleierspielern" von David Vinckboons, die deutlich in der von Pieter Bruegel d. Ä.

Abb. 63: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Mikroskopaufnahme: Zeichnerisch-präzise neben malerisch-skizzenhaft wiedergegebenen Details, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 64: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Bauern mit teilweise sichtbarer brauner Unterlegung, Frankfurt a. M., Städel Museum

später entstandene Radierung (263 x 340 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung, HOLLSTEIN VI, 16) zu diesem Thema belegt.

19 Renger verweist auf die Beziehungen zu Darstellungen der „Folgen der Trunksucht", die Behams Holzschnitt charakterisieren; vgl. RENGER 1970, S. 89f. Zur Bedeutung der Musiker, die häufig mit einer Trommel und einer Flöte gezeigt werden, vgl. RENGER 1970, S. 30–32.

20 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1998, S. 152. Zur moralisierenden Wertung des Tanzes vgl. RAUPP 1986, S. 165–190.

21 Dazu RENGER 1971/72, S. 11–13 zu der negativen Bedeutung des Bauern und S. 13–16 zu den „falschen" Bettlern, deren Armut selbstverschuldet ist und die deshalb in diesem lasterhaften Kontext stehen.

22 Vgl. JONES HELLERSTEDT 1981, S. 26f.

23 Vgl. O MUSICA DU EDLE KUNST. MUSIK UND TANZ IM 16. JAHRHUNDERT, Ausst. Kat., bearb. v. Thea Vignau-Wilberg, München, Staatliche Graphische Sammlung, München 1999, S. 103f.

24 Vgl. JONES HELLERSTEDT 1981, S. 26f.

25 Dazu JONES HELLERSTEDT 1981, S. 24–27 mit zahlreichen Beispielen, darunter dem Stich von Pieter van der Heyden nach Hieronymus Bosch mit dem „Blindensturz" (HOLLSTEIN III, 21). Dort bezeichnet nicht nur die Drehleier, sondern auch das Pilgersymbol der am Hut befestigten Jakobsmuschel das betrügerische Wesen dieser Blinden.

26 Um die unverschuldete, durch tragische Umstände verursachte Armut von der aus eigenem Fehlverhalten resultierenden zu unterscheiden, wurde letztere durch entsprechende Attribute wie die primitiven Musikinstrumente bezeichnet; vgl. RENGER 1971/72, S. 14. Er verweist auf die von Karel van Mander verfasste Lebensbeschreibung des Mechelner Malers Cornelis Inghelrams, der in der dortigen Romboutskirche die Werke der Barmherzigkeit gemalt habe und die „ondeughende bedelaars met alderley tuygh van Lieren en anders" bezeichnet habe (zitiert nach RENGER 1971/72, S. 14).

geprägten Tradition der bäuerlichen Genremalerei stehen, gingen nachhaltige Impulse aus.[27] In Haarlem wurde diese Gattung maßgeblich durch Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade geprägt; aber auch andere Maler griffen die traditionellen Bedeutungen auf, wie der „Rommelpotspieler" von Frans Hals belegt.[28]

Dusarts Gemälde im Städel steht gleichfalls in dieser Tradition, auch wenn eindeutige Hinweise auf den Kontext der Lasterdarstellungen fehlen. So ist kein Kirchturm mit einer Fahne zu sehen, der als Anspielung auf die Tradition der bäuerlichen Kirchweihfeste dienen könnte, und der Drehleierspieler ist auch nicht blind. Aber seine abgerissene Kleidung, der weite Umhang und der mit einer schütteren Feder geschmückte Hut verweisen attributiv auf den fahrenden Musikanten und damit auf den Bedeutungskontext der selbstverschuldeten Armut. Deren Ursache wird durch den ihm gegenübersitzenden Bauer verdeutlicht: Wie der neben ihm platzierte Deckelkrug spielen das Bierglas und eine Pfeife in seinen Händen auf die Trunksucht an, denn sie visualisieren die dem Rauchen zugesprochene austrocknende Wirkung, der mit einem vermehrten Alkoholkonsum entgegengewirkt wurde.[29] Dessen enthemmende Wirkung macht im Hintergrund ein Mann unmittelbar anschaulich, denn er bedrängt die neben ihm sitzende und sich anscheinend zierende Frau, um sie zu küssen.[30] Auch das von Vinckboons eingeführte Motiv der törichten Kinder, die neugierig den Musiker umstehen, lebte über Van Ostade bis zu Dusart weiter.[31]

Das Frankfurter Gemälde zeichnet sich durch eine differenzierte Malweise aus. So gab Dusart einzelne Details wie die Bleistege in den Fenstern und die Balken des Fachwerks mit präzise gesetzten Linien wieder, die seine vor allem in den Radierungen manifest werdende zeichnerische Begabung verraten. Die aus geflochtenen Weidenruten, Stroh und Lehm bestehende Füllung des Fachwerks hingegen deutete er nur mit einigen rasch gesetzten Pinselstrichen an (Abb. 63). Diese unterstreichen

Abb. 65: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Mikroskopaufnahme: Dünn aufgetragene hellgraue Lasur im Vordergrund, die den dunkleren Grund durchschimmern lässt, Frankfurt a. M., Städel Museum

die malerische Wirkung des Gemäldes, die auch in der flotten Malweise der Gesichter hervortritt. Zum Teil lässt sich hier ein differenzierter mehrschichtiger Farbaufbau feststellen. So wurde das Gesicht des sitzenden Bauern im Vordergrund (Abb. 64) in Teilen braun angelegt, um verschattete Partien wie die Augenhöhlen und den Haaransatz anzudeuten. Das Inkarnat wurde mit raschen Pinselstrichen aufgetragen und durch rote Lasuren belebt, die gut durchblutete Haut andeuten. Einzelne Glanzlichter auf der Unterlippe und am Lidrand deuten Feuchtigkeit an. Der Erdboden im Vordergrund (Abb. 65) zeigt über der in einem dunklen Grau angelegten Fläche eine flüchtig aufgetragene, hellgraue Lasur, die teilweise den dunklen Grund durchschimmern lässt. Mit präzise gesetzten Glanzlichtern wurden einzelne Gegenstände im Vordergrund bezeichnet, die an Strohhalme, Scherben und Steine erinnern. Sie tragen zur Verlebendigung der dargestellten Szene bei, indem sie das vernachlässigte, ungepflegte Ambiente des bäu-

27 Vg. Korneel GOOSSENS, David Vinckboons, Antwerpen-Den Haag 1954, S. 103–111. Zum Einfluss von David Vinckboons' häufig dargestellten „Drehleierspielern" vgl. JONES HELLERSTEDT 1981, S. 17f.

28 Leinwand, 106 x 80,3 cm, Fort Worth, Kimbell Museum of Art (Inv. Nr. ACF 1951.01). Das Gemälde wird um 1618–1622 datiert; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 148–151, Nr. 8. Auch hier handelt es sich um ein äußerst primitives Instrument, das aus einem irdenen Topf mit darüber gespannter Schweinsblase bestand und knarrende Geräusche hervorbrachte. Der vom Hut des Musikanten herabhängende Fuchsschwanz zeigt traditionell die Torheit an, die auch die umstehenden Kinder vertreten, denn sie lassen sich von den banalen Klängen begeistern; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 151.

29 Der in der zeitgenössischen Dichtung zur Bezeichnung des Rauchens verwendete Begriff „Roockdrincken" weist auf diesen Zusammenhang hin, dem sich Constantijn Huygens in einem Gedicht widmete; vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87, S. 107. Dass sich Dusart intensiv mit dem törichten Verhalten der Menschen beschäftigte, macht eine 1686 datierte Zeichnung deutlich (Schwarze und rote Kreide, aquarelliert, 232 x 203 mm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung, Inv. Nr. KK 5048): Der hier dargestellte Mann, dessen Pose und grobe Gesichtszüge an den Bauern auf dem Frankfurter Gemälde erinnern, trägt ein geschlitztes Wams und ein mit einer Feder geschmücktes Barett, das auf die Narrenikonographie verweist.

30 Zur unkeuschen Liebe als Folge der Trunksucht vgl. RENGER 1970, S. 82.

31 So umstehen in dem 1637 datierten Gemälde von Van Ostade, das sich ehemals im Amsterdamer Kunsthandel befand, gleichfalls fröhliche Kinder den Musikanten und unterstreichen somit die komische Wirkung der Szene; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 326, Abb. 308.

Abb. 66: Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler, Infrarot-Reflektographie: Durchschimmernde Imprimitur an den Holzbrettern im Giebel, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 67: Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Infrarot-Reflektographie: Durchschimmernde Imprimitur im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

erlichen Anwesens unterstreichen. Hier griff Dusart auf Stilmittel zurück, die Adriaen van Ostade bereits in seinem Frühwerk angewendet hatte.[32] Auch die rötlich-ockerfarbene Imprimitur, die zum Teil – wie in der Fassade und am Holzzaun am linken Bildrand – durchschimmert und damit den Schatten vertieft (Abb. 66), geht auf das Vorbild von Van Ostade zurück (Abb. 67).

LITERATUR

Verz. 1819, S. 51, Nr. 200; 1823, S. 30, Nr. 200; 1830, S. 3, Nr. 17; 1833, Taf. 14; 1835, S. 84, Nr. 269; 1844, S. 108, Nr. 265; 1855, S. 21, Nr. 265; 1858, S. 101, Nr. 240; 1866, S. 104, Nr. 240; 1870, S. 124, Nr. 230; 1873, S. 127, Nr. 230; 1879, S. 133, Nr. 233; 1883, S. 136, Nr. 233; 1888, S. 146, Nr. 233; 1892, S. 56, Nr. 233; 1897/1900, S. 54, Nr. 233; 1900, S. 98, Nr. 233, 1905/07, S. 44, Nr. 233; 1907, S. 41, Nr. 233; 1910, S. 52, Nr. 233; 1914, S. 54, Nr. 233; 1915, S. 122, Nr. 233; 1919, S. 36, Nr. 534; 1924, S. 69, Nr. 534; 1966, S. 36; 1971, S. 21; 1986, S. 23, Nr. 1; 1987, S. 43; 1995, S. 28, Tafel 43

LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 112
WOERMANN 1888, S. 615
Kat. HAARLEM 2006, S. 445, Anm. 3

32 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 320, S. 329f. und S. 335f.

JAN EKELS d. J.

Amsterdam 1759 – 1793 Amsterdam

Jan Ekels d. J. wurde am 28. Juni 1759 als Sohn seines gleichnamigen Vaters Jan Ekels des Älteren geboren, eines auf die Darstellung von Stadtansichten spezialisierten Malers. Zunächst unterwiesen durch seinen Vater, besuchte Jan von 1774 bis 1781 die Amsterdamer Akademie. 1776 unterbrach er für zwei Jahre seine Studien, um seine Lehrjahre an der Pariser Akademie fortzusetzen. Nach seiner Rückkehr gewann er 1779 und 1781 Preise in den jährlichen Wettbewerben der Amsterdamer Akademie im Zeichnen nach dem Modell. 1783 unternahm er eine Reise an den Rhein und besuchte dabei auch Düsseldorf. Im folgenden Jahr wurde er Mitglied der Felix-Meritis-Gesellschaft in Amsterdam. Dort starb Jan Ekels d. J. am 4. Juni 1793. In dem zwei Tage später im „Algemene Konsten Letterbode" veröffentlichten Nachruf wurde besonders seine Begabung als Zeichner gewürdigt.

LITERATUR: VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 2, 1817, S. 432-434; IMMERZEEL 1, 1842, S. 220; KNOEF 1928, S. 49-59; SCHEEN 1981, S. 136; Paul Knolle in: DICTIONARY OF ART 10, 1996, S. 126

EIN JUNGER KÜNSTLER BEIM ZEICHNEN IN SEINEM ATELIER

INV. NR. 648

Um 1783/84
Eichenholz, 35,9 x 30,7 cm
Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, leicht verwölbte Eichenholztafel (35,9 x 30,7 x 0,4–0,7 cm), bei der es sich um ein radial geschnittenes Spaltbrett handelt, wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen: Über einem elfenbeinfarbenen Kreidegrund liegt eine graue Ölgrundierung. In der Infrarot-Reflektographie wurde keine Unterzeichnung sichtbar.
Zwischen dem 31. Juli und dem 8. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 8). Das Restaurierungsprotokoll verzeichnet „trüb", was sich wohl auf den Zustand des Firnisses bezieht. Der schlechte Zustand des Gemäldes zeigt deutliche Parallelen zu Inv. Nr. 709 (Abb. 68). Auch hier ist ein stark verbreitertes Schwundrisscraquelé zu erkennen. Die Mal- und oberste Grundierungsschicht haben sich borkig zusammengezogen, sodass in den Schwundrissen die untere, helle Kreidegrundierung zu sehen ist. Vielerorts dringt Grundiermasse durch die Schwundrisse nach oben. In den Haaren des jungen Mannes scheint rotbraune Malfarbe durch die Schwundrisse in die Firnisschicht aufgestiegen zu sein. Das Schadensbild geht vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück. Die Bildoberfläche erscheint matt und ledrig; hier fehlt die jüngste, obere Firnisschicht, die bei Inv. Nr. 709 beobachtet wurde.
Tiefe Riefen rechts vom Gesicht des Künstlers in der Grundierschicht. Hochstehende Craquelérändер im Papier. Retuschen neben dem linken Auge im Hintergrund decken größere Schwundrisse ab. Kleine Ausbrüche im Haar. Ringsum leichte Bestoßungen und Beschädigungen durch den Zierrahmen, teilweise retuschiert.
Der alte Firnis weist rechts neben dem Fenster Bestoßungen auf. Unter UV-Licht zeigt er ein unregelmäßiges, zum Teil streifiges Erscheinungsbild. Jüngere Retuschen an den Bildrändern.
Die Rückseite ist allseits weitgehend regelmäßig abgefast. Am oberen Bildrand rechts Ausbruch, größere Macke links vom Klebezettel. Klebezettel oben Mitte „G. 648.".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1768 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1777 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1787.

Abb. 68: Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier, Mikroskopaufnahme: Rechte Hand, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „J. Eckels"

BESCHREIBUNG

Ein junger Mann sitzt hinter einem kleinen Tisch, der wie ein Brüstungsmotiv in den Vordergrund geschoben

Abb. 69: Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier, um 1783/84, Frankfurt a. M., Städel Museum

ist. Auf der grünen, am Rand gefransten Decke liegen rechts einige Papiere, auf denen Zeichenkohle, weiße und rote Kreide sowie ein Stift abgelegt sind. Auf dem blauen Stück Papier mit leicht hochgewellten Rändern, auf dem auch eine Feder bereitliegt, setzt der junge Mann gerade seinen Zeichenpinsel an. Er führt ihn mit seiner rechten Hand, während er konzentriert ein gefaltetes Blatt betrachtet, das er in seiner erhobenen Linken hält. Ein von links durch ein Fenster hereinfallender Lichtstrahl modelliert die feinen, gedankenvollen Züge seines Gesichtes: Die geschwungenen Brauen über seinen konzentriert blickenden Augen laufen in einer langen, etwas hervorspringenden Nase aus. Die vollen Lippen des weichen, noch kindlichen Mundes sind leicht geöffnet. Seinen von weichen Locken umgebenen Kopf hält der Junge zum Licht gewandt. Über einer weißen Halsbinde trägt er einen doppelreihig geknöpften, grünlichen Rock mit dunkelblauem Kragen. Bei dem Interieur handelt es sich um ein Atelier: Auf der rückwärtigen Wand aus Brettern, die von einem Balken zusammengehalten werden, hängt rechts ein Gipsrelief. Es zeigt einen zu Boden gestürzten Putto mit einer Blumenranke, dem zwei weitere Putti wieder auf die Beine helfen. Zwei Mappen oder schmale Bücher stehen darunter auf einem Bord bereit. Weitere Mappen, Papierbögen und Kästen liegen auf einem Bord über dem Kopf des Zeichners. Einige Keilrahmen mit aufgespannter Leinwand stehen am Boden, zwei davon sind an die linke Seitenwand gelehnt. In diese ist ein Fenster geschnitten, dessen Scheiben von Bleistegen eingefasst sind. Durch sie erblickt man die aus Backsteinen gemauerte Hauswand, das Dach eines benachbarten Hauses mit einem Schornstein sowie ein Stück blauen Himmels, das von weißen Wolken überzogen ist.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an „J. Eckels" gelangt das Gemälde 1817 als Vermächtnis Johann Georg Grambs ins Städel.[1] Den zunächst verwendeten Titel „Bildniß eines jungen Mahlers" ändert man bald zu „Ein junger Mann in seinem Arbeitszimmer mit Zeichnen beschäftigt".[2] Die Zuschreibung wird beibehalten, der Künstlername im Verzeichnis von 1844 durch den Zusatz „der Jüngere", im Verzeichnis von 1879 auch durch Angabe des Vornamens präzisiert.[3] Die Schreibweise ändert sich schließlich 1900 zu dem bis heute gültigen „Jan Ekels".[4] Ab 1915 erwähnen dann nur noch einige wenige Städel-Verzeichnisse das Gemälde,[5] von 1932 bis 1991 wird es gar nicht mehr aufgeführt, bis es schließlich bei Sander und Brinkmann wieder Erwähnung findet.[6] Von den Städel-Verzeichnissen abgesehen, ist es in der Literatur erst ab 1901 nachweisbar, zuletzt ausführlich bei Neumeister 2006.[7] In einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, sprach sich Fred G. Meijer für eine Entstehung des undatierten Gemäldes zu Beginn der 1790er Jahre aus.[8]

DISKUSSION

Jan Ekels d. J. ist als Maler von genrehaften Interieurs, Gesellschaftsszenen und Porträts bekannt. Von seinem Œuvre existieren heute nur noch etwa 20 Gemälde.[9] Eine Gruppe kleinformatiger Werke stellt Männer beim Schreiben, Lesen und Musizieren dar: „Ein Schreiber, der seine Feder spitzt" (Abb. 77),[10] „Ein Mann an seinem Tisch schreibend",[11] beide in Amsterdam, ein „Lesender Mann" in Manchester[12] und ein „Geigenspieler" in Privatbesitz (Abb. 70).[13] Gemeinsam ist ihnen, dass sie jeweils eine Person zeigen, die in einem spärlich eingerichteten Innenraum neben einem von einem Vorhang teils verdeckten Fenster sitzt und ihrer Tätigkeit nachgeht. Alle Gemälde dieser Gruppe sind um 1784 entstanden.

Vom Thema her schließt sich das Frankfurter Gemälde des „Jungen Künstlers" dieser Gruppe zwar an, es zeigt jedoch im Bildaufbau mehr Gemeinsamkeiten mit dem ebenfalls im Städel Museum verwahrten, 1787 datierten „Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an" (Abb. 76) sowie dem „Federschneider" im Rijksmuseum Twenthe in Enschede (Abb. 75).[14] Sind nämlich die Dargestellten in

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 66.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 53, Nr. 221, auch Verz. 1823, 1830, 1833, 1835.
3 Vgl. Verz. 1844, S. 144, Nr. 304 und Verz. 1879, S. 134, Nr. 237.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 107, Nr. 237.
5 Vgl. Verz. 1919, S. 37, Nr. 648 und Verz. 1924, S. 71, Nr. 648.
6 Vgl. Verz. 1995, S. 29, Abb. 28.
7 Vgl. NEUMEISTER 2006, S. 177–188.
8 In einem Gespräch mit Mirjam Neumeister, wofür ihm herzlich gedankt sei.
9 Wohingegen Knoef 1928 noch 50 Gemälde nachwies; vgl. hierzu Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82.
10 Holz, 27,5 x 23,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-690). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 216 mit Abb. sowie Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82, Nr. 32 mit Abb.
11 Holz, 51,5 x 39,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-4130). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 216 mit Abb.
12 Leinwand, 57,4 x 46,6 cm. Manchester, City Art Gallery (Inv. Nr. 1935.286). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82, unter Nr. 32 und Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.
13 Leinwand, 64,5 x 57,5 cm. Ehemals Den Haag, Kunsthandel P. A. Scheen (1954). Signiert und 1783 oder 1785 datiert. Vgl. KNOEF 1948, S. 25 und Abb. S. 31 (Datierung gelesen als 1785) sowie Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82, unter Nr. 32 (Datierung angegeben als 1783). Foto im RKD, Den Haag (Datierung angegeben als 1785).
14 Holz, 17,5 x 14,5 cm. Ehemals Kunsthandel Den Haag (Gle-

Abb. 70: Jan Ekels d. J., Geigenspieler, 1783 (oder 1785), zuletzt Den Haag, Kunsthandel P. A. Scheen (1954)

der bereits genannten Bildergruppe stets als Ganzfiguren gegeben, so sind sie in den Gemälden in Frankfurt und Enschede angeschnitten und dichter an den vorderen Bildrand gerückt. Auch durch das Fenstermotiv unterscheidet sich der „Junge Künstler" von den anderen Werken. Während hier ein offenes Fenster zu sehen ist, durch welches kühles, die Oberflächen plastisch modellierendes Licht hereinfällt und welches den Betrachter nach draußen schauen lässt, ließ Ekels in der um 1784 entstandenen Bildergruppe die Fenster meist von einem Vorhang bedeckt. In den Gemälden des „Rauchenden Bauern" sowie des „Federschneiders" hingegen sind gar keine Fenster zu sehen. Die Veränderung des Fenstermotivs könnte auf eine Entwicklung hinweisen, die vom „Jungen Künstler" über die Bildergruppe von 1784 bis zum „Rauchenden Bauern" und „Federschneider" führt. In diesem Fall wäre das Frankfurter Gemälde des „Jungen Künstlers" noch etwas früher als die Bildergruppe von 1784 zu datieren.

Eine solche Frühdatierung des Frankfurter Gemäldes in die erste Hälfte der 1780er Jahre ist dem dendrochronologischen Befund zufolge möglich, der ein Entstehungsdatum frühestens ab 1777 vorsieht, wenngleich er ein Entstehungsdatum ab 1787 als wahrscheinlicher erachtet. Für eine Datierung in die erste Hälfte der 1780er Jahre spricht auch die Ähnlichkeit von Gesichtszügen, Haar und Frisur des Frankfurter „Jungen Künstlers" mit dem 1783 oder 1785 datierten „Geigenspieler" von Ekels in Privatbesitz (Abb. 70).[15] Die Übereinstimmungen sind so groß, dass es sich um dieselbe Person handeln könnte. Eine Datierung um 1790 oder später, wie Fred G. Meijer vorschlug, erscheint dagegen eher unwahrscheinlich.[16] So bestehen zu Ekels' Gesellschaftsszenen der 1790er Jahre, zu denen „Die Weinprobe" (Abb. 71),[17]

rum) 28. Mai 1990, Nr. 21 mit Abb. Monogrammiert. Foto im RKD, Den Haag.

15 Der Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82, unter Nr. 32 gibt 1783 als Datierung an, KNOEF 1948, S. 25 dagegen 1785.

„Das Gehör",[18] „Der Geruch"[19] und „Der Geschmack"[20] zählen, kaum Gemeinsamkeiten. Die offenbar zu einer Serie der Fünf Sinne gehörenden Gemälde sind – anders als das Frankfurter Bildnis – durchweg auf Leinwand gemalt und stellen jeweils drei Ganzfiguren in einem Interieur dar. Stärker als in den Einfigurenbildern zeigt sich in ihnen der von Ekels aus Paris importierte Stil des Klassizismus.

Das Thema des „Jungen Künstlers" verweist laut Mirjam Neumeister auf die akademische Ausbildung des Malers.[21] Ziel der „Amsterdamse stadstekenacademie" war nämlich die Institutionalisierung des Zeichenunterrichts, der als Voraussetzung für das künstlerische Schaffen allgemein, aber auch als Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung angesehen wurde.[22] Dieser Zeichenunterricht war in drei Stufen gegliedert. Zunächst lernten die angehenden Maler das Zeichnen einzelner Körperteile, indem sie Blätter ihrer Lehrer kopierten. Bereits zu diesem Zeitpunkt wurden verschiedenfarbige Kreiden und Papiere eingesetzt. Auf der nächsten Stufe übte man das Zeichnen nach einer Skulptur, wofür im Besitz der Amsterdamer Akademie zahlreiche Abgüsse zur Verfügung standen. Diese beiden Unterrichtsstufen stellten die Voraussetzung für den Höhepunkt der Aus-

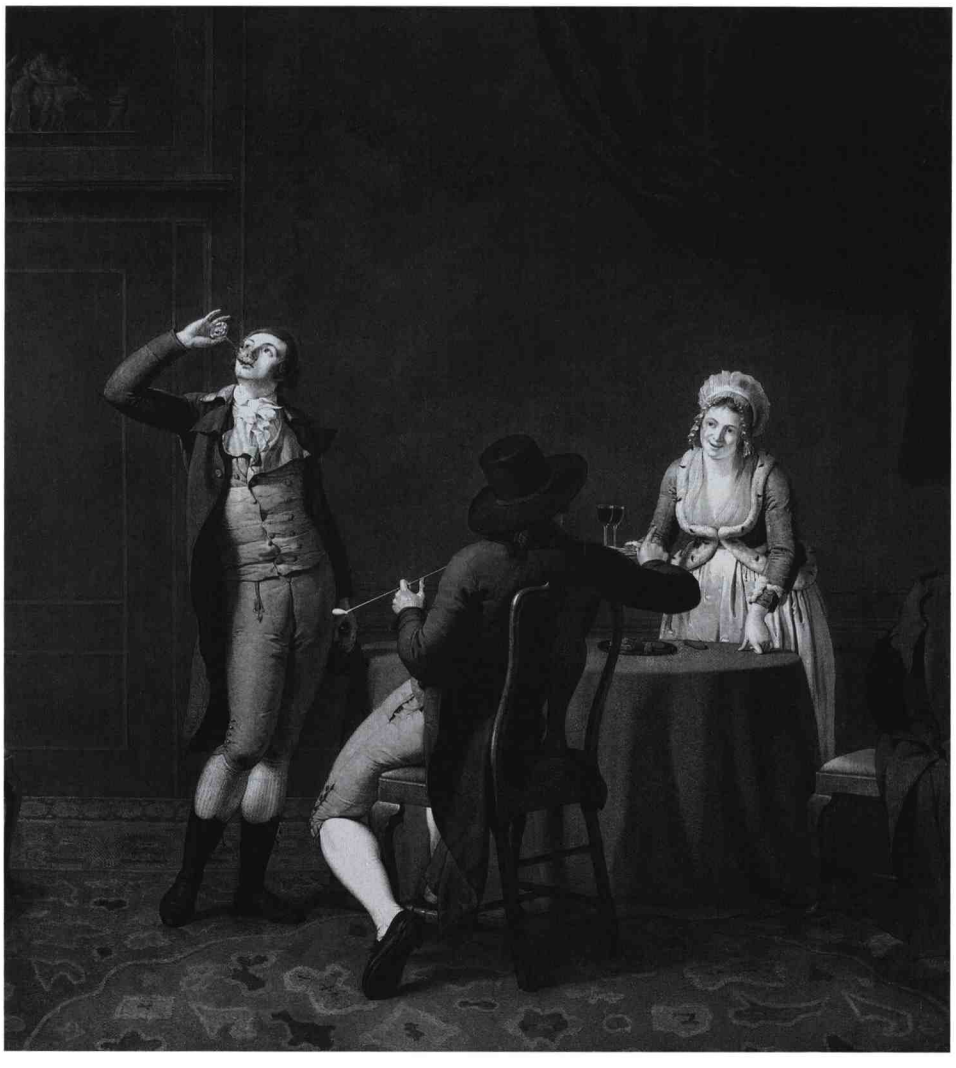


Abb. 71: Jan Ekels d. J., Die Weinprobe, 1791, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

16 Mündlich in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 26. Juni 2007 im RKD in Den Haag.

17 Auch als „Der Geschmack" bezeichnet. Leinwand, 66 x 61 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. 88). Signiert und 1791 datiert. Vgl. Kat. LEIDEN 1983, S. 128f., Nr. 88 mit Abb. sowie Kat. NEW YORK 2007, unter Nr. 44, Abb. 50.

18 Leinwand, 65 x 58 cm. Verst. London (Christie's) 17. Juli 1964, Nr. 210 mit Abb.; Amsterdam (Christie's) 29. November 1988, Nr. 225 mit Abb. Vgl. auch Kat. NEW YORK 2007, unter Nr. 44, Abb. 49.

19 Auch „Konversationsstück" genannt. Leinwand, 65,7 x 59,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. Gift of Mr. and Mrs. Bertram L. Podell, 1981 (Inv. Nr. 1981.239). Signiert und 1791 datiert. Vgl. Kat. NEW YORK 2007, Nr. 44 mit Farbabb.

20 Leinwand, 65 x 60 cm. London, Trustees of the National Theatre. Vgl. Kat. LEIDEN 1983, S. 129 sowie Kat. NEW YORK 2007, unter Nr. 44, Abb. 51.

21 Vgl. NEUMEISTER 2006, S. 177–188.

22 Vgl. NEUMEISTER 2006, S. 182.

Abb. 72: Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier, Infrarot-Reflektographie: Pastose Stellen: Farbrelief suggeriert Putzstruktur der Wand, Frankfurt a. M., Städel Museum

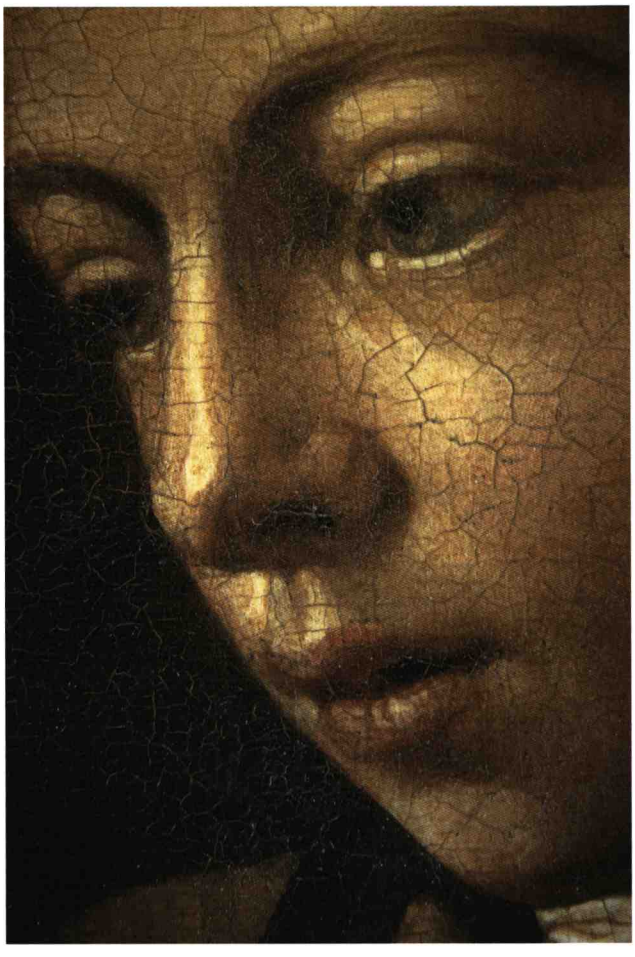


Abb. 73: Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier, Mikroskopaufnahme: Gesicht, Frankfurt a. M., Städel Museum

bildung dar: dem Zeichnen nach dem lebenden Modell.[23] Ekels durchlief alle drei Stufen dieser Ausbildung erfolgreich. Nach seiner Rückkehr aus Paris gewann er sogar zwei Preise in den jährlichen Wettbewerben der Amsterdamer Akademie im Zeichnen nach dem Modell. Der „Junge Künstler" könne sich, so Neumeister, auf die erste Phase der Ausbildung, dem Zeichnen nach einer Vorlage, beziehen.[24] Der in das Studium eines Briefes vertiefte Künstler würde das Kopieren einer möglicherweise dort vorhandenen Zeichnung vorbereiten. Das antike Relief hinter ihm weise hingegen bereits auf die zweite Ausbildungsstufe hin, dem Zeichnen nach einer Skulptur bzw. nach einem Relief.

Wahrscheinlicher jedoch ist, dass der Brief gar keine Zeichnung enthält, und es sich daher um ein Zeichnen nach einer Beschreibung, das heißt einer Ekphrasis, handelt, und damit um den höchsten Ausbildungsstand eines Künstlers, der Worte in Bilder umsetzt. Zeichenpapiere, Relief und Ausblick aus dem Fenster würden dann die drei Ausbildungsstufen Zeichnung – Skulptur – Natur bezeichnen.

In der Themenwahl schließt sich Ekels einer langen Tradition an. Darstellungen von Künstlern in ihrem Atelier waren in der holländischen Malerei bereits im 17. Jahrhundert weit verbreitet, vor allem bei den Leidener Feinmalern wie Gerrit Dou. Doch bestehen auch deutliche Unterschiede. Dou stellt sich in seinem 1647 datierten Dresdner Selbstbildnis als gelehrter Maler dar, indem er die Attribute seiner praktischen Arbeit um Weltkugel, Bücher und Musikinstrumente erweitert und so seine geistigen und wissenschaftlichen Fähigkeiten hervorhebt.[25] Es handelt sich also um eine künstlerische Nobilitierung. Ekels hingegen betont die akademischen Referenzen seiner Arbeit, nämlich das Zeichnen und Lesen, und verweist damit auf die Bestrebungen seiner Zeit, die künstlerische Ausbildung zu institutionalisieren und einen festgelegten, akademischen Kanon zu vermitteln. Von Darstellungen des 17. Jahrhunderts hat Ekels auch das Motiv der Brüstung übernommen, das er nicht nur hier, sondern auch in anderen Gemälden einsetzte, wie beispielsweise in der 1787 datierten „Bügelnden Magd", ehemals im Dorotheum in Wien.[26] Ebenso kann wohl

23 Vgl. NEUMEISTER 2006, S. 182. Zu den drei Stufen des Zeichnens siehe auch: Peter SCHATBORN, Dutch Figure Drawings from the Seventeenth Century, Den Haag 1981, S. 13–22.

24 Vgl. NEUMEISTER 2006, S. 182.

25 Eichenholz, 43,5 x 34,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. 1722-1728, Gal. Nr. 1704). Vgl. GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN. ILLUSTRIERTER KATALOG IN ZWEI BÄNDEN, hrsg. von Harald Marx, Köln 2005, Bd. 1, S. 366 mit Farbabb. Hierzu NEUMEISTER 2006, S. 182–184 und Abb. 5.

26 Holz, 55 x 43 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 10. Juni 1980, Nr. 38 mit Abb.

das geraffte Tischtuch als motivische Anleihe gelten. Diese Rückbesinnung auf die eigene Tradition ist typisch für die holländische Malerei am Ende des 18. Jahrhunderts und findet sich ausgeprägt auch bei Ekels' Genreszenen, auch wenn die helle Beleuchtung, das kühle Kolorit und die harte Modellierung der Gegenstände bei Ekels den klassizistisch geprägten Zeitgeschmack deutlich verraten. Besonders setzte sich Ekels anscheinend mit Johannes Vermeer auseinander, zu dem zahlreiche Parallelen in Motiven und Bildanlagen bestehen. Zu verweisen ist hier insbesondere auf Vermeers „Geograph" im Städel Museum (Abb. 528).[27] Wie bei Ekels trennt dort ein bildparallel gestellter Tisch den Dargestellten vom Betrachter; der Tisch ist dort mit einem Tischteppich, hier mit einer Decke bedeckt. Auch die Wiedergabe des konzentrierten Gesichtsausdrucks, den der Künstler beim Betrachten des Briefes zeigt, könnte durch Vermeer angeregt worden sein, für den das rätselhaft gedankenversunkene Agieren der Figuren charakteristisch ist. Beiden Werken ist vor allem die Beleuchtungssituation mit dem links angebrachten Fenster gemeinsam, bei welcher der einfallende Lichtstrahl sich auf dem Gesicht der Dargestellten bündelt.

Die Infrarot-Reflektographie des „Jungen Künstlers" zeigt am seitlichen Fenster der Stube deutlich, wie Ekels durch den Auftrag pastoser Farben den Einfall des hellen Tageslichtes beschreibt und hervorhebt (Abb. 72). Hier ließ er die Spuren des Farbauftrages deutlich sichtbar stehen, während er sich ansonsten um eine fein vertriebene Malweise mit glatten Oberflächen bemüht, wie am Mantel deutlich zu beobachten ist. Details wie die Mantelknöpfe oder die Augen (Abb. 73) werden dagegen eher zeichnerisch aufgetragen.

Bei der gemäldetechnologischen Untersuchung unter dem Mikroskop wurde ein Schadensbild festgestellt, dass vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurückgeht. Dabei wohl wurden die Grundier-, Mal- und Firnisschichten erweicht. Auch der Vater von Jan Ekels hatte offenbar schon Verfahren zur Regenerierung angewendet, wie Künstlerlexika des frühen 19. Jahrhunderts belegen. Demnach besaß er ein Geheimmittel, mit dem er Craquelés aus alten Gemälden entfernte.[28]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 53, Nr. 221; 1823, S. 32, Nr. 220; 1830, S. 6, Nr. 39; 1833, Taf. 13; 1835, S. 82, Nr. 257; 1844, S. 114, Nr. 304; 1855, S. 26, Nr. 304; 1858, S. 105, Nr. 265; 1866, S. 109, Nr. 265; 1870, S. 128, Nr. 251; 1873, S. 132, Nr. 251; 1879, S. 134, Nr. 237; 1883, S. 137, Nr. 237; 1888, S. 147, Nr. 237; 1892, S. 57, Nr. 237; 1897/1900, S. 55, Nr. 237; 1900, S. 107, Nr. 237; 1905/07, S. 45, Nr. 237; 1907, S. 42, Nr. 237; 1910, S. 53, Nr. 237; 1914, S. 55, Nr. 237; 1919, S. 37, Nr. 648; 1924, S. 71, Nr. 648; 1995, S. 29, Abb. 28.

EBE 1901, S. 562
KNOEF 1928, S. 50 und Abb. 3
KNOEF 1948, S. 24, S. 28 sowie Abb. auf S. 27
Ausst. Kat. MINNEAPOLIS-TOLEDO-PHILADELPHIA 1971/72, S. 41
Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82
Paul Knolle in: DICTIONARY OF ART 10, 1996, S. 126
NEUMEISTER 2006, S. 177–188 und Abb. 1

27 Leinwand, 51,6 x 45,4 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1149). Signiert und 1669 datiert. Siehe hierzu den Eintrag in diesem Katalog.

28 Vgl. VAN EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 2, 1817, S. 187. Dazu auch NEUMEISTER 2006, S. 186 und Anm. 46 mit weiteren Quellen. Zu einer Beschreibung des Schadensbildes vgl. HAESELER 2006.

JAN EKELS d. J.

EIN BAUER ZÜNDET SEINE TABAKSPFEIFE AN

INV. NR. 709

1787

Eichenholz, 26,3 x 22,5 cm

Signiert und 1787 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (26,3 x 22,5 x 0,5–0,8 cm) wurde mit einer hellgrauen, fein pigmentierten Ölgrundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie lässt sich keine Unterzeichnung nachweisen.
Zwischen dem 17. und 26. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 19). Der Bericht hält als Zustandsbeschreibung „stark gesprungen" fest. Der schlechte Zustand geht vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück. Die Malerei lässt ein stark verbreitertes Schwundrisscraquelé in den Mal- und obersten Grundierungsschichten erkennen. Vielerorts dringt Grundiermasse durch die Schwundrisse nach oben. In den Tiefen der Oberfläche zusammengelaufener verbräunter Firnis bewirkt ein fleckiges Erscheinungsbild. Über dem alten wurde in späterer Zeit ein weiterer Firnis aufgetragen. Ringsum leichte Bestoßungen durch den Zierrahmen, am oberen Bildrand retuschiert. Hochstehende Malschicht neben der Schulter rechts. An der Hutkrempe rechts kleiner Ausbruch. Unterer Rand entlang der Bildkante von links bis etwa zur Mitte übermalt.
Der dicke, ältere Firnis zeigt unter UV-Licht ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. Jüngere Retuschen an den Bildrändern und im oberen Zipfel des Halstuchs.
Die Signatur „J:EKELS f A 1787" [S und f stark verputzt] wurde in brauner Farbe rechts oben in der Ecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 74).
Die Rückseite wurde allseits regelmäßig abgefast. Reste einer Papierabklebung am linken Bildrand. Mittig Klebezettel „G. 709.", darunter in roter Kreide „4060/3".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1765 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1774 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1784.

PROVENIENZ

Verst. Slg. B., Amsterdam (Philippus van der Schley) 27. Februar 1804, Nr. 32 (fl 45 an van Iperen)[1]
Slg. Matthias Ignatius van Iperen, Kunsthändler, Amsterdam
Verst. Slg. A. R. Jolles oder C., Amsterdam (Philippus van der Schley) 30. November 1812, Nr. 31 (fl 20 an Gruiter)[2]
Slg. Willem de Gruyter Senior, Kunsthändler, Amsterdam[3]
Erworben am 5. Dezember 1817 (fl 60) von W. Gruyter als „J. Eckels"

Abb. 74: Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Lugt 6747. Vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-73, bezeichnet als „Ekels (J.), Een Jager van een Trekschuit, zyn pyp opsteekende".
2 Lugt 8258. Vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-232, bezeichnet als „Een Boer, welke zijn Pijp aansteekt".
3 Vgl. Angaben zu Willem de Gruyter im Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-172.

BESCHREIBUNG

In einem dämmerigen Interieur sitzt ein Mann in einer leicht zerschlissenen braunen Jacke frontal zum Betrachter. Die Krempe seines schrägsitzenden Hutes ist vorne weit nach oben gebogen. Sein derbes Gesicht und das um den Hals geschlungene weiße Tuch werden von dem links seitlich einfallenden Lichtstrahl hell beleuchtet. Den Kopf leicht nach vorne geneigt, zieht er konzentriert an seiner weißen Tonpfeife, die er an einem kleinen tönernen Glutbecken anzuzünden versucht. Vor ihm in der linken unteren Bildecke steht ein kleines rundes Tischchen mit einem Glas Bier. Daneben liegt ein Häufchen Tabak auf einem Stück Papier. Auf der Wand im Hintergrund zeichnen sich durch das einfallende Licht die Sprossen eines Fensters als Schatten ab. Rechts oben ist ein Holzrahmen im diffusen Halbdunkel nur noch schwach zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wird 1817 als „J. Eckels" aus der Sammlung des Amsterdamer Kunsthändlers Willem de Gruyter erworben und gelangt damit zeitgleich mit Ekels' Bild „Ein junger Künstler in seinem Atelier beim Zeichnen" aus dem Vermächtnis Johann Georg Grambs (Abb. 69) in die Frankfurter Sammlung. Willem de Gruyter besaß offenbar mehrere Werke von Ekels, denn auch eine Gesellschaftsszene, die sich als „Allegorie des Gehörs" deuten lassen könnte, befand sich ehemals in seinem Besitz.[4]

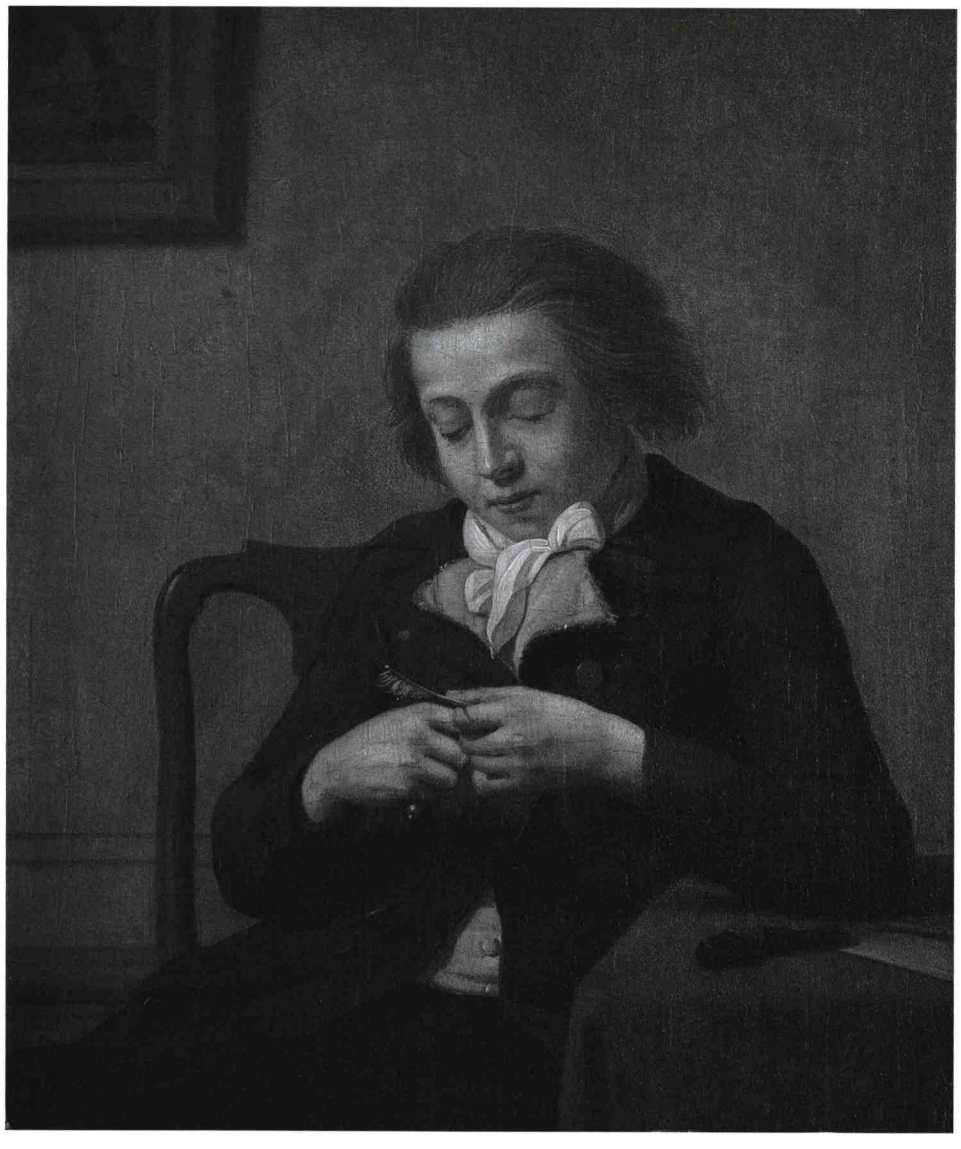


Abb. 75: Jan Ekels d. J., Der Federschneider, um 1787, Enschede, Rijksmuseum Twenthe

4 Verst. Slg. C., Amsterdam (Philippus van der Schley) 20. Juni 1810; vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-163, Nr. 24; Verst. London (Christie's) 17. Juli 1964, Nr. 210; Amsterdam (Christie's) 29. November 1988, Nr. 225.

Abb. 76: Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an, 1787, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Authentizität des signierten und datierten Frankfurter Gemäldes wurde wohl aufgrund der Signatur nie bestritten. Bereits bei den Versteigerungen 1804 und 1812 wird das Gemälde mit der Zuschreibung an Jan Ekels angeboten.[5] In den Städel-Verzeichnissen wird es erstmals 1819 erwähnt.[6] 1855 verweist Johann David Passavant auf Jan Miense Molenaer, dessen Stil Ekels nachahmen würde.[7] Weizsäcker transkribiert 1900 als Erster die Signatur, die dann auch in den folgenden Verzeichnissen aufgeführt wird.[8] Ab 1915 wird der „Raucher" nur noch in den Verzeichnissen von 1919 und 1924 und schließlich erst wieder 1995 bei Sander und Brinkmann genannt.[9]

Die wenigen Aufsätze und Katalogbeiträge, die sich mit Jan Ekels d. J. beschäftigen, führen den „Raucher" immer zusammen mit dem gleichfalls im Städel bewahrten „Jungen Künstler" (Abb. 69) auf. Neben dem Gemälde eines „Schreibers, der seine Feder spitzt" in Amsterdam (Abb. 77) zählen beide bis heute zu seinen bekanntesten Werken.[10] Knoef zufolge handelt es sich bei dem „Raucher" eigentlich um den Reiter eines Trekschuit, eines Passagierbootes.[11] Er bezieht sich bei diesem Identifizierungsversuch wahrscheinlich auf die Beschreibung in dem oben genannten Auktionskatalog von Van der Schley Amsterdam, 27. Februar 1804, der das Gemälde unter diesem Titel anbietet.[12] Wiepke Loos weist 1995 auf den Unterschied der beiden Frankfurter Gemälde gegenüber einer um 1784 entstandenen Gruppe von Interieurdarstellungen von Ekels hin, in denen die Personen als Ganzfiguren gegeben und nicht, wie in den Frankfurter Bildern, angeschnitten sind.[13]

DISKUSSION

Im Gegensatz zu seinem auf Stadtansichten spezialisierten Vater, Jan Ekels d. Ä., konzentrierte sich Jan Ekels d. J. vor allem auf Interieurs und Genreszenen, die meist nur eine, manchmal auch mehrere Personen zeigen. Neben eleganten Konversationsszenen malte er auch Genrebilder mit einfachen Menschen, zu dem sich das Frankfurter Gemälde eines Bauern, der seine Tabakspfeife anzündet, zählen lässt. Im Mittelpunkt der Darstellung steht der „Raucher", während der ihn umgebende Raum nur durch einige wenige Möbel und Accessoires sparsam angedeutet wird: ein Tisch mit Bier und Tabak zu seiner Rechten, ein Bild an der Wand hinter ihm.

Auffällig an dem Mann sind die zierlichen, zartgliedrigen Hände, die für einen Bauern allerdings recht ungewöhnlich sind. Möglicherweise handelt es sich also gar nicht um einen Bauern, sondern, wie Knoef vorschlug, um den Reiter eines Trekschuit, eines von Pferden gezogenen Treidelbootes.[14] Die sehr fein gemalten und besonders plastisch wirkenden Hände (Abb. 78) verbinden den „Raucher" mit dem zweiten im Städel Museum bewahrten Gemälde von Jan Ekels d. J., dem „Jungen Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier" (Abb. 69), bei dem die filigranen Finger vergleichbar deutlich ins Auge fallen (Abb. 68).

Im Bildaufbau, in der Reduziertheit der Einrichtung wie auch in der allgemeinen Stimmung gleicht der „Raucher" Ekels' undatiertem „Federschneider" im Rijksmuseum Twenthe in Enschede (Abb. 75).[15] Das im Format allerdings deutlich kleinere Gemälde zeigt einen jungen Mann an einem Tisch sitzend, der den Kopf wie der „Raucher" nach vorn neigt und sich auf das Spitzen seiner Feder konzentriert. Der ihn umgebende Raum ist vergleichbar spärlich eingerichtet, der Tisch befindet sich jedoch rechts des Dargestellten, während der angeschnittene Bilderrahmen in der linken oberen Ecke zu sehen ist. Wie im Frankfurter Gemälde gibt es keine direkte Lichtquelle, aber ein von links kommender Lichtstrahl erhellt die Rückwand wie auch das Gesicht des „Federschneiders". Es handelt sich wie bei beiden Frankfurter Gemälden um ein Halbfigurenbild, ein Kompositionstypus, durch den sich diese von einer anderen, um 1784 entstandenen Gruppe von ganzfigurigen Interieurbildern Jan Ekels d. J. unterscheiden, zu welcher „Ein Schreiber, der seine Feder spitzt"(Abb. 77)[16] und „Ein Mann an seinem Tisch schreibend",[17] ein „Lesender Mann"[18] und ein „Geigenspieler" (Abb. 70)[19] zählen.

5 Verst. Slg. B., Amsterdam (Philippus van der Schley) 27. Februar 1804, Nr. 32 bzw. Verst. Slg. A. R. Jolles oder C., Amsterdam (Philippus van der Schley) 30. November 1812, Nr. 31. Vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-73 und N-232.

6 Vgl. Verz. 1819, S. 53, Nr. 221.

7 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 319.

8 Mit Ausnahme des Verzeichnisses von 1905/07. Vgl. Verz. 1900, S. 108, Nr. 238.

9 Vgl. Verz. 1919, S. 38, Nr. 709; Verz. 1924, S. 71, Nr. 709; Verz. 1995, S. 29, Abb. 27.

10 Vgl. DICTIONARY OF ART 10, 1996, S. 126.

11 Vgl. KNOEF 1928, S. 50 sowie KNOEF 1948, S. 24.

12 „Een Jager van een Trekschuit, zyn pyp opsteekende". Vgl. Getty Provenance Index, Sale Catalogue N-73.

13 Vgl. Wiebke Loos in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82.

14 Vgl. KNOEF 1928, S. 50 sowie KNOEF 1948, S. 24.

15 Holz, 17,5 x 14,5 cm. Enschede, Rijksmuseum Twenthe. Zuvor Verst. Den Haag (Glerum) 28. Mai 1990, Nr. 21 mit Abb. Foto im RKD, Den Haag.

16 Holz, 27,5 x 23,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-690). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 216 mit Abb. sowie Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, Nr. 32 mit Abb.

17 Holz, 51,5 x 39,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-4130). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 216 mit Abb.

18 Leinwand, 57,4 x 46,6 cm. Manchester, City Art Gallery (Inv. Nr. 1935.286). Signiert und 1784 datiert. Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82 und Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

19 Leinwand, 64,5 x 57,5 cm. Ehemals Den Haag, Kunsthandel P.

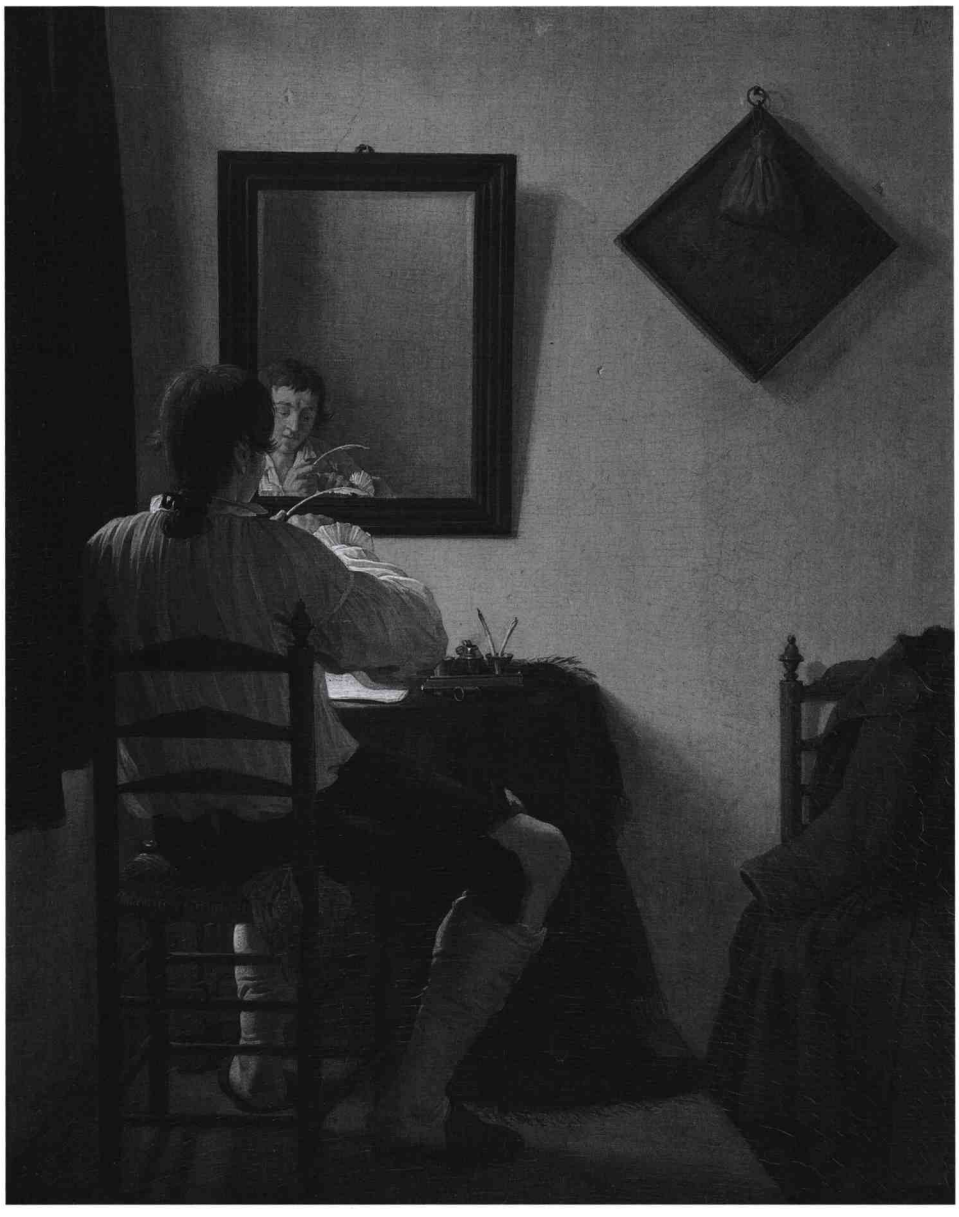


Abb. 77: Jan Ekels d. J., Ein Schreiber, der seine Feder spitzt, 1784, Amsterdam, Rijksmuseum

Generell lehnen sich Ekels Gemälde motivisch wie auch stilistisch an die Genremalerei des 17. Jahrhunderts an. Die Beleuchtung des rauchenden Bauern und der Wand dahinter durch ein seitlich einfallendes Licht sowie die schlichte Einrichtung des Interieurs erinnern an Werke etwa von Judith Leyster und Jan Miense Molenaer.[20] Mit Gemälden dieses Malerehepaars lässt sich der „Raucher" auch hinsichtlich des Themas vergleichen, wie etwa Leysters Bild „Der letzte Tropfen" in Philadelphia[21] und Molenaers „Junger Mann mit Weinkanne an einem Tisch mit Rauchutensilien, Geige, Spielkarten und Büchern" in Aachen[22] belegen, ebenso wie der „Rauchende Mann mit leerem Weinglas" von dessen Hand im Städel Museum.[23] In diesem Zusammenhang ist auch Adri-

A. Scheen (1954). Signiert und 1783 oder 1785 datiert. Vgl. KNOEF 1948, S. 25 und Abb. S. 31 (Datierung als 1785 gelesen) sowie Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82, unter Nr. 32 (Datierung als 1783 gelesen). Vgl. auch Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag (dort mit der Datierung 1785).

20 Man vergleiche etwa Leysters um 1635 entstandenen „Jungen Flötenspieler" im Nationalmuseum in Stockholm (Leinwand, 73 x 62 cm, Inv. Nr. 1120); vgl. HOFRICHTER 1989, Nr. 38, Farbtafel XIV.

21 Leinwand, 89,1 x 73,5 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection (Inv. Nr. Cat. 440). Vgl. HOFRICHTER 1989, Nr. 10, Farbtafel IV. Dort um 1629–1631 datiert.

22 Eichenholz, 37 x 51 cm. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Inv. Nr. K 98). Vgl. Kat. AACHEN 2006, S. 182 mit Abb.

23 Eichenholz, 29,2 x 24,2 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 442). Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 256–264.

Abb. 78: Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an, Mikroskopaufnahme: Hände, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 79: Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an, Mikroskopaufnahme: Schwundrisscraquelé, Frankfurt a. M., Städel Museum

aen van Ostade zu nennen, der sich diesem Thema ebenfalls mehrfach widmete, etwa in seiner Darstellung von „Bauern beim Kartenspiel" in Vaduz.[24] Das Rauchen, das zunächst als „Tabak trinken" bezeichnet wurde, wird meist zusammen mit dem Trinken dargestellt, denn der austrocknenden Wirkung des Tabakkonsums wurde mit dem Genuss alkoholischer Getränke begegnet. Entsprechend haben die Bilder zu diesem Thema oft einen moralisierenden Gehalt und warnen vor dem einen wie dem anderen Laster und ihren Folgen.[25]

Das Frankfurter Bild weist eine stark vertriebene Malerei auf. Ekels' Pinselstrich ist glatt und präzise. Einzelne sorgfältig gesetzte Glanzlichter auf den Händen, auf dem Glutbecken wie auch auf dem Bierglas verraten das sorgfältige, auf seine akademische Schulung zurückgehende Studium des Lichts und dessen modellierende Wirkung auf den beleuchteten Körpern (Abb. 78).

Wie das andere Gemälde von Ekels im Städel (Abb. 69) befindet sich auch dieses Gemälde in einem schlechten Erhaltungszustand.[26] Er geht wohl auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück, die zum Erweichen von Grundier-, Mal- und Firnisschichten führte. Wann diese vorgenommen wurde, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Aber auch der Vater von Jan Ekels nahm solche Maßnahmen vor, denn die Vita von Ekels' Vater berichtet, dass dieser nicht nur als Maler, sondern auch als Restaurator tätig gewesen sei und ein Geheimmittel besessen haben soll, mit dem er die Craquelés aus alten Gemälden entfernte.[27]

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel legt ein Entstehungsdatum ab 1784 nahe, was der Datierung 1787 entspricht.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 53, Nr. 221; 1823, S. 32, Nr. 221; 1830, S. 13, Nr. 91; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81, Nr. 253; 1844, S. 116, Nr. 319; 1855, S. 26, Nr. 319; 1858, S. 106, Nr. 266; 1866, S. 109, Nr. 266; 1870, S. 129, Nr. 252; 1873, S. 132, Nr. 252; 1879, S. 134, Nr. 238; 1883, S. 137, Nr. 238; 1888, S. 147, Nr. 238; 1892, S. 57, Nr. 238; 1897/1900, S. 55, Nr. 238; 1900, S. 108, Nr. 238; 1907, S. 42, Nr. 238; 1910, S. 53, Nr. 238; 1914, S. 55, Nr. 238; 1919, S. 38, Nr. 709; 1924, S. 71, Nr. 709; 1995, S. 29, Abb. 27

EBE 1901, S. 562
KNOEF 1928, S. 50 und S. 54, Abb. 4
KNOEF 1948, S. 24, S. 28 sowie Abb. auf S. 29
Ausst. Kat. MINNEAPOLIS-TOLEDO-PHILADELPHIA 1971/72, S. 41
Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 82
Paul Knolle in: DICTIONARY OF ART 10, 1996, S. 126
NEUMEISTER 2006, S. 185f. und Abb. 7

24 Holz, 19,5 x 25 cm. Schloss Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein (Inv. Nr. 483). Signiert und 1637 datiert. Vgl. Ausst. Kat. BASEL 1987, Nr. 68 mit Abb.

25 Über den Zusammenhang von Rauchen und Trinken vgl. u. a. TOT LERING EN VERMAAK. BETEKENISSEN VAN HOLLANDSE GENREVOORSTELLINGEN UIT DE ZEVENTIENDE EEUW, Ausst. Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976, S. 55–57. Siehe auch: DIE SPRACHE DER BILDER. REALITÄT UND BEDEUTUNG IN DER NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1987, S. 155f.

26 Zu einer Beschreibung des Schadensbildes auf dem Gemälde mit dem „Künstler" vgl. HAESELER 2006, S. 189.

27 Vgl. VAN EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 2, 1817, S. 187. Dazu auch NEUMEISTER 2006, S. 186 und Anm. 46 mit weiteren Quellen.

BARTHOLOMEUS ENGELS

Belegt 1656 – 1702

Das Geburtsdatum von Bartholomeus Engels ist nicht bekannt. 1656 ist er als Mitglied der St. Lukasgilde in Haarlem bezeugt. Noch 1702 finden sich Belege für seine Existenz. Vermutlich war Engels nicht nur als Maler, sondern auch in anderen Berufen tätig. Er konzentrierte sich auf Landschaften mit Figurenstaffage und gut verkäufliche Genreszenen.

LITERATUR: WURZBACH 1, 1906, S. 493; THIEME-BECKER 10, 1914, S. 544f.; BÉNÉZIT 5, 1999, S. 127; Uta Römer in: ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON 34, 2002, S. 60

LANDSCHAFT MIT BRUNNEN AN EINEM HÖHLENEINGANG MIT RASTENDEN REITERN UND WÄSCHERINNEN

INV. NR. 182

Um 1670–1680

Leinwand, 37,0 x 44,0 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand (10 x 11 Fäden/cm² in Leinenbindung) wurde mit einer grauen Ölgrundierung versehen. Bei einer Wachsdoublierung wurden die seitlichen Umschlagkanten (links: 0,7–1,0 cm, rechts: 1,0 cm) mit aufgezogen. Spanngirlanden sind am oberen und rechten Bildrand deutlich sichtbar.
Bei der Taxation 1817 wurde der Zustand des Gemäldes als „sehr gut erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 1, Nr. 182). Zwischen dem 14. Januar und dem 5. Februar 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 57). Verputzungen vor allem in den dunkelbraunen und rotbraunen Lasuren, aber auch in den Schattenpartien des Schimmels und im Reiter, im Hut des Jungen und in der Satteldecke des Pferdes neben ihm sowie in den Wolken. Weitere Verputzungen über der Umschlagkante am linken Bildrand und im Eingang der Höhle am rechten Bildrand. In den Vertiefungen der Malschicht, gut sichtbar vor allem im Schimmel, sitzt verbräunter Firnis. Das verbreiterte Craquelé, in dem eine schwarze Substanz sichtbar wird, geht vielleicht auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück. Kittungen und Retuschen an den seitlichen Rändern. Risse in der rechten oberen Bildecke, ein weiterer Riss unten links gekittet und retuschiert. Dellen am unteren Bildrand und in den oberen Bildecken.
Der dicke, vergilbte Firnis fluoresziert unter UV-Licht relativ stark und gleichmäßig. Der alte Firnis blieb am linken und unteren Bildrand, über der Rasenbank am rechten Bildrand sowie rechts vom Reiter stehen, über dem Landschaftsausblick hingegen wurde er reduziert.
Die Signatur „Engels" (das „E" mit Schwarz nachgezogen) wurde in grauer Farbe am rechten Bildrand oberhalb des Höhleneingangs aufgetragen (Abb. 80). Sie ist stark verputzt, weist aber dennoch ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite wird die originale Leinwand von einer groben Doublierleinwand verdeckt. Auf den in Verplattung gearbeiteten Keilrahmen wurde oben links mit schwarzem Stift „T 972", rechts in roter Kreide „4072 / 16", darüber mit Bleistift „A 12399 / 182" aufgetragen. Auf dem Rahmen rechts in Bleistift „asselyn", darunter Klebezettel „G.182". Auf der unteren Rahmenleiste Klebezettel: „Städelsches Kunstinstitut N° 182 Art d. Asselijn" (Inventarnummer und Zuschreibung mit blauem Stift). Allseitig an den Rändern Reste einer Papierabklebung.

Abb. 80: Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

(?) Slg. Poullain (?–1780), Receveur général des Domaines du Roi, Paris[1]
Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jean Asselyn"

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift, Goethe Museum, Reisen ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, 2002, Nr. 2.

1 Vgl. Angaben im Verz. 1816, Nr. 182: „Paysage, où il y a un cavalier à cheval, un autre cheval à côté et d'autres figures m.p. en l. par Jean Asselyn. NB. Ce tableau vient du Cabinet de Mr. Poulcain à Paris et se trouve gravé". Im Katalog zur Versteigerung der nachgelassenen Sammlung Poullain 1780 ist das Gemälde allerdings nicht aufgeführt, möglicherweise wurde es bereits vorab oder erst später verkauft; vgl. LE BRUN 1780, zugl. Verst. nachgelassene Slg. Poullain, Paris (Le Brun) 15. März 1780 (Lugt Nr. 3106).

Abb. 81: Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen, um 1670–1680, Frankfurt a. M., Städel Museum

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Öl auf Holz, 9,4 x 9,4 cm, ca. 1820–1827. Im Morgenstern'schen Miniaturenkabinett, Schrank III, 1806–1827, Mitte. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B. 81:11).[2]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Louis Claude Le Grand, Kupferstich, 139 x 124 mm. In: BASAN 1781, S. 2, Nr. 6. Bildunterschrift: „Asselyn / Le Grand Sc(ulpsit) / Du Cabinet de Mr. Poullain" (Abb. 82).[3]

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt eine burleske Szene in einer südlichen Landschaft. Hochaufragende, teilweise bewachsene Felswände rahmen den Zugang zu einer Höhle, die sich rechts in die Tiefe erstreckt. Nach links öffnet sich der Blick auf eine hügelige Landschaft. Von dem von Wolken überzogenen Himmel hebt sich links die Silhouette eines halb abgestorbenen Baumes ab. In der Ferne sind weitere Berge zu erkennen.

Abb. 82: Louis Claude Le Grand, nach Jan Asselijn, Kupferstich, in: François Basan, Collection de cent-vingt estampes, gravées d'après les Tableaux & Dessins qui composoient le Cabinet de M. Poullain ..., Paris 1781, Nr. 6

Im Vordergrund links hält ein Bursche ein bepacktes Pferd. Dahinter ist ein Brunnen zu sehen. Dort hat sich ein Mann zu zwei Wäscherinnen gesellt. Ungeniert greift er der neben ihm stehenden Frau an die Brust, während sie abwehrend ihren rechten Arm hebt. Ihr Mund ist protestierend geöffnet. Ihre Begleiterin wendet sich überrascht dem Geschehen zu, während sie ihre Hand noch in das Brunnenbecken hält. Am Rand sind einige Wäschestücke abgelegt. Die weißen, rosa- und blaufarbenen Kleiderstoffe der Frauen leuchten im Sonnenlicht, das zwischen den Felswänden auf die Szene fällt.
Auch der zweite Reiter auf seinem Schimmel wendet sich nach dem Geschehen um. Er trägt eine ungewöhnliche, malerische Tracht und einen breitkrempigen Hut. Ein roter Umhang ist halb von seiner Schulter gerutscht und gibt den Blick auf ein gelbes Wams und ein weißes Halstuch frei. Sein im Profil gegebenes Gesicht wird teilweise von einem üppigen Backenbart bedeckt. Rechts neben dem Schimmel warten zwei Windspiele. Dahinter hat sich auf einer Rasenbank am Höhleneingang ein Paar niedergelassen. Während von der zum Betrachter gewandten Frau nur der verschattete Oberkörper sichtbar ist, fällt ein Lichtstrahl auf den in Rückenansicht gegebenen Mann. Er trägt einen breitkrempigen Hut und eine Fellweste, die an die Hirtentracht erinnert.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt 1816 mit der Sammlung Johann Friedrich Städels unter der Zuschreibung an Jan Asselijn ins Städelsche Kunstinstitut. Nach den Städel-Verzeichnissen stammt es aus der Sammlung Poullain in Paris.[4] Die Gemälde und Zeichnungen der Sammlung Poullain wurden nach Zeichnungen von „Le Sr. Moitte" von verschiedenen Künstlern in Kupfer gestochen und 1781 von François Basan veröffentlicht.[5] Der von Louis Claude Le Grand ausgeführte Stich Nr. 6 zeigt die Komposition des Frankfurter Gemäldes, aber spiegelbildlich und mit einigen Veränderungen. Unter der Darstellung sind Künstlername, Stecher und Betitelung angebracht: „Asselyn / Le Grand Sc[ulpsit] / Du Cabinet de M[r]. Poullain". Im zugehörigen Katalogteil findet sich folgende Beschreibung: „Un Montagne percée; sur le devant est un Lavoir où sont des femmes, & un Cavalier qui fait avec elles la conversation; Tableau sur toile, des 15 pouces sur 13 de haut".[6] In dem von Le Brun 1780 verfassten Katalog zur Versteigerung der nachgelassenen Sammlung Poullain ist das Gemälde dagegen nicht aufgeführt, möglicherweise, weil es bereits vorab oder erst später verkauft wurde.[7]

2 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 137ff., Nr. 31 mit Abb.
3 Der Nachstich ist bereits im Städel-Verzeichnis von 1835 erwähnt; vgl. Verz. 1835, S. 48, Nr. 62.
4 Vgl. Verz. 1816, Nr. 182 und Verz. 1835, S. 48, Nr. 62.
5 Vgl. BASAN 1781.
6 Vgl. BASAN 1781, S. 2, Nr. 6.

Abb. 83: Bartholomeus Engels (?), Reisende bei der Rast, um 1670-1680, Cambridge, Fitzwilliam Museum

Abb. 84: Bartholomeus Engels (?), Ruhende Jagdgesellschaft bei einer Herberge, um 1670–1680, zuletzt London, Sotheby's (1995)

Bei der Erwerbung wird der Wert des Gemäldes mit *f* 200 angegeben.[8] 1858 notiert Gerhard Malß die neue Taxation von *f* 100.[9] Theodor Levin hält das Städel-Gemälde 1887/88 für eine Fälschung nach dem von Louis Claude Le Grand ausgeführten Kupferstich.[10] Im 1900 erschienenen Bestandskatalog ändert Heinrich Weizsäcker die bisherige Zuschreibung zu „Art des Jan Asselijn",[11] wohingegen Gustav Ebe[12] und Ida Leder-

7 Vgl. Le Brun 1780, zugl. Verst. nachgelassene Slg. Poullain, Paris (Le Brun) 15. März 1780 (Lugt Nr. 3106).
8 Vgl. Verz. 1858, S. 99, Nr. 228.
9 Vgl. Verz. 1858, S. 99, Nr. 228.
10 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 288, Nr. 143.
11 Vgl. Verz. 1900, S. 20, Nr. 309.

mann[13] das Gemälde weiterhin als Asselijn erwähnen. 1933 und 1934 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Jan Asselijn bei Helbing in München zum Verkauf angeboten.[14] Es findet aber offenbar keinen Käufer, so dass es im Museumsbesitz verbleibt. 1971 weist es Steland-Stief schließlich einem Nachfolger des Karel Dujardin zu,[15] dessen Hand sie in weiteren Gemälden erkennt.[16] Im Verzeichnis von 1995 katalogisieren Sander und Brinkmann das Gemälde entsprechend als „Karel Dujardin (Nachfolger)".[17] 2002 folgt Fritz Emslander im Ausstellungskatalog „Reisen ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Gœthezeit" der Zuschreibung von Sander und Brinkmann und gibt das Gemälde einem Nachfolger des Karel Dujardin.[18] Als León Krempel das Gemälde 2002 für den Bestandskatalog der holländischen Gemälde des Städels untersucht, entdeckt er die Signatur von Bartholomeus Engels und schreibt es daraufhin Engels zu.[19] Marijke C. de Kinkelder vom RKD in Den Haag hingegen hält das Gemälde nicht für ein Werk von Engels, sondern weist es Karel Dujardin zu.[20] Auf dem Foto im RKD in Den Haag ist es ebenfalls Karel Dujardin zugeordnet.[21]

DISKUSSION

Trotz Zweifeln in der Literatur kann das Gemälde des Städel Museums mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem für die Sammlung Poullain dokumentierten Bild identifiziert werden. Der von Louis Claude Le Grand ausgeführte Stich Nr. 6 nach dem Gemälde der Sammlung Poullain (Abb. 82) zeigt die Komposition des Frankfurter Gemäldes, aber spiegelbildlich und mit einigen Veränderungen:[22] Die Szene ist zu einem Hochformat verkürzt, das reiterlose Pferd und der Knappe sind wohl aus Platzgründen weggelassen, entsprechend ist auch neben dem anderen Pferd nur noch ein Hund zu sehen; der abgestiegene Reiter bei den Frauen am Brunnen trägt nun ebenfalls einen Hut, und rechts neben dieser Figurengruppe ist nur noch ein kleines Stück Felsen zu erkennen. Die vielen Unterschiede zwischen dem Frankfurter Gemälde und Le Grands Stich haben Steland-Stief offensichtlich dazu bewogen, das Gemälde der Sammlung Poullain für eine verschollene Variante des Frankfurter Exemplars zu halten.[23] Da es sich bei den gestochenen Reproduktionen nach den Werken der Sammlung Poullain jedoch um recht freie Nachstiche handelt, ist es durchaus wahrscheinlich, dass es sich bei Poullains Gemälde um das Städel-Gemälde handelt. Solche Variationen waren zudem üblich, wie eine weitere undatierte Kopie von Johann Friedrich Morgenstern im sog. Morgenstern'schen Miniaturenkabinett zeigt,[24] die ebenfalls kleine Variationen gegenüber dem Original aufweist: So ist etwa das reiterlose Pferd zu sehen, der nebenstehende Knabe fehlt aber. Morgenstern könnte die Kopie des Frankfurter Gemäldes anlässlich einer Restaurierung angefertigt haben, so wie er es auch in anderen Fällen getan hat.[25]

Bei der technologischen Untersuchung im Städel Museum wurde 2002 die Signatur des Bartholomeus Engels entdeckt.[26] Die früheren Zuschreibungen an Jan Asselijn oder an einen Nachfolger des Karel Dujardin sind damit hinfällig geworden. Sie waren durchaus naheliegend, denn Engels stand unter dem Einfluss beider Maler. An Asselijn erinnert hier vor allem die Darstellung der Höhle im Vordergrund, wie ein Vergleich mit dessen Amsterdamer „Hirten mit Vieh unter dem Gewölbe des Kolosseums in Rom"[27] oder mit „Bauern in einer Felsgrotte" in Wien[28] bezeugt. Ähnliche Höh-

12 Vgl. EBE 1901, S. 470.

13 Vgl. LEDERMANN 1920, S. 38.

14 Vgl. Verst. aus den Beständen eines süddeutschen Museums u. a. (Teil Süddeutscher Museumsbesitz), München (Helbing) 24. November 1933, Nr. 2 und Taf. 4 sowie Verst. Dr. S. ... u. a. (anonym katalogisiert), München (Helbing) 27. April 1934, Nr. 355 und Taf. 8. Steland-Stief erkannte das im Kunsthandel angebotene Gemälde nicht als das des Städel Museums; vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 171, Nr. 282.

15 Vgl. STELAND-STIEF 1971, Nr. 280.

16 Hierzu zählen: „Reisende bei der Rast" im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Leinwand, 44,5 x 54,3 cm, Inv. Nr. 636; vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 171, Nr. 284); „Ruhende Jagdgesellschaft bei einer Herberge" ehemals im Kunsthandel (Leinwand, 38 x 49,6 cm, Verst. Amsterdam (Christie's) 8. März 1984, Nr. 52 sowie zuletzt London (Sotheby's) 5. April 1995, Nr. 123 (als Job Adriaensz. Berckheyde); vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 175, Nr. 311) und „Reiter an einem Höhleneingang" ehemals in der Sammlung Clowes (Holz, 30,5 x 35,6 cm, Verst. nachgelassene Slg. Colonel H. A. Clowes u. a. (Teil Clowes), London (Christie's) 17. Februar 1950, Nr. 34; vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 170, unter Nr. 280). Als viertes Gemälde nennt Steland-Stief das Gemälde der Sammlung Poullain; vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 171, Nr. 281.

17 Vgl. Verz. 1995, S. 28, Abb. 25.

18 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 2002, Nr. 2 mit Farbabb.

19 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 16. Mai 2002 in der Gemäldeakte.

20 Vgl. Brief von Marijke C. de Kinkelder an Mirjam Neumeister vom 31. Dezember 2007 in der Gemäldeakte.

21 Vgl. Annotationen auf dem Foto im RKD, Den Haag. Dort zunächst als „Art des Jan Asselijn" abgelegt, wurde es dann unter Karel Dujardin katalogisiert.

22 Vgl. BASAN 1781, S. 2, Nr. 6, dort als „Asselyn".

23 Vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 170, Nr. 280/281.

24 Holz, 9,4 x 9,4 cm. Frankfurt a. M., Historisches Museum, Morgenstern'sches Miniaturenkabinett, Schrank III (Inv. Nr. B.81:11). Um 1820-1827 datiert. Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 138f. mit Abb.

25 Vgl. Inv. Nr. 606 (Abb. 429) in diesem Katalog.

26 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 16. Mai 2002 in der Gemäldeakte.

27 Holz, 42 x 45 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-

Abb. 85: Karel Dujardin (?), Reiter an einem Höhleneingang, um 1678, ehemals Sammlung Clowes, zuletzt London, Christie's (1950)

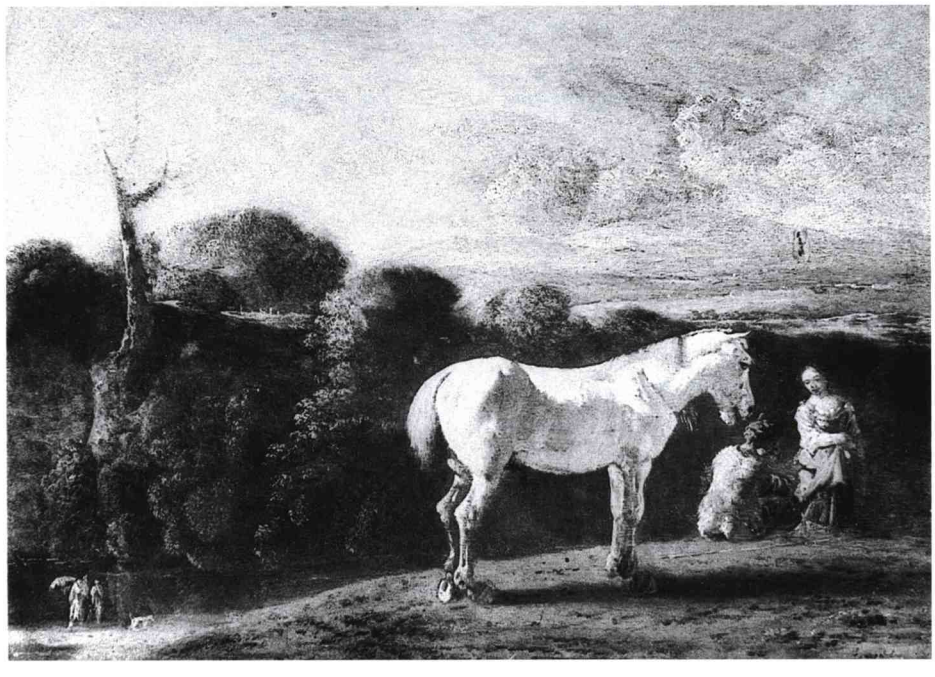


Abb. 86: Bartholomeus Engels, Landschaft mit zwei rastenden Figuren neben einem Pferd, Tobias mit dem Engel im Hintergrund, um 1678–1680, zuletzt London, Sotheby's (2003)

lendarstellungen begegnen auch bei Dujardin, etwa in einem um 1675 bis 1678 zu datierenden Gemälde in der Bremer Kunsthalle.[29] Anklänge an Dujardin finden sich außerdem in der Staffage, die deutliche Parallelen zu dessen späten Werken wie „Reisende in einer italienischen Landschaft" von 1675 in Antwerpen[30] oder „Landschaft mit vornehmer Gesellschaft" in Wien[31] aufweist.

2314). Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 89 mit Abb. sowie STELAND-STIEF 1971, Nr. 68.

28 Leinwand, 51 x 67,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 764). Vgl. Ausst. Kat. SALZBURG-WIEN 1986, Nr. 2 mit Abb. sowie Kat. WIEN 1992, Nr. 9 mit Abb.

29 Leinwand, 45 x 53 cm. Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 180). Vgl. KILIAN 2005, Kat. Nr. 148 und Tafel 119.

30 Leinwand, 85 x 107 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 965). Datiert 1675. Vgl. Kat. ANTWERPEN 1988, S. 122 mit Abb. und KILIAN 2005, Kat. Nr. 126 und Farbtafel 27.

Abb. 87: Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Knaben, Frankfurt a. M., Städel Museum

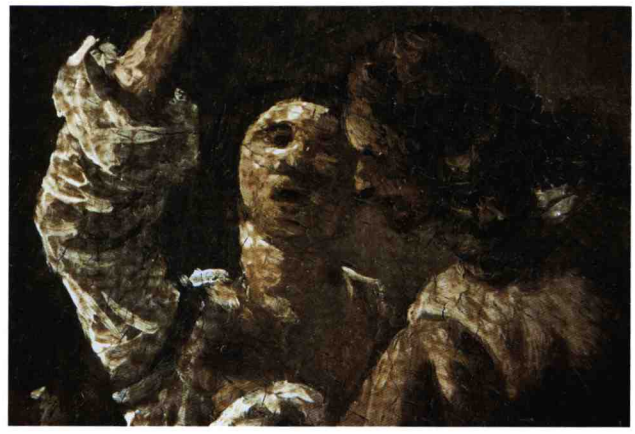


Abb. 88: Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen, Mikroskopaufnahme: Staffage im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

In einer Reihe von Werken, die in Kilians Œuvreverzeichnis zu Dujardin teils als eigenständige, teils als abgeschriebene Werke katalogisiert werden, hatte Steland-Stief dieselbe Hand wie im Frankfurter Gemälde erkannt und sie einem Nachfolger Dujardins gegeben.[32] Die durch die Signatur naheliegende Zuschreibung des Frankfurter Bildes an Bartholomeus Engels könnte nun Konsequenzen für die Zuschreibung dieser Werkgruppe haben. Das Gemälde „Reisende bei der Rast" im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 83), das wie das Frankfurter Gemälde zunächst Jan Asselijn, dann einem Nachfolger Dujardins zugeordnet wurde,[33] zeigt auf der rechten Seite fast den gleichen Reiter wie in Frankfurt, allerdings ohne Bart und mit angewinkeltem rechtem Arm. Nur die Mähne des Pferdes ist etwas verändert. Unter dem Felsenbogen sitzt außerdem ein vergleichbares Paar im Schatten am Boden. Ähnlich ist auch der von der Sonne beleuchtete Bewuchs am Höhleneingang.

In fast identischer Weise kommt der Reiter auch in dem zuletzt im Londoner Kunsthandel angebotenen Gemälde „Ruhende Jagdgesellschaft bei einer Herberge" vor (Abb. 84).[34] Er trägt dort ebenfalls einen Bart und lässt den rechten Arm, in dessen Hand er eine Rute hält, herabhängen. Das Pferd nimmt die gleiche Stellung wie im Frankfurter Bild ein, doch ist die Mähne deutlich wilder und eher der auf dem Gemälde in Cambridge verwandt. Neben dem Pferd haben sich dort drei Hunde versammelt, von denen einer mit dem stehenden Hund im Frankfurter Gemälde identisch ist. Während Steland-Stief das Gemälde ebenfalls der Dujardin-Nachfolge zuschrieb,[35] wurde es im Kunsthandel als Job Berckheyde angeboten.[36]

Mit einem dritten, von Kilian Dujardin zugeschriebenen und um 1678 datierten Gemälde ehemals in der Sammlung Clowes (Abb. 85) verbindet das Frankfurter Bild gleich die gesamte Reitergruppe,[37] die dort ebenfalls in der Bildmitte platziert ist und wie hier ein weißes, von der Seite gegebenes und ein dunkles, von hinten gesehenes Pferd aufweist. Der Reiter auf dem Schimmel ist dort allerdings in Rückenansicht gegeben, und sein bereits abgestiegener Begleiter sitzt neben seinem Pferd am Boden. Während die zwei erstgenannten Gemälde (Abb. 83, 84), die von Kilian nicht als Dujardin angesehen werden, aufgrund der engen Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde wohl ebenfalls Engels zugeschrieben werden können, wurde bei dem letztgenannten Bild der Sammlung Clowes die Autorschaft Dujardins nie bezweifelt. Allein Steland-Stief bemerkte die Ähnlichkei-

31 Leinwand, 53,5 x 69,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 827). Vgl. Ausst. Kat. SALZBURG-WIEN 1986, Nr. 27 mit Abb.; Kat. WIEN 1992, Nr. 42 mit Farbabb. und KILIAN 2005, Kat. Nr. 138 und Farbtafel 30. Dort um 1675–1678 datiert.

32 Siehe KILIAN 2005, Kat. Nr. 157 und C29.

33 Leinwand, 44,5 x 54,3 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. Nr. 636). Vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 171, Nr. 284 und KILIAN 2005, S. 240, Kat. Nr. C29.

34 Leinwand, 38 x 49,6 cm. Anon. Verst. Amsterdam (Christie's) 8. März 1984, Nr. 52; zuletzt London (Sotheby's) 5. April 1995, Nr. 123.

35 Vgl. STELAND-STIEF 1971, S. 175, Nr. 311.

36 Vgl. Verst. London (Sotheby's) 5. April 1995, Nr. 123 (als Job Adriaensz. Berckheyde). Diese Zuschreibung wird im RKD abgelehnt, dort wird das Gemälde als „zugeschrieben an Karel Dujardin" (Marijke C. de Kinkelder 1997) geführt. Bei KILIAN 2005 ist es nicht katalogisiert.

37 „Reiter an einem Höhleneingang". Holz, 30,5 x 35,5 cm. Verst. nachgelassene Slg. Colonel H. A. Clowes u. a. (Teil Clowes), London (Christie's) 17. Februar 1950, Nr. 34. Vgl. auch KILIAN 2005, Kat. Nr. 157 und Tafel 128.

ten insbesondere der Reitergruppe und schrieb deshalb die ganze Gruppe einem unbekannten Nachfolger Dujardins zu. Angesichts der großen Nähe Engels' zu Dujardin kann jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem Bild der Sammlung Clowes tatsächlich um ein Werk Dujardins handelt. Dies würde bedeuten, dass Engels die Reitergruppe von Dujardin übernommen und in verschiedenen Werken verwendet hätte.

Der Schimmel, allerdings ohne Reiter, tritt auch in zwei anderen signierten Werken des Bartholomeus Engels auf: in „Holzsammler, Schafe und Vieh mit einer italienischen Villa im Hintergrund"[38] und „Landschaft mit zwei rastenden Figuren neben einem Pferd, Tobias mit dem Engel im Hintergrund" (Abb. 86).[39] Das zweite, zuletzt im Londoner Kunsthandel angebotene Gemälde zeigt die gleiche Signatur wie das in Frankfurt und weist außerdem stilistische Übereinstimmungen bis ins Detail auf. So sind die getupften Lichter auf dem Blattwerk und die getupften schwarzen Steine auf dem Boden im Vordergrund in beiden Bildern als Besonderheit des Malers erkennbar.[40]

Aus den motivischen Vergleichen mit Werken Asselijns und Dujardins wie auch der Gegenüberstellung mit Engels' anderen Bildern ergibt sich eine Datierung des Frankfurter Gemäldes in die 1670er Jahre, die sich aber aufgrund fehlender datierter Werke von Engels nicht weiter präzisieren lässt.

Das Frankfurter Gemälde ist schnell und skizzenhaft mit kurzen, knappen Pinselstrichen ausgeführt (Abb. 87, 88). Dabei ist es wenig detailliert angelegt. Die nass in nass gemalten Pinselstriche sind schnell ineinander gemalt. Eine partielle Unterlegung ist nicht festzustellen. Die Grundierung blieb zum Teil sichtbar stehen und wird in manchen Partien nur von dünnen Lasuren überdeckt wie etwa im Gebirge im Hintergrund. Schattenpartien sind mit dünnflüssiger, dunkler Farbe aufgestrichelt.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 182; 1819, S. 38, Nr. 76; 1823, S. 20, Nr. 76; 1830, S. 30, Nr. 212; 1833, Taf. 4; 1835, S. 48, Nr. 62; 1844, S. 104, Nr. 242; 1855, S. 23, Nr. 242; 1858, S. 99, Nr. 228; 1866, S. 102, Nr. 228; 1870, S. 114, Nr. 180; 1873, S. 117, Nr. 180; 1879, S. 150, Nr. 309; 1883, S. 154, Nr. 309; 1888, S. 164, Nr. 309; 1892, S. 69, Nr. 309; 1897/1900, S. 67, Nr. 309; 1900, S. 20, Nr. 309; 1905/07, S. 56, Nr. 309; 1907, S. 52, Nr. 309; 1910, S. 66, Nr. 309; 1914, S. 68, Nr. 309; 1915, S. 119, Nr. 309; 1919, S. 2, Nr. 182; 1924, S. 15, Nr. 182; 1991, S. 68; 1995, S. 28, Abb. 25

BASAN 1781, S. 2, Nr. 6
PARTHEY 1, 1863, S. 42, Nr. 15
LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 143
EBE 1901, S. 470
LEDERMANN 1920, S. 38
STELAND-STIEF 1971, S. 170, Nr. 280
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 68 und S. 88
Ausst. Kat. FRANKFURT 2002, Nr. 2

38 Holz, 50,8 x 79 cm. Verst. Mary Bellis u. a., London (Christie's) 10. Juli 1987, Nr. 18. Foto im RKD, Den Haag.

39 Holz, 20,8 x 28 cm. Verst. London (Sotheby's) 20. April 1994, Nr. 117 (als „Engels"); Verst. André Gombert, Paris (Etude Tajan) 12. Juni 1995, Nr. 25 (als „Salomus Engels"); zuletzt London (Sotheby's) 10. Juli 2003, Nr. 144 (als „Bartholomeus Engels"). Im RKD von Marijke C. de Kinkelder 2003 als „zugeschrieben an Bartholomeus Engels, möglicherweise nach Karel Dujardin" eingeordnet. Ihrzufolge ist der Schimmel nach einem um 1676–1678 datierten Gemälde Dujardins kopiert worden (Leinwand, 46 x 56,6 cm, Turin. Kunsthandel Giorgio Caretto, 1986, Nr. 18; vgl. KILIAN 2005, Nr. 151, Tafel 122). Siehe hierzu Eintrag zu Abb. 0000135213 in der Datenbank des RKD, Den Haag.

40 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 16. Mai 2002 in der Gemäldeakte.

PAULUS CONSTANTIJN LA FARGUE

Den Haag 1729 – 1782 Den Haag

Paulus Constantijn La Fargue stammte aus einer angesehenen Hugenottenfamilie, die durch das Edikt von Nantes 1685 aus ihrer Heimatstadt Bordeaux vertrieben worden war und sich in Den Haag niedergelassen hatte. Sein Vater Jean Thomas La Fargue war als Notar tätig und mit Charlotte Constantia van Nieuwland verheiratet. Beide hatten insgesamt fünf Kinder, die sich alle der Mal- und Zeichenkunst verschrieben.

Der Zweitgeborene, am 5. Januar 1729 getaufte Paulus La Fargue hatte von den Kindern die größte Begabung. Er war nicht nur Autodidakt, sondern übernahm es auch, die jüngeren Geschwister zu unterrichten. Zu Beginn seiner Laufbahn malte er Wanddekorationen. In den späten 1750er Jahren arbeitete er gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Jacob Elias für den französischen Botschafter in Den Haag, Louis-Auguste-Augustin, Comte d' Affry, und für den englischen Gesandten, Sir Joseph Yorke. 1761 trat er gemeinsam mit Jacob Elias der Malergilde Pictura in seiner Heimatstadt bei. Ab den frühen 1760er Jahren spezialisierte sich Paulus La Fargue auf Stadtveduten, die von Jan van der Heyden beeinflusst sind. In den Jahren zuvor hatte er häufig Sepiazeichnungen von dem „Haagse Bos", dem Waldstück zwischen Den Haag und dem Küstenort Scheveningen, angefertigt, in denen architektonischen Elementen nur eine untergeordnete Bedeutung zukam. Konzentrierte sich La Fargue zunächst auf Den Haag und Rotterdam, weitete er in den 1770er Jahren seinen Radius aus: Ansichten von Leiden, Haarlem und Amsterdam kamen hinzu. Seine Veduten sind topographisch korrekt und durch eine vielfältige Staffage ergänzt. Daneben entstanden Radierungen, darunter die Folge mit acht Ansichten der Stadt Den Haag, die 1764 von Pieter Fouquet d. J. veröffentlicht wurde. Außerdem illustrierte Paulus La Fargue Bücher und Almanache. Am 10. Juni 1782 starb der Maler in Den Haag.

LITERATUR: IMMERZEEL 1, 1842, S. 233f.; THIEME-BECKER 11, 1915, S. 268; SCHEEN 1981, S. 147; Charles Dumas in: DICTIONARY OF ART 18, 1996, S. 628f.

DIE KORTE MARE IN LEIDEN

INV. NR. 602

1781

Eichenholz, 42,0 x 62,9 cm

Signiert und 1781 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 17,5 x 62,9 x 0,7–1,0 cm; Brett II: 24,5 x 62,9 x 0,7–1,0 cm) wurde eventuell zweimal verwendet: Unter der heutigen Darstellung mit ihrer elfenbeinfarbenen Grundierung lässt sich in mehreren Ausbrüchen eine weitere Kreidegrundierung mit einer rötlichbraunen und einer darüberliegenden schwarzen Schicht erkennen.

Zwischen dem 29. August und dem 10. September 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 25). Wegen eines ausgeprägten Schwundrisscraquelés ist der Zustand eher mäßig. Die Bildecken sind angestoßen, Bestoßungen durch den Zierrahmen entlang der Bildränder, weitere Beschädigungen in der linken oberen Bildecke. Kittung über der linken unteren Bildecke. Zwei kleine Bestoßungen im Himmel oberhalb der Ziehbrücke. Aufgebrochenes Craquelé im Himmel links oberhalb des Stadttores. Leichte Verputzungen im Hirten mit Bierglas sowie in den Kühen im Schattenbereich.

Unter UV-Licht wird sichtbar, dass ein älterer Firnis im Himmel und zum Teil auch über den Spitzen der Baumkronen, im Dach am linken Bildrand und vermutlich auch in der weiß verputzten Fläche des Hauses links abgenommen wurde. Über der Architektur, den Bäumen und dem Kanal blieb der ältere Firnis weitgehend stehen. Eine jüngere Retusche befindet sich im Weg unterhalb der Kühe.

Die Signatur „Paulus Constantyn la Fargue pinx 1781" (Abb. 89) wurde in schwarzer Farbe auf die Kaimauer am rechten Bildrand aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Die Rückseite wurde nachträglich geglättet, einzelne tiefere Werkspuren blieben jedoch erhalten. Breite Abfasungen werden an den seitlichen Rändern sichtbar, am oberen Bildrand ist nur noch ein schmaler Rest der Abfasung erhalten. Oben links mit Feder und schwarzer Tinte „N 100" (Abb. 90). Zwei Klebezettel. Mittig oben: „Een Gezigt binnen de Stad Leiden, zynde de Legplaats der Trekschuiten op Haarlem by de „Maare Poort", ryk gestoffeerd met Menschen en Beesten: het water is zeer dun en doorschynende en eene der beste stukken van dien Meester: zeer fraay uitvoerig en zonagtig behandeld op paneel, door P. C. LA FARGUE, hoog 16, breed 24 duim" (Abb. 91). Weiterer Klebezettel links darunter „[in schwarzer Tinte] G. 602. [mit blauem Stift] La Fargue".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1625 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1636 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1642. Beide Bretter stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

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

Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „P. C. la Fargue"

BESCHREIBUNG

Das querrechteckige Bild zeigt den Blick auf einen von giebelständigen Backsteinhäusern gesäumten Kanal mit einer Bogenbrücke und einem Stadttor im Hintergrund. Die Gracht führt in einer leichten, nach links weisenden Diagonale auf den Hintergrund zu. Im Mittelgrund kreuzt ein weiterer Kanal, den am linken Ufer eine Brücke und am rechten Ufer eine Ziehbrücke überque-

Abb. 89: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

ren. An den beiden Schleusenhäusern sind rechts lange, schmale Boote mit hölzernen Kajüten für die Passagiere vertäut. Einige Menschen bevölkern die von der Sonne beschienene Straße, die auf das prächtige Stadttor zuführt, in dessen Toröffnung man die Silhouette großer Bauten wahrnimmt. Nach links erstreckt sich die Stadtmauer mit einem dahinterliegenden baumbestandenen Wall. Die Baumkronen setzen sich nach rechts hinter den Häuserreihen fort. Die perspektivisch stärker verkürzte Straße auf dem linken Ufer liegt hingegen weitgehend im Schatten. Im Vordergrund steht ein Mann mit einem Glas in der Hand und unterhält sich mit einer Frau und einem kleinen Mädchen. Vier Kühe, die er möglicherweise in die Stadt zum Markt bringt, warten derweil geduldig und rupfen das Gras zwischen den Pflastersteinen. Wo die Straße über die Brücke führt, steht – wie auch auf dem gegenüberliegenden Ufer – eine Laterne. Dort stehen zwei Männer im Gespräch, umgeben von großen Kisten. Jenseits der Brücke kommen weitere Passanten herbei. Über der Stadt wölbt sich ein blauer Sommerhimmel, über den am Horizont einige Wolken ziehen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt 1817 unter der Zuschreibung an „P. C. la Fargue" als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs in die Sammlung. Sein Wert wird mit *f* 450 angegeben.[1] Die Städel-Verzeichnisse katalogisieren das Gemälde fortan mit der Zuschreibung an Paul Constantin La Fargue unter dem Titel „Ansicht des Harlemer Thores in Leyden".[2] 1835 werden erstmals Signatur und Datierung angegeben: „Paulus Constantin la Fargue pinx. 1781."[3] 1855 verweist Johann David Passavant auf Jan van der Heyden als Vorbild von La Fargue.[4] Gerhard Malß notiert 1858 die aktuelle Taxation von *f* 350.[5] Heinrich Weizsäcker präzisiert 1900 den Titel zu „Innenansicht eines Stadtthores (Mare Poort) in Leyden" und verweist auf einen aufgeklebten Ausschnitt aus einem älteren Katalog auf der Gemälderückseite mit dem Text: „Een Gezigt binnen de Stad Leiden, zynde de Legplaats der Trekschuiten op Haarlem by de Maare Poort".[6] In den Verzeichnissen des 20. Jahrhunderts wird das Gemälde nur noch vereinzelt erwähnt, so 1924 und zuletzt 1995 bei Sander und Brinkmann.[7]

In einem Brief von 1961 verweist der Direktor des Nederlandse Postmuseum, R.E.J. Weber, auf ein Ölgemälde und ein Aquarell von La Fargue mit einer ähnlichen Darstellung, die 1778 datiert sind und sich als Leihgabe des Stedelijk Museum De Lakenhal zu Leiden im Nederlandse Postmuseum in 'S-Gravenhage bzw. im Stadtarchiv in Leiden befinden.

Im Bestandskatalog des Stedelijk Museum De Lakenhal von 1983 wird das Frankfurter Gemälde als eine spätere Replik erwähnt.[8] Eine weitere Fassung wird 1996 bei Christie's in Amsterdam als autographische Replik des Frankfurter Bildes angeboten.[9]

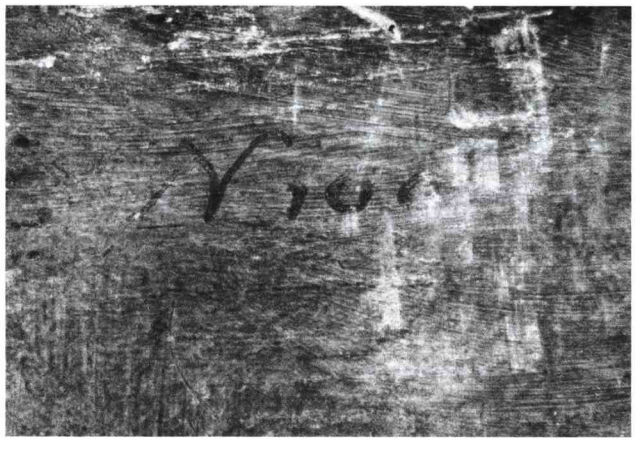


Abb. 90: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Inschrift auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

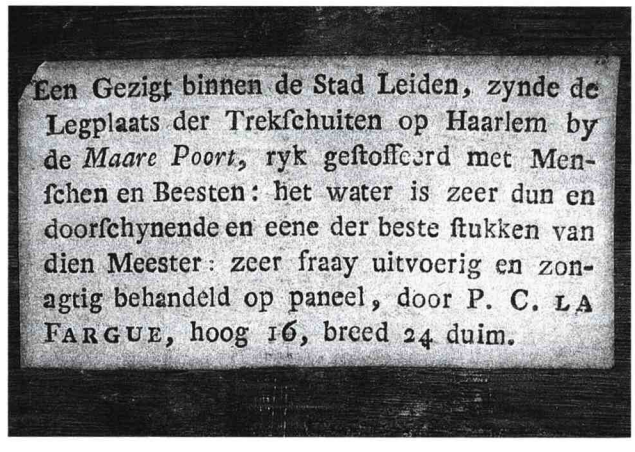


Abb. 91: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Rückseite: Klebezettel, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 20.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 53, Nr. 217; Verz. 1823, S. 31, Nr. 217; Verz. 1830, S. 17, Nr. 121; Verz. 1833, Tafel 14.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 85, Nr. 275. Das letzte Wort vor der Jahreszahl wird zunächst als „pinx.", dann als „pinz." (Verz. 1858, S. 104, Nr. 255) und ab 1892 erneut als „pinx." (Verz. 1892, S. 67, Nr. 299) gelesen.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 71.
5 Vgl. Verz. 1858, S. 104, Nr. 255.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 118, Nr. 299.
7 Vgl. Verz. 1924, S. 74, Nr. 602 und Verz. 1995, S. 30, Tafel 602.
8 Vgl. Kat. LEIDEN 1983, S. 141, unter Nr. 722.
9 Vgl. Verst. Amsterdam (Christie's) 11. November 1966, Nr. 32.
10 Vgl. Eintrag in der Online-Bilddatenbank des Regionaal Ar-

Abb. 92: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, 1781, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Das Frankfurter Gemälde gibt eine von der Nieuwe Mare aus gesehene Ansicht der Korte Mare in Leiden nach Norden wieder. Am Ende der Korte Mare liegt die Marepoort, das Stadttor in Richtung Haarlem, das 1664 von Willen van der Helm erbaut und 1864 zerstört wurde. Bei der Langegrachtsbrug befindet sich auf der Korte Mare auch die Fährstation für die Fährschiffe nach Haarlem. Die Trekschuiten waren das bevorzugte Reisemittel der Holländer im 18. Jahrhundert. Der Fährbetrieb konnte um 1660 aufgenommen werden, nachdem 1655 der Statengeneral von Holland der Einrichtung des Haarlemmertrekvaart zugestimmt hatte und der Kanal, der die Städte Leiden und Haarlem verband, 1657 gegraben wurde.[10]

Bei dem 1781 datierten Gemälde handelt es sich offenbar um das letzte datierte Gemälde La Fargues.[11] Eine wohl autographische Replik wurde 1996 im Amsterdamer Kunsthandel angeboten (Abb. 93).[12] Im Gegensatz zum Frankfurter Gemälde ist sie nicht signiert und weist ein geringfügig anderes Format auf. In den meisten Details aber, vor allem hinsichtlich der Architektur und Staffage, stimmt sie mit der Frankfurter Fassung überein. Zudem zeigt sie einen fast identischen Wolkenhimmel, allerdings ohne die Vogelgruppe über den drei Stufengiebeln rechts des Stadttores.

La Fargue schätzte die Ansicht der Korte Mare als Motiv anscheinend besonders, denn bereits 1778 hielt er es zweimal fest: Das Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden bewahrt eine auf Leinwand gemalte „Ansicht der Korte Mare nach Norden", die signiert und 1778 datiert ist (Abb. 94),[13] und im Regionaal Archief in Leiden befindet sich ein ebenfalls signiertes Aquarell der gleichen Ansicht aus dem selben Jahr (Abb. 95).[14] Das Leidener Gemälde weist gegenüber der Frankfurter Version ein deutlich kleineres Format auf. Es scheint weniger de-

Abb. 93: Paulus Constantijn La Fargue, Ansicht der Korte Mare in Leiden, nach 1781, zuletzt Amsterdam, Christie's (1996)

chief Leiden zu Inv. Nr. PV 5256.1 sowie Verst. Kat. Amsterdam (Christie's) 11. November 1966, Nr. 32. Zum Kanal siehe auch: BLAUWE ADER VAN DE BOLLENSTREEK: 350 JAAR HAARLEMMERTREKVAART-LEIDSEVAART 1657-2007. GESCHIEDENIS, BETEKENIS EN TOEKOMST, Leiden 2007.

11 Vgl. Verst. Kat. Amsterdam (Christie's) 11. November 1966, unter Nr. 32

12 Holz, 48 x 57,2 cm. Verst. Amsterdam (Christie's) 11. November 1996, Nr. 32 mit Abb.

13 Leinwand, 25,4 x 34,1 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. S 722). Vgl. Kat. LEIDEN 1983, Nr. 722 mit Abb. Siehe auch VAN GELDER 1959, S. 29 und Abb. 118.

14 Aquarell, 250 x 370 mm. Leiden, Regionaal Archief (Inv. Nr. PV 5256.1). Siehe hierzu die Online-Bilddatenbank des Regionaal Archief Leiden.

15 Zwischen dem Aquarell und dem Gemälde sind nur kleine Unterschiede auszumachen: So liegen im Aquarell drei Trekschuiten am Ufer, im Gemälde dagegen vier. Im Aquarell fahren zwei Ruderboote den Kanal entlang, während im Gemälde ein Ruderboot am linken Ufer angelegt hat.

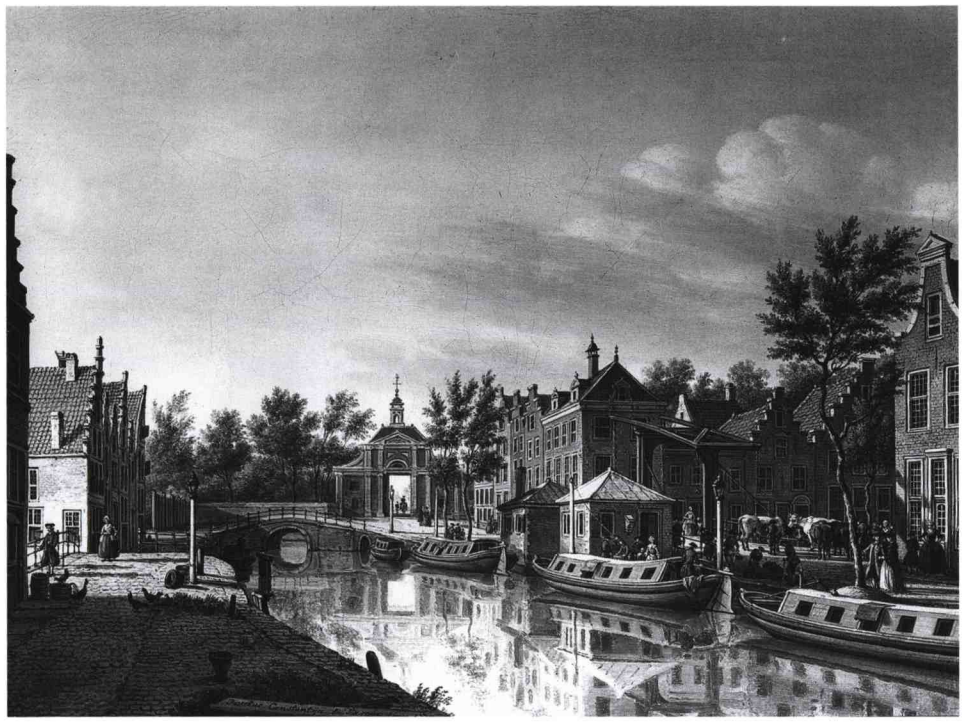


Abb. 94: Paulus Constantijn La Fargue, Ansicht der Korte Mare nach Norden, 1778, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

Abb. 95: Paulus Constantijn La Fargue, Ansicht der Korte Mare nach Norden, 1778, Aquarell, Leiden, Regionaal Archief

tailliert und präzise gemalt zu sein, wie vor allem die dort fast impressionistisch anmutenden Spiegelungen auf dem Wasser zeigen. Der Ausschnitt ist außerdem näher an den vorderen Bildrand gerückt. Diese Beobachtungen treffen auch auf das Aquarell zu, welches wahrscheinlich zur Vorbereitung des Gemäldes ausgeführt wurde.[15]

Die drei Jahre später entstandene Frankfurter Tafel wiederholt die Ansicht mit kleinen Änderungen. So liegen im Frankfurter Gemälde nur zwei statt der vier Fährboote am Ufer. Der in der früheren Fassung am rechten Bildrand dargestellte Baum fehlt im Frankfurter Gemälde. Die Fassaden und Giebel des links einmündenden Kanals sind anders gestaltet. Außerdem sind nur im Frankfurter Bild vier Kühe auf dem linken Kanalufer, der Nieuwe Mare, zu sehen, wohingegen sich diese im Leidener Gemälde auf dem gegenüberliegenden Ufer bei der Fährstation befinden. Im Aquarell sind dagegen nur zwei Kühe dargestellt. Da das Frankfurter Gemälde mehr Unterschiede zum Aquarell als zur ersten Gemäldefassung zeigt, ist davon auszugehen, dass La Fargue 1778 zunächst das Aquarell und danach das Gemälde angefertigt hat. Zu beiden haben sich Pendants mit der „Ansicht der Korte Mare in Richtung Sü-

Abb. 96: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernder dunkler Grund in derKuh, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 97: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Mikroskopaufnahme: Ziegel, Frankfurt a. M., Städel Museum

den", also in entgegengesetzter Richtung mit Blick auf die Marekerk erhalten.[16]

Wie im vorliegenden Fall, hat La Fargue auch andere Ansichten in mehreren gemalten und gezeichneten Variationen festgehalten. So sind zu seinem 1774 datierten Gemälde „Het Haagsche Schouw bei Voorschoten"[17] zwei Zeichnungen überliefert: eine von 1773, die das Gemälde vorbereitete,[18] und eine von 1775/80, offenbar als Wiederholung.[19] Auch die Ansicht des großen Marktplatzes in Den Haag hielt La Fargue in mehreren Fassungen fest. Drei Gemälde und sechs Zeichnungen von ihm sowie von seinem jüngeren Bruder Jacob Elias sind hiervon bekannt.[20] Eine dieser Zeichnungen bewahrt die Graphische Sammlung im Städel Museum.[21] Als Vorlage für seine Gemälde und aquarellierten Zeichnungen dienten La Fargue offenbar vor Ort ausgeführte Skizzen, die sich aber bis auf wenige Ausnahmen nicht erhalten haben.[22]

La Fargues Stadtansichten spiegeln den Einfluss vor allem des Jan van der Heyden wider (vgl. Abb. 187). In dessen breitem Œuvre finden sich zahlreiche Ansichten der Amsterdamer Kanäle, in denen ähnliche Wasserspiegelungen zu beobachten sind. Im Gegensatz zu La Fargue sind sie bei Van der Heyden aber weicher und weniger präzise angelegt.[23] Insgesamt zeichnet dessen Werke eine atmosphärische Dichte aus, die auf den mehrschichtigen Farbaufbau zurückgeht. Van der Heyden ließ häufig eine bräunliche Unterlegung, beispielsweise in den Ziegelmauern oder den Baumkronen, durchschimmern, die der Darstellung nicht nur eine gewisse Tonigkeit verleiht, sondern zu ihrer plastischen Wirkung beiträgt.[24] Ein charakteristisches Beispiel von Van der Heyden, in dem die partiell durchschimmernde Unterlegung die Gesamtwirkung nachhaltig bestimmt, ist die „Ansicht der Herengracht in Amsterdam, von der Leliegracht aus gesehen" in Los Angeles.[25]

Die Architekturbilder von La Fargue zeichnet eine kristalline Bildwirkung aus, die auf die zeichnerisch präzise Wiedergabe der Details zurückgeht. Das macht die Infrarot-Reflektographie beispielhaft deutlich (Abb. 99). Wie bei den Uferstraßen und Häusern zu erkennen, arbeitet La Fargue wie ein Zeichner. Die Motive entwickeln sich nicht aus Farbflächen, sondern werden zunächst mit Konturlinien umrissen, wie etwa die Pflas-

16 Leinwand, 25,5 x 34,2 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. S 721); vgl. Kat. LEIDEN 1983, Nr. 721 mit Abb. und VAN GELDER 1959, S. 29 und Abb. 119 sowie Aquarell, 255 x 370 mm. Leiden, Regionaal Archief (Inv. Nr. PV 5256.2); siehe Online-Bilddatenbank des Regionaal Archief Leiden.

17 Leinwand, 25,5 x 33,2 cm. Den Haag, Haags Historisch Museum (Inv. Nr. 1-1862). Vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 460–465, Nr. 33 mit Abb.

18 Feder und Pinsel in Grau, 247 x 380 mm. Voorschoten, Kasteel Duivenvoorde. Vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 464f., Abb. 8.

19 Feder in Braun, Pinsel, über Spuren von schwarzem Stift, 214 x 313 mm. Leiden, Regionaal Archief. Vgl. Kat. DEN HAAG 1991, S. 464f., Abb. 9.

20 Hierzu Kat. FRANKFURT 2000, unter Nr. 92.

21 Feder in Braun, Pinsel in Grau, über Spuren von schwarzer Kohle, 248 x 407 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3333). Vgl. Kat. FRANKFURT 2000, Nr. 92 mit Abb.

22 Vgl. Charles Dumas in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 134.

23 Sehr vergleichbar ist die Ansicht des „Nieuwezijds Voorburgwal mit dem neuen Rathaus im Hintergrund" von Jan van der Heyden (Holz, 51 x 49,5 cm, Privatbesitz); vgl. WAGNER 1971, Nr. 10 mit Abb. sowie Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, Kat. Nr. 11 mit Abb.

24 Vgl. Inv. Nr. 590 (Abb. 187) in diesem Katalog und die dortigen maltechnischen Ausführungen.

25 Holz, 33,7 x 39,7 cm. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Carter Collection (Inv. Nr. L.2005.16.8). Vgl. WAGNER 1971, Nr. 11 mit Abb. sowie Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, Nr. 17 mit Abb. und Detailansicht, in der die Unterlegung deutlich sichtbar ist.

Abb. 98: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

tersteine. Erst dann werden auf die umrissenen Flächen Lasuren gelegt, die wie Lavierungen wirken und die Fläche modellieren. So sind die Backsteine und Dachziegel mit feinen Strichen bezeichnet (Abb. 97). La Fargue hielt zunächt die einzelnen Umrisse fest, bevor er dann eine Farblasur über bestimmte Bereiche legte. Die kühle, etwas trockene Gesamtwirkung geht auch auf den gleichmäßigen Farbauftrag mit flüssigen, dünn aufgetragenen Farben zurück. Bei der braun-weiß gefleckten Kuh beispielsweise, die auf dem linken Ufer im Schatten des Hauses auf einer Grasnarbe liegt, schimmert der Untergrund durch, so dass sie entsprechend zur Hälfte hell und zur Hälfte dunkel erscheint (Abb. 96). Die wenigen Glanzlichter, etwa in den Baumkronen oder an der Laterne auf dem linken Ufer, sind gleichfalls mit flüssiger Farbe gesetzt, so dass sie keine Pastosität entwickeln. Bei den Figuren, an der Fährstation und an den Booten sind punktuell gesetzte Weißhöhungen zu beobachten (Abb. 98).

Insgesamt kennzeichnet das Gemälde eine einheitliche, tonale Wirkung. So ist beispielsweise an einigen Stellen im Laubwerk noch eine graurötliche, transparente Farbschicht aufgetragen, so dass der Eindruck entsteht, die rosafarbenen Wolken würden durch das Laub hindurch schimmern. Auf dem Wasser verstärkt eine graue, milchige Lasur den Effekt der Spiegelung.

Dem dendrochronologischen Befund zufolge ist die Tafel ab 1642 entstanden. Im Röntgenbild ließen sich Spuren einer älteren Komposition nachweisen, die sich allerdings nicht näher definieren lassen. Dies lässt darauf schließen, dass La Fargue für das Frankfurter Gemälde eine bereits verwendete Holztafel als Bildträger nutzte.

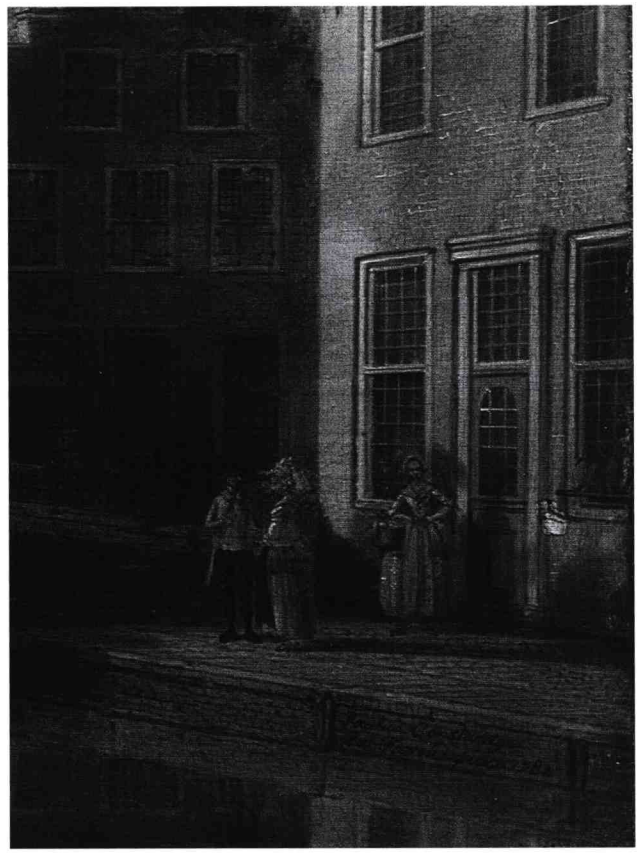


Abb. 99: Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden, Infrarot-Reflektographie: Gezeichnete Backsteine, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1819, S. 53, Nr. 217; 1823, S. 31, Nr. 217; 1830, S. 17, Nr. 121; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 275; 1844, S. 67, Nr. 71; 1855, S. 26, Nr. 71; 1858, S. 104, Nr. 255; 1866, S. 107, Nr. 255; 1870, S. 132, Nr. 269; 1873, S. 136, Nr. 269; 1879, S. 148, Nr. 299; 1883, S. 151, Nr. 299; 1888, S. 162, Nr. 299; 1892, S. 67, Nr. 299; 1897/1900, S. 65, Nr. 299; 1900, S. 118, Nr. 299; 1905/07, S. 54, Nr. 299; 1907, S. 51, Nr. 299; 1910, S. 64, Nr. 299; 1914, S. 66, Nr. 299; 1915, S. 118, Nr. 299; 1919, S. 40, Nr. 602; 1924, S. 74, Nr. 602; 1995, S. 30, Taf. 602

EBE 1901, S. 563

THIEME-BECKER 11, 1915, S. 268

Kat. LEIDEN 1983, unter Nr. 722

Verst. Kat. AMSTERDAM (Christie's) 11. November 1996, unter Nr. 32

AERT DE GELDER

Dordrecht 1645–1727 Dordrecht

Am 26. Oktober 1645 wurde Aert de Gelder in Dordrecht geboren. Der Grundstock zu seinem späteren Vermögen wurde bereits durch die Eltern gelegt: Die Mutter, Maria Lotterich, stammte aus einer gutsituierten Dordrechter Familie, und der Vater Jan Aertsz. de Gelder hatte sich vom Küfer zum Schatzmeister der „West-Indische Compagnie" empor gearbeitet. Weitere Einkünfte bezog er als Geldverleiher und als Kaufmann, der im Handel mit Brasilien tätig war.

Ausgehend von dem hohen sozialen Status der Familie wird Aert de Gelder eine gute Ausbildung erhalten haben. Houbraken zufolge ging er um 1659 bis 1661 bei dem angesehenen Dordrechter Maler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten in die Lehre. Dieser war ein ehemaliger Rembrandt-Schüler, so dass De Gelder sicher schon früh mit den Werken des berühmten Malers in Berührung kam. Wie Hoogstraten 20 Jahre zuvor übersiedelte Aert de Gelder etwa 1661 nach Amsterdam, um bei Rembrandt seine Lehrzeit abzuschließen. Damit setzte er eine Tradition fort, denn außer Hoogstraten hatten sich mit Ferdinand Bol, Nicolaes Maes und Jacobus Levecq eine Reihe weiterer Maler aus Dordrecht von dem berühmten Maler unterweisen lassen. Während seines etwa zwei Jahre dauernden Aufenthaltes bei Rembrandt erlebte De Gelder die Entstehung wichtiger Spätwerke wie den „Schwur des Claudius Civilis", die „Staalmeesters" und den „Homer" mit.

Nach seiner Rückkehr nach Dordrecht 1663 zog Aert de Gelder wieder zu seinen Eltern. Er nahm am künstlerischen, aber auch am sozialen Leben in der Stadt teil. Wie die Maler Levecq und Maes ging auch er zur „burgerwacht", wo er 1684 das Amt des Fähnrichs in der Kompagnie des „Groot Hooft" übernahm. Dort diente er von 1689 bis 1692 als Leutnant und erreichte 1694 den Rang des Kapitäns, den er zwei Jahre innehatte. Sein Engagement in der Schützengilde könnte neben dem gesellschaftlichen Prestige auch den Kontakt mit potentiellen Auftraggebern gebracht haben. Zu De Gelders Freunden zählte der Maler Godfried Schalcken ebenso wie der Graphiksammler Jacob Moelaert, der ihm Alben mit Rembrandt-Zeichnungen vermachte. Aert de Gelder blieb unverheiratet und lebte bis zu seinem Tod gemeinsam mit seinem geschiedenen Bruder, dessen Sohn und einer Dienstmagd im Elternhaus. Kunstschriftsteller wie Houbraken und Jacob Campo Weyerman überliefern, dass De Gelder stark schielte. Sie berichten auch, dass der Maler ein unabhängiges Dasein als Junggeselle einer Ehe vorzog und ein Leben als Künstler und Intellektueller führte. Am 27. August 1727 starb Aert de Gelder in seiner Heimatstadt und wurde zwei Tage später in der Grote Kerk begraben. Noch am selben Tag wurde ein Inventar seines Besitzes aufgestellt. Dieses verzeichnet eine Sammlung von 190 Gemälden mit etwa 70 von seiner Hand, darunter neun unvollendete Bilder. Die Werke seines Lehrers Rembrandt blieben für Aert de Gelder bis zuletzt eine Quelle der Inspiration und prägten sein Œuvre.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 206–208; WEYERMAN 3, 1729, S. 41–44; Gabriël M. C. Pastoor, The Life of Arent de Gelder, in: VON MOLTKE 1994, S. 1–8; SCHOON 1998/1999, S. 11–17

SELBSTBILDNIS ALS ZEUXIS, DER EINE HÄSSLICHE ALTE FRAU PORTRÄTIERT

INV. NR. 1015

1685

Leinwand, 141,5 x 167,3 cm (Keilrahmenmaße)

Signiert und 1685 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der Doublierung wurden die Spannränder abgeschnitten sowie die Übergänge zwischen Original- und Doublierleinwand überkittet und retuschiert. Deshalb lassen sich weder die Malfeldmaße, die aber weitgehend mit dem Keilrahmenmaß identisch sein dürften, noch die Fäden der Leinwand bestimmen. Die originale Leinwand wurde mit einer braunen Grundierung versehen. Zwischen dem 20. November und dem 3. Dezember 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 44).

Bei der zu einem unbekannten Zeitpunkt erfolgten Doublierung wurden Pastositäten verpresst. Die überkitteten und übermalten Bildränder sind teilweise abgeplatzt und bestoßen. Am unteren Ende des Malstocks Riss und Knick in der Leinwand. Parallel zum unteren Bildrand verläuft unterhalb der Tischkante bis in das Kleid der Dame ein retuschierter Kratzer. Abplatzung der obersten Malschicht neben dem Tischbein im Knie der alten Frau, in der Schulter des Malers, in seinem Hut sowie unterhalb des Tisches. Am oberen Rand des Spannrahmens große Kittungen mit Retuschen, außerdem am linken Pfosten der Staffelei, mehrere oberhalb der Signatur sowie links neben dem linken Tischbein. Weitere, kleinere retuschierte Kittungen oberhalb des Kopfes der Frau in den beriebenen Stellen, am links stehenden Gefäß auf dem Tisch und in der Krempe der Malermütze. Dort außerdem Bereibungen. Weitere Verputzungen in den Inkarnaten und im Porträtkopf, vor allem an den Craquelérändern und auf den Höhungen. Großflächig treten Verputzungen und Krepierungen auf, so im Hintergrund oberhalb und seitlich neben dem Kopf der Frau, in ihrem Gewand, unterhalb und auf der Palette sowie in der Figur des Mannes. Großflächige, lasurartige Übermalungen im Hintergrund oberhalb der an die Wand gelehnten Leinwände und im Gesäß des Mannes sollten offenbar Verputzungsschäden überdecken.

Unter dem Mikroskop sind Schäden zu beobachten, die vielleicht durch eine Regenerierungsmaßnahme hervorgerufen wurden: In den Lippen und im Kinn der Frau hat sich die obere Farbschicht punktförmig zusammengezogen und mit dem Firnis verbunden. Die stumpfen, wie ausgeblichen wirkenden Gewandpartien zeigen ein stark verbreitertes Craquelé, welches tiefe Risse ausbildete. An den Rissrändern haben sich die Malschichten zurückgezogen und geben den Blick auf die braune Grundierung frei. In den roten Gewandpartien des Malers ist Schwundrisscraquelé zu beobachten.

Unter UV-Licht wird deutlich, dass der alte Firnis unregelmäßig reduziert wurde: Über der Staffelei (mit Ausnahme des gemalten Porträts) und der Figur des Malers blieb er weitgehend stehen, über dem Gesicht des Malers, dem gemalten Porträt und besonders über der linken Bildhälfte wurde er gedünnt. Dort zeigt sich ein fleckiges Erscheinungsbild besonders über dem Kleid der Alten und im Hintergrund. Außer dem verbreiterten Craquelé markieren sich unter UV-Licht auch die jüngeren Retuschen am Spannrahmen oben, in der rechten oberen Bildecke und über dem Kratzer parallel zum unteren Bildrand deutlich. Weitere Retuschen in der Schulter der Frau und entlang des linken Bildrandes. Die Signatur „AD[ligiert]e Gelder, f. 1685" (Abb. 100) wurde in schwarzer Farbe oberhalb der großen Leinwand im Hintergrund aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf, ist aber stark verputzt und teilweise nachgezogen, so dass die Reste der originalen Signatur kaum noch zu erkennen sind. Die Datierung wurde komplett nachgezogen mit größeren Übermalungen insbesondere über der letzten Ziffer. Der UV-Befund zeigt, dass auch der Hintergrund retuschiert wurde.

Abb. 100: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Rückseite der Originalleinwand wird durch die Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen oben links Klebezettel: „No. 1015.", unten links in roter Kreide „2805". Mehrfach gestempelt mit einem Brandstempel: „Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main".

PROVENIENZ

Slg. Friedrich Moritz Freiherr von Brabeck (1742–1814), Schloss Söder/Holle[1]
Slg. Graf Andreas Otto Henning Graf zu Stolberg (1786–1863), Schloss Söder/Holle
Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 101 als „Ad. Gelder" (*f* 295 an „Fr. Wienecke")
Vor 1865 Verkauf an den Frankfurter Kunstverein von Unbekannt[2]
Erworben am 4. Dezember 1865 vom Frankfurter Kunstverein als „Arent de Gelder"

AUSSTELLUNGEN

Dordrecht, Dordrechts Museum, Arent de Gelder (1645–1727). Rembrandts laatste leerling, 1998/1999, Nr. 22B.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Arent de Gelder (1645–1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, 1999, Nr. 22B.

BESCHREIBUNG

Die Darstellung zeigt eine Künstlerwerkstatt: Vor einer Staffelei, auf der ein Spannrahmen mit einer darin befestigten Leinwand steht, sitzt rechts der Maler mit dem Rücken zum Betrachter. In seiner linken Hand hält er die Palette, auf der verschiedene Farbtöne von Weiß über Ocker zu Rot und Schwarz bereits angemischt sind, sowie ein Bündel Pinsel und einen kurzen Malstock. Mit dem Zeigefinger der anderen Hand streift der Maler vermutlich ein Palettmesser am Rand eines Farbtiegels ab. Mit einem breiten Grinsen wendet er sein Gesicht über die linke Schulter. Die Lippen seines vollen Mundes sind zu einem Lächeln verzogen, so dass sich seine fleischigen Wangen in Falten legen. Unter der mauvefarbenen Mütze quellen rötliche, gelockte Haare hervor. Der Maler ist gerade mit dem Porträt einer alten Dame beschäftigt, das kurz vor der Vollendung steht. Das Modell hat in einem Stuhl Platz genommen, dessen Lehne in der linken unteren Bildecke zu erkennen ist. Die Frau sitzt im Profil; nur den Oberkörper und das Gesicht hat sie dem Betrachter leicht zugewendet. Ihr Kleid ist mit üppigem Schmuck besetzt, Litzen und goldbestickte Bordüren verleihen ihm ein exotisches Aussehen. Auf dem Kopf trägt die Frau ein rotes, an den Rändern mit Perlen besticktes Tuch, das wie ein Schleier über ihren Rücken herabfällt. Eine in die Stirn herabhängende Perlenkette, Perlohrringe und weitere Ketten um den Hals vervollständigen ihren reichen Aufputz. Im Kontrast zum prachtvollen Kostüm stehen die deutlich gealterten Züge der Frau mit dem Doppelkinn und den schlaff herabhängenden Wangen. Die gefurchte Haut und die schweren Augenlider unterstreichen ihr fortgeschrittenes Alter. Mit ihrer rechten Hand streckt die Porträtierte dem Maler eine Orange entgegen. Zwischen den beiden steht ein grob gezimmerter Ateliertisch, auf dem weitere Malutensilien abgelegt sind: Ein Bündel Pinsel, eine Kumme, verschiedene geöffnete Farbdosen, ein Stückchen Kreide und der farbverschmierte Tiegel vervollständigen das künstlerische Ambiente ebenso wie der vorne am Tisch befestigte Zirkel, der ungenutzt bleibt. Eine komplizierte Schnurvorrichtung, die an einem Nagel in der Wand befestigt ist, verleiht der Staffelei vermutlich sicheren Stand. Weitere Leinwände sind im Hintergrund abgestellt. Das unmittelbar hinter der Staffelei zu sehende Gemälde zeigt das skizzenhafte Porträt eines Männerkopfes im Profil, das von einem schräg auf dem Kopf sitzenden Barett hinterfangen wird.

FORSCHUNGSSTAND

Erstmals ist das Gemälde in der Sammlung von Friedrich Moritz Freiherr von Brabeck auf Schloss Söder dokumentiert, denn dort erscheint es bereits im Galeriekatalog von 1792 unter der Zuschreibung an Aert de Gelder.[3] Von Ramdohr hebt die realistische Wiedergabe der Köpfe hervor und erwähnt das gelbtonige Kolorit. Qualitativ sei das Gemälde mit den besten Werken von Rembrandt gleichzusetzen, so seien die Behandlung des Lichts und die Malweise meisterhaft.[4] 1797 be-

1 Der 1792 erschienene Galeriekatalog von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, in dem das Gemälde aufgeführt ist, bietet einen Terminus ante quem, seit dem sich das Gemälde auf Schloss Söder befindet.

2 Dem Städel-Inventar zufolge wurde das Gemälde vom Kunstverein in Wiesbaden gekauft, nachdem es als Spielschuld versetzt worden war; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1015.

3 Vgl. VON RAMDOHR 1792, S. 59f., Nr. 92. Der Hinweis auf die Verst. Slg. Luke Schaub, London (Langford) 26. April 1758 im Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174 geht wohl auf eine Verwechslung zurück, denn es ist das Selbstbildnis von Rembrandt als Zeuxis (heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum), das in dieser Sammlung dokumentiert ist; vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 172, Nr. 22A.

4 „Ein gesellschaftsgemälde, von Arnold Gelder [...] Die köpfe haben wahrheit. Die farbe fällt aber sehr ins gelbe. Gelder war Rembrandts schüler. Alles was man in des letztern werken schön findet, das helldunkle, der auftrag der farben, die be-

Abb. 101: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, 1685, Frankfurt a. M., Städel Museum

zeichnet Charles Antoine Saqui-Sannes das Gemälde als Porträt einer Frau, das De Gelder als „digne rival" auf einer Höhe mit Rembrandt zeige.[5] Es sei voller Charakter und Leben, und der Pinselstrich männlich und kühn.[6]

Aus der Sammlung auf Schloss Söder gelangt das Gemälde am 31. Oktober 1859 zur Auktion. Im Katalog zur Versteigerung wird die Signatur „AD. Gelder f. 1685" erwähnt.[7] Eine handschriftliche Annotation in einem Exemplar in der Bibliothek des Städel hält außerdem den Namen des Steigerers fest: „Gutes Bild. Schüler des Rembrandt".

Am 4. Dezember 1865 erwirbt das Städel das Gemälde für fl. 800 vom Frankfurter Kunstverein als „Arent de Gelder". Über die Herkunft vermerkt das Inventar, dass es vor 1865 vom Frankfurter Kunstverein in Wiesbaden gekauft wurde, nachdem es ein Spieler versetzt hatte.[8] Die Signatur sei, den Angaben von Louis Kohlbacher vom Kunstverein zufolge, „mit dem Namen Rembrandt überschmiert" gewesen. Das Gemälde wird in einem handschriftlichen, undatierten Nachtrag zum Gemälde-Verzeichnis von 1858 als mögliches Selbstporträt aufgeführt und die Signatur als „Bez. Ade [AD ligiert] Gelder f. 1685" wiedergegeben.[9]

Abb. 102: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Fingerkuppe des Malers, Frankfurt a. M., Städel Museum

Auch Jan Veth führt das Gemälde als Selbstbildnis auf und hält es für möglicherweise identisch mit einem 1773 in Leiden verkauften Porträt des Malers.[10] Er erwähnt die Meinung von Abraham Bredius, der das Frankfurter Gemälde für eines der besten, wenn nicht sogar für das beste Werk des Malers halte.[11] In seiner Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde in der Sammlung des Städel erwähnt Levin dieses Werk als einziges Original und bedeutendes Werk, das zugleich das „interessanteste Bild der niederländischen Abteilung" sei.[12] Auch Emile Michel bezeichnet es als „peut-être son chef-d'œuvre".[13] In der 1897 erschienenen „Iconographia Batava" führt Moes das Frankfurter Gemälde als Selbstbildnis auf und erwähnt außerdem das bereits von Veth genannte Porträt, das 1773 verkauft wurde.[14] Anders als Veth vermutete,[15] könnten beide Gemälde nicht identisch sein, denn das aus der Sammlung J. v. d. Marck in Leiden stammende und am 25. August 1773 in Amsterdam versteigerte Werk zeigt der Beschreibung von Moes zufolge den Maler mit dem Bildnis von Rembrandt in der Hand.[16]

Im Gemäldekatalog von 1900 bezeichnet Heinrich Weizsäcker das Kostüm des Mannes als „Malkittel".[17] Das Gemälde gelte nach „alter, glaubhafter, jedoch unverbürgter Annahme" als ein Selbstbildnis und werde so auch bei Moes in der Iconographia Batava aufgeführt.[18] 1905 bezeichnet Jan Veth das Gemälde nicht nur als eines der besten Werke De Gelders, sondern verweist bereits auf Parallelen zu Rembrandts spätem Selbstbildnis, damals in der Sammlung Carstanjen.[19]

Karl Lilienfeld ordnet in seiner 1914 erschienenen Monographie zu De Gelder das Gemälde im Städel einer Gruppe von Werken zu, die gleichfalls um 1685 entstanden seien und sich durch die Verwendung von Halbfiguren in Lebensgröße und das Streben nach einer ruhigen, ausbalancierten Komposition auszeichnen.[20] Darin deute sich bereits die weitere Entwicklungstendenz bei De Gelder an, auch wenn das Frankfurter Ge-

handlung sind auch hier vortreflich. In ansehung der würkung kann das stück des schülers mit den besten des meisters verglichen werden."; vgl. VON RAMDOHR 1792, S. 59f., Nr. 92.

5 Vgl. ROLAND 1797, S. 107.

6 „Rien de plus beau que ce tableau plein de caractère, de vie et de chaleur. La touche la plus mâle et la plus hardie ajoute encore à son mérite."; vgl. ROLAND 1797, S. 107.

7 Vgl. Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 101 (Lugt 25060). Der Katalog gibt „Holz" als Bildträger an. Diese falsche Angabe wurde später von Parthey übernommen; vgl. PARTHEY 1, 1863, S. 476, Nr. 17.

8 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1015.

9 Vgl. Verz. 1858, o. S. , o. Nr.

10 Vgl. VETH 1888, S. 186.

11 Vgl. VETH 1888, S. 186, Anm. 4.

12 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 100.

13 Vgl. MICHEL 1893, S. 494.

14 Vgl. MOES 1, 1897, S. 321, Nr. 2669.2.

15 Vgl. VETH 1888, S. 186.

16 Vgl. MOES 1, 1897, S. 321, Nr. 2669.2.

17 Vgl. Verz. 1900, S. 129–131, Nr. 193.

18 Vgl. Verz. 1900, S. 129–131, Nr. 193.

19 Vgl. VETH 1905, S. 102f.

20 Vgl. LILIENFELD 1914, S. 38. Als weitere zeitgleich entstandene Gemälde führt Lilienfeld das „Porträt des Bürgermeisters E. van Beveren" (Den Haag), „Esther legt ihre königlichen Gewänder an" (München), den „Orientalischen Fürst" (Kopenhagen) und „Esther und Mordechai" (Budapest) auf; vgl. LILIENFELD 1914, S. 10.

mälde im Unterschied zu den anderen zeitgleich entstandenen Bildern zusätzlich noch ein Interieur zeige.[21] Deshalb vermutet Lilienfeld, dass es den übrigen Werken dieser Gruppe vorausgehe.[22] Dafür spreche die genaue Charakterisierung der verschiedenen Oberflächen, auch wenn nur partiell ein lockerer Farbauftrag nachweisbar sei und manche Flächen noch langweilig erschienen.[23] Der olivfarbene Grundton trete bereits bei einem 1680 datierten Porträt auf, allerdings würden hier zum Teil schon die „prächtigsten Lokalfarben" durchleuchten.[24] Die Kombination der Farben bezeichnet Lilienfeld als „eine kühne Farbenerfindung".[25] Der aus der Stimmung der Szene sprechende „Subjektivismus" sei ein weiterer Beleg dafür, dass es sich hierbei um ein Selbstbildnis handele.[26] De Gelder verwende das Motiv der Orange nicht aus inhaltlichen Gründen, sondern weil er eine Vorliebe für diese Farbe habe.[27] Da De Gelder die Werkstatt Rembrandts schon 1662 verließ, habe er – Lilienfeld zufolge – keine direkte Kenntnis mehr von dessen letzten Werken gehabt. Deshalb sei das Frankfurter Gemälde eine Ausnahme, denn es weise die für Rembrandt charakteristischen breiten, parallel geführten Pinselstriche und die Pastosität in den Lichtreflexen auf.[28] Zudem zeige es Parallelen mit dem späten Selbstbildnis in der Sammlung Carstanjen.[29]

Die Datierung in das Jahr 1685 zieht J. Six in einem noch im selben Jahr erschienenen Artikel grundsätzlich in Zweifel.[30] Er beruft sich dabei auf ein Schreiben des Städel-Direktors Georg Swarzenski, in dem dieser auf den zweifelhaften Zustand der Datierung eingeht.[31] Diese sei übergangen, vor allem die als „8" gelesene dritte Ziffer. Swarzenski schlägt eine Lesart als „1675" vor, die er gegenüber der von Six bevorzugten Datierung 1665 als zutreffender einschätzt. Dennoch hält Six an seiner Datierung fest und begründet das damit, dass De Gelder in diesem Jahr seine Lehrzeit bei Rembrandt beendet habe.[32] Das Frankfurter Gemälde sei somit als sein Meisterstück zu betrachten.[33]

Auch im Städel-Verzeichnis von 1914 werden Zweifel an der Lesart der Datierung geäußert.[34] Diese greift auch Lilienfeld in seinem vier Jahre später erschienenen Artikel auf: Er weist zwar die These von Six, dass das Frankfurter Gemälde bereits 1665 gemalt sein könnte, zurück, hält aber die von Swarzenski vorgeschlagene Lesart der Datierung als „1675" für plausibel.[35] Sie passe in seine bereits 1914 vorgetragene Überlegung, dass die Atelierszene im Vergleich zu den 1685 datierten Gemälden früher entstanden sein müsse. John Van Dyke hält in seiner Auflistung der Werke von Rembrandt-Schülern an der Datierung 1685 fest, bezeichnet das Frankfurter Gemälde aber nur allgemein als Darstellung eines Malers, ohne auf die Selbstbildnisthese einzugehen.[36]

Das Städel-Verzeichnis von 1922 hebt die Abhängigkeit von Rembrandts Spätwerk hervor.[37] Allerdings sei De Gelder nicht als Epigone anzusehen, dessen Werke sich von dem Vorbild nur durch „jenen merkwürdigen rötlichen, brandigen Ton" unterscheiden würden, sondern zeichne sich durch große Eigenständigkeit aus.[38] Dafür sei das Gemälde im Städel ein charakteristisches Beispiel, das „überaus anziehend in der auf selbständiger Beobachtung beruhenden malerischen Durchführung all der vielen Dinge, die sich im Spiel des Helldunkels formen und Reiz gewinnen" sei und sich durch eine im Vergleich zu Rembrandt lockere Pinselführung auszeichne.[39]

Nach Van Hall[40] führt auch Götz das Gemälde in seiner Auflistung niederländischer Künstlerselbstbildnisse auf mit dem Argument, dass nicht nur das Alter des Dargestellten, sondern auch die Wendung des Blicks zum Betrachter dafür spreche.[41]

Im Rückgriff auf Lilienfeld 1914 weist Albert Blankert auf das späte Selbstbildnis Rembrandts in Köln hin, das neben stilistischen auch thematische Parallelen zu dem Frankfurter Gemälde zeige.[42] Bei dem lachenden Maler, der eine alte Frau male, könne es sich nur um den anti-

21 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 38f.
22 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 40.
23 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 40.
24 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 40.
25 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 40.
26 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 40f. Lilienfeld verweist in diesem Zusammenhang auf Rembrandts Dresdener „Selbstbildnis als Verlorener Sohn mit Saskia", das hinsichtlich der dargestellten Stimmung mit dem Frankfurter Gemälde vergleichbar sei; vgl. Lilienfeld 1914, S. 182, Nr. 139.
27 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 74, Anm. 2; insgesamt sei die Bevorzugung bestimmter Lokalfarben für die Rembrandt-Schule typisch.
28 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 99 und Anm. 1.
29 Vgl. Lilienfeld 1914, S. 182, Nr. 139.
30 Vgl. Six 1914, S. 158.
31 „Das Datum ist nicht zuverlässig, sondern übergangen. Besonders zweifelhaft ist die dritte Zahl (8). Das Schwarz, das hier verwendet ist, ist nicht originel [sic!] Darunter sind Züge in brauner Farbe sichtbar; diese sind aber nicht unzweideutig zu erkennen. Sie können mit Ihrer Annahme 1665 recht haben; lieber möchte ich allerdings die unter dem Schwarz erkennbaren Zügen [sic!] auf 1675 deuten. Aber das ist nicht sicher. Sicher ist nur, dass alles was von dem oberen Kreisrund des [sic!] 8 sichtbar ist, apokryph ist."; zitiert nach Six 1914, S. 158.
32 Vgl. Six 1914, S. 158f.
33 Vgl. Six 1914, S. 159.
34 Vgl. Verz. 1914, S. 45f., Nr. 193.
35 Vgl. Lilienfeld 1918/19, S. 133.
36 Vgl. Van Dyke 1923, S. 91.
37 Vgl. Verz. 1922, S. 68.
38 Vgl. Verz. 1922, S. 68.
39 Vgl. Verz. 1922, S. 68.
40 Vgl. Van Hall 1963, S. 106, Nr. 693.1.
41 Vgl. Eckardt 1971, S. 187, Abb. 21.
42 Vgl. Blankert 1973, S. 34.

ken Maler Zeuxis handeln.[43] Diese Episode werde in der antiken Literatur, aber auch in den zeitgenössischen Kunsttraktaten überliefert. Möglicherweise habe Rembrandt diese ausgewählt, um damit Stellung zu beziehen gegen den damals vorherrschenden klassizistischen Geschmack. Diesem Schönheitsideal setze Rembrandt seinen Stil entgegen und berufe sich dabei auf Zeuxis, der sich gleichfalls der Darstellung des Hässlichen gewidmet habe. Albert Blankert bezeichnet das Gemälde hinsichtlich der Darstellung des Hässlichen als „a sort of creed".[44]

In seiner 1994 erschienenen Monographie wertet J. W. von Moltke das Frankfurter Gemälde als Beleg dafür, dass De Gelder auch nach seiner Lehrzeit Kontakt zu Rembrandt gehabt habe, da ihm das späte Selbstbildnis offensichtlich bekannt war.[45] Unter den Malutensilien auf dem Tisch sei die weiße Kreide prominent platziert und möglicherweise ein Hinweis darauf, dass De Gelder seine Kompositionen direkt auf der Leinwand anlegte, ohne Vorzeichnungen anzufertigen.[46] Das Gemälde im Städel sei das einzig gesicherte Selbstbildnis von Aert de Gelder.[47] Jochen Sander und Bodo Brinkmann führen im Städel-Verzeichnis von 1995 das Gemälde nicht als Selbstbildnis auf, sondern bezeichnen es als „Zeuxis porträtiert eine hässliche alte Frau".[48]

Hingegen bezeichnet Ekkehard Mai im Katalog zur monographischen Ausstellung von 1998/99 das Frankfurter Gemälde als programmatisches Selbstbildnis, dessen großes Format zugleich den hohen Anspruch unterstreiche.[49] Damit stehe es in einer langen Tradition niederländischer Künstlerbildnisse, in denen die Maler ihren sozialen Rang, ihre Gelehrtheit, aber auch ihre Stellung innerhalb der künstlerischen Diskussion ihrer Zeit reflektierten und dabei häufig überlieferte Themen wählten.[50] Zu diesen zählten auch die Künstleranekdoten um den antiken Maler Zeuxis. Mai zufolge wurde dieser zum Gewährsmann der Klassizisten, da er für eine Darstellung der Helena von seinen verschiedenen Modellen nur jeweils das übernommen hatte, was besonders schön war, und damit ein Bild perfekter Schönheit erzielte. De Gelder aber habe in programmatischer Absicht die Episode des über die Hässlichkeit einer alten Frau lachenden Zeuxis gewählt und sich so zu dem bereits von Rembrandt vertretenen Anspruch, die Wirklichkeit zu malen, bekannt.[51] Damit habe er sich bewusst gegen die Idealvorstellungen der nach Vollkommenheit und Harmonie strebenden Klassizisten gewandt, wie auch der unbeachtet am Maltisch hängende Zirkel dokumentiere.[52]

In einem 2002 erschienenen Beitrag zu den Selbstbildnissen von Rembrandt und De Gelder in der Rolle des Zeuxis als Ausdruck ihres künstlerischen Selbstverständnisses geht Ekkehard Mai auch auf das Frankfurter Gemälde ein.[53] Es sei zu einer Zeit entstanden, als sich der Maler intensiv mit dem Thema der alttestamentarischen Heldin Esther auseinandergesetzt und sich damit wiederum in die Tradition Rembrandts gestellt habe.[54] Das Gewand der alten Frau zeige Anklänge an das Thema.[55] Mai deutet die Gebärde der rechten Hand des Malers am Farbtiegel als Zeigegestus mit der Bedeutung, dass die Farbe das Hauptthema des Bildes sei. Hingegen hinge der Zirkel unbeachtet am Maltisch.[56] Außerdem deutet er die Frucht in der Hand der Frau alternativ auch als Apfel und damit als Anspielung auf das Parisurteil.[57] Dieses Thema habe wiederum einen Bezug zu Zeuxis, denn als dieser Helena malte, habe er sich aus verschiedenen Naturvorbildern jeweils die schönsten Züge ausgesucht und damit das ideale Bildnis geschaffen. Das Lachen über die Hässlichkeit der alten Frau, die sich Zeuxis im Alter als Sujet gewählt habe, interpretiert Mai als Lachen über die Vergänglichkeit – auch der eigenen künstlerischen Idealvorstellungen.[58] Mit der Berufung auf Zeuxis als Vorbild aus der Antike, die eigentlich für die Klassizisten der wichtigste Bezugspunkt war, legitimiere De Gelder seinen künstlerischen Anspruch.[59] Damit würden die Vertreter der klassizistischen Ideale, die zu dieser Zeit Kritik an der von Rembrandt und seinem Schüler vertretenen Malweise äußerten, mit ihren eigenen Waffen geschlagen.[60]

DISKUSSION

Traditionell gilt der aus dem Gemälde gerichtete Blick des Malers auf den Betrachter als Hinweis auf ein Selbstbildnis.[61] Deshalb wurde auch das Frankfurter Gemälde schon früh als solches angesprochen.[62] De Gelder,

43 Vgl. BLANKERT 1973, S. 35.
44 Vgl. BLANKERT 1983, S. 30.
45 Vgl. VON MOLTKE 1994, S. 29.
46 Vgl. VON MOLTKE 1994, S. 29 und Anm. 50.
47 Vgl. VON MOLTKE 1994, S. 100.
48 Vgl. Verz. 1995, S. 31, Taf. 53.
49 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174.
50 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174.
51 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174.
52 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174. Diese Überlegung bereits in der „Kleinen Werkmonographie" von Gregor Weber zu dem Gemälde im Städel (WEBER 1994).
53 Dazu auch MAI 2002.
54 Vgl. MAI 1998/99, S. 105.
55 Vgl. MAI 1998/99, S. 105f.
56 Vgl. MAI 1998/99, S. 105.
57 Vgl. MAI 1998/99, S. 106 und MAI 2002, S. 27.
58 Vgl. MAI 1998/99, S. 106.
59 Vgl. MAI 1998/99, S. 106.
60 Vgl. MAI 1998/99, S. 108.
61 Vgl. MAI 1998/99, S. 100f. Dazu auch RAUPP 1984, S. 181.
62 So wird das Gemälde bereits bei seiner ersten bislang bekannten Erwähnung im Galeriekatalog der Sammlung Brabeck als Selbstbildnis bezeichnet; vgl. VON RAMDOHR 1792, S. 59, Nr. 92.

Abb. 103: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die „Judenbraut", um 1665, Amsterdam, Rijksmuseum

ausgestattet mit den Attributen seines Berufsstandes, posiert nicht vor dem Betrachter, sondern zeigt sich bei seiner künstlerischen Tätigkeit. Vor der Staffelei mit dem schon weitgehend fertigen Gemälde sitzt er, mit der Palette und Pinseln in der Hand, neben einem Tisch, auf dem seine Utensilien ausgebreitet sind. Etwas unklar ist die Gebärde seiner rechten Hand: Handelt es sich um einen bedeutungsvollen Zeigegestus, wie Ekkehard Mai vermutete,[63] oder hält der Maler einen Gegenstand, beispielsweise einen Pinsel, um die Farbe an dem Gefäß abzustreifen?[64] Auch aus der Nähe betrachtet bleibt dieses Detail unklar (Abb. 102), allerdings sind unterhalb des Fingers und links neben der Fingerkuppe helle Stellen zu erkennen, die auf ein Palettmesser hinweisen könnten.[65] Dieses würde sinnvoll das malerische Werkzeug ergänzen, das Aert de Gelder in diesem Gemälde demonstrativ vorführt und in Bezug zur Malweise des Bildes setzt: Neben der Palette, auf der die im Bild vorherrschenden Farbtöne Gelb, Rot und Braun zu sehen sind, präsentiert er ein Bündel mit auffallend dicken und borstigen Pinseln. Diese passen zu dem lockeren, breiten Farbauftrag, der das Gemälde insgesamt auszeichnet. Auffallend sind auch die plastisch auf die Leinwand gesetzten Glanzlichter, beispielsweise im Schmuck der Frau. Diese legen die Verwendung eines Palettmessers nahe, denn dieses ist ideal dazu geeignet, Pastositäten aufzutragen.[66] Denkbar wäre auch, dass der Maler seine nackte Fingerkuppe am Gefäß abstreift, um anzudeuten, dass er mit bloßen Händen die Farbe aufträgt.[67] Allerdings deutet der unter dem ausgestreckten Finger sichtbare, abgeknickte Daumen darauf hin, dass er einen Gegenstand in seiner Hand hält.

Mit der demonstrativen Hervorhebung der Malutensilien verweist De Gelder auf die Machart seiner Gemälde und damit auf seine charakteristische Handschrift. Die groben Pinsel, das bekleckste, eine schnelle, nachlässige Malweise dokumentierende Gefäß, aber auch das reduzierte Spektrum der Farben stehen in engem

63 Vgl. MAI 1998/99, S. 105.

64 Vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 143.

65 Auch Van de Wetering vermutet, dass es sich um ein Palettmesser handeln könnte; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 143.

66 Diese Arbeitsweise überliefert auch Houbraken; vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 207. Dazu auch VAN DE WETERING 1998/99, S. 32f.

67 Häufig haben sich Fingerabdrücke in der Malschicht von Gemälden des 17. Jahrhunderts erhalten, beispielsweise bei Frans Hals; vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90, S. 246. Auch auf dem der Werkstatt von Frans Hals zugeschriebenen „Bildnis eines jungen Kavaliers" (Inv. Nr. 292) im Städel lässt sich ein solcher Fingerabdruck nachweisen; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 163. Wie effektvoll die Fingerspitzen eingesetzt werden können, um bestimmte malerische Effekte zu erzielen, belegt die „Nächtliche Kanallandschaft mit Fischerbooten von Aert van der Neer" (Inv. Nr. 1092) im Städel. Details wie Baumkronen oder die Uferböschung wurden durch die in die noch feuchte Farbe getupften Finger gestaltet. Die Farbe, die sich in den Rillen der Fingerkuppen sammelte, bildete feine Linien aus, die an vegetabile Strukturen erinnert; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 282f. sowie Abb. 261 und Abb. 262. Zur Verwendung dieser Technik bei Aert van der Neer vgl. auch Manja ZELDENRUST, Aert van der Neers „Rivier landschap bij maanlicht" opgehelderd, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 31, 1983, S. 99–104, insb. S. 102.

Zusammenhang mit der spezifischen Malweise des Künstlers sowie der seines Lehrers und Vorbildes Rembrandt.[68]

Von 1661 bis 1663 war De Gelder in dessen Werkstatt in Amsterdam tätig. In dieser Zeit entstanden wichtige Spätwerke von Rembrandt wie die „Staalmeesters", die sich gleichfalls durch das auf wenige Farbtöne reduzierte, warme Kolorit und die breite, pastige Malweise auszeichnen.[69] Aert de Gelder griff diesen Stil auf und behielt ihn auch nach seiner Rückkehr nach Dordrecht bei.[70] Auch in der Themenwahl folgte er seinem Lehrer: Die Vorliebe für alttestamentarische Szenen, die die Protagonisten in phantasievollen orientalischen Gewändern zeigen, geht auf die Auseinandersetzung mit dessen Werk zurück.

Der Aufputz der alten Dame, die im Frankfurter Gemälde Modell sitzt, erinnert an die Darstellungen der alttestamentarischen Heldin Esther, die De Gelder zu

Abb. 104: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Selbstbildnis als Zeuxis, um 1662/63, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

68 Zur Malweise von Rembrandt grundlegend VAN DE WETERING 1997.

69 Vgl. VON MOLTKE 1994, S. 19. Im Gegensatz zu Von Moltke, der den zweijährigen Aufenthalt De Gelders in Rembrandts Werkstatt ab 1662 ansetzt, nennt Schoon das Jahr 1661; vgl. SCHOON 1998/99, S. 13. Zur Malweise der „Staalmeesters", die sich im pastigen Farbauftrag deutlich von dem zur gleichen Zeit allgemein gepflegten Malstil abheben, vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 178 mit Abb. 242 und 243.

70 Dazu bereits HOUBRAKEN 3, 1721, S. 206f.

71 Vgl. MAI 1998/99, S. 105f. Im selben Jahr wie das Frankfurter Gemälde entstand die Darstellung von „Esther und Morde-

Abb. 105: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Mit pastig aufgetragenem Bleiweiß bezeichnete Kreide, mit gelber Lasur überzogen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 106: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Schulter der Frau mit durchschimmernden Lasuren und flüssig aufgetragenen Glanzlichtern, Frankfurt a. M., Städel Museum

dieser Zeit mehrfach malte.[71] Dabei wählte er häufig das Bekleiden der Esther vor ihrer Begegnung mit ihrem Mann, dem König Ahasver, als Thema, da es ihm die Möglichkeit bot, ihre kostbaren bestickten Gewänder mit einer geradezu schwelgerischen Detailfreude zu schildern. Die Verwendung von pastos gesetzten Glanzlichtern, aber auch die Suggestion der Oberflächentexturen mithilfe eines plastischen Farbreliefs erinnern wiederum an Rembrandt, der mit der um 1665 und demnach erst nach dem Aufenthalt De Gelders in seiner Werkstatt entstandenen sogenannten „Judenbraut" (Abb. 103) ein Meisterstück in der Wiedergabe kostbarer Stoffe geliefert hatte.[72]

Die nachhaltig von Rembrandt geprägte Malweise galt 1685, als Aert de Gelder das Frankfurter Selbstbildnis malte,[73] längst als überholt.[74] Vielmehr waren nun das Vorbild der Antike und das Streben nach Harmonie und Schönheit der höchste Maßstab.[75] Die Darstellung einer vom Alter gezeichneten, längst verblühten Frau, die sich Aert de Gelder zum Modell genommen hatte, war folglich ebenso ein Bruch mit dem vorherrschenden, vom klassizistischen Schönheitsideal geprägten Geschmack wie auch die Wahl der künstlerischen Mittel, denn das dunkle Kolorit und die pastose Malweise, die De Gelders Gemälde auszeichnen, waren damals nicht mehr gefragt. Der Verstoß gegen die geltenden Normen äußert sich auch im Gesicht des Künstlers. Seine Züge haben sich zu einem breiten Grinsen verzogen – ein Affekt, der eher in der Genremalerei vertreten, in der höherrangigen Gattung des Porträts aber undenkbar war. Legitimiert ist es in diesem Fall durch einen spezifischen inhaltlichen Bezug, denn Aert de Gelder griff hier auf die antike Literatur zurück. Bei Marcus Verrius Flaccus ist überliefert, dass der antike Maler Zeuxis, der aufgrund seiner außerordentlichen künstlerischen Fähigkeiten in vielen Künstleranekdoten gerühmt wurde, im Alter eine alte Frau malte.[76] Deren Hässlichkeit reizte ihn derart heftig zum Lachen, dass er daran erstickte. Über den niederländischen Kunstschriftsteller Karel van Mander wurde diese Anekdote überliefert.[77] Aert de Gelder war sie nicht nur aus dieser Quelle, sondern mit Sicherheit auch über seinen Lehrer bekannt. Um 1662/63 stellte sich Rembrandt gleichfalls als lachender Zeuxis dar (Abb. 104), mit der alten, aufgrund der Be-

chai", die gleichfalls zwei Halbfiguren zeigt (Leinwand, 93 x 148,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 1342); vgl. Ausst. Kat. Dordrecht-Köln 1998/99, S. 176. Zu weiteren, in diesem Jahr entstandenen Gemälden vgl. von Moltke 1994, S. 29–31.

72 Leinwand, 121,5 x 166,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C 216). Vgl. Van de Wetering 1998/99, S. 35. Zu den plastischen Effekten im Farbauftrag der „Judenbraut" vgl. Van de Wetering 1997, S. 157–159.

73 Von Moltke lehnte in seiner Monographie die von Six vorgeschlagene Lesart der Datierung als „1665" oder „1675" als „incorrect" ab und gibt die Datierung als „1685" wieder; vgl. von Moltke 1994, S. 99f., Nr. 83. So auch im Verz. 1995, S. 30 und Ausst. Kat. Dordrecht-Köln 1998/99, S. 174.

74 Dazu Blankert 1973, S. 37.

75 Vgl. Blankert 1973, S. 37f.

76 Es handelt sich um die Schrift „De verborum significatione" von Marcus Verrius Flaccus, die nur in einzelnen Exzerpten von Sextus Pompeius Festus überliefert wurde; vgl. Blankert 1973, S. 35.

77 Unter Berufung auf Marcus Verrius Flaccus geht Van Mander in seinem „Schilder-boeck" (Haarlem 1604) auf Zeuxis ein und erwähnt diese Episode; vgl. Blankert 1973, S. 35, der auch auf Samuel van Hoogstratens „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst" verweist.

78 Leinwand, 82,5 x 65 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Inv. Nr. WRM 2526). Datierung nach Corpus Rembrandt 4, 2005, S. 558. Zur Deutung vgl. Blankert 1973,

Abb. 107: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Grüne Lasur über plastisch gesetzten Graten einer Vorstrukturierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 108: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Kratztechnik im Schatten unter dem Arm des Malers, Frankfurt a. M., Städel Museum

schneidung des Gemäldes heute nur noch in Resten erkennbaren Frau als Gegenüber.[78]

Auch wenn Rembrandt die typische Tracht des Malers trägt und ebenfalls einen Malstock hält, steht bei ihm vor allem die Persönlichkeit des Künstlers im Mittelpunkt. Rembrandt identifiziert sich in diesem Altersporträt, das in gewisser Weise auch die Summe seines Schaffens darstellt, mit dem betagten Maler der Antike, der gleichfalls an das Ende seines Lebens gekommen war.[79] Eine Rolle spielt dabei auch, dass Rembrandts Stil zu diesem Zeitpunkt bereits heftig umstritten war, da er nicht dem vom Klassizismus geprägten Geschmack seiner Zeit entsprach.[80] Es handelt sich hier also nicht nur um ein aus dem Anblick des Hässlichen resultierendes Lachen, sondern auch um ein persönliches Fazit, wie Ekkehard Mai vermutet. Seiner Ansicht nach lacht Rembrandt – wie Zeuxis – über die künstlerischen Ideale, die wie die eigene Biographie den Wechselfällen des Lebens unterliegen.[81] Bei Zeuxis vollzog sich die Abkehr besonders deutlich, denn noch auf dem Höhepunkt seines Lebens hatte er ein eklektizistisches Schönheitsideal vertreten: Um das Bildnis der Helena, Inbegriff perfekter Schönheit, für den Tempel in Kroton zu schaffen, wählte er viele schöne Mädchen zum Modell, von denen er allerdings nur die jeweils schönsten Züge für sein Gemälde übernahm.[82]

Aert de Gelder war 1685, als das Frankfurter Bildnis entstand, gerade 40 Jahre alt und stand im Höhepunkt seiner Schaffenskraft. Er nahm eine bezeichnende Akzentverschiebung vor, denn im Gegensatz zu Rembrandt stellt er sich noch beim Akt des Malens dar.[83] Damit rückt er den schöpferischen Prozess in das Zentrum seines Bildnisses und breitet vor dem Betrachter sein Handwerkszeug aus. Anders als Rembrandt, der auf sein Lebenswerk zurückblickt, positioniert sich De Gelder forciert im aktuellen Kunstbetrieb – und zieht sich zugleich daraus zurück. Denn indem er sich auf den gealterten Zeuxis beruft, stellt er das Streben nach Echtheit und Naturwahrhaftigkeit in den Mittelpunkt seines Schaffens und präsentiert zugleich seine künstlerischen Mittel, dieses zu erreichen.[84] Damit bezieht er Stellung gegen die von den Klassizisten vertretenen Ideale, mit denen weder die Themen seiner Darstellungen noch das brauntonige Kolorit, noch die locke-

S. 34 und MAI 1998/99, S. 99–109. Blankert vermutet, dass De Gelders Frankfurter Gemälde weitgehend die ursprüngliche, heute durch die Beschneidungen teilweise verlorene Komposition von Rembrandt wiedergibt; vgl. BLANKERT 1973, 34f.

79 Vgl. MAI 1998/99, S. 106–108.

80 Vgl. BLANKERT 1973, S. 36f.

81 Vgl. MAI 1998/99, S. 106 und S. 108. So auch BLANKERT 1973, S. 38.

82 Vgl. BLANKERT 1973, S. 36. Dort auch zur Verwendung der Episode in der zeitgenössischen Kunsttheorie.

83 Die Röntgenaufnahme des Kölner Bildnisses legt nahe, dass sich Rembrandt ursprünglich wohl auch beim Malen darstellte, denn Ansätze einer Hand mit einem schemenhaft erkennbaren Pinsel sind zu sehen. Später hat er allerdings die Bildanlage zu ihrer heutigen Form verändert und die ursprünglich wohl auf die Leinwand gerichtete Hand mit dem Pinsel übermalt; vgl. Kat. KÖLN 1967, S. 90 sowie CORPUS REMBRANDT 4, 2005, S. 554. Dass es sich bei der Wiedergabe der Atelier-situation um eine eigenständige Erfindung von De Gelder handelt, zeigt auch der linke Bildrand des Kölner Gemäldes. Denn hier sind Spanngirlanden festzustellen, die dokumentieren, dass das Gemälde maximal um zehn Zentimeter beschnitten worden sein kann und deshalb nie, wie Blankert vermutete (vgl. BLANKERT 1973, S. 34), wesentlich größer war; vgl. CORPUS REMBRANDT 4, 2005, S. 557. Deshalb zeigt sich Rembrandt auch nicht mit dem Modell, sondern nur mit dessen Abbild; vgl. CORPUS REMBRANDT 4, 2005, S. 557.

84 Vgl. MAI 1998/99, S. 106–108.

85 Vgl. MAI 1998/99, S. 106f.

86 Vgl. MAI 1998/99, S. 108.

Abb. 109: Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert, Mikroskopaufnahme: Farbauftrag in grünem Pastellton auf der Schulter des Mannes, Frankfurt a. M., Städel Museum

re, skizzenhafte Malweise übereinstimmen.[85] Indem sich Aert de Gelder aber auf Zeuxis und damit auf das Vorbild der Antike beruft, erhält er eine Legitimation, die sonst vor allem die Klassizisten für sich in Anspruch nahmen.[86] In programmatischer Weise ließ De Gelder den Zirkel an der Kante des Tisches unmittelbar am unteren Bildrand herabhängen: Ganz offensichtlich bleibt er unbenutzt, denn Ebenmaß und edle Harmonie interessierten den Maler nicht.[87] Wie sein Lehrer Rembrandt strebte er vor allem eine möglichst „realistische" Wiedergabe der Motive an und nahm dabei in Kauf, dass diese ungeschönt erscheinen und eben nicht den Schönheitsidealen der Zeit entsprachen.[88]

Das Streben nach einer betont wirklichkeitsgetreuen und deshalb auch ungeschönten Darstellung äußert sich auch in der suggestiven, die Augen täuschenden Malweise des Frankfurter Selbstbildnisses.[89] Das Stück Kreide im Vordergrund besteht aus pastig aufgetragenem Bleiweiß, das mit einer dünnen, gelblichen Lasur überzogen wurde (Abb. 105). Auf diese Weise ahmte De Gelder täuschend die bröckelige Oberflächentextur der Kreide nach. Ähnlich ging er in der Wiedergabe der reichen Stoffe vor: So ist der Ausschnitt der Frau von plastischen Mustern gesäumt, bei denen es sich entweder um Brokat oder um aufgestickte Juwelen handeln könnte. Im Streiflicht ist deutlich zu sehen, dass die beiden rosettenförmigen Schmuckmotive auf der Schulter der Frau pastos aufgetragen und dann mit dunklen Lasuren überzogen wurden.[90] Sehr differenziert ist auch der Farbauftrag in den beleuchteten Stoffpartien: So schimmert in der Schulter der Frau die braune Grundierung durch die halbtransparenten rötlichbraunen, oliv- und ockerfarbenen Lasuren durch (Abb. 106). Lichtakzente, die Stickereien andeuten, wurden mit opakeren Farben flüssig und mit schnellem Duktus aufgesetzt,[91] Schattenzonen hingegen mit schwarzer Farbe vertieft. Sehr ähnlich ist der Ärmel des Malers aufgebaut: Zunächst wurde die Fläche mit roter und brauner Lasur vorbereitet, dann wurde ein helles Gelb darüber ausgestrichen. Zuletzt kam eine grüne Lasur darüber, die über den plastischen Graten der darunter liegenden Farbstruktur liegt (Abb. 107). Insgesamt ist das Gemälde aus einem dunklen, braunen Mittelton heraus gearbeitet, der zum einen die Farben harmonisiert, zugleich aber auch durch die Kontrastwirkung die Leuchtkraft der hellen Farbwerte wie dem Inkarnat verstärkt.[92]

Der mehrschichtige Farbaufbau mit übereinander gelegten Lasuren und das Spiel mit unterschiedlichen Pastositäten, die eine beinahe haptische Wirkung der Stoffe ermöglichte, gehen auf De Gelders Erfahrungen in der Werkstatt von Rembrandt ebenso zurück wie die häufig eingesetzte Kratztechnik (Abb. 108), mit der den Stoffen Struktur gegeben wurde.[93] De Gelder setzte sie vor allem in den Schattenbereichen ein, um beispielsweise den Stoff unter dem Arm des Malers in diesem lichtarmen Bereich zu definieren.[94] Die offenkundigen Parallelen zu Werken von Rembrandt machte sich auch der Handel zunutze: Die heute sichtbaren starken Beschädigungen im Bereich der Signatur gehen darauf zurück, dass diese im 19. Jahrhundert mit dem Namen von Rembrandt übermalt war.[95]

87 Vgl. Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174.

88 Auch die Zeitgenossen sahen, dass De Gelder seinem Lehrer in der Malweise treu blieb, wie einem Zitat aus der Ankündigung der Versteigerung seines Nachlasses zu entnehmen ist; vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 28.

89 Vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 19 unter Berufung auf Houbraken (vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 207f.).

90 Zu dieser Technik vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 26. Anders als Rembrandt bevorzugte De Gelder weniger pastige als dünnflüssige Farben, die er mit Wischeffekten oder Einkratzungen bearbeiten konnte; vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 31.

91 Zu dieser Maltechnik, die vom Nahen betrachtet chaotisch und unstrukturiert, aus der Ferne aber reich und kostbar wirkt, vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 25.

92 Van de Wetering beschreibt, dass De Gelder dabei unterschiedlich vorging, denn manchmal diente die helle Grundierung als Ausgangspunkt, manchmal auch wurden die verschiedenen Flächen farbig angelegt und damit vorbereitet; vgl. VAN DE WETERING 1989/99, S. 25.

93 Auch diese wurde von Houbraken beschrieben; vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 207f. Dazu auch VAN DE WETERING 1998/99, S. 19.

94 Zur Kratztechnik bei Aert de Gelder vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 23–25.

95 So vermerkte das Städel-Inventar nach dem Erwerb des Gemäldes: „Der Kunstverein erwarb das Bild in Wiesbaden, wo es ein Spieler versetzt hatte" und unter Berufung auf Louis Kohlbacher, der das Gemälde zunächst für den Kunstverein

Allerdings wird unter dem Mikroskop auch sichtbar, dass Aert de Gelder, trotz der offensiv vorgetragenen Rückgriffe auf seinen Lehrer Rembrandt, eine eigenständige Malweise vertrat,[96] die sich durchaus auch an den Gepflogenheiten seiner Zeit orientierte. So fallen die ungewöhnlichen, vor allem im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts populär werdenden kühlen und leicht pastelligen Farben auf, beispielsweise das in der Schulter des Malers sichtbare mintfarbene Grün (Abb. 109).[97] Auch die Technik, halbtransparente Lasuren übereinander zu legen und damit ein tiefes Glühen der Farbe zu bewirken, setzte sich vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte durch und verbindet De Gelder mit seinen Zeitgenossen.

LITERATUR

Verz. 1858, o. S., o. Nr.; 1866, Nachtrag 1865, S. 164, Nr. 476; 1870, S. 108, Nr. 147; 1873, S. 110, Nr. 147; 1879, S. 124, Nr. 193; 1883, S. 126, Nr. 193; 1888, S. 135, Nr. 193; 1892, S. 48, Nr. 193; 1897/1900, S. 46, Nr. 193; 1900, S. 129–131, Nr. 193; 1905/07, S. 37, Nr. 193; 1907, S. 35, Nr. 193; 1910, S. 44, Nr. 193; 1914, S. 45f., Nr. 193; 1915, S. 122f., Nr. 193; 1919, S. 44, Nr. 1015; 1922, S. 68; 1924, S. 81, Nr. 1015; 1936, S. 17; 1966, S. 45; 1971, S. 25; 1986, S. 28, Nr. 2; 1987, S. 49; 1995, S. 31, Tafel 53

ROLAND 1797, S. 107
VON RAMDOHR 1792, S. 59f., Nr. 92
PARTHEY 1, 1863, S. 476, Nr. 17
LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 100
WOERMANN 1888, S. 726
VETH 1888, S. 186
MICHEL 1893, S. 494
MOES 1, 1897, S. 321, Nr. 2669.2
EBE 1901, S. 530
VETH 1905, S. 102f.
LILIENFELD 1914, S. 10, S. 38–44, S. 47, S. 74, Anm. 2, S. 96, S. 99, Anm. 1, S. 182f., Nr. 139, S. 194
SIX 1914, S. 158f.
LILIENFELD 1918/1919, S. 133
VAN DYKE 1923, S. 91
Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Einige Betrachtungen über die Ausstellung holländischer Kunst in London, in: Repertorium für Kunstgeschichte 50, 1929, S. 134–146, S. 136
Ludwig GOLDSCHEIDER, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936, S. 39, Abb. 268
VAN HALL 1963, S. 106, Nr. 693.1
Albert BLANKERT, Heraclitus en Democritus, in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, S. 108
ECKARDT 1971, S. 187, Abb. 21
Christian TÜMPEL, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation einzelner Werke (II), in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16, 1971, S. 20–38, S. 36
BLANKERT 1973, S. 34f.
BLANKERT 1983, S. 30f.
SUMOWSKI 2, 1983, S. 1166, Nr. 749
RAUPP 1984, S. 179
SCHWARTZ 1984, S. 354 und S. 356
Albert BLANKERT, Le „Realisme" de la peinture d'histoire hollandaise au XVIIIe siècle, in: Triomphe et Mort du Héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, bearb. v. Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Ausst. Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts; Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthaus, Lyon 1988, S. 51–59, S. 56, Abb. 29
John GAGE, Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction, London 1993, S. 178, 182
VON MOLTKE 1994, S. 29, S. 33, S. 42, S. 97, S. 99f., Nr. 83
WEBER 1994, o. S.
Hermann Ulrich ASEMISSEN, Gunter SCHWEIKHART, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 164f.
VAN DE WETERING 1997, S. 143
Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 174f.
MAI 1998/99, S. 99–109
MAI 2002, S. 16–31

erworben hatte, dass die Signatur „[...] mit dem Namen Rembrandt überschmiert war"; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1015. Wann genau diese falsche Signatur aufgebracht wurde, ist unklar, denn noch im Katalog zur Versteigerung 1859 wurde die Signatur von Aert de Gelder genannt; vgl. Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 101 (Lugt 25060). Zu falschen Rembrandt-Signaturen auf De Gelders Werken auch VAN DE WETERING 1998/99, S. 28.

96 Vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 28.

97 Auf De Gelder als Kolorist geht auch Van de Wetering ein; vgl. VAN DE WETERING 1998/99, S. 30.

JAN GRIFFIER

Amsterdam um 1645 – 1718 London

Wahrscheinlich um 1645 wurde Jan Griffier in Amsterdam geboren. Seine Ausbildung erhielt er zunächst bei einem unbekannten Blumenmaler und später bei Roelant Roghman in Amsterdam. 1667 reiste er nach London und schloss seine Ausbildung bei dem holländischen Landschaftsmaler Jan Looten ab. Während seines mehrjährigen Aufenthalts in England lebte Griffier auf einem Boot in der Themse und malte von dort topographische Ansichten von London und Umgebung, aber auch Phantasielandschaften. 1695 kehrte er mit seiner Familie in die Niederlande zurück, im Gepäck eine große Zahl von Gemälden, die zum Verkauf bestimmt waren und den Lebensunterhalt sichern sollten. Ein Schiffbruch vor Rotterdam machte jedoch diese Pläne zunichte. Griffier ließ sich in Rotterdam nieder und begegnete dort den phantasievollen Rheinlandschaften von Herman Saftleven, die sein künstlerisches Schaffen in der Folgezeit prägten. Sobald er finanziell dazu wieder in der Lage war, kaufte sich Griffier dem Kunstschriftsteller Arnold Houbraken zufolge erneut ein Boot. Er wählte Amsterdam als Ausgangspunkt, lebte aber vorwiegend auf den holländischen Gewässern. Vermutlich hielt sich der Maler noch 1700 in den Niederlanden auf, denn am 14. Juli dieses Jahres schrieb sich ein Johannes Griffier in das Album Studiosorum der Leidener Akademie ein. Später kehrte der Maler nach England zurück, ließ sich in Millbank, London, nieder und starb dort 1718.

Gefördert vom Duke of Beaufort, zählte Griffier zu den berühmtesten Landschaftsmalern in England. Bekannt wurde er vor allem durch seine Rheinansichten; er malte aber auch italianisierende Landschaften, die, bevölkert von Badenden, den Einfluss durch Cornelis van Poelenburch verraten. Griffier schuf auch Radierungen, vorzugsweise von Vögeln und Tieren. Seine Söhne Jan II Griffier (ca.1673–ca. 1750) und Robert (1688–ca. 1760) wurden gleichfalls Maler. Ihre Werke sind teilweise nur schwer von denen ihres Vaters zu unterscheiden.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 357–360; Horace WALPOLE, Anecdotes of Painting in England. with some account of the principal artists; and Incidental notes on other Arts. Also, a catalogue of engravers who have been born or resided in England, London 1862, Bd. 2, S. 479–480; SCHULZ 1982, S. 44; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 332f.; HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992, S. 331

FLUSSLANDSCHAFT MIT RHEINMOTIVEN UND DEM DURCHZUG EINES HEERBANNES

INV. NR. 1272

Um 1700

Kupfer, 51,5 x 58,7 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die dünne Kupfertafel wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen. Über einer hellgrauen liegt eine dunkelgraue Ölgrundierung. Das Gemälde befindet sich in einem insgesamt sehr guten Zustand, mit Ausnahme einiger retuschierter Bestoßungen an den Rändern sowie eines retuschierten Kratzers unterhalb der Segelschiffe im Fluss. Unter UV-Licht werden außerdem weitere Retuschen in dem Heerzug unterhalb der Segelschiffe rechts sowie im Berg links in Höhe des Heuschobers am Berghang sichtbar. Die meisten Retuschen stammen aus jüngerer Zeit mit Ausnahme der älteren Retuschen entlang des oberen Bildrandes. Das UV-Licht zeigt, dass ein älterer, stark fluoreszierender Firnis über der brauntonigen Landschaft im Vordergrund stehenblieb. Hingegen wurde der alte Firnis im Bereich des Himmels und des großen Baumes, außerdem im Berghang am linken Bildrand sowie über dem Mittelgrund stark gedünnt.

Die Signatur „·J· GRIFFIER·“ wurde in orangeroter Farbe, ergänzt durch braune Schatten zur illusionistischen Suggestion eines eingemeißelten Schriftzuges, auf einem Stein links im Vordergrund aufgetragen (Abb. 110). Unter dem Mikroskop zeigt sie ein entstehungszeitliches Craquelé, ist aber auch angeputzt und in den bräunlichen Partien teils nachgezogen.

Auf der Rückseite der Kupferplatte wurde mit schwarzem Stift „76“ eingetragen. Zur Stabilisierung der großen Tafel dient eine allseits abgefaste Holztafel mit einigen Klebezetteln. Oben: „[gedruckt:]Eigenthum von Josephine und Anton Theodor Brentano. [mit schwarzer Tinte] aus der Brentano: Birkenstock'schen Sammlg. (Nº 25 des Katalogs) im Jahr 1874 nach Prestel'scher Taxation für f 500- [gedruckt] Künstler: [in schwarzer Tinte] Griffier, Jan 1645–1718.“ Mitte: [in schwarzer Tinte] „Jan Griffier. „Josephine und Anton Brentano Schenkung“. Anl. A. meines Testamentes. Dem Staedel'schen Kunstinstitute. A. T. Brentano“ (Abb. 112). Darunter „G: 1272.“. Mit Bleistift „3“. Mit roter Kreide „2260“. Spuren von weißer Kreide.

Abb. 110: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

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

(?) Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 123 (*f* 121)[1]

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.[2]

Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 (*f* 250 an Franz Brentano)[3]

Slg. Franz von Brentano (1840–1888), Kunstmaler, Frankfurt am Main[4]

1 Der handschriftlichen Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag, zufolge wurde das Gemälde für *f* 121 versteigert; vgl. Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 123 (Lugt 7960).

2 Vgl. Wolfgang KLÖTZER, Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994, S. 102.

3 Eine handschriftliche Annotation in einem Exemplar des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städel dokumentiert den Preis und den Steigerer; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 (Lugt 31904).

4 Lebensdaten nach Arthur RICHEL, Literatur zur Familien- und Personengeschichte, Frankfurt 1929, Nr. 74. Für die biogra-

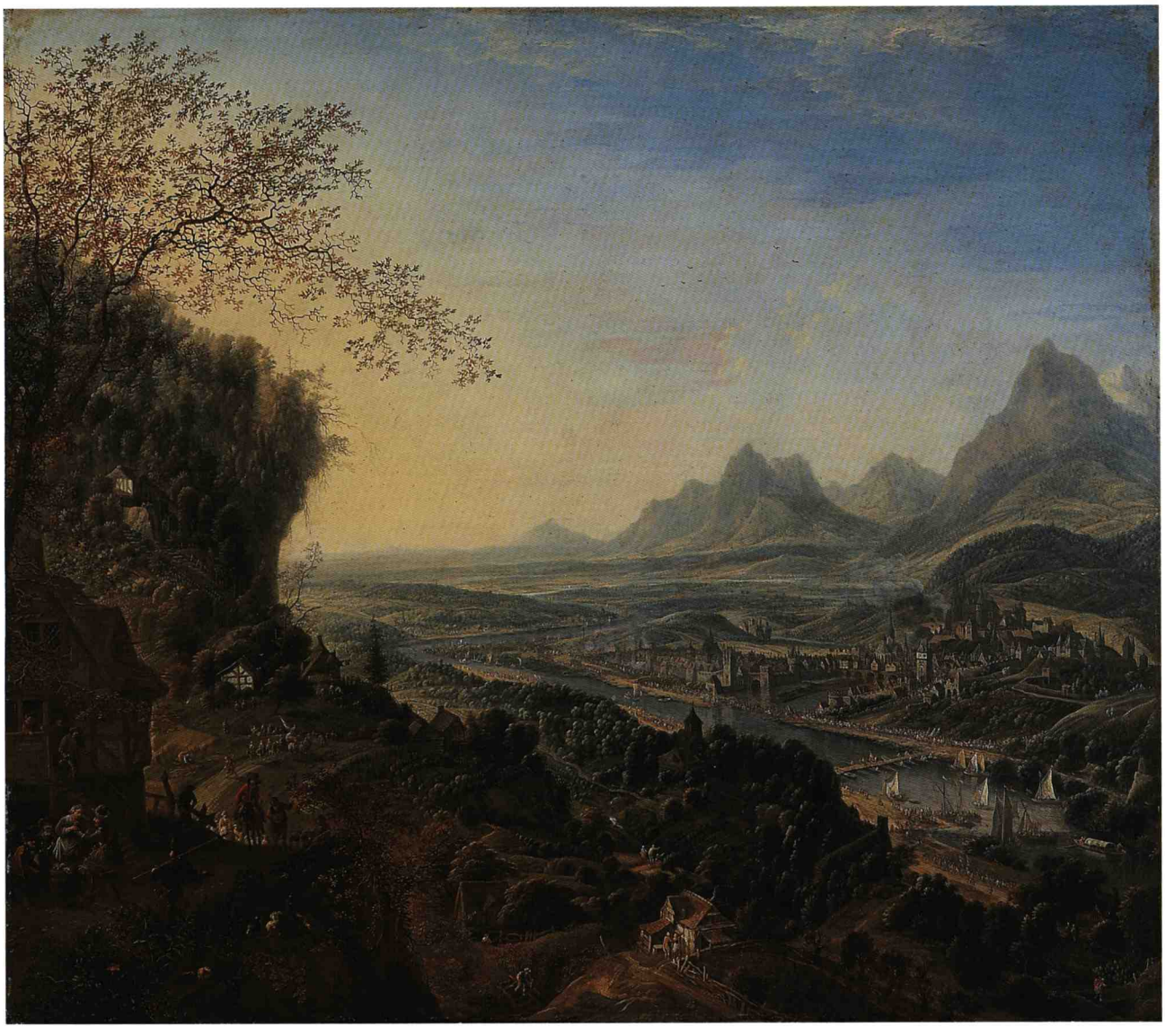


Abb. 111: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, um 1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

Slg. Anton Theodor Brentano (1809–1895), Frankfurt a. M.[5]
Erworben am 15. Juni 1895 mit der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Jan Griffier"

BESCHREIBUNG

Von einer Anhöhe fällt der Blick über ein weites Flusstal, das auf der gegenüberliegenden Seite von einem Gebirge gesäumt wird. Ein breiter Strom verläuft diagonal nach links und führt in einer weiten Biegung auf den Horizont zu. Rechts der Mittelachse mündet ein kleinerer Fluss. Dort breitet sich eine Stadt aus, die von dicken Mauern und Wehrtürmen umgeben ist. Aus dem Häusermeer ragen die Schiffe von verschiedenen Kirchen heraus. Eine befestigte Burg liegt oberhalb der Stadt. Aufsteigende Rauchwolken deuten auf einen Angriff hin, gegen den sich die Stadtbewohner zur Wehr setzen. Auf beiden Seiten des Flusses sind viele Menschen zu erkennen, die sich unmittelbar vor den Stadtmauern zu einem Heerzug formen. Über weitere Schiffe und eine behelfsmäßige Brücke wird Nachschub herbei geschafft.
Von dem kriegerischen Geschehen im Mittelgrund bleibt der Vordergrund unberührt. Hier sind zwischen Bäumen und Feldern kleine Bauernhöfe zu sehen, wo die Menschen ihrer Arbeit nachgehen. Nur auf einer Straße, die am Fuß einer gewaltigen, am linken Bildrand aufragenden Anhöhe vorbeiführt, befinden sich versprengte Soldaten. Die Straße führt auf ein Wirtshaus im Vordergrund zu. Dort streiten einige trinkende Soldaten mit der Schankmagd, während einer ihrer Kameraden auf herumscharrende Hühner als willkommene Mittagsmahlzeit weist. Auch ein elegant gekleideter Reiter, der gerade von einem ärmlich gekleideten Mann angebettelt wird, strebt der Gaststätte zu. Ein klarer blauer, nur von einigen Wolken überzogener Himmel wölbt sich über der Szene.

Abb. 112: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Ob das Gemälde aus der Sammlung von Johann Melchior von Birckenstock in den Besitz seiner Tochter Anthonie gelangte, ist nicht sicher belegt. Allerdings besaß Birckenstock, einer Abschrift des Sammlungskataloges von Theodor Frimmel und dem Versteigerungskatalog von 1811 zufolge, zwei Gemälde von Jan Griffier. Die Beschreibung des unter der Nummer 123 gelisteten Werks könnte auf das Gemälde im Städel zutreffen, allerdings handelt es sich bei der Figurenstaffage am linken Bildrand nicht um tanzende, sondern um zechende Bauern.[6] Die Bewegung einer Frau, die einen Mann an den Händen fasst, könnte jedoch als tänzerische Gebärde mißgedeutet worden sein. Die Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag, überliefert allerdings eine Preisangabe, so dass das Gemälde auf der Auktion auch verkauft worden sein könnte.[7]
Mit Sicherheit ist das später in das Städel gelangte Gemälde ab 1870 dokumentiert, denn in diesem Jahr gelangt es mit der Sammlung von Anthonie Brentano, geborene Birckenstock, zur Auktion. Den Angaben im Katalog zufolge kommt es mit einem Pendant zum Aufruf, das gleichfalls eine Flusslandschaft, mit der Figurenstaffage rechts im Vordergrund, zeigt.[8]

phischen Angaben danke ich Silvia Stenger vom Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M. (Schreiben vom 19. Mai 2006 in der Gemäldeakte).

5 Das Gemälde gelangte 1874 in den Besitz von Anton Theodor Brentano, denn eine handschriftliche Annotation in seinem Exemplar des Versteigerungskataloges, heute in der Bibliothek des Städel Museums, vermerkt: „Franz Brentano, dem Steigerer im J. 1874 abgekauft für f 500,–."; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 (Lugt 31904).

6 „Jean Griffier. Peint sur cuivre, haut 1 pied 5 pouces, large 2 pied 2 ¾ pouces. Un beau paysage avec une rivière; on voit plusieurs maisons et des montagnes, des vilageois dansent dans une auberge."; vgl. Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 123 und FRIMMEL 1, 1913, S. 128, Nr. 123. Das zweite, sowohl im Versteigerungskatalog als auch bei Frimmel unter der Nummer 133 aufgeführte Gemälde zeigt der Beschreibung nach eine Gruppe mit tanzenden Bauern am rechten Bildrand und kann deshalb nicht mit dem Gemälde im Städel identifiziert werden (vgl. FRIMMEL 1, 1913, S. 130, Nr. 133: „Jean Griffier. Peint sur cuivre, haut 7 ½ pouces; large 10 ½ pouces. Un paysage, dans lequel on voit une rivière, à la droite des vilageois qui dansent, et sur une hauteur des edifices.").

7 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 123 (Lugt 7960).

8 „Paysage. A gauche au premier plan une rivière, chargée de bateaux, serpente vers le fond, où elle se perd entre des montagnes. A droite, une chaumière, adossée à un bois et à des rochers et devant laquelle est un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants. Sur le premier plan au milieu, deux grands arbres au pied desquels se trouvent deux hommes dont l'un est à cheval.

Abb. 113: Herman Saftleven, Flusslandschaft mit einem Felsanstieg, 1650, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Annotationen in den verschiedenen Exemplaren des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städel geben Hinweise auf den weiteren Verbleib: Eine Annotation überliefert den Preis von *f* 250 und den Namen des Käufers, bei dem es sich um den Frankfurter Kunstmaler Franz Brentano handelt.[9] Bereits vier Jahre später verkauft er, einer handschriftlichen Notiz in einem anderen Exemplar des Auktionskataloges im Städel zufolge, das Gemälde an Anton Theodor Brentano für den doppelten Preis weiter.[10]

Am 15. Juni 1895 gelangt das Gemälde als Teil der Josephine und Anton Brentano-Schenkung unter der Zuschreibung an „Jan Griffier" in das Städel. Das Sammlungsinventar verzeichnet die Signatur „Griffier" und verweist auf die Provenienz aus der Sammlung Brentano-Birckenstock.[11] Mit diesen Angaben wird das Gemälde auch im Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1897/1900 aufgeführt.[12] In dem 1900 erschienenen Gemäldekatalog charakterisiert Heinrich Weizsäcker die Landschaftsmotive als rheinisch. Er transkribiert die Signatur als „J. Griffier".[13] Arthur Hanke nennt Parallelen zu Werken von Herman Saftleven.[14]

Mündlich verweist Marijke de Kinkelder auf die kaum feststellbare Entwicklung im Œuvre von Griffier, die eine Datierung seiner Werke erschwere.[15] Aufgrund der Kleidung, die die Staffagefiguren tragen, geht sie von einer Entstehung um 1700 aus.

DISKUSSION

Das 1650 datierte Gemälde „Flusslandschaft mit einem Felsanstieg" (Abb. 113) von Herman Saftleven im Städel markiert den Beginn seiner Beschäftigung mit den Rheinlandschaften, die sein späteres Schaffen dominierten und die beim Publikum außerordentlich begehrt waren.[16] Bereits in diesem Werk sind wichtige

Signé au bas à droite: Griffier. H. 50. L. 58. Cuivre."; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 24 (Lugt 31904).

9 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 (Lugt 31904).

10 „Franz Brentano, dem Steigerer im J. 1874 abgekauft für f 500,–"; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 25 (Lugt 31904).

11 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1272.

12 Vgl. Verz. 1897/1900 (Nachtrag B), S. 121, Nr. 291b.

13 Vgl. Verz. 1900, S. 138f., Nr. 291b.

14 Vgl. Verz. 1915, S. 117, Nr. 291b.

15 Für die in einem Gespräch am 25. Juni 2007 gegebenen Hinweise danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.

16 Holz, 33,8 x 44,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 67). Zu dem Gemälde und seiner Bedeutung für die Entwicklung der Rheinlandschaften von Saftleven vgl. Kat. Frankfurt 2005a, S. 439–445. Zur zeitgenössischen Begeisterung für die phantasievoll komponierten Rheinlandschaften, die sich auch in einem 1630 von Joost van den Vondel verfassten Gedicht äußert vgl. Honnef-Weschenfelder-Haberland 1992, S. 26 und Ausst. Kat. Köln-Dordrecht-Kassel 2006/07, S. 136.

Abb. 114: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 115: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Beimischung heller Farbtöne zur Bezeichnung beleuchteter Partien im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

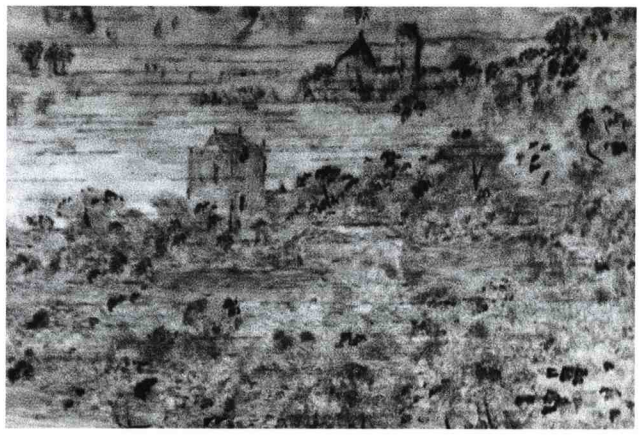


Abb. 116: Herman Saftleven, Flusslandschaft mit einem Felsanstieg, Infrarot-Reflektographie: Detail des Hintergrundes, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 117: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Infrarot-Reflektographie: Detail des Hintergrundes, Frankfurt a. M., Städel Museum

Charakteristika ausgeprägt: Ein nahsichtig gegebenes Motiv, zumeist eine bewaldete Anhöhe, nimmt den Vordergrund ein und schiebt sich als Repoussoir vor den Fernblick in die Landschaft.[17] Dort windet sich ein Fluss in die Bildtiefe, die durch einen relativ hoch angesetzten Horizont begrenzt wird. Die so entstandene Fläche bietet die Möglichkeit zur Darstellung einer Vielzahl narrativer Motive. Die bizarren Felsformationen im Hintergrund, das einer Farbperspektive folgende Kolorit und der Bildaufbau verraten Reminiszenzen an die weiten Überschaulandschaften, die im 16. Jahrhundert in der Nachfolge von Joachim Patinir entstanden und noch um 1600 geläufig waren.[18] In der Sammlung des Städel belegen dies die 1601 datierte „Verspottung der Latona"[19] von Jan Brueghel d. Ä. ebenso wie die Darstellung von „Orpheus unter den Tieren" von Roelant Savery aus dem Jahr 1610.[20]

Jan Griffier knüpfte an diese Tradition an. Wie Herman Saftleven bevorzugte er die Aufsicht auf die weite Landschaft, vor die ein nahsichtiges Landschaftsmotiv wie eine Kulisse geschoben wird. Auch die kleinteilige Figurenstaffage, die zur narrativen Vielgestaltigkeit beiträgt,

17 Das Repoussoirmotiv einer felsigen, mit Bäumen bestandenen Anhöhe im Vordergrund lässt sich bereits in der römischen Freskenmalerei nachweisen und war in den Landschaftsbildern des 16. Jahrhundert beliebt; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 334 mit Beispielen.

18 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/ 88, S. 478 und Stechow 1966, S. 167.

19 Holz, 36,7 x 55,3 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1113); vgl. Kat. Frankfurt 2009, S. 114–119.

20 Holz, 51,9 x 66,5 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 977); vgl. Kat. Frankfurt 2005a, S. 465–472.

Abb. 118: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Zeichnerische Wiedergabe von architektonischen Details, Frankfurt a. M., Städel Museum

leitet sich von diesem Vorbild ab. Im kleinsten Maßstab gab er Szenen wieder, die vom Betrachter entdeckt werden und seine Phantasie anregen sollten. Handelt es bei den beiden Männern, die erst bei genauem Hinsehen vor dem Wirtshaus am Rand der Anhöhe zu erkennen sind (Abb. 114), um zwei Streithähne, oder kommt einer dem anderen, der vielleicht zu tief ins Glas geschaut hat, zur Hilfe?

Nicht nur der Bildtypus der Überschaulandschaft, sondern auch die Wahl des Bildträgers greift auf die Tradition des 16. Jahrhunderts zurück. Es handelt sich um eine Kupferplatte, deren glatte Oberfläche den aufgetragenen Farben eine leuchtende Brillanz verleiht. Mit den punktuell, vor allem in der Figurenstaffage, verwendeten Lokaltönen setzte Griffier zusätzlich kräftige Akzente.

Obgleich sich Griffier im Bildaufbau wie auch in der Verwendung einzelner Motive wie beispielsweise dem Wirtshaus im Vordergrund an Saftleven orientierte, macht die Untersuchung des maltechnischen Aufbaus deutlich, dass diese Übernahmen nur oberflächlich sind. Die Infrarot-Reflektographie dokumentiert jeweils eine völlig andere Malweise: Während Saftleven das Gemälde mit einer braunen Unterlegung im Bereich des verschatteten Vordergrundes versah und im Hintergrund nur dünne Lasuren über die helle Grundierung legte, die überall durchschimmert und somit die farbige Gesamtwirkung mitbestimmt (Abb. 116),[21] verzichtete Griffier auf eine vergleichbare farbige Anlage der Landschaft. Er verwendete opake Farben, die die Grundierung weitgehend abdecken (Abb. 117). Den Helligkeitswert einer

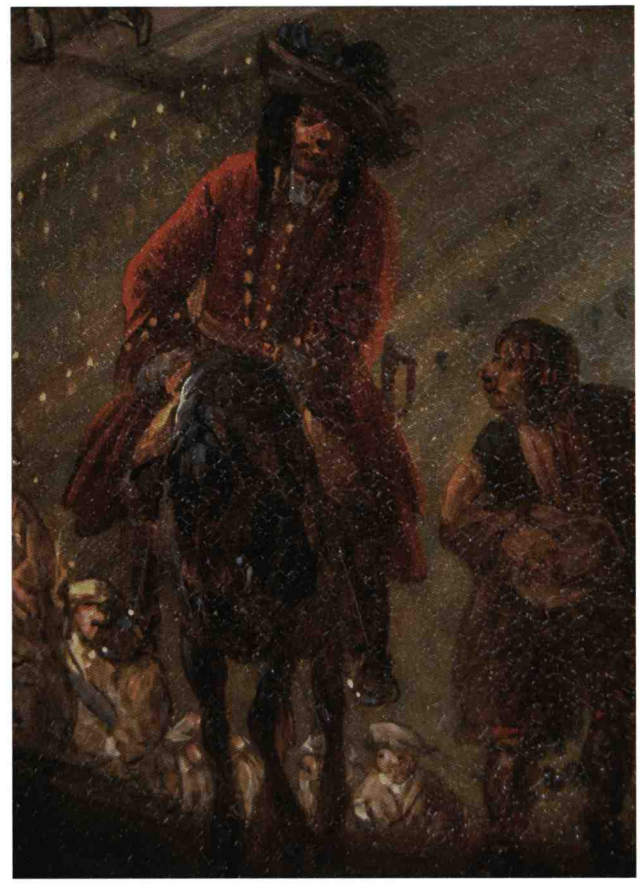


Abb. 119: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und dem Durchzug eines Heerbannes, Mikroskopaufnahme: Berittener Soldat in Uniform, Frankfurt a. M., Städel Museum

Farbe bestimmt nicht, wie bei Saftleven, die durchschimmernde Grundierung. Die Lichthaltigkeit einer Farbe wird stattdessen durch die Beimischung von hellen oder dunklen Farbtönen erzielt (Abb. 115). Die stark ausgemischten, opaken Farben markieren sich deutlich in der Infrarot-Reflektographie, im Gegensatz zu den halbtransparenten Lasuren, die Saftleven bevorzugte.

Insgesamt wirkt das Gemälde von Griffier etwas trockener gemalt, was auch auf seine eher zeichnerische Malweise zurückzuführen ist. So gab er Details in der Architektur wie die kleinen Ecktürme am Wehrturm mit winzigen Pinselstrichen wieder (Abb. 118).

Obgleich sich Griffier eng am Vorbild Saftlevens orientierte und dabei auch die im 17. Jahrhundert längst aus der Mode gekommene Perspektive aus der Überschau beibehielt, passte er sich doch in manchen Details dem vorherrschenden Zeitgeschmack an.[22] Dies äußert sich zum einen in dem vergleichsweise kühlen, ins Pastelli-

21 Zur Malweise von Saftleven vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 444.

22 Im Gegensatz zu Saftleven, der durchaus auch wilde und unzugängliche Landschaften darstellte, bevorzugte Griffier einen lieblichen, fast wie ein Garten arrangierten Landschaftstypus und entsprach damit eher dem Zeitgeschmack; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 334 und Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 136.

ge tendierenden Kolorit – so sind einige Details im Mittelgrund mit rosafarbenen Tönen bezeichnet – und zum anderen in den zeitgenössischen Trachten der Soldaten. Diese ermöglichen am ehesten eine Datierung, denn eine stilistische Entwicklung ist in Griffiers Schaffen kaum feststellbar. So legt die von dem gerade auf die Anhöhe reitenden Soldat links im Vordergrund getragene Uniform eine Entstehung um 1700 nahe (Abb. 119).[23] Für diese Datierung spricht der Vergleich mit der Flusslandschaft in Dresden, die Griffier der Inschrift zufolge 1708 in London malte (Abb. 120).[24] Hier kommt das Motiv des vom linken Bildrand überschnittenen Baumes, der wiederum ein Haus überragt, ebenso vor wie der Fluss mit den Booten und das Gebirge im Hintergrund. Allerdings wirken in dem Dresdener Gemälde einige Motive unverhältnismäßig groß, beispielsweise die am linken Bildrand sichtbaren Schiffe, die größer erscheinen als das näher zum Betrachter gelegene Haus am linken Bildrand. Im Vergleich dazu ist die Tiefenperspektive in dem Frankfurter Gemälde viel konsequenter entwickelt.

Eine chronologische Entwicklung in Griffiers Schaffen ist auch deshalb kaum feststellbar, weil er immer wieder ähnliche Motive versatzstückartig einsetzte. So wird das Motiv des von einem hohen Baum überragten Fachwerkhauses am linken Bildrand mit der zechenden Gesellschaft davor auch in einem Gemälde im Kunsthandel verwendet.[25] Dort findet sich auch das Motiv des von einem Zaun umgebenen Gartens unterhalb der Anhöhe wieder. Eine in der Graphischen Sammlung des Städels bewahrte Zeichnung zeigt gleichfalls das Motiv des Bauernhauses am linken Bildrand (Abb. 121).[26] Offenbar dienten solche Skizzen Griffier als Motivfundus, aus dem heraus er immer wieder neue Varianten zusammenstellte.[27] Dass er einzelne Motive dabei nur geringfügig abwandelte, macht der Vergleich mit einer „Rheinlandschaft im Sommer" deutlich, zu der es noch ein Pendant mit einer Winterdarstellung gibt.[28] Hier erscheint wiederum das Motiv des Bauernhauses mit dem zart belaubten Baum am linken Bildrand.
Griffier malte häufig Pendants, die, nebeneinander gehangen, den Eindruck eines durchgehenden Panoramas

Abb. 120: Jan Griffier, Berg- und Flusslandschaft, 1708, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

23 Für diesen Hinweis danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.
24 Holz, 65,5 x 87,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1675).
25 Kupfer, 51,7 x 64,7 cm. Ehemals London, Kunsthandel Douwes Fine Art (1998).
26 Schwarze Kreide, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Grau, 205 x 307 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3571).
27 Das belegt auch das in der Komposition der Flusslandschaft im Städel nahestehende Gemälde, das vor allem in der Landschaftsdarstellung große Parallelen aufweist (Kupfer, 43,2 x 49,5 cm. Ehemals London, Richard Green, 1986).
28 Holz, jeweils 51 x 63 cm. London (Sotheby's) 4. Juli 1990, Nr. 30.

Abb. 121: Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven, schwarze Kreide, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Grau, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

ergeben.[29] Deshalb erscheint es durchaus möglich, dass es sich bei dem im Versteigerungskatalog von 1870 erwähnten Gemälde tatsächlich um ein Gegenstück gehandelt hat, das aber heute nicht mehr nachweisbar ist.[30] Ob es identisch ist mit dem im Versteigerungskatalog von 1811 erwähnten Pendant, lässt sich nicht klären, da die Beschreibung der Figurenstaffage nicht präzise ist.[31] Die übereinstimmenden Maße sprechen jedoch dafür, dass es sich bei dem 1870 versteigerten Gemälde tatsächlich um das Gegenstück handelt.[32]

Im Gegensatz zu Saftleven, der Deutschland bereiste und den Rhein vermutlich aus eigener Anschauung kannte, ist keine vergleichbare Reise von Griffier belegt.[33] Ob die Stadtkulisse im Hintergrund mit der Burg auf der Anhöhe möglicherweise auf eine Ansicht des an der Mündung der Nahe gelegene Bingen oder auf die Phantasie des Malers zurückgeht, muss daher offen bleiben. Denkbar ist allerdings, dass Griffier Zeichnungen von anderen Rheinreisenden oder durch die Druckgraphik verbreitete, zeitgenössische Stadtansichten kannte. Beim englischen Publikum waren diese phantasievoll kompilierten Ansichten außerordentlich begehrt.[34]

LITERATUR

Verz. 1897/1900 (Nachtrag B), S. 121, Nr. 291b; 1900, S. 138f., Nr. 291b; 1905/07, S. 53, Nr. 291b; 1907, S. 50, Nr. 291b; 1910, S. 63, Nr. 291b; 1914, S. 65, Nr. 291b; 1915, S. 117, Nr. 291b; 1919, S. 47, Nr. 1272; 1924, S. 85, Nr. 1272; 1995, S. 32, Tafel 60

SCHULZ 1982, S. 45

29 Kupfer, jeweils 47,5 x 53 cm. London (Philips, Son and Neale) 9. Dezember 1986, Nr. 58.

30 Für Gegenstücke könnte auch die aus der Beschreibung hervorgehende symmetrische Komposition sprechen, denn den Angaben im Katalog zufolge nahm die Figurenstaffage hier den rechten Vordergrund ein, die auf dem Gemälde im Städel links zu sehen ist.

31 Das Verzeichnis von 1811 erwähnt einige tanzende Bauern rechts im Vordergrund; vgl. FRIMMEL 1, 1913, S. 130, Nr. 133. Im Versteigerungskatalog von 1870 wird nur eine Figurengruppe vor einem Bauernhaus in der rechten Bildhälfte erwähnt, ohne dass diese näher beschrieben wird; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 24 (Lugt 31904).

32 Der Versteigerungskatalog gibt Kupfer als Bildträger und die Maße 50 x 58 cm an; vgl. Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 24 (Lugt 31904).

33 Während seines Aufenthaltes in Rotterdam in den 1690er Jahren könnte er sich intensiv mit den Werken von Saftleven auseinandergesetzt haben; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 334. Dazu auch SCHULZ 1982, S. 45.

34 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 334. Zur Rezeption dieser Landschaften beim englischen Publikum vgl. Henry Vining Seton OGDEN, Margaret S. OGDEN, English taste in Landscape in the Seventeenth Century, Ann Arbor 1955, S. 121. Dazu auch Gregory M. RUBINSTEIN, „Liebliche Hügel und fruchtbare Täler"? Rheinansichten im Großbritannien des 17. und 18. Jahrhunderts, in: HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992, S. 169–180, insb. S. 176–179. Auch auf dem Kontinent waren die Werke von Griffier außerordentlich gefragt, so zählt er mit ehemals 17 Werken zu den am häufigsten vertretenen Malern in der Dresdener Gemäldegalerie; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 136.

JAN HACKAERT

Amsterdam 1628 – nach 1685 Amsterdam

Am 1. Februar 1628 wurde Jan Hackaert in Amsterdam getauft. Über seine künstlerische Ausbildung ist nur wenig bekannt. Von 1653 bis 1656 ist eine Reise in die Schweiz dokumentiert, auf der er zahlreiche Skizzen machte. Ob ihn sein Weg auch nach Italien geführt hat, ist nicht belegt. Nach seiner Rückkehr entstanden die ersten datierten Gemälde. Ein Dokument vom 1. Januar 1658 bezeugt, dass Hackaert zu diesem Zeitpunkt in Amsterdam lebte. Aus dem Jahr 1685 stammt das letzte datierte Gemälde, so dass er vermutlich in der folgenden Zeit starb. Houbraken berichtet, dass Adriaen van de Velde, mit dem Hackaert befreundet war, häufig die Staffage in die Landschaften einfügte. Ein von beiden Künstlern signiertes Gemälde in London belegt, dass er zudem mit Nicolaes Berchem und manchmal auch mit Johannes Lingelbach zusammenarbeitete.
Hackaert malte vorwiegend italianisierende Landschaften, die den Einfluss von Jan Asselijn und Jan Both verraten. Ebenso sind einige Waldlandschaften wie auch Radierungen von ihm erhalten.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 46–48; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 338

JAN HACKAERT und JOHANNES LINGELBACH (Staffage)

GEBIRGIGE LANDSCHAFT MIT REITER IN ABENDBELEUCHTUNG

INV. NR. 505

Um 1670–1674

Leinwand, 59,2 x 42,8 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die sehr fein gewebte Leinwand (17 x 20 Fäden/cm² in Leinenbindung) wurde mit einer hellgrauen, warmtonigen Grundierung versehen.
Zwischen dem 23. und 25. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 22). Es befindet sich in einem mäßigen Zustand. Bei einer Kleisterdoublierung wurden die Pastositäten verpresst. In einem vertikalen Streifen in der Mitte ist die Leinwandstruktur durchgedrückt. Fehlstellen in den grünen Blättchen. Dort ist die oberste Malschicht abgesprungen, so dass die braune Unterlegung sichtbar wird. Schwundrisscraquelé in der dunklen Baumkrone, im Hund und in den Maultieren, dort vor allem in den blauen Stoffen. Krepierungen und Verputzungen in den hellgrünen Blättchen und im Buschwerk links unten. In der dunklen Baumkrone vorne links sowie entlang des unteren Bildrandes stehen partiell die Craqueléränder hoch. In der Wolke rechts neben der hohen Baumkrone kleiner Ausbruch. Farbveränderungen in den grünen Bereichen im Mittelgrund. Die Erweiterung der originalen Malfläche oben und unten um 0,5 cm (Verz. 1995, S. 67) ließ sich nicht nachweisen.
Der dicke, stark vergilbte Firnis weist unter UV-Licht ein unregelmäßiges Erscheinungsbild auf. Über den Bereichen mit Schwundrisscraquelé im Vordergrund blieb der ältere Firnis weitgehend stehen. Hingegen wurde er im Mittelgrund reduziert. In den Baumkronen lasierende Übermalungen, ebenso über dem Buschwerk in der linken unteren Ecke und mittig im Vordergrund. Drei kleine jüngere Retuschen im dunklen Baumstamm, eine im Mittelgrund.
Die originale Rückseite wurde von der groben Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen oben in roter Kreide „2635", daneben Klebezettel Nº 505.". Auf dem rechten Keilrahmenschenkel in Bleistift „l II".

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „J. Hackert"

BESCHREIBUNG

Der Blick fällt von einem erhöhten Standpunkt in ein von Bergen gesäumtes Flusstal. Den linken Vordergrund nimmt eine mit Bäumen bewachsene Anhöhe ein, um die ein Fahrweg herumführt. Begleitet von einem Packesel und einem Hund, reitet ein südländisch gekleideter Mann auf einem Maultier dem Betrachter entgegen. Über einem braunen Wams trägt er eine lange Weste und auf dem Kopf eine rote Mütze. Beide Mulis sind mit einem bunten Kopfputz versehen, an dem Scheuklappen und ein kleiner Futtersack befestigt sind. Ein Wanderer mit einem Sack auf dem Rücken hat den Reiter gerade passiert und schreitet auf die Brücke in der Bildtiefe zu. Am Flussufer unterhalb der Anhöhe bereiten zwei Fischer gerade eine Reuse vor. Hinter ihnen führt ein breiter Fluss an einem vorspringenden Felsen vorbei auf eine Stadt zu. Diese liegt auf einer steil abfallenden Felsklippe. Eine befestigte Brücke überspannt mit kleinen Bögen den Fluss und führt zu der Stadt. Hinter dieser ragen Felsen empor. Der höchste Berg endet in einem breiten Plateau, das in der Form an einen Vulkankrater erinnert. Nur einzelne Wolken ziehen über den klaren blauen Himmel. Ihre Ränder werden von der tiefstehenden Sonne beleuchtet, die einen goldenen Schimmer über das Land wirft.

FORSCHUNGSSTAND

Am 15. April 1817 wurde das Gemälde mit der Sammlung von Sophia Franziska de Neufville-Gontard als „J. Hackert" erworben. Bei der Taxation, die noch im selben Jahr erfolgt, wird der Wert des Gemäldes mit *f* 500 festgesetzt und die Figurenstaffage Johannes Lingelbach zugeschrieben.[1] Diese Angaben werden im Städel-Verzeichnis von 1819, das das Gemälde unter dem Titel

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 8.

2 Vgl. Verz. 1819, S. 46, Nr. 149.

„Gebirgige Landschaft in Abendbeleuchtung" aufführt, übernommen und auch in den folgenden Jahren beibehalten.[2] In den Verzeichnissen von 1870 und 1873 findet sich der handschriftliche Vermerk „zurückgestellt", offenbar war das Gemälde für eine Auktion vorgesehen.[3] Theodor Levin bezeichnet das Gemälde, ohne dies zu begründen, als „Neueres Pasticcio".[4] Die im Verzeichnis von 1897/1900 angegebene Signatur „Moucheron f." ist auf einen Druckfehler zurückzuführen.[5]

In seiner Auflistung der Gemälde von Jan Hackaert nimmt Cornelis Hofstede de Groot auch das Gemälde im Städel auf.[6] Diese Zuschreibung findet sich auch auf der Fotografie im RKD, Den Haag. Erst Bodo Brinkmann und Jochen Sander stellen diese infrage und weisen das Gemälde einem „Holländischen Meister um 1680" zu.[7]

In einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag, schließt Marijke de Kinkelder eine Zuschreibung an Jan Hackaert nicht aus, da die Motive der rechten Bildhälfte in dessen Werken häufiger vorkämen. In einem Schreiben vom 31. Dezember 2007 bestätigt sie nach eingehender Prüfung der Fotografien die Zuweisung des Gemäldes an Jan Hackaert als „the only possible solution" und revidiert ihre zunächst geäußerten Zweifel bezüglich der Zuschreibung der Figurenstaffage an Lingelbach.[8]

DISKUSSION

Jan Hackaert zählt zu den Nachfolgern der zweiten Generation der Italianisanten, obgleich er selbst vermutlich nie nach Italien gereist ist. Allerdings setzte er sich offenbar intensiv mit den Werken von Jan Both und Jan Asselijn auseinander, deren Einfluss in seinen Werken deutlich spürbar ist.[9] Wie Jan Both bevorzugte er Darstellungen von Reisenden, die über gewundene Wege durch ein gebirgiges Tal ziehen. Häufig sind im Mittelgrund Bauwerke zu sehen, deren Architektur mediterrane Anklänge zeigt. Ein charakteristisches Beispiel ist die „Landschaft mit der Ponte Lucano" (Abb. 122) von Both im Amsterdamer Rijksmuseum.[10] Der rechte Vordergrund wird von einer Figurengruppe eingenommen, die mit ihrem Vieh unterwegs ist. Flankiert von hohen Bäumen, deren Laub im Licht der tiefstehenden Sonne golden glänzt, fällt der Blick in die Bildtiefe, wo in der Ferne die Bögen einer Brücke und ein mächtiger Turm zu erkennen sind. Ein Gebirgszug mit einem Tafelberg, dessen Form an einen Vulkan erinnert, schließt die Landschaft zum Hintergrund hin ab. Ganz ähnliche Motive verwendete auch Jan Hackaert: Ein undatiertes Gemälde in Köln (Abb. 124) zeigt links im Vordergrund eine bergige, mit Bäumen bewachsene Anhöhe, um die

Abb. 122: Jan Both, Italienische Landschaft mit der Ponte Lucano, Amsterdam, Rijksmuseum

3 Vgl. Verz. 1870, S. 119, Nr. 207 und Verz. 1873, S. 122, Nr. 207.
4 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 136.
5 Vgl. Verz. 1897/1900, S. 63, Nr. 287.
6 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 20, Nr. 75.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 67, Abb. 137.
8 Vgl. die Korrespondenz in der Gemäldeakte. Für ihre Hinweise, die bei der Zuschreibung des Gemäldes hilfreich waren, danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.
9 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 42.
10 Kupfer, 45,5 x 58,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr.

Abb. 123: Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung, um 1670–1674, Frankfurt a. M., Städel Museum

ein Fahrweg führt.[11] Dort ist eine kleine Karawane aus Packeseln und Vieh zu sehen, die von einigen Menschen begleitet wird. Dahinter fällt der Blick in ein von hohen Bergen gesäumtes Flusstal. Rechts ist eine mit einem Kreuz geschmückte Brücke zu erkennen, eine weitere befindet sich im Mittelgrund.[12]

Das Frankfurter Gemälde weist ähnliche Motive auf: So finden sich die bewaldete Anhöhe im Vordergrund, das von einer Bogenbrücke überspannte Flusstal und das felsige, vom Licht der tiefstehenden Sonne beleuchtete Ufer wieder. Eine vergleichbare Komposition zeigt die signierte, hochformatige Landschaft von Hackaert im Kunsthandel (Abb. 125).[13] Sehr ähnlich sind das nahsichtig gegebene Baummotiv links im Vordergrund, der diagonal verlaufende Fluss und die steil abbrechenden Felsen am gegenüberliegenden Ufer. Im Hintergrund finden sich die charakteristischen abgeflachten Berge und die parallel verlaufenden, übereinandergeschichteten Licht- und Schattenzonen wieder. Wie im Frankfurter Gemälde markieren zart belaubte Zweige den Übergang von der Anhöhe im Vordergrund zum eingeschnittenen Flusstal. Übereinstimmungen bestehen auch in den Figuren, denn das Motiv des Fischers im Mittelgrund, der sein Netz geschultert hat, kommt in beiden Gemälden leicht variiert vor. Identisch sind die staksigen dünnen Beine, die etwas steif abgeknickt sind. Eine weitere hochformatige Landschaft im Kunsthandel zeigt gleichfalls die steil aufragende Felsformation, die, hell beleuchtet, in den Himmel überzugehen scheint.[14] Wie im Frankfurter Gemälde verwendete Hackaert auch dort das Motiv der Steilwand, die das Licht der Sonne reflektiert.

An der Zuschreibung der Landschaft im Städel an Jan Hackaert bestanden seit der Erwerbung nie Zweifel.[15]

Abb. 124: Jan Hackaert, Italienische Flusslandschaft, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

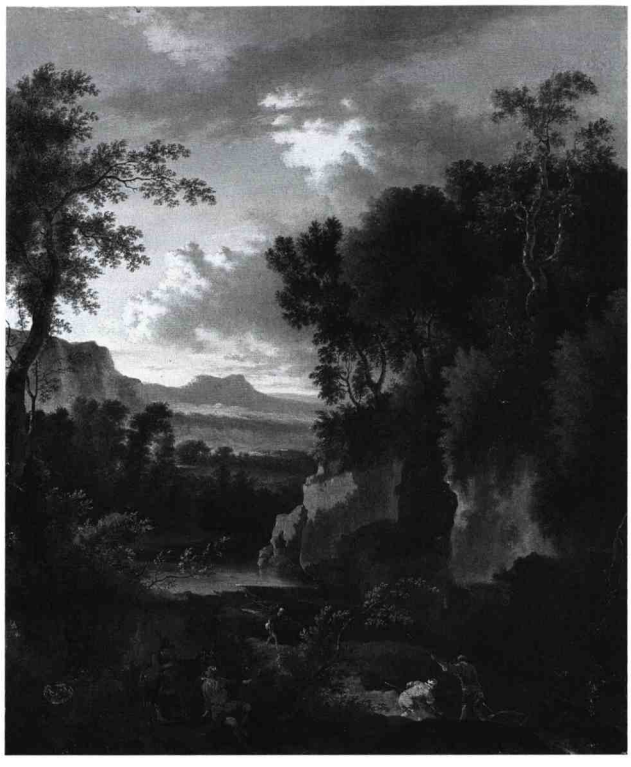


Abb. 125: Jan Hackaert, Flusslandschaft mit bewaldeten Ufern mit Fischern und einem Mann mit Hund im Vordergrund, um 1670–1674, Paris, Kunsthandel Haboldt & Co. (2010)

A51). Vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 114f., Nr. 20.

11 Holz, 42,4 x 53,6 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Inv. Nr. 2557). Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 34, Nr. 135.

12 Das Motiv der Rundbogenbrücke kommt bei Hackaert häufiger vor, so in einem Gemälde, das sich zuletzt bei Colnaghi in London befand (Leinwand, 27 x 39 inches, Foto Witt Library), und auf einem im Besitz des Musée des Beaux-Arts in Angers (Foto Witt Library). Auch in den Zeichnungen widmete sich Hackaert dem Motiv, wie in dem Blatt im Teylers Museum, Haarlem (Bleistift, Feder und braune Tinte, braun und grau laviert, 250 x 437 mm. Inv. Nr. Q 72).

13 Leinwand, 68 x 57,3 cm. Zuletzt London (Sotheby's) 11. Dezember 2003, Nr. 102 (dort auch zur Zuschreibung, die durch Marijke de Kinkelder auf der Basis von Fotografien bestätigt wurde) und Maastricht, Kunsthandel Haboldt & Co. (2010). Ähnlichkeiten zeigt auch die „Flusslandschaft mit bewaldeten Ufern" (Leinwand, 62 x 46 cm. London, Wallace Collection, Inv. Nr. P245; vgl. HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 22, Nr. 81, den die Figurenstaffage an Lingelbach erinnert, ohne dass er sie diesem direkt zuschreibt).

14 Material unbekannt, 132 cm x 112 cm. Zuletzt London, Baumkotter Antiques (1976), abgebildet in APOLLO 103, Nr. 168, Februar 1976, S. 74.

15 Das Gemälde wurde bereits unter dieser Zuschreibung erworben (STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 505), dazu auch Archiv. 1817, S. 27, Nr. 8 und Verz. 1819, S. 46, Nr. 149; so auch noch HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 20, Nr. 75, der das Gemälde in seine Auflistung der Werke von Hackaert aufnahm.

Abb. 126: Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung, Infrarot-Reflektographie: Lockere, flüssige Malweise im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 127: Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung, Mikroskopaufnahme: Präzise gesetzte Glanzlichter in der Stadtkulisse, Frankfurt a. M., Städel Museum

Erst in jüngerer Zeit wurde das Gemälde durch Bodo Brinkmann und Jochen Sander einem „Holländischen Meister um 1680" zugewiesen.[16] Allerdings sind die motivischen Parallelen zu gesicherten Werken Hackaerts so deutlich, dass das Gemälde ihm zweifellos zuzuschreiben ist, wie Marijke de Kinkelder bestätigte.[17] Einige Unklarheiten lassen sich auf den dicken, vergilbten Firnis und den Zustand des Gemäldes zurückführen, das teilweise krepiert ist und lasierend übermalt wurde. Deshalb wirkt die Baumkrone am linken Bildrand relativ kompakt, die für Hackaert charakteristischen feinen, dachartig geformten Blätter[18] lassen sich nur partiell nachweisen. Insgesamt aber ist die Malweise überaus sicher und gekonnt, wie die Infrarot-Reflektographie (Abb. 126) belegt. So sind die Schattenzonen am Hang oberhalb der Stadt mit lockeren Pinselstrichen bezeichnet, die beleuchteten Flächen hingegen durch präzise gesetzte Glanzlichter akzentuiert (Abb. 127). Der Vergleich mit einer Federzeichnung (Abb. 128) von Hackaert, die auch kompositorisch dem Frankfurter Gemälde nahesteht, veranschaulicht seine künstlerische Herangehensweise, denn auch dort tritt die lockere Pinselschrift hervor.[19] So gab er die Nadelbäume durch Zick-Zack-Linien und Schattenzonen durch großzügig aufgetragene dunkle Flächen wieder. Auch in dem Frankfurter Gemälde ist die Lichtführung insgesamt differenziert und lebendig, denn der Maler schuf bewusst Gegensätze: So heben sich die feinen Blätter, die das Sonnenlicht reflektieren, markant von den flächig aufgetragenen Schattenzonen ab. Außerdem finden sich

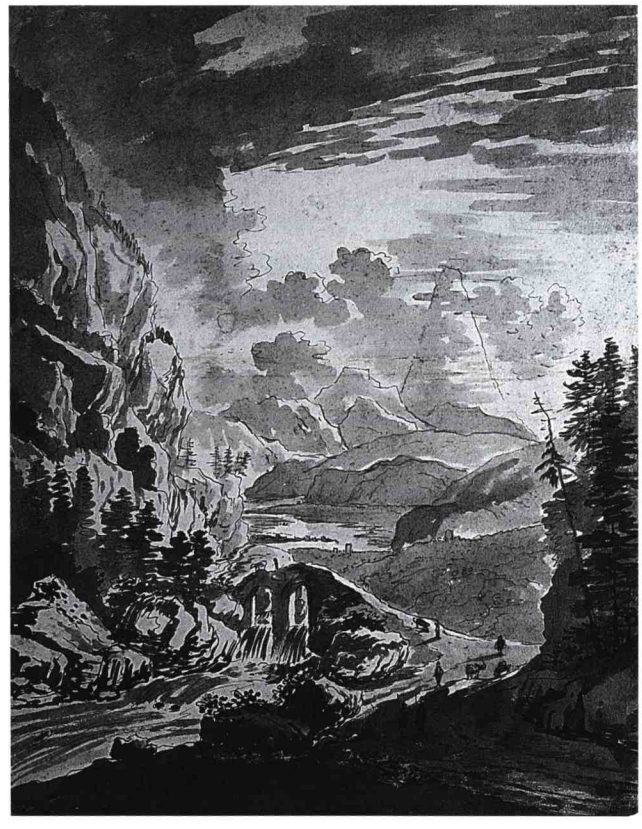


Abb. 128: Jan Hackaert, Gebirgslandschaft, nach 1656, lavierte Federzeichnung, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet

die für Hackaert typischen, seitlich beleuchteten Baumstämme wieder, die mit den im Schatten liegenden Stäm-

16 Vgl. Verz. 1995, S. 67.

17 Vgl. das Schreiben von Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, vom 31. Dezember 2007 in der Gemäldeakte.

18 Für diesen Hinweis danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.

19 Feder in Braun, braun laviert, 404 x 313 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. MB 310). Die Zeichnung zeigt zwar Gebirgsmotive, ist aber mit Sicherheit erst nach der Rückkehr Hackaerts in Amsterdam entstanden; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 94, Nr. 54. Sie weist auch die typischen abgeflachten Formen der Berge auf, die ebenso auf dem Gemälde im Städel anzutreffen sind.

Abb. 129: Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung, Mikroskopaufnahme: Fein differenziertes Blattwerk neben locker aufgetragenen Stämmen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 130: Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

men kontrastieren (Abb. 129).[20] Die Mikroskopaufnahme veranschaulicht, dass das zarte Blattwerk mit feinen Strichen wiedergegeben ist. Der wuchtige, dunkle Stamm daneben ist hingegen nur summarisch bezeichnet. Dem entspricht der lockere Farbauftrag, der die unteren Farbschichten durchschimmern lässt. Partiell, wie beispielsweise in der Böschung unterhalb der Stadt, wurde die graue Grundierung nicht vollständig von den späteren Malschichten überdeckt, so dass deren warmer Grundton den Farbklang des Bildes bestimmt.

Die Lingelbach zugeschriebene Figurenstaffage gibt eine Datierung des bereits erwähnten Gemäldes im Kunsthandel (Abb. 125) bis 1674, dem Todesjahr des Künstlers, vor.[21] Aufgrund der stilistischen Parallelen dürfte die Landschaft im Städel etwa zeitgleich entstanden sein.[22] Dies bestätigt der Vergleich mit einem weiteren, zu Beginn der 1670er Jahre datierten Gemälde von Jan Hackaert in Rotterdam, das zahlreiche motivische und stilistische Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde aufweist.[23]

Die Qualität der Staffage spricht dafür, dass diese tatsächlich Lingelbach zuzuweisen ist, auch wenn unter dem Mikroskop die Gesichtszüge des Reiters etwas grob wirken (Abb. 130) und der Wanderer dahinter etwas zu groß im Verhältnis zu der Stadtkulisse in der Bildtiefe erscheint.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 46, Nr. 149; 1823, S. 26, Nr. 149; 1830, S. 27, Nr. 197; 1833, Taf. 15; 1835, S. 77, Nr. 226; 1844, S. 63, Nr. 53; 1855, S. 24, Nr. 53; 1858, S. 102, Nr. 244; 1866, S. 105, Nr. 244; 1870, S. 119, Nr. 207; 1873, S. 122, Nr. 207; 1879, S. 145, Nr. 287; 1883, S. 148, Nr. 287; 1888, S. 159, Nr. 287; 1892, S. 65, Nr. 287; 1897/1900, S. 63, Nr. 287; 1900, S. 141, Nr. 287; 1905/07, S. 52, Nr. 287; 1907, S. 49, Nr. 287; 1910, S. 62, Nr. 287; 1914, S. 64, Nr. 287; 1915, S. 119, Nr. 287; 1919, S. 48, Nr. 505; 1924, S. 88, Nr. 505; 1995, S. 67, Abb. 137

LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 136
HOFSTEDE DE GROOT 9, 1926, S. 20, Nr. 75

20 Ein einprägsames Beispiel für die Darstellung von Bäumen im Licht der tiefstehenden Sonne ist das Gemälde „Flussbogen mit Jagdgesellschaft auf einer Straße" (Leinwand, 66,25 x 53,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 130) von Hackaert; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 340–342, Nr. 42.

21 Marijke de Kinkelder schreibt die Staffage mit Vorsicht Lingelbach zu; vgl. Verst. London (Sotheby's) 11. Dezember 2003, Nr. 102.

22 Für diesen Hinweis danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.

23 Leinwand, 147 x 123 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1272). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 43, Nr. 9. Parallelen bestehen in den Gebirgszügen mit den an Tafelberge erinnernden, abgeflachten Gipfeln, den steilen Böschungen, die das Sonnenlicht reflektieren, und den von der Seite beleuchteten, gewundenen Baumstämmen.

NICOLAS VAN HAEFTEN

Gorkum um 1663 – 1715 Paris

Nicolas van Haeften (auch Nicolas Walraven van Haften oder Haften) wurde um 1663 in Gorkum geboren. Nachdem er sich vermutlich in Antwerpen aufgehalten hatte, siedelte er 1694 nach Paris über, wie ein datierter Stich von seiner Hand dokumentiert. 1714 wurde dort sein Sohn getauft. Er selbst starb am 20. Februar des folgenden Jahres. Von Van Haeften sind neben wenigen Gemälden vor allem Radierungen und Schabkunstblätter erhalten, die im Zeitraum von 1694 bis 1709 datiert sind. Er konzentrierte sich vor allem auf Genredarstellungen.

LITERATUR: Van der Eijnden-Van der Willigen 1, 1816, S. 239f.; Wurzbach 1, 1906, S. 631f.; Thieme-Becker 15, 1922, S. 450; Fieke Tissink, H. F. de Wit, Gorcumse Schilders in de Gouden Eeuw, Gorinchem 1987, S. 89

EINE KÖCHIN PUTZT GEMÜSE

INV. NR. 1235

1714

Eichenholz, 14,9 x 19,4 cm

Signiert und 1714 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die nicht abgefaste Holztafel (14,9 x 19,4 x 0,6 cm) wurde mit einer relativ dicken, fleischfarbenen Grundierung versehen. Die Malkante ist allseitig erhalten.
In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 131) wird eine Übermalung links im Hintergrund sichtbar: An der Stelle des am Bretterverschlag befestigten großen Zettels war ursprünglich eine rundbogige Öffnung vorgesehen.
Die Tafel befindet sich in einem schlechten Zustand. Aufgrund eines Lösemittelschadens haben sich die roten und braunen Lasuren zum Teil zu kleinen Farbinseln zusammengezogen. Große, lasurartige Übermalungen vor allem links im Hintergrund sowie im Bereich der Köchin, an ihrer Haube rechts oben sowie im Schattenbereich zwischen der Frau und den vor ihr liegenden Kohlköpfen. Verputzungen in der Figur sowie in dem Gemüse. Oberhalb der Möhren krepierte Farbschichten. Bildecken ausgebrochen. Große Ausbrüche am unteren und am linken Bildrand. Am oberen Bildrand Kerben. Der partienweise matte und verbräunte ältere Firnis ist links unten berieben. Unter UV-Licht zeigt er eine gleichmäßige und starke Fluoreszenz. Ältere Retuschen links seitlich des Kopfes, im Hintergrund um ihren rechten Arm, oberhalb des Bleichselleries und parallel zum rechten Bildrand. Linker Bildrand mit jüngerer Retusche.
Die Signatur „N. V. Haften F 1714" (Abb. 132) wurde entlang der Tischkante rechts in brauner Farbe aufgetragen. Aufgrund des Lösemittelschadens sind die originalen Schriftzüge nur noch in Spuren vorhanden und teilweise nachgezogen.
Die Rückseite (Abb. 134) weist keine Abfasungen auf. Mit schwarzem Stift: „N. Van Haften. F. 1614". Mit weißer Kreide links: „234", rechts „3". Klebezettel oben (Abb. 135): sechszackiger Stern im Schild, weiterer sechszackiger Stern als Helmzier, Kartusche mit dem Schild von Blumen berankt, rechts Tierkopf (Löwe oder Greif?). Darüber geklebt weiterer Klebezettel: „Nº [Zahl ausgerissen] der Gemälde-Sammlung des Dr. med. Carl Haubold Leipzig", darauf in schwarzer Tinte: „Staedel.-". Darunter weiterer Klebezettel mit seitlichen Bordüren, darin mit schwarzer Tinte beschriftete Felder: links „6.", rechts „3100", in der Mitte, teilweise eingerissen: „Nicolaus v. [...] fften geboren zu Gornichem arbeitete um 1690". Klebezettel links: „G 1235", rechts (halb abgerissen): „9".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1621 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren

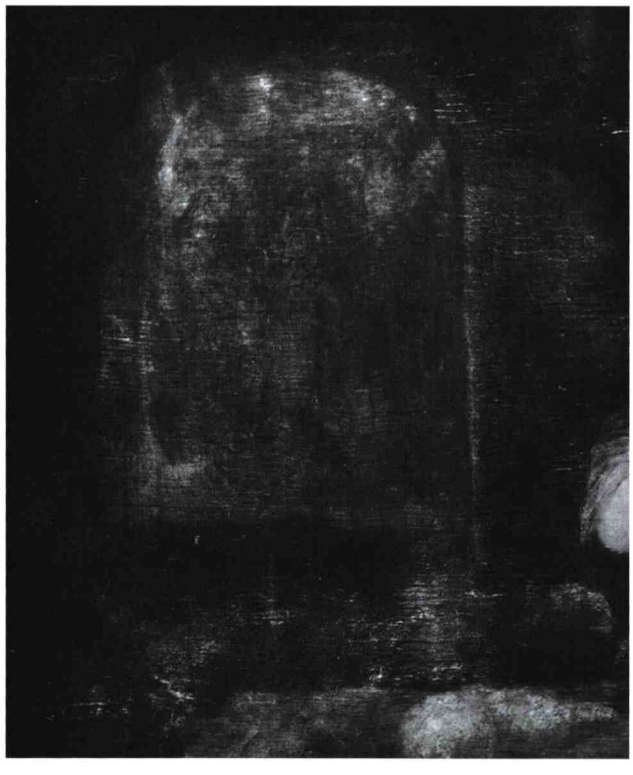


Abb. 131: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Infrarot-Reflektographie: Übermalte Türöffnung im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 132: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 133: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, 1714, Frankfurt a. M., Städel Museum

frühestens ab 1630 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1640.

PROVENIENZ

Slg. Dr. Carl Haubold (1796–1862), Arzt, Leipzig[1]
Verst. nachgelassene Slg. C. Haubold, Dresden (Meyer) 9. Mai 1864, Nr. 69 als „Nicolas van Haeften"[2]
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard als „Nicolaas van Haeften"

BESCHREIBUNG

Auf einem Holztisch, dessen Beine vom unteren Bildrand überschnitten sind, ist ein Gemüsestillleben ausgebreitet: Ein Artischockenzweig links und ein Bund Möhren rechts rahmen verschiedene Rettiche, Zwiebeln, Gurken und Kürbisse ein. Hinter einem großen Weißkohl steht eine Magd, die mit ihrer ausgestreckten linken Hand auf das Gemüse weist und mit ihrer rechten ein Messer empor hält. Über einem weißen Hemd trägt sie ein rotes Kleid und auf dem Kopf eine weiße Haube. Die Frau hat ein rundes Gesicht mit bäuerlich-derben Zügen. Ihre Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Rechts hinter ihr befindet sich eine vorspringende Wand, an der ein Bord befestigt ist. Dort sind neben einem Krug ein hohes Gefäß und eine Flasche abgestellt. Links befindet sich eine aus groben Planken zusammengesetzte Bretterwand, an der ein großer Zettel oder ein Aushang befestigt ist.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des Leipziger Arztes Carl Haubold und wird mit seiner Sammlung am 9. Mai 1864 in Dresden als „Nicolas van Haeften" versteigert.[3] Im Auktionskatalog wird das Gemälde als „Hochinteressantes Bildchen dieses sehr seltenen Meisters" bezeichnet.[4] Unter der Zuschreibung an Van Haeften gelangt das Gemälde am 11. September 1892 als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard in das Städel. Im Nachtrag des Städel-Verzeichnisses von 1892 wird das Gemälde aufgenommen und die Signatur wie auch die Datierung erwähnt.[5]
Moritz Graf von Strachwitz teilt in einem Schreiben vom 19. Juli 2007 seine Vermutung mit, dass es sich bei dem Wappen auf der Rückseite nicht um ein adeliges, sondern um ein ihm unbekanntes bürgerliches Wappen handeln könnte.[6]

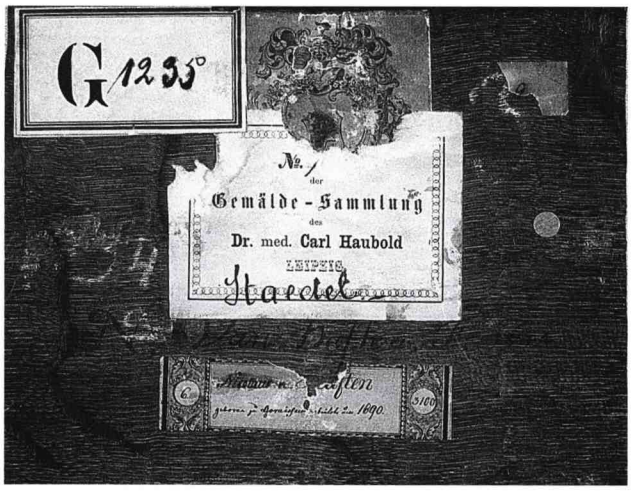


Abb. 134: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

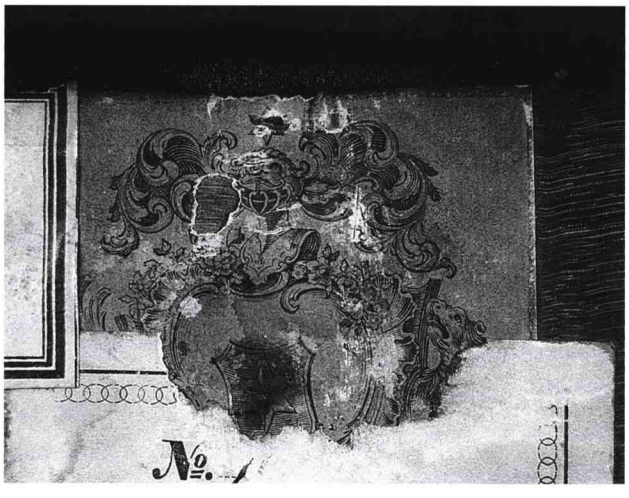


Abb. 135: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Klebezettel mit Wappen auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Das Gemälde befand sich bis 1862, dem Todesjahr von Haubold, in seiner Sammlung; vgl. Verz. 1995, S. 33. Die Lebensdaten nach den Angaben im Versteigerungskatalog von 1864. Sander und Brinkmann geben „1791" als Geburtsjahr an; vgl. Verz. 1995, S. 33. Im Adressbuch der Stadt Leipzig ist Haubold 1861 als Bürger mit dem Beruf des praktischen Arztes belegt, außerdem findet sich der Hinweis, dass er 1862 in Bad Ems starb. Sein Geburtsdatum ist im Bürgereintrag der Stadt Leipzig vom 2. Januar 1844 dokumentiert; es ist der 17. April 1796 (für diese Angaben danke ich Carla Calov, Stadtarchiv Leipzig; Schreiben vom 21. September 2007 und vom 29. Oktober 2007 in der Gemäldeakte).
2 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. C. Haubold, Dresden (Meyer) 9. Mai 1864, Nr. 69 (Lugt 27931).
3 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. C. Haubold, Dresden (Meyer) 9. Mai 1864, Nr. 69.
4 Vgl. Verst. nachgelassene Slg. C. Haubold, Dresden (Meyer) 9. Mai 1864, Nr. 69.
5 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 234a.

Abb. 136: Nicolaes van Haeften, Küchenstück mit Magd und Kavalier, 1706, ehemals Nivaagaard, Slg. Hage (1949)

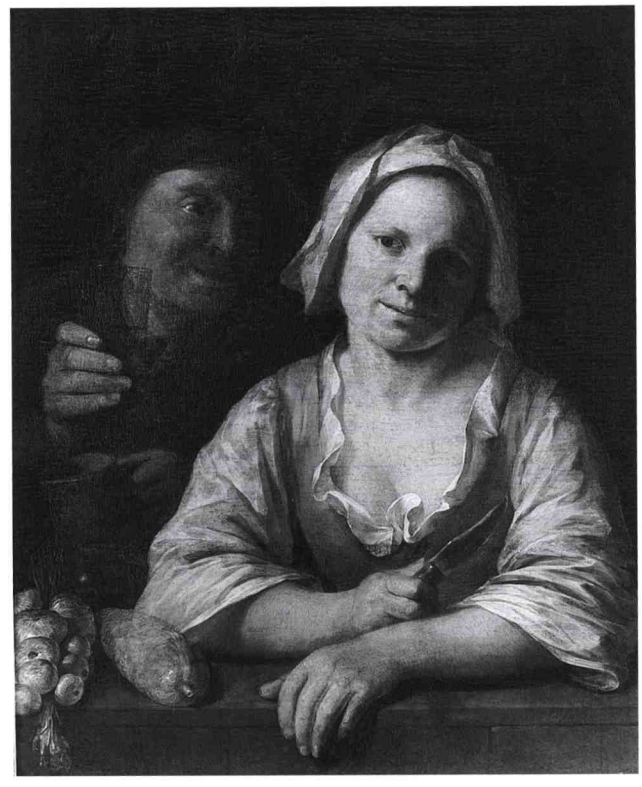


Abb. 137: Nicolaes van Haeften, Küchenmagd und alter Mann mit Bierglas, New York, Sotheby's (1985)

DISKUSSION

Mit seinen kleinformatigen Darstellungen orientierte sich Nicolaes van Haeften an der Bildtradition des 17. Jahrhunderts. Trinkende und rauchende Bauern, Scharlatane und Ärzte bei der Urinbeschau, die sogenannten „Piskijker", gehören ebenso zu seinem motivischen Repertoire wie Darstellungen des Tischgebets oder „Rederijker"-Szenen.[7]

Auch Küchenstücke kommen in Van Haeftens Werk mehrfach vor. Dem 1714 datierten Frankfurter Gemälde steht eine Genreszene von 1706 nahe, die eine Magd neben einem Gemüsestillleben zeigt (Abb. 136).[8] Offensichtlich ist sie mit der Vorbereitung einer Mahlzeit beschäftigt, von der sie ein junger Mann gerade ablenkt. Der runde Gesichtstypus der Frau und die kleinteilige, detaillierte Darstellung stimmen mit dem Frankfurter Gemälde überein. Auch der aus rohen Planken bestehende Bretterzaun im Hintergrund ist beiden Darstellungen gemeinsam. Eine bereits vier Jahre zuvor entstandene Radierung zeigt eine identische, allerdings in den Gegensinn gewendete Komposition wie die 1706 datierte Küchenszene.[9] Außerdem hat sich im druckgraphischen Œuvre von Van Haeften noch ein weiteres Küchenstück erhalten.[10] Der junge Kavalier wird hier durch einen alten Mann ersetzt, der durch die Feder an seinem Hut als Narr ausgewiesen ist.

Das Frankfurter Küchenstück konzentriert sich auf die Darstellung einer Figur. Das Stillleben nimmt den Vordergrund ein; es ist auf dem wie ein Brüstungsmotiv wirkenden Tisch ausgebreitet. Die Magd blickt den Betrachter direkt an und zückt ein Messer, als sei sie im Begriff, mit der Vorbereitung der Mahlzeit zu beginnen. Kompositorisch steht dieser Darstellung ein kleinformatiges Gemälde nahe, das gleichfalls eine Küchenmagd zeigt (Abb. 137).[11] Diese steht hinter einer Art Brüstung und erscheint daher wie die des Frankfurter Gemäldes als Halbfigur. Allerdings ist der Bildausschnitt enger gefasst

6 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

7 Von Van Haeften sind nur wenige Gemälde überliefert; vgl. THIEME-BECKER 15, 1922, S. 450, siehe dazu auch die Auflistung bei WURZBACH 1, 1906, S. 631. Sehr viel umfassender ist sein druckgraphisches Œuvre, das Mezzotintos und Radierungen umfasst; vgl. HOLLSTEIN VIII, 1-52.

8 Leinwand (?), Maße unbekannt. Ehemals Slg. Hage, Nivaagaard (1949).

9 Radierung, 325 x 254 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 5145 (2. Zustand) und Inv. Nr. 5144 (3. Zustand). Vgl. HOLLSTEIN VII, 24.

10 Mezzotinto, 288 x 192 mm (HOLLSTEIN VII, 6).

und das Stillleben auf die am linken Bildrand liegenden Gemüse reduziert. Zusätzlich ist noch ein Mann ergänzt, der der Magd ein Glas anzubieten scheint.

Die Darstellung von Küchenmägden bei der Zubereitung einer Mahlzeit geht auf Pieter Aertsen zurück und wurde von seinem Neffen Joachim Bueckelaer übernommen.[12] Ihre großformatigen Küchenbilder verbanden prächtige Stillleben aus Nahrungsmitteln, aber auch Küchenutensilien mit großen Figuren, die mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt waren. Häufig ist in den Werken von Aertsen und Bueckelaer im Hintergrund eine religiöse Szene zu erkennen, die im sinnreichen Bezug zu den im Vordergrund gezeigten sinnlichen Genüssen steht.[13] Ein Beispiel dafür ist die 1566 datierte Darstellung „Christus im Haus von Maria und Martha" von Bueckelaer.[14] Hier wird die Zubereitung der Mahlzeit prominent im Vordergrund inszeniert und der Sphäre der Vita activa, für die Martha mit ihrer Küchenarbeit steht, entsprechend Platz eingeräumt. Im Kontrast dazu steht die Vita contemplativa, die durch Christus und die ihm zuhörende Maria vertreten wird.[15] Nach 1600 wurde allerdings auf die Historie verzichtet, so dass die genrehaften Züge dieser Küchenstücke in den Vordergrund traten.

Van Haeften führte diese Tradition, wenn auch auf miniaturhaft kleine Bildtäfelchen reduziert, weiter, indem er wiederholt wie Stillleben arrangierte Motive mit einer Genreszene kombinierte. So gab er in der 1710 datierten Darstellung des Tischgebets im Museum von Aix-en-Provence die aus Butter, Brot und Rüben bestehende Mahlzeit sowie das Tischgeschirr detailliert wieder.[16] Auch in dem Frankfurter Gemälde widmete der Maler der Darstellung der verschiedenen Nahrungsmittel große Aufmerksamkeit. Die Gemüse wurden mit bleiweißhaltigen Farben vorstrukturiert, über die Van Haeften in einem zweiten Schritt farbige Lasuren legte. Das in der Konsistenz eher dichte, schnell trocknende Bleiweiß bot sich dazu an, die unterschiedlichen Texturen der Oberflächen zu definieren. Die blasig-porige Schale der weißen Gurkensorte erzielte er durch kurze Pinselstriche, mit denen das körnig wirkende Bleiweiß pastos aufgetragen wurde (Abb. 138). Schattenzonen zwischen den Früchten werden durch dünnflüssige dunkelbraune Farbe suggeriert, die zwischen die einzelnen Früchten gesetzt wurde (Abb. 139). Diese lässt zum Teil noch den Grund durchschimmern und wirkt weniger kompakt als die mit Bleiweiß gestalteten Gemüse. Durch den pastosen Farbauftrag unterstrich Van Haeften die plastische Wirkung, die durch geschickt gesetzte Glanzlichter und fein modellierte Formen noch erhöht wurde.

Stilistisch weisen die von Van Haeften gemalten Genreszenen Parallelen zu denen von Richard Brakenburgh auf.[17] Sehr vergleichbar sind die verhältnismäßig kleinen, etwas puppenhaft wirkenden Figuren. Hinsichtlich der Motive orientierte sich Van Haeften allerdings auch an Werken von Jan Steen[18] und an David Teniers d. J.[19] Küchenszenen, die das Vorbereiten einer Mahlzeit thema-

Abb. 138: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß ausgemischte Farben zur Strukturierung der Oberflächen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 139: Nicolaes van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse, Mikroskopaufnahme: Dünn aufgetragene brauntonige Farbe zur Bezeichnung der Schattenzonen, Frankfurt a. M., Städel Museum

11 Holz, 19,5 x 17 cm. Verst. New York (Sotheby's) 17. Januar 1985, Nr. 1.

12 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 106.

13 Eine ikonologische Deutung des Zusammenhangs zwischen dem Stillleben im Vordergrund und der Historienszene im Hintergrund wurde von Emmens in einem grundlegenden Aufsatz von 1973 vorgeschlagen; vgl. EMMENS 1973.

14 Holz, 171 x 250 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 1451).

15 Vgl. EMMENS 1973, S. 95f.

16 Leinwand, 32 x 23 cm. Aix-en-Provence, Musée Granet.

17 Vgl. WURZBACH 1, 1906, S. 631.

Abb. 140: Hendrick Martensz. Sorgh, Ansicht einer Bauernstube, um 1640/42, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

tisieren, waren zudem in der Rotterdamer Malerei sehr beliebt. Cornelis und Herman Saftleven, Pieter de Bloot, aber vor allem Hendrick Martensz. Sorgh wandten sich wiederholt diesem Thema zu.[20] Dies macht die um 1640/42 entstandene „Ansicht einer Bauernstube" (Abb. 140) von Hendrick Martensz. Sorgh beispielhaft deutlich, die das Stillleben mit einer bäuerlichen Szene kombiniert.[21] Häufig wurden die Gemüsearrangements in dunklen Bauernstuben präsentiert, so dass die in braunen Tönen gehaltenen Interieurs die Leuchtkraft der Farben noch verstärkten. In den Rotterdamer Küchenszenen wurde das Stillleben in seinem Maßstab reduziert und nimmt nur noch Teile des Vordergrundes ein. Dadurch erhält die kleinfigurige Staffage viel mehr Raum, und der erzählende Gehalt wird stärker betont. In der Wiedergabe des einfachen, eher rustikalen Ambientes, dessen brauntonige Farben zum einen die atmosphärische Wirkung verstärken und zum anderen einen kontrastreichen Hintergrund zu den leuchtenden Farben des Stilllebens bilden, steht Van Haeftens Küchenszene den Rotterdamer Vorbildern nahe. Allerdings wich er durch die verhältnismäßig große Figur von diesen ab und erzielte so eine andere Wirkung, denn durch sie gab er der Szene einen anekdotischen Charakter und verlieh ihr einen appellativen Bezug zum Betrachter.

Aufgrund ihres kleinen Formates ist den Genreszenen von Nicolaes van Haften ein preziosenhafter Charakter zu eigen, der diese anscheinend zu beliebten Sammlerstücken machte. Dies belegt auch die weite Verbreitung solcher Szenen durch Radierungen und Mezzotintos, die zum Teil nach den Gemälden entstanden, diesen aber auch, wie bei der Küchenszene von 1706, vorausgingen. Das Küchenstück im Städel Museum ist ein charakteristisches Beispiel für das insgesamt relativ schmale malerische Œuvre des Künstlers. 1714 datiert, entstand es in seinem vorletzten Lebensjahr während seines Aufenthaltes in Paris. Aufgrund der dendrochronologischen Datierung der Tafel, die von einer Entstehung ab 1640 ausgeht, ist anzunehmen, dass diese zweitverwen-

18 Das belegen insbesondere die „Rederijker"-Darstellungen von Van Haeften.

19 So stehen die radierten Darstellungen, die die „Rederijker" in einer Fensteröffnung zeigen (HOLLSTEIN VII, 4, 5, 22), vergleichbaren Werken von Jan Steen nahe, beispielsweise dem Fensterbild in Philadelphia (Leinwand, 75,9 x 58,6 cm. Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, Inv. Nr. JC 512).

20 Vgl. Roel James, Van „boerenhuysen" en „stilstaende dingen", in: Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 133–141.

21 Holz, 46,5 x 68 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 2174). Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1994/95, S. 228, Nr. 51.

22 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 21. Dezember 1992 in der Gemäldeakte.

det wurde.[22] Allerdings sind in der Röntgenaufnahme keine Spuren einer älteren Bemalung nachweisbar. Ebensowenig ließ sich das Wappen, das auf dem Klebezettel auf der Rückseite zu sehen ist, einem Besitzer zuweisen.[23]

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 234a; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 114, Nr. 234a; 1900, S. 141, Nr. 234a; 1905/07, S. 44, Nr. 234a; 1907, S. 42, Nr. 234a; 1910, S. 52, Nr. 234a; 1914, S. 54, Nr. 234a; 1915, S. 123, Nr. 234a; 1919, S. 48, Nr. 1235; 1924, S. 89, Nr. 1235; 1995, S. 33, Abb. 38

EBE 1901, S. 546

23 Vgl. das Schreiben von Moritz Graf von Strachwitz vom 19. Juli 2007 (Korrespondenz in der Gemäldeakte). Er vermutet, dass es sich um ein bürgerliches Wappen handeln könnte. Eine Anfrage beim Stadtarchiv Leipzig blieb ohne Ergebnis; vgl. Schreiben vom 21. September 2007 (in der Gemäldeakte).

CORNELIS DE HEEM

Leiden 1631 – 1695 Antwerpen

Cornelis de Heem stammte aus der ersten Ehe des Stilllebenmalers Jan Davidsz. de Heem mit Aletta van Weede. Am 8. April 1631 wurde er in der Hooglandse Kerk in Leiden getauft und zog fünf Jahre später mit seinen Eltern nach Antwerpen. Dort wird er 1657 erstmalig in einem Dokument erwähnt. Er heiratete Catharina Pauwens, mit der er 1663 den Sohn David Cornelisz. und zwei Jahre später die Tochter Anna Catherina bekam. Seine Ausbildung zum Stilllebenmaler erhielt Cornelis de Heem vermutlich bei seinem Vater. 1660 wurde er in die Antwerpener St. Lukasgilde und im folgenden Jahr in die Oude Handbooggilde als Gildebruder aufgenommen. 1667 zog die Familie nach Utrecht, wo sie ein halbes Jahr bei Jan Davidsz., dem Vater von Cornelis, lebte. Nach seiner zweiten Heirat mit Maria van Beusecom lebte der Maler 1676 in Ijsselstein. Noch im gleichen Jahr zog er nach Den Haag und trat der Künstlervereinigung „Pictura" bei. Bis 1687 ist De Heem dort dokumentiert, dann ging er um 1691/92 nach Antwerpen zurück, wo er am 12. Mai 1695 sein Testament aufsetzte. Fünf Tage später wurde er bei den Dominikanern in Antwerpen begraben.

LITERATUR: Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, 58–60; GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 1, S. 435; Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 162-165; VAN DER WILLIGEN/MEIJER 2003, S. 103f.

PRUNKSTILLLEBEN MIT KOPULIERENDEN SPATZEN

INV. NR. 708

1657

Leinwand 94,0 x 117, 4 cm (Keilrahmen- mit Malfeldmaß identisch)

Signiert und 1657 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 16 x 11 Fäden/cm²) wurde mit einer Grundierung versehen, die unter dem Mikroskop einen zweischichtigen Aufbau zeigt: Über einer orangefarbenen Schicht wurde eine graue Ölgrundierung aufgetragen.
1815 wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert („Tuch aufgezog. gez. [?] der Keilrahmen"; Morgenstern-Protokoll, Nr. 204; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) und zwischen dem 8. und 25. Februar 1878 durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 52).
Das Gemälde wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt doubliert. Die seitlichen Ränder wurden zusätzlich mit modernem Gewebe verstärkt und mit Textilband abklebt. Offenbar war die bemalte Leinwand einmal aufgerollt, denn im oberen Bilddrittel befinden sich horizontal verlaufende, retuschierte Knickfalten. Parallel zum oberen Bildrand verläuft über die gesamte Oberfläche ein retuschierter Kratzer. Kleine Ausbrüche um die Flöte und am oberen Bildrand. Kittung rechts der Flöte im Bereich des blauen Kastens. Ein rückseitiger Kratzer markiert sich auf der Vorderseite des Bildes in der linken blauen Traube. Verputzungen in den Blüten. Unter UV-Licht werden ältere, lasierende Übermalungen im Hintergrund links, über der Tazza sowie rechts der Flöte sichtbar. Weitere ältere Retuschen entlang des unteren Bildrandes. Die Retuschen entlang der Knickspuren sind jünger, ebenso die an der linken Tischkante sowie am oberen und rechten Bildrand.
Der unregelmäßige, dicke Firnis ist stark verbräunt und wurde im Tischtuch, in der Tischkante und in den Trauben gedünnt.
Die mit brauner Farbe aufgetragene Signatur „C DE HEEM. f. 1657." (Abb. 141) weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Sie ist leicht verputzt und wurde partiell nachgezogen.
Die originale Rückseite wird von der mit Wachs getränkten Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen links oben Klebezettel „G. 708.". Auf der Querstrebe unten in roter Farbe eingeritzt „4316".

Abb. 141: Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Verst. Slg. Wessel Rijers (eingeliefert von „R" = Wessel Rijers), Amsterdam (van de Schley ...) 21. September 1814, Nr. 54 als „Heem, C. de" (*f* 50 an Lydseler = Leisler)
Slg. Wilhelm Charles Frédéric Leisler (1783–1853), Teppichfabrikant, Hanau
Erworben am 19. September 1817 von W. Leisler als „Corn: de Heem"

AUSSTELLUNG

Frankfurt am Main, Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 76.

BESCHREIBUNG

Ein grünes Tuch mit Fransenborte bedeckt einen Holztisch, auf dem ein Stillleben, einer nach rechts aufsteigenden Diagonalen folgend, zu einem pyramidalen Aufbau arrangiert ist. Als Blickfang dient ein großer Zinnteller, auf dem eine angeschnittene Melone mit gelborangefarbenem Fruchtfleisch und einigen Fruchtschnitzen liegt. Er wird gerahmt von roten und grünen Trauben, auf denen eine halb geöffnete Marone liegt. Links daneben stehen eine silberne Tazza, auf der ein

Abb. 142: Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen, 1657, Frankfurt a. M., Städel Museum

Zweig mit Feigen abgelegt ist, und davor ein von Zitronenscheiben umgebener Zinnteller. Darauf liegen drei Austern sowie rote und weiße Rosen, blaue Buschwinden, ein Zweig Hagebutten und eine Narzisse. Zahlreiche Schmetterlinge sitzen auf den großen Blättern, und auf dem Stiel der roten Weintrauben hat sich ein Paar kopulierender Spatzen niedergelassen. Rechts daneben lehnen ein Spiegel und eine Flöte an einer blauen Kiste. Auf dieser liegen einige exotische Muscheln wie die Teufelskralle und die Nautilusschnecke. Eine blaue, mit einer Schnur geraffte Draperie hinterfängt das Stillleben. Nur schemenhaft sind in dem von olivfarbenen Tönen bestimmten Hintergrund ein Bretterverschlag und ein Eisenschloss zu erkennen.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an Cornelis de Heem ist das Gemälde im Versteigerungskatalog der Sammlung von Wessel Rijers vom 21. September 1814 verzeichnet.[1] Der Text hebt die große Naturtreue hervor: „Alles is met de natuur overeenkomstig behandeld". Der Annotation des im RKD, Den Haag, bewahrten Exemplars zufolge wurde das Gemälde von „R" eingeliefert, ein Kürzel, das auf Wessel Rijers verweist.[2] Außerdem ist der Käufer namens „Lydseler" verzeichnet, der sich mit dem Hanauer Teppichfabrikanten Wilhelm Charles Frédéric Leisler (1783–1853) identifizieren lässt. Er erwarb das Gemälde für den Preis von *f* 50.

Drei Jahre später, am 19. September 1817, wird das Gemälde durch das Städel für fl. 166,40 erworben. Das Verzeichnis von 1819 listet es unter der Zuschreibung an Cornelis de Heem auf.[3] Johann David Passavant verweist auf die Begabung De Heems, mit der gekonnten Wiedergabe kostbarer Gegenstände zumindest „ein gewisses Interesse" des Betrachters zu fesseln.[4] In der Auflistung der von ihm in ihrer Echtheit bezweifelten Gemälde im Städel führt Theodor Levin auch das Stillleben von De Heem auf und bezeichnet die Signatur als gefälscht. Ohne nähere Begründung stellt er die Zuschreibung an De Heem insgesamt infrage.[5] Auch Karl Woermann hält zumindest eines der beiden Stillleben von Cornelis de Heem im Städel für nicht authentisch, ohne dieses jedoch genauer zu benennen.[6]

Abb. 143: Jan Davidsz. de Heem, Stillleben mit Früchten und Hummer, 1648/49, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

1 Vgl. Verst. Slg. Wessel Rijers, Amsterdam (van de Schley ...) 21. September 1814, Nr. 54 (Lugt Nr. 8584).

2 Vgl. die Angaben im Getty Provenance Index Database, Sale Catalogue N-253, Lot 0054 (Lugt 8584).

3 Vgl. Verz. 1819, S. 48, Nr. 176.

4 „Die Gemälde von [...] Cornelius de Heem (Nr. 226 und 246) zeigen endlich, wie selbst die Darstellung ganz untergeordneter Gegenstände, wie schöne Gefässe und Küchengeräthschaften, wenn sie mit Meisterhand behandelt werden, noch ein gewisses Interesse zu erwecken vermögen."; vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 246.

5 Er kommentiert lapidar „Kein de Heem"; vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 154.

6 Vgl. WOERMANN 1888, S. 583.

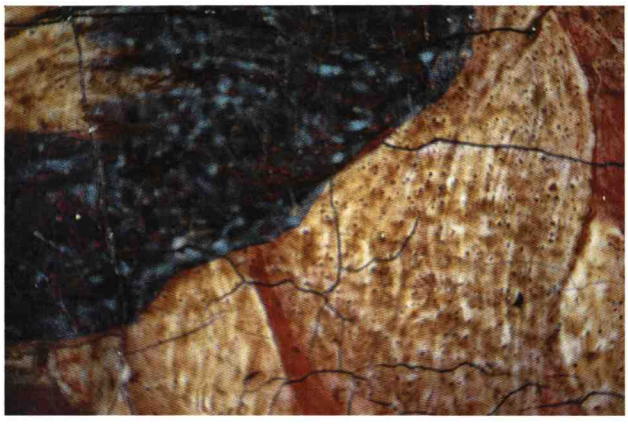


Abb. 144: Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen, Mikroskopaufnahme: Übereinanderliegende Farbschichten in den Blüten, Frankfurt a. M., Städel Museum

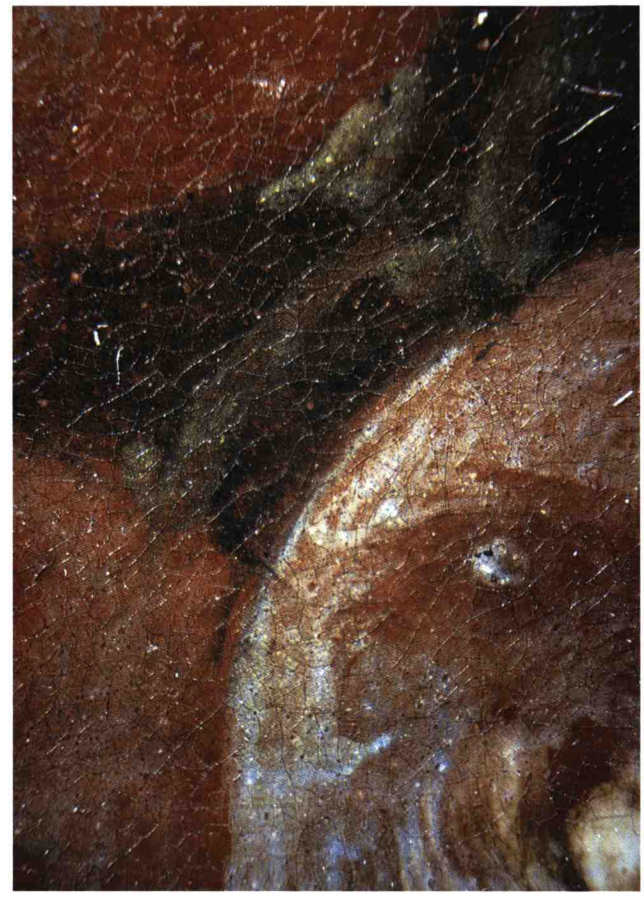


Abb. 145: Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen, Mikroskopaufnahme: Schattenzone zur Definition der Umrisse der im Schatten liegenden Weinbeeren im Kontrast zu der vom Licht erfassten präzise modellierten Beere, Frankfurt a. M., Städel Museum

Heinrich Weizsäcker greift die Zweifel an der Echtheit der Signatur nicht auf und transkribiert sie als „C DEHEEM · f 1657".[7] Vermutlich auf einen Schreibfehler geht die Wiedergabe der Signatur ohne das „f" im nachfolgenden Städel-Verzeichnis zurück.[8] Diese Angabe wird in der Auflage von 1914 korrigiert.[9]
In einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, bezeichnet Fred G. Meijer das Frankfurter Stillleben als wichtiges und qualitätvolles Frühwerk von Cornelis de Heem.

DISKUSSION

Das 1657 datierte Stillleben von Cornelis de Heem im Städel Museum folgt einem Kompositionstypus, den sein Vater Jan Davidsz. de Heem bereits in den 1640er Jahren eingeführt hatte. Dessen 1640 datiertes Gemälde im Louvre gilt als eines der frühesten Beispiele eines Prunkstilllebens im großen Format.[10] Es zeigt einen Tisch, der mit einer Pastete, Früchten und silbernem Prunkgeschirr überreich gedeckt ist. Im Vordergrund steht ein Weinkühler, links lehnen Musikinstrumente an dem Tisch. Der hier im Hintergrund zu sehende, von einer Draperie umfangene Landschaftsausblick wurde häufig durch einen neutralen, architektonisch nicht näher zu definierenden Grund ersetzt. Ab Ende der 1640er Jahre bevorzugte Jan Davidsz. de Heem einen knapper gefassten Bildausschnitt, so dass das auf einem Tisch ausgebreitete Arrangement im Zentrum der Darstellung steht.[11] Diesem Bildtypus entspricht das Stillleben in Berlin (Abb. 143), das mit dem Frankfurter Gemälde einige Übereinstimmungen aufweist. Es zeigt einen vergleichbaren Aufbau mit der nach rechts aufsteigenden Diagonale, der darüber hängenden Draperie und dem neutralen Grund.[12]
Das qualitätvolle Frankfurter Gemälde dokumentiert die enge Orientierung von Cornelis de Heem am Stil seines Vaters. Wie dieser strebte er die präzise, geradezu augentäuschend realistische Wiedergabe der ver-

7 Vgl. Verz. 1900, S. 146, Nr. 332.
8 Vgl. Verz. 1905/07, S. 59, Nr. 332.
9 Vgl. Verz. 1907, S. 55, Nr. 332.
10 Leinwand, 149 x 203 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1321). Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 25.
11 Ein Beispiel dafür ist das „Prunkstillleben mit Papagei" (Leinwand, 116 x 169 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 612), das um 1655 datiert wird; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 170–177 und Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 173–175, Nr. 31.
12 Leinwand, 93 x 118 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 3/75). Das Stillleben wird um 1648/49 datiert; vgl. Kat. BERLIN 1975, S. 198. Es vertritt einen Kompositionstypus, den De Heem häufiger verwandte, wie eine Kopie von Jacob Marrell mit der Inschrift „J. Marellus fecit ab Heem AN 1649 in Utrecht" belegt (Leinwand, 101,5 x 134,5 cm. Barnsley, Cannon Hall Museum, National Trust); vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 209f., Nr. 45.

schiedenen Oberflächen an. Die leuchtende Farbigkeit und der kunstvolle Aufbau entsprechen der Kostbarkeit der dargestellten Gegenstände. Motive wie die aufgeschnittene Melone, auf der ein Fruchtschnitz liegt, die silberne Tazza mit den Früchten, die blaue Schmuckschatulle mit den darauf abgelegten Muscheln und der gebauschte Vorhang kommen in den Stillleben von Jan Davidsz. de Heem häufig vor. Sie wurden von seiner Werkstatt, in der seine Söhne, aber auch andere Maler wie Abraham Mignon tätig waren, übernommen. Der Vergleich des Berliner Stilllebens (Abb. 143) mit dem im Städel (Abb. 142) belegt die künstlerischen Parallelen zwischen Vater und Sohn, die sich nicht nur in den zahlreichen Motivübernahmen manifestieren. Wie sein Vater belebte auch Cornelis de Heem das Stillleben durch das Spiel mit den unterschiedlichen Oberflächen: So kontrastiert die pockige, trockene Haut der Melone mit ihrem festen, glatten Fruchtfleisch. Von den Feigen ist eine noch prall und intakt, die andere bereits aufgeplatzt, so dass das saftige Innere sichtbar wird. Ebenso differenziert wurden die schimmernden Austern, die glänzenden Weinbeeren, der ziselierte Silberrahmen des Spiegels wie die Schalen der Muscheln wiedergegeben.

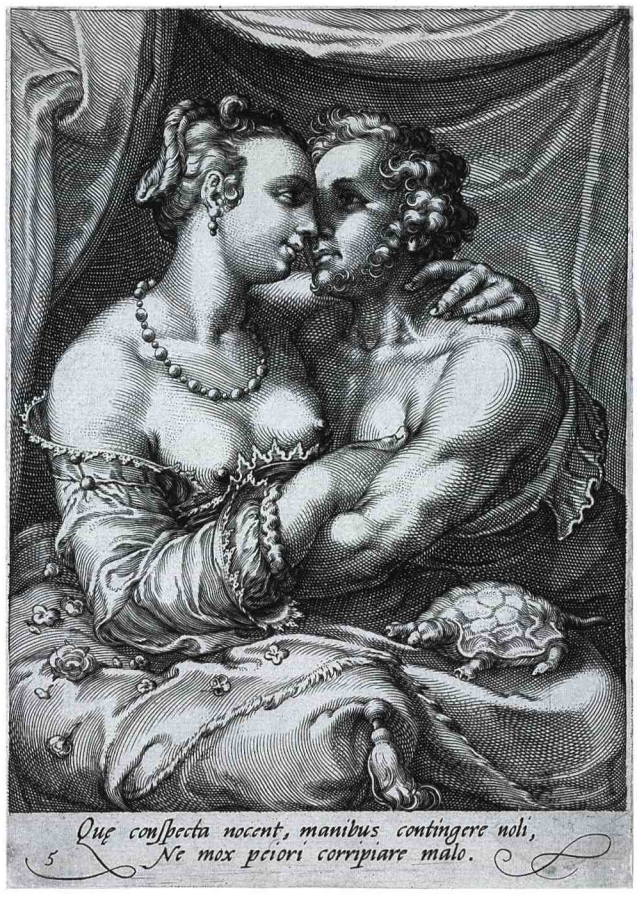


Abb. 146: Jan Saenredam (nach Hendrick Goltzius), Das Gefühl (aus der Folge mit den Fünf Sinnen), um 1595/96, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Auch maltechnisch bestehen enge Übereinstimmungen zwischen Jan Davidsz. und Cornelis de Heem. Wie der Vater verwendete dieser einen mehrschichtigen Farbaufbau, um den dargestellten Motiven Volumen, aber auch ein farbiges Leuchten zu verleihen.[13] Dies wird beispielsweise an der blauen Buschwinde sichtbar: Sie wurde über das Rot, mit dem die rechts daneben liegende Rose angelegt ist, gemalt, so dass zwischen der blauen, dünn aufgetragenen Farbschicht der rote Grund hervorschimmert (Abb. 144). Auch die Rosen weisen einen mehrschichtigen Farbaufbau auf, denn sie wurden zunächst mit einem roten Farbton angelegt, der anschließend partiell von opaken, weißen Farbschichten überdeckt wurde. Diese modellieren die einzelnen Blütenblätter, zwischen denen das Rot der darunterliegenden Farbschicht wie ein farbig glühender Schatten wirkt und so das Volumen der Rosenblüte unterstreicht. Anders allerdings als Jan Davidsz. de Heem, der häufig Lasuren verwendete, bevorzugte Cornelis opake Malfarben. Die häufig mit Weiß ausgemischten Farbtöne tragen mit ihrer kompakten Struktur zur kristallinen Bildwirkung seiner Stillleben bei, die sich von den atmosphärisch dichten Bildschöpfungen seines Vaters teilweise deutlich unterscheiden.

Zum Eindruck größter Natürlichkeit trägt die überzeugende Suggestion der Tiefenräumlichkeit der einzelnen Motive entscheidend bei. Deshalb spielen Weintrauben in der Stilllebenmalerei eine herausgehobene Rolle, denn der damaligen Kunsttheorie zufolge galt deren plastische Wiedergabe als besondere künstlerische Herausforderung.[14] Wie sein Vater gab Cornelis de Heem nur die vom Licht getroffenen Beeren präzise und detailgenau wieder, wohingegen die Konturen der im Schatten liegenden Früchte diffus werden und verschwimmen (Abb. 145).[15] Zunächst legte De Heem die Trauben mit einer grünen oder roten Farbschicht an, die

13 Vgl. WALLERT 1999, S. 61–63, mit zahlreichen Zitaten aus zeitgenössischen Malereitraktaten.

14 Vgl. Peter HECHT, Candlelight and dirty fingers, or royal virtue in disguise: some thoughts on Weyerman and Godfried Schalcken, in: Simiolus 11, 1980, S. 23–38, S. 31–34 mit weiteren Beispielen aus der Kunstliteratur. Bereits in den antiken Künstleranekdoten wird die Darstellung von Trauben als Ausweis künstlerischer Meisterschaft erwähnt. In seiner Historia Naturalis berichtet Plinius, das Zeuxis so überzeugend echt wirkende Trauben malte, dass sich sogar die Vögel anlocken und täuschen ließen (vgl. PLINIUS, HISTORIA NATURALIS, LIBER XXXV, 65f.).

15 Vgl. WALLERT 1999, S. 63f. Jan Davidsz. de Heem gehörte vermutlich zu den ersten niederländischen Malern, die mit dieser später sehr verbreiteten, von Adrianus Wiltschut in seinem 1701 erschienenen „Teyckenbouk" beschriebenen Maltechnik einen möglichst naturgetreuen Eindruck anstrebten; vgl. WALLERT 1999, S. 64.

Abb. 147: Cornelis de Heem, Stillleben mit Prunkkanne und Austern, 1655, zuletzt London, Kunsthandel John Mitchell & Son (1992–1995)

eine farbliche Homogenität bewirkte. Dann definierte er mit einer teilweise dünn aufgetragenen weißen Farbschicht die Rundungen der beleuchteten Beeren. Die im Schatten liegenden Trauben hingegen weisen kaum Binnenmodellierung auf. Sie erhalten ihre Kontur nur durch eine zwischen den Beeren eingetragene, fleckenförmige Schattenzone. Über diese legte De Heem mit feinen Pinselstrichen noch vereinzelt hellgrüne Farbschichten, um die kleinen Fruchtstiele anzudeuten. Mit diesem differenzierten Farbaufbau erzielte er glaubhaft den Eindruck von Plastizität und Volumen.

Obgleich die in diesem Stillleben auftretenden Früchte, Blumen, Muscheln und Musikinstrumente geläufige Motive in den Werken De Heems sind, unterliegt ihnen in dem Frankfurter Gemälde eine spezifische Bedeutung, die durch das kopulierende Spatzenpaar angedeutet ist. Dieses steht nicht nur für triebhaftes Verhalten, sondern verkörpert auch die körperliche Sinnlichkeit.[16] In graphischen Folgen der Fünf Sinne vertritt häufig ein Liebespaar, dessen zärtliche Umarmung bereits den Geschlechtsakt andeutet, den Tastsinn (Abb. 146).[17] Dementsprechend lassen sich in dem Frankfurter Stillleben die Musikinstrumente als Symbol für das Gehör, die Blumen für den Geruch, die Früchte für den Geschmack und der Spiegel als Sinnbild des Gesichtssinns verstehen.[18] Dieser ist zugleich auch ein Attribut der Prudentia und steht für die Selbsterkenntnis. Die mit der Triebbefriedigung beschäftigten Spatzen wenden dem Spiegel allerdings ihr Hinterteil zu. Durch sie erhält das Stillleben einen moralisierenden Charakter, denn der Spiegel mahnt zur Selbstreflexion, von der die ausgebreiteten sinnlichen Genüsse nicht ablenken sollen. Die Spatzen jedoch als Verkörperung wollüstigen Verhaltens wenden sich von diesem ab. Dass Cornelis de Heem hier wiede-

16 Diese Bedeutung wird verstärkt durch den Teller mit Austern, die traditionell als Aphrodisiakum galten; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 173.

17 Ein charakteristisches Beispiel ist die Darstellung des „Gefühls" aus der Fünf Sinne-Folge, die Jan Saenredam nach Vorlagen von Hendrick Goltzius um 1595/96 stach (Kupferstich, 176 x 122 mm. HOLLSTEIN VIII, 380–384 und THE ILLUSTRATED BARTSCH, 95–99). Zur christlich-moralisierenden Bedeutung der Sinne, die als von Gott geschenkte Gaben betrachtet und dementsprechend vernünftig, nicht allein zum sinnlichen Genuss verwendet werden sollten, vgl. Ilja M. VELDMAN, Goltzius' Zintuigen, Seizoenen, Elementen, Planeten en Vier tijden van de dag: van allegorie naar genre-voorstelling, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43, 1991/92, S. 307–335, dort S. 310–312.

18 Zum Motiv des Spiegels in Visus-Allegorien vgl. SLUIJTER 1991/92, S. 341–344.

19 Leinwand, 88 x 116 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 2661). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 253, Abb. 65a. Zur Deutung des Stilllebens vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 180–182, Nr. 29. Das Thema wird von Maria van Oosterwijck in einem 1668 datierten Stillleben aufgegriffen, das gleichfalls stilistische Bezüge zu Werken von De Heem aufweist; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 253–255, Nr. 65.

rum auf das Vorbild seines Vaters zurückgriff, belegt ein um 1652 entstandenen Vanitasstillleben von Jan Davidsz. de Heem.[19] Auch hier treten, wenn auch in der Anzahl deutlich reduziert, Blumen, Früchte und Musikinstrumente auf, ergänzt durch Bücher, einen mit Efeu umkränzten Totenschädel und Symbole der Armut wie Bettlerschale und -klappern. Eines der Bücher ist mit „rekeningh" beschriftet, ein anderes mit „Navolging Christi". Dieses bezieht sich auf die Schrift „De Imitatione Christi" von Thomas à Kempis, in der eine Passage die Mahnung enthält, sich auf den Tod und das Leben danach vorzubereiten und nicht durch das diesseitige Leben ablenken zu lassen.[20] In diesem Kontext symbolisieren die Instrumente und die Rosen die Vergänglichkeit der irdischen Freuden, auch des Reichtums, für den die exotische Nautilusmuschel steht.[21] Die Kirschen und Ähren hingegen verweisen auf das Leben nach dem Tod.[22]

Das Frankfurter Stillleben, das mit der neben dem Spiegel stehenden Flöte gleichfalls einen Hinweis auf die Vanitas beinhalten könnte,[23] entstand 1657 und gehört zu einer Gruppe von ähnlich komponierten Werken, die Cornelis de Heem etwa zeitgleich malte. Ein 1655 datiertes Stillleben im Kunsthandel (Abb. 147) weist hinsichtlich der blauen Schmuckschatulle, des gerafften Vorhangs und des sich auf der Rückwand abzeichnenden Lichteinfalls motivische Übereinstimmungen auf.[24] Der Tisch mit dem Balusterbein, das von dem mit Fransen besetzten Tischtuch nur partiell verdeckt ist, kommt außerdem noch auf einem weiteren, undatierten Stillleben von De Heem im Kunsthandel vor.[25] Dieses hat mit dem Frankfurter Gemälde auch das Motiv der an die Schatulle gelehnten Flöte gemeinsam. Allerdings tritt auf keinem dieser Stillleben das Motiv des Spiegels und der kopulierenden Spatzen auf, das die Botschaft des Bildes im Städel eindeutig lesbar macht.

Das vorliegende Werk gelangte 1817 aus dem Besitz des Hanauer Teppichfabrikanten Wilhelm Charles Frédéric Leisler (1783–1853) in das Städel, zusammen mit einer Gruppe von holländischen Gemälden, die dieser 1814 auf einer Versteigerung in Amsterdam erworben hatte.[26]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 176; 1823, S. 28, Nr. 176; 1830, S. 33, Nr. 235; 1833, Taf. 13; 1835, S. 83, Nr. 262; 1844, S. 105, Nr. 246; 1855, S. 26, Nr. 246; 1858, S. 97, Nr. 221; 1866, S. 100, Nr. 221; 1870, S. 132, Nr. 272; 1873, S. 136, Nr. 272; 1879, S. 155, Nr. 332; 1883, S. 159, Nr. 332; 1888, S. 169, Nr. 332; 1892, S. 72, Nr. 332; 1897/1900, S. 70, Nr. 332; 1900, S. 146, Nr. 332; 1905/07, S. 59, Nr. 332; 1907, S. 55, Nr. 332; 1910, S. 70, Nr. 332; 1914, S. 72, Nr. 332; 1915, S. 128, Nr. 332; 1919, S. 51, Nr. 708; 1924, S. 94, Nr. 708; 1995, S. 34, Tafel 66

LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 154
WOERMANN 1888, S. 583
EBE 1901, S. 376
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, S. 267, 274–276, Nr. 76

20 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 181.

21 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 182.

22 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 182. Die Deutung der Kirsche als Auferstehungssymbol leitet sich davon ab, dass sie zu den ersten Früchten des Jahres gehört; vgl. NIEDERLÄNDISCHE STILLEBEN VON BRUEGHEL BIS VAN GOGH, Ausst. Kat., bearb. v. Sam Segal, Amsterdam, Kunsthandel P. de Boer; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Amsterdam 1983, S. 41.

23 Aufgrund der schnell verklingenden Töne stehen Musikinstrumente für die Vergänglichkeit; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 173.

24 Leinwand, 120,5 x 96,5 cm. Zuletzt London, Kunsthandel John Mitchell & Son (1992–95), ehemals Ingestre Hall. Das Gemälde ist signiert „C. DE HEEM f. A° 1655"; vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

25 Leinwand, 60 x 84 cm. Zuletzt London, Kunsthandel Richard Green (1989). Neben der Signatur von Cornelis weist das Gemälde auch eine von Jan Davidsz. de Heem auf. Den Annotationen auf dem Foto im RKD zufolge schlug Frits Lugt eine Zuschreibung allein an Cornelis vor („alleen Cornelis?"), die von Fred Meijer bestätigt wurde.

26 Zu dieser Gruppe gehören zwei Damenbildnisse von Johannes Verspronck und Bartholomeus van der Helst (Inv. Nr. 703 und 704, dazu Kat. FRANKFURT 2005a, S. 508–516 und 186–193) sowie zwei Männerporträts von Gerbrand van den Eeckhout und Ferdinand Bol (Inv. Nr. 705 und 706, vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 102–108 und S. 44–48). Zur Familie Leisler in Hanau vgl. FOKUS AUF JOHANNES VERSPRONCK, BILDNIS EINER FRAU IM SESSEL, UM 1642–45, Katalogbroschüre zur Ausstellung von Mirjam Neumeister mit einem Vorwort von Max Hollein und einem Beitrag von Stephan Knobloch, hrsg. v. Städel Museum. Städel Museum, Frankfurt am Main 2006, S. 32–34.

CORNELIS DE HEEM

STILLLEBEN MIT GEMÜSE UND FRÜCHTEN VOR EINER GARTENBALUSTRADE

INV. NR. 721

1658

Kupfer (auf Holzplatte aufgenagelt,

Maße der Kupfertafel), 69,8 x 87,1 cm

Signiert und 1658 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die ca. 1,5 mm dünne, gewölbte Kupferplatte ist auf eine aus Mittelkreuz und Füllbrettern bestehende Rahmenkonstruktion mit den Maßen 71,7 x 88,7 cm (vermutlich aus späterer Zeit) aufgenagelt. Die hierbei verwendeten, handgeschmiedeten Nägel wurden teilweise durch moderne Industrienägel ersetzt.

Die Kupfertafel besitzt keine durchgehende Grundierung, partiell jedoch (in der Himmelspartie, der Architektur und dem Boden des Vordergrundes) eine sehr helle, graue Untermalung. In der Infrarot-Reflektographie und zum Teil schon mit bloßem Auge werden im Bereich der Balustrade festonartige Formen sichtbar, die auf ein Pentiment des Künstlers zurückgehen.

Zwischen dem 5. und dem 22. Februar 1878 restaurierten Göbel und Janss das Gemälde (Archiv. 1877/78, S. 51). 2008 wurden im Rahmen einer erneuten Restaurierung durch Lena Bühl und Stephan Knobloch die alten, verbräunten Firnisschichten abgenommen und alte Übermalungen reduziert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).

Verwölbung der rechten unteren und der linken oberen Bildecke, die linken Bildecken sind bestoßen. Alte Lösemittelschäden und starke Verputzungen in der Himmelspartie und der Architektur. Die Partie mit der Stilllebendarstellung im Vordergrund ist hingegen relativ gut erhalten und zeigt nur wenige retuschierte Ausbrüche. Auf der gesamte Bildfläche winzige Farbausbrüche. Größere Farbausbrüche, etwa in den Bildecken und entlang der Bildränder, im Fuß des Kruges, links neben der Signatur und rechts neben der steinernen Vase sind retuschiert. Dellen über der Ähre an der Balustrade sowie rechts im Himmel neben der Vase.

Die Signatur „C. DE. HEEM. f. 1658" (Abb. 148) wurde in brauner Farbe auf der Seitenfläche der Steinplatte aufgetragen. Den Eindruck einer eingemeißelten Inschrift bewirken die neben den Buchstaben und Ziffern aufgetragenen Schattenzonen und Höhungen. Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Die Rückseite der Kupfertafel wird durch den hölzernen Träger verdeckt. Es handelt sich um einen mit Nut und Feder verbundenen Keilrahmen mit senkrechter Mittelstrebe, in den Nut- und Federbretter eingelassen sind. Mit schwarzer Farbe rechts oben „721", daneben in weißer Kreide „721". Darunter in weißer Kreide „C. 13".

PROVENIENZ

Slg. Samuel Gottlieb Liesching (1786–1864), Verleger, Kunsthändler und -sammler, Stuttgart[1]

Erworben am 24. März 1818 (fl 440) von S. G. Liesching, Stuttgart, als „Corn: de Heem"

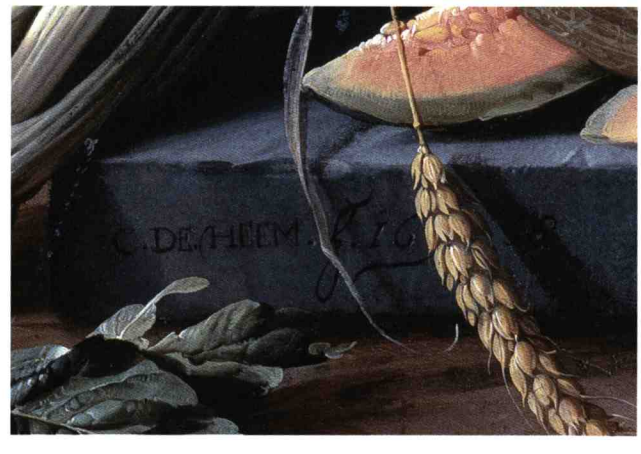


Abb. 148: Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Auf diese Provenienz weist bereits Weizsäcker im Verz. 1900, S. 145, Nr. 331 hin. Die Angabe „J.G. Liesching" im Verz. 1995, S. 34 ist ein Schreibfehler. Weitere Angaben zu Liesching und einem italienischen Gemälde, das von ihm für das Städel erworben wurde: vgl. Jochen SANDER, Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Oberitalien, die Marken und Rom, Mainz 2004, S. XVI.

AUSSTELLUNG

Frankfurt am Main, Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 82.

BESCHREIBUNG

Vor einer Gartenmauer, die mit einer steinernen Vase geschmückt ist, liegt auf einer Steinplatte ein üppiges Stillleben aus Früchten und Gemüse. Es wird links von einem Selleriebündel und rechts von einer umgestürzten chinesischen Porzellanvase mit blauem Dekor flankiert, die zwei aufsteigende, aufeinander zustrebende Diagonalen bilden. Eingeschrieben in die dreiecksförmige Konstruktion sind zwei Melonen, von denen eine geöffnet ist, ein Maiskolben, grüne Trauben, eine noch in der Schale steckende Walnuss, ein aufgeplatzter Granatapfel, dessen Kerne sichtbar sind, sowie zwei Pfirsiche. Drei Ähren sind zwischen die Früchte gesteckt; einer der Halme biegt sich in den Vordergrund. Am rechten Bildrand rankt ein Weinstock empor, an dessen Reben weitere Trauben hängen. Drei Schmetterlinge haben sich eingefunden, und parallel zum unteren Bildrand kriecht eine Schnecke. Links liegen ein Mispelzweig und eine halb geöffnete Marone am Boden. Dahinter öffnet sich der Ausblick in die Landschaft, wo ein Fluss, Baumgruppen und ein Gehöft zu erkennen sind.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wird am 24. März 1818 für fl. 440 von dem Stuttgarter Verleger, Kunsthändler und -sammler Samuel Gottlieb Liesching als Werk des Cornelis de Heem erworben. Unter dieser Zuschreibung wird es 1819 in das Städel-Verzeichnis aufgenommen.[2] 1835 wird die Signatur „C. de Heem f. 1658." erwähnt.[3] Johann David Passavant bemerkt, dass De Heem mit der gekonnten Wiedergabe kostbarer Gegenstände zumindest „ein gewisses Interesse" des Betrachters zu fesseln vermag.[4] In dem Städel-Verzeichnis von 1879 wird die Signatur ohne das „f." wiedergegeben.[5] Dies wird im Verzeichnis von 1892 korrigiert.[6] Zweifel an der Echtheit der Signatur und des Gemäldes insgesamt wirft Theodor Levin 1887/88 auf, der von einer deutlich späteren Entstehung ausgeht.[7] Auch Karl Woermann hält zumindest eines der beiden Stillleben von Cornelis de Heem im Städel für nicht authentisch, ohne dieses jedoch genauer zu benennen.[8]

Heinrich Weizsäcker greift die Zweifel nicht auf. Er erwähnt nur die Herkunft des von ihm als authentisches Werk von De Heem geführten Gemäldes von dem Kunsthändler S. G. Liesching in Stuttgart.[9] Im Städel-Verzeichnis von 1966 wird der Ort der Signatur genauer lokalisiert.[10] Bodo Brinkmann weist auf den Paragone hin, der durch die Konfrontation des Stilllebens mit dem gemalten, aber eine Steinskulptur darstellenden Früchtekorb auf der Balustrade evoziert wird.[11]

DISKUSSION

Ein 1653 datiertes Gemälde von Jan Davidsz. de Heem, das ein Arrangement von Früchten und Gemüse in einer offenen Landschaft zeigt, gilt als frühestes Beispiel für diesen Stilllebentypus in seinem Œuvre.[12] Anders als Otto Marseus van Schrieck, der vor allem Reptilien und Insekten vor dem dunklen Grund eines Waldbodens darstellte, verwendete De Heem Motive, die auch in seinen Prunkstillleben vorkommen.[13] Dies belegt ein zwei Jahre später entstandenes Stillleben in der Eremitage (Abb. 150), das neben Sellerie, Zitrusfrüchten, Pfirsichen und Trauben auch eine chinesische Porzellanschale und einen Eimer aus Messing beinhaltet.[14]

Mit dem 1658 datierten Gemälde im Städel Museum griff sein Sohn Cornelis de Heem auf diesen Bildtypus zu-

2 Vgl. Verz. 1819, S. 48, Nr. 177.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 79, Nr. 240.
4 „Die Gemälde von [...] Cornelius de Heem (Nr. 226 und 246) zeigen endlich, wie selbst die Darstellung ganz untergeordneter Gegenstände, wie schöne Gefässe und Küchengeräthschaften, wenn sie mit Meisterhand behandelt werden, noch ein gewisses Interesse zu erwecken vermögen."; vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 246.
5 Vgl. Verz. 1879, S. 155, Nr. 331, als „C. de Heem 1658".
6 Vgl. Verz. 1892, S. 72, Nr. 331, als „C · DE · HEEM · f · 1658 · ".
7 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 289, Nr. 153.
8 Vgl. Woermann 1888, S. 583.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 145, Nr. 331.
10 Vgl. Verz. 1966, S. 52.
11 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt-Basel 2008/09, S. 296.
12 Leinwand, 67 x 91 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 2082). Vgl. Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 153 und Anm. 1.
13 Das oben erwähnte, 1653 entstandene Stillleben wird als Vorläufer der Waldbodenbilder von Van Schrieck gesehen; vgl. Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 153. Die Waldbodenbilder von Mignon folgen dem Vorbild von De Heem; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 256f., Nr. 66.
14 Leinwand, 95 x 124,5 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. 1107). Signiert links auf dem Stein in Dunkelgrau: „J. D. De heem f / A° 1655". Vgl. Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 152f., Nr. 17 und L'Age d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Ausst. Kat., Musée des Beaux-Arts de Dijon 1993, S. 104f., Nr. 12.
15 Als Lehrling von Jan Davidsz. de Heem hat Cornelis die Werke seines Vaters genau studiert und sich vor allem im Frühwerk eng daran orientiert, so dass die Qualität seiner Gemälde an dieses Vorbild heranreicht; vgl. Ausst. Kat. Den Haag 1998/99, S. 162.

Abb. 149: Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade, 1658, Frankfurt a. M., Städel Museum

rück.[15] Da er zu dieser Zeit noch in der Werkstatt seines Vaters arbeitete, kannte er Werke wie das heute in St. Petersburg befindliche Stillleben. Von diesem übernahm er nicht nur die Komposition, sondern auch einzelne Motive wie das Selleriebündel, die aufgeschnittene Melone, die Walnuss in ihrer Schale und die Marone in der stacheligen Hülle. Die chinesische Porzellanschale mit den Erdbeeren ersetzte Cornelis de Heem durch eine große Kanne mit blauem Dekor. Die asiatischen Motive verweisen darauf, dass es sich um einen kostbaren Importartikel handelt.[16] Die Mauer scheint auf ein herrschaftliches Anwesen hinzudeuten und unterstreicht, zusammen mit den exotischen Früchten, den Eindruck von Reichtum und Überfluss. Die große Steinvase ist nicht nur ein Teil des Baudekors, sondern spielt auch auf eine kunsttheoretische Debatte an. Wie Bodo Brinkmann festgestellt hat, verweist die Steinvase mit dem üppigen Früchtebouquet auf einen künstlerischen Paragone, den Wettstreit zwischen Bildhauerei und Malerei.[17] De Heem misst sich hier gezielt mit der auf Dreidimensionalität angelegten Gattung, indem er eine vergleichbare Plastizität erzielt, aber, und darin lag für ihn die künstlerische Herausforderung, in einem eindimensionalen Medium.

Die Stilllebenmalerei wurde vor allem an ihrer mimetischen Qualität, nämlich in der augentäuschenden Wiedergabe der dargestellten Dinge, gemessen. Dieser Aspekt wurde bereits in der antiken Kunstliteratur in zahlreichen Künstleranekdoten reflektiert, beispielsweise in dem Wettstreit zwischen Parhassios und Zeuxis, der daraus als Sieger hervorging, weil seine täuschend echt gemalten Trauben sogar die Vögel anlockten.[18]
Die dekorative Wirkung des Stilllebens erzielte De Heem nicht nur durch das kunstvolle Arrangement kostbarer Gegenstände, sondern auch durch die augentäuschend echt wirkende Wiedergabe der Oberflächen, die die Sinne unmittelbar ansprechen: Das weiche Fruchtfleisch der Melone ist mit leuchtenden, hellen Farben wiedergegeben; zahlreiche Glanzlichter verleihen dem Fleisch der frisch geöffneten Frucht einen saftigen Schimmer (Abb. 151). Mit feinem Pinsel gab De Heem das faserige Innere mit den feucht glänzenden Kernen wieder. Ebenso täuschend imitierte er das schimmernde Porzellan der Kanne mit der aus dünnen Lasuren bestehenden Malerei und verstärkte durch die leicht verzerrten Spiegelungen den Eindruck der gebauchten Form mit ihrer gewölbten Oberfläche.

Abb. 150: Jan Davidsz. de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten in einer Landschaft, 1655, St. Petersburg, Eremitage

16 Es könnte sich allerdings auch um eine Imitation handeln, denn nachdem durch politische Umwälzungen ab 1640 der Handel mit China erschwert wurde, entwickelte sich in Delft eine Industrie mit Porzellan, das sich in den Formen zunächst eng an den chinesischen Vorbildern orientierte; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 272.

17 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, S. 296.

18 Vgl. PLINIUS, HISTORIA NATURALIS, Liber XXXV, 65f. Dazu auch Peter HECHT, Candlelight and dirty fingers, or royal virtue in disguise: some thoughts on Weyerman and Godfried Schalcken, in: Simiolus 11, 1980, S. 23–38, dort ausführlich zu dem Motiv der Trauben als Kunstbeweis zur überzeugenden Darstellung von Licht- und Schatteneffekten, S. 31–34, und mit weiteren Beispielen aus der Kunstliteratur.

Abb. 151: Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade, Mikroskopaufnahme: Inneres der Melone, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 152: Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade, Mikroskopaufnahme: Mit verschiedenen Farbtönen aufgebaute Blätter, Frankfurt a. M., Städel Museum

Nicht nur im Hinblick auf die verwendeten Motive und den Bildaufbau, sondern auch hinsichtlich der Maltechnik bestehen Parallelen zu Werken von Jan Davidsz. de Heem. Auch bei Cornelis finden sich teilweise übereinander liegende Farblagen.[19] So lässt die Mikroskopaufnahme der Melone (Abb. 151) erkennen, dass das Fruchtfleisch im Inneren in einer ersten Schicht mit roter Farbe angelegt wurde. Darüber wurden hellere Farbtöne so dünn aufgetragen, dass sie zum Teil die darunterliegende Schicht durchschimmern lassen. Damit suggerierte De Heem überzeugend das feuchte, kompakte Innere der Melone. Im Unterschied zu seinem Vater jedoch, der mit übereinanderliegenden Lasuren arbeitete, bevorzugte Cornelis ausgemischte, eher opake Farbtöne. Diese setzte er zum Teil, um eine differenzierte Farbwirkung zu erreichen, nebeneinander. So ist in der Mikroskopaufnahme (Abb. 152) zu deutlich zu sehen, dass grüne und rötliche Farbtöne nebeneinander stehen. Der so entstandene Komplementärkontrast steigert die Leuchtkraft des Blattgrüns. Die über den rötlichen Farbtönen aufgetragene hellere Schicht setzt Glanzlichter und modelliert zum Teil die Formen. Sie unterstreicht die insgesamt kühlere Farbigkeit, die in deutlichem Kontrast zu dem warmen Glühen des Farben steht, die Jan Davidsz. de Heem mit seiner Lasurtechnik erzielte. Dies wird auch in den roten Trauben deutlich, die aus mehreren Farbschichten bestehen.[20] Sie wurden zunächst mit roter Farbe angelegt. Um die runde Form der Beeren zu modellieren, setzte Cornelis – wie Jan Davidsz. de Heem – fleckenförmige Schattenzonen dazwischen, die der Kontur der einzelnen Beeren folgen (Abb. 153). In der Mikroskopaufnahme ist zu sehen, dass über einer der Beeren eine gelblich-grüne Farbschicht so dünn aufgetragen wurde, dass diese noch

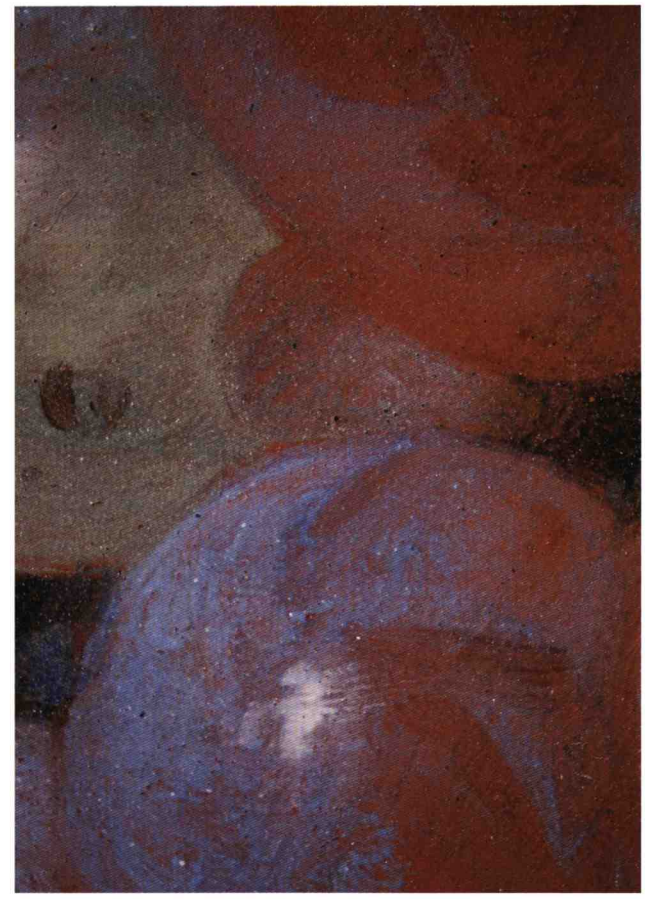


Abb. 153: Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade, Mikroskopaufnahme: Mehrschichtiger Farbaufbau in den Trauben, Frankfurt a. M., Städel Museum

etwas unreif wirkt. Die weiter im Vordergrund liegende, vom Licht getroffene Beere ist gleichfalls mit dem roten Farbton angelegt, über den dann eine blaue

19 Zu einer Charakterisierung der Malweise von Jan Davidsz. de Heem vgl. WALLERT 1999, S. 61–64.

20 Zur Malweise der Trauben bei Jan Davidsz. de Heem vgl. WALLERT 1999, S. 61f.

Schicht so dünn aufgetragen wurde, dass das zugrunde liegende Rot noch durchschimmert. Dann setzte Cornelis mit Weiß ein Glanzlicht, das die pralle Oberfläche der Beere akzentuiert und zugleich die Intensität der Beleuchtung veranschaulicht. Durch die Abstufung der Lichtintensitäten suggerierte De Heem eine überzeugende Tiefenwirkung, denn das Auge des Betrachters nimmt nur die vom Licht getroffenen Oberflächen präzise wahr, wohingegen die Umrisse der im Schatten liegenden Gegenstände verschwimmen.[21]

Obgleich es sich bei dem 1658 entstandenen Stillleben von De Heem im Städel noch um ein Frühwerk handelt, wird in den Details die außerordentliche malerische Qualität sichtbar, die auch die in der Werkstatt von Jan Davidsz. de Heem entstandenen Stillleben zu begehrten Sammlerstücken machte. Die große Kupfertafel, die als Malgrund diente und deren glatte Oberfläche die Brillanz der Malerei erhöhte, unterstreicht diesen Anspruch. Nach der Restaurierung 2007, bei der der vergilbte Firnis entfernt wurde, zeigt das Gemälde wieder die ursprüngliche kühle Farbigkeit. Diese entspricht, zusammen mit der harten, den Gegenständen eine trockene Plastizität verleihenden Beleuchtung, dem klassizistischen Zeitgeschmack, der nach der Mitte des 17. Jahrhunderts aufkam und beispielsweise auch das Stillleben von Jacob van Walscapelle (Abb. 585) prägte. Damit unterscheidet sich Cornelis de Heem bereits in diesem Frühwerk von seinem Vater Jan Davidsz. de Heem, der in den 1640er Jahren eine neue Form für das Prunkstillleben gefunden hatte, aber in der feinen tonalen Abstufung der Valeurs und einer betont atmosphärischen Wiedergabe noch an die tonale Malerei der 1620er Jahre angeknüpft hatte.[22]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 177; 1823, S. 11, Nr. 73; 1830, S. 11, Nr. 73; 1833, Taf. 16; 1835, S. 79, Nr. 240; 1844, S. 101, Nr. 226; 1855, S. 26, Nr. 226; 1858, S. 97, Nr. 220; 1866, S. 100, Nr. 220; 1870, S. 132, Nr. 271; 1873, S. 136, Nr. 271; 1879, S. 155, Nr. 331; 1883, S. 158, Nr. 331; 1888, S. 169, Nr. 331; 1892, S. 72, Nr. 331; 1897/1900, S. 70, Nr. 331; 1900, S. 145, Nr. 331; 1905/07, S. 59, Nr. 331; 1907, S. 55, Nr. 331; 1910, S. 69, Nr. 331; 1914, S. 72, Nr. 331; 1915, S. 128, Nr. 331; 1919, S. 51, Nr. 721; 1924, S. 94, Nr. 721; 1966, S. 52; 1995, S. 34, Abb. 40

LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 153
WOERMANN 1888, S. 583
EBE 1901, S. 376
GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 1, S. 436, Nr. 158/1
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, S. 294, 296, Nr. 82

21 Diesen Effekt übernahm Cornelis de Heem von seinem Vater, der als einer der ersten diese der Wahrnehmungsfähigkeit des menschlichen Auges entsprechende Darstellung eingeführt hatte; vgl. WALLERT 1999, S. 63f.

22 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 179, 183.

EGBERT JASPERSZ. VAN HEEMSKERCK

Haarlem um 1634/35 – 1704 London

Das genaue Geburtsdatum Egbert van Heemskercks ist nicht überliefert, kann aber aus einigen Quellen geschlossen werden. Demnach wurde er um 1634/35 in Haarlem geboren und erhielt vermutlich bei Pieter de Grebber seine Ausbildung. Zwei Dokumente vom 15. und 24. Mai 1655 belegen, dass Van Heemskerck kurz vor dem Aufbruch zu einer Reise nach Italien stand. Spätestens am 24. März 1661 war er zurückgekehrt und ließ sich in Amsterdam nieder. 1663 hielt er sich kurze Zeit in Den Haag auf, und 1667 ist er in Weesp bezeugt. Zusammen mit seiner Frau Hester Bastiaens, mit der er eine Tochter hatte, nahm Van Heemskerck im Januar 1669 zwei uneheliche Kinder des Haarlemer Bürgers Johan Everswijn auf. Außerdem hatte er einen Sohn, der auf denselben Namen wie sein Vater getauft war und diesem auch in die Laufbahn als Maler folgte. In den frühen 1670er Jahren ging Heemskerck mit seiner Familie nach England. Er lebte in London und einige Zeit in Oxford. 1690 ist durch die Inschrift auf einem Gemälde seine Anwesenheit in London vermerkt. Walpole zufolge verstarb der Maler 1704 in London.

Van Heemskerck konzentrierte sich auf bäuerliche Genreszenen, die den Einfluss von Jan Miense Molenaer und Adriaen Brouwer verraten. Sein Œuvre umfasst aber auch religiöse Themen, Heiligendarstellungen und Hexenszenen. Zu seinen ikonographischen Erfindungen zählen die Darstellungen von Quaker-Versammlungen.

LITERATUR: WALPOLE 1862, Bd. 2, S. 609; WURZBACH 1, 1906, S. 658f.; Abraham BREDIUS, Bijdragen tot de Biographie van Egbert van Heemskerck, in: Oud Holland 42, 1925, S. 111-114; Ausst. Kat. FRANKFURT 1993/1994, S. 341f.; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 195f.

EINE VOR DER MAHLZEIT BETENDE FAMILIE

INV. NR. 3

1667

Eichenholz, 47,6 x 62,7 cm

Signiert und 1667 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 14,5 x 62,7 x 0,4–0,7 cm; Brett II: 33,1 x 62,7 x 0,4–0,7 cm) wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen: Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine helle, graurosa Ölgrundierung.
Zwischen dem 17. und 23. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 19). Es befindet sich in einem insgesamt guten Zustand. Pentiment links neben der Stirn der Frau, daneben kleine, retuschierte Ausbrüche. Über ihrem Kopf im Hintergrund kleine, matt gewordene Retuschen. Kleine Beschädigung an der Schläfe des links sitzenden Bauern. Schwundrisscraquelé am Zinnteller und um die Glasflasche. Der obere und linke Bildrand sind unregelmäßig. Die sekundäre Abfasung auf der Rückseite spricht dafür, dass der linke Rand knapp beschnitten wurde.
Der dicke, vergilbte Firnis weist über die ganze Bildfläche verteilte Bereibungen sowie Bestoßungen auf, vor allem im Bereich oberhalb der Tür, dort zwischen der Wandöffnung und der bogenförmigen Nische. Unter UV-Licht zeigt der Firnis ein relativ unregelmäßiges Erscheinungsbild: Über der Figurengruppe sowie im Hintergrund im Bereich oberhalb der Vertäfelung wurde er leicht gedünnt und über dem Ärmel der Frau angelöst. Jüngere Retuschen am linken Bildrand, um den Kopf der Frau und an der Rückwand des Kamins.
Die Signatur „Heemskerck ·1667" (Abb. 154) wurde in schwarzbrauner Farbe im Fußboden unterhalb des Steingutkruges aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die ersten vier Buchstaben wurden nachgezogen.
Die Rückseite (Abb. 155) ist unregelmäßig abgefast; die obere und untere Abfasung fallen eher flach, die linke Abfasung hingegen eher breit aus. Rechts sekundäre Abfasung. Die beiden Bretter, aus denen der Bildträger besteht, stoßen mit leichtem Versatz aufeinander. Klebespuren deuten auf eine Neuverleimung und Stabilisierung der Fuge hin. An der Fuge rechts Anobienlöcher. Die rauhere Struktur des oberen Brettes geht möglicherweise auf eine spätere Bearbeitung zurück. Dort Klebezettel: „3.", links davon in blauer Kreide „3.", darunter unleserliche weiße Kreidespuren. Rechts in weißer Kreide „a. 19.", darüber in roter Kreide „3498". Mit Feder in schwarzer Tinte oben links „N[?] N 60", oben rechts „Heemskerk". Auf dem unteren Brett links gezeichneter Männerkopf mit Pfeife im Mund, rechts daneben abgewischte Kreidespuren, vielleicht als Phallussymbol zu deuten. Eine weitere Zeichnung am rechten Rand zeigt möglicherweise einen schematisierten Kopf mit dreieckigem Hut. Darunter in Höhe der Pfeife „40 . [9?]". Um 180° gedreht: „Kley [...]g".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1640 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren

Abb. 154: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

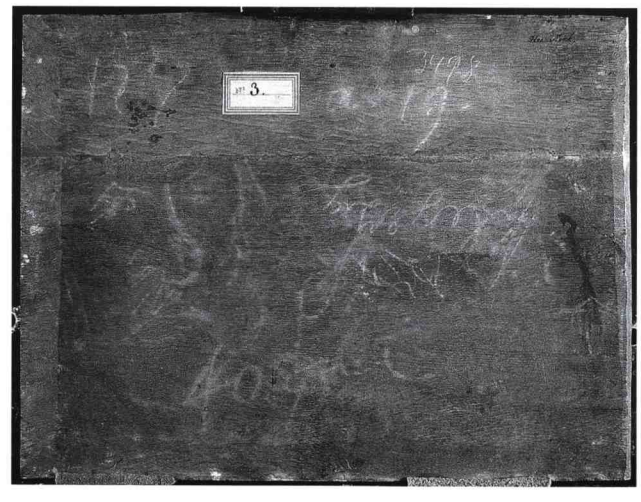


Abb. 155: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 156: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, 1667, Frankfurt a. M., Städel Museum

frühestens ab 1649 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1659.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Egbert Heembskerk"

BESCHREIBUNG

In einem bäuerlichen Interieur hat sich eine Familie an einem Tisch niedergelassen, auf dem neben einem Brotlaib eine weiße Schüssel mit einem Schinken steht. Der Teller vor dem Hausherren, der neben seinem Stuhl abgestellte Deckelkrug aus Steingut und das an der Tischkante liegende Messer runden die Darstellung der Mahlzeit ab. Neben der betenden Frau im Vordergrund steht eine Wiege, die mit einem blauen Tuch abgedeckt ist. Links von ihr sitzt ein kleines Mädchen, das gleichfalls die Hände zum Gebet gefaltet hat. Dahinter steht ein Mann, der mit seinen gefalteten Händen einen großen Hut hält. Zwischen ihm und dem Hausherren sitzt eine korpulente Frau, die ein mantelartiges Obergewand, einen Vlieger, trägt. Ihren Hut hat sie so tief in die Stirn gezogen, dass die Augenpartie nicht zu sehen ist. Links sitzt ein Mann mit lichtem Haar in einem grob gezimmerten Stuhl, dessen Hände gleichfalls in einer Mütze stecken. Verschiedene Gegenstände vervollständigen den Eindruck eines einfachen, etwas unordentlichen Haushalts.

Abb. 157: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Mikroskopaufnahme: Glanzlichter auf dem Zinnteller, Frankfurt a. M., Städel Museum

Vor dem Kamin am rechten Bildrand, in dem ein Feuer brennt, liegen eine Kohlenzange, eine Pfeife und ein Korb. Am Rauchfang ist ein Tuch aufgespannt, an dem zwei Strümpfe zum Trocknen befestigt sind, außerdem hängen dort ein Kerzenhalter und ein Weidenkorb. Auf dem Schränkchen links daneben stehen ein Kerzenständer aus Messing, ein Zinnteller sowie eine Glasflasche. Darüber hängt eine Laterne neben einem bogenförmigen Fenster. Über der geöffneten Tür befindet sich eine rundbogige Nische, in der Bücher und eine Glaskaraffe verwahrt werden. In die Rückwand sind rechts ein Schrank und links ein Alkoven eingebaut. Dazwischen hängt ein Weihwasserbecken neben einem Stich mit der Darstellung des gekreuzigten Christus, der von zwei Personen, vermutlich Maria und Johannes, flankiert wird.

FORSCHUNGSSTAND

Bereits im Verzeichnis der Sammlung von Johann Friedrich Städel wird das als „L'interieur d'une maison rustique" bezeichnete Gemälde „Egbert Heembskerk" zugeschrieben.[1] Auch das Thema, das Tischgebet der Familie, wird genannt. Die Zuschreibung an Egbert van Heemskerck wird fortan nicht mehr infrage gestellt.[2] Die Taxation im folgenden Jahr setzt den Wert des als „Wunderbar schön u : vortrefflich erhalten" beschriebenen Werkes mit *f* 440 fest.[3] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird die Zuschreibung auf Egbert van Heemskerck den Älteren präzisiert.[4] Die Signatur „Heemskerck" wird erstmals im 1835 erschienenen Städel-Verzeichnis erwähnt.[5] Die Datierung „1667" folgt erst im Städel-Verzeichnis von 1892.[6] Theodor Levin bezeichnet das Gemälde als „rohes Machwerk", dessen Signatur gefälscht sei.[7] Hingegen hält es Karl Woermann für ein authentisches Werk.[8]
Heinrich Weizsäcker transkribiert in dem 1900 erschienenen Gemäldeverzeichnis die Signatur und gibt ihren Ort in der linken unteren Bildecke wieder.[9] Im Städel-Verzeichnis von 1915 bezeichnet Arthur Hanke den Maler als Nachfolger von Adriaen Brouwer und David Teniers d. J.[10]

DISKUSSION

Egbert van Heemskerck malte vorwiegend Genreszenen, für die das Frankfurter Gemälde ein charakteristisches und qualitätvolles Beispiel ist. Obgleich er ver-

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 3.
2 Vgl. zuletzt Verz. 1995, S. 34.
3 Vgl. Archiv. 1817, S. 7, Nr. 3.
4 Vgl. Verz. 1819, S. 50, Nr. 193.
5 Vgl. Verz. 1835, S. 85, Nr. 278.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 55, Nr. 227.
7 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 110.
8 Vgl. WOERMANN 1888, S. 618.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 147f., Nr. 227.
10 Vgl. Verz. 1915, S. 123, Nr. 227.

Abb. 158: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Mikroskopaufnahme: Weihwasserbecken, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 159: Adriaen van Ostade, Geschlachtetes Schwein in einer Scheune, Mikroskopaufnahme: Weinblätter, die nicht vollständig die Aussparung ausfüllen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 160: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Mikroskopaufnahme: Messer an der Tischkante mit nicht vollständig herangemaltem Tischtuch, Frankfurt a. M., Städel Museum

mutlich bei dem Historienmaler Pieter de Grebber in der Lehre war, hinterließ die von Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade maßgeblich geprägte Tradition der Haarlemer Genremalerei deutlichere Spuren in seinem Œuvre. So malte Brouwer während seines Aufenthaltes in Haarlem, wo er um 1626/27 mehrfach dokumentiert ist und Houbraken zufolge bei Frans Hals in die Lehre ging, vorwiegend dunkle Kaschemmen, in denen bäuerliche, verkommene Gestalten dem Laster der Trunksucht nachgehen.[11] Charakteristisch ist die offene Malweise, die die Grundierung durchschimmern lässt, und der skizzenhafte, oft nur andeutende Pinselstrich. Die stilistischen Merkmale wurden von Van Ostade übernommen, von dem das Städel drei frühe Gemälde besitzt.[12]

Auf diese Vorbilder gehen das brauntonige Kolorit, die offene Malweise und auch das bäuerliche Sujet des 1667 datierten und daher vermutlich während Van Heemskercks Aufenthalt in Weesp entstandenen Frankfurter Gemäldes zurück. Wie Van Ostade trug Van Heemskerck zunächst großflächig die dunklen Farbpartien

11 Beispielhaft für das Frühwerk stehen die „Herbergsszene" (Holz, 34,8 x 26 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 1102), „Bauerngesellschaft" (Holz, 34 x 37,3 cm. Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. G 174) und „Kartenspieler" (Holz, 25 x 39 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 642); vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 98–105, Kat. 18–20.

12 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 314–338. Das früheste Werk zeigt das „Innere einer Scheune" (Holz, 27,6 x 22,6 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1081): Nur wenig Licht fällt in einen dunklen Innenraum hinein, das einige auf dem Boden verstreute Gegenstände sichtbar macht. Diese sind mit pastos gesetzten Glanzlichtern hervorgehoben, wohingegen der diffuse Hintergrund aus flüssigen, die dunkeltonige Unterlegung nur teilweise überdeckenden Pinselstrichen besteht. Die Darstellung eines „Geschlachteten Schweins" (Holz, 61,0 x 49,2 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1153) von 1643 veranschaulicht die weitere künstlerische Entwicklung von Van Ostade. Er verstärkte die Kontraste, so dass sich der beleuchtete Kadaver hell vom dunkeltonigen Hintergrund abhebt. Außerdem wird die Pinselschrift noch flüchtiger und andeutender. Des Weiteren besitzt das Städel die 1637, nur ein Jahr nach dem „Inneren einer Scheune" entstandene Darstellung eines „Schweineschlachtens bei Fackellicht" (Inv. Nr. 1231).

auf. Die betont nachlässige Pinselschrift unterstreicht den primitiven Charakter der bäuerlichen Behausung. Die später aufgetragenen hellen Farbtöne in der Figurengruppe und in der beleuchteten Seitenwand kontrastieren mit dem dunklen Grund und verstärken somit die tiefenräumliche Wirkung. Von dem locker ausgeführten, dunkeltonigen Grund heben sich einzelne Details wie der glänzende Zinnteller auf dem seitlich stehenden Schränkchen durch helle Glanzlichter deutlich ab (Abb. 157).

Auch im maltechnischen Aufbau bestehen Parallelen zu Van Ostade: So schimmert insbesondere im Hintergrund die warmtonige, graue Grundierung durch und erzeugt so die diffuse Atmosphäre, die das einfache Interieur bestimmt. Die Details hingegen sind zeichnerisch angelegt, denn sie werden aus der Kontur entwickelt. Dünne Lasuren und kleine, pastose Glanzlichter verleihen den Gegenständen Volumen. Dies wird beispielhaft deutlich an dem rechts von dem Alkoven hängenden Weihwasserbecken (Abb. 158). Wie bei Van Ostade (Abb. 159) wird die Farbe teilweise nicht ganz an die Gegenstände herangemalt, so dass eine Aussparung bleibt und, beispielsweise bei dem auf der Tischkante liegenden Messer, die Grundierung zu sehen ist (Abb. 160).[13]

Abb. 161: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Wirtshausszene, 1667, zuletzt Mailand, Kunsthandel Finarte (1987)

Das Frankfurter Gemälde ist 1667 datiert.[14] Dies stimmt mit der dendrochronologischen Datierung des Bildträgers überein, demzufolge man von einer Entstehung des Bildes ab 1659 ausgehen kann.[15] Der stilistische Vergleich mit einem gleichfalls 1667 datierten Gemälde im Kunsthandel (Abb. 161), das eine Wirtshausszene zeigt, bestätigt die Datierung.[16] Auch hier wird das Interieur im Hintergrund durch eine Bretterwand abgeschlossen, die anscheinend einen Schrank verbirgt. Wie im Frankfurter Gemälde findet sich die offen stehende Klappe wieder; der Alkoven allerdings ist durch einen Kamin ersetzt. Die Tür mit dem rundbogigen Abschluss kommt in beiden Werken vor, ebenso einzelne Details wie die Laterne, der Steingutkrug und die auf dem Boden verstreuten Gegenstände. Auffallend ist auch die prominent im Vordergrund sitzende Frau, die wie im Frankfurter Gemälde nach rechts blickt und annähernd ins Profil gewendet ist. Allerdings tritt sie in der Wirtshausszene als singende Schankmagd auf, die von grölenden männlichen Gästen umgeben ist. Auch die Figur mit der tief über die Augen gezogenen Kopfbedeckung findet sich wieder: Im Frankfurter Gemälde handelt es sich um eine Frau mit einer altertümlichen Haube, bei dem Werk im Kunsthandel um einen Mann, der gerade seine Pfeife an einem Kohlebecken entzündet hat.

Van Heemskerk verwendete für seine bäuerlich-derben Szenen häufig wiederkehrende Motive. Wie im Frankfurter Gemälde kommen auch in einer um 1675 datierten Wirtshausszene der Kamin, die Bretterwand und der Steinzeugkrug auf dem Boden vor.[17] Das seitlich stehende Schränkchen mit dem darauf präsentierten Teller und der Glasflasche findet sich auf einem weiteren Gemälde wieder.[18] Auch die Figuren treten leicht variiert mehrfach auf: Eine weitere Darstellung einer „Betenden Familie" von Van Heemskerck im Kunsthandel zeigt links am Tisch einen Bauern, der gleichfalls in einem einfachen, in diesem Fall aus einem Fass zusammengezimmerten Stuhl sitzt, und neben ihm eine Frau, die ihren Kopf zum Gebet gesenkt hält.[19]

13 Zur Maltechnik von Van Ostade vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 335f. und Abb. 319.

14 Das entstehungszeitliche Craquelé bestätigt die Authentizität, auch wenn die ersten vier Buchstaben der Signatur nachgezogen sind.

15 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Universität Hamburg, vom 17. Januar 2005 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

16 Leinwand, 44 x 42 cm, rechts unten monogrammiert. Vgl. Verst. Mailand (Finarte) 10. Juni 1987, Nr. 66.

17 Holz, 39 x 32 cm, auf der Bretterwand monogrammiert. Vgl. Verst. Wien (Dorotheum) 25. Mai 1982, Nr. 404.

18 Holz, 23,5 x 20,3 cm. Vgl. Verst. Amsterdam (Christie's) 6. Mai 1993, Nr. 103A. Dort wird es dem Umkreis von Richard Brakenburgh zugeschrieben. Im November 1992 wies Fred G. Meijer das Gemälde Egbert van Heemskerck d. Ä. zu (vgl. Anmerkungen auf dem Foto im RKD, Den Haag, mit dem Hinweis, dass die Figur links vollständig übermalt ist).

19 Holz, Maße unbekannt. Vgl. Verst. Den Haag (v. Maarle & Bignell) o. J., Nr. 68 als „J. Steen" aufgrund der Signatur un-

Abb. 162: Adriaen van Ostade, Das Tischgebet vor der Mahlzeit, 1653, Radierung, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

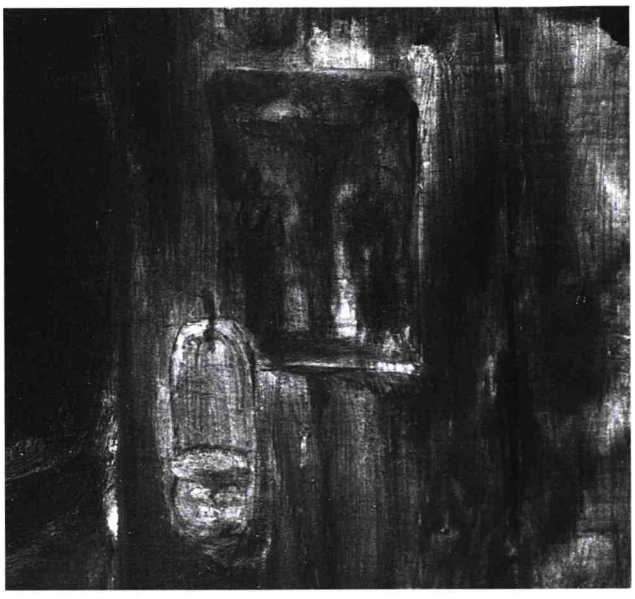


Abb. 163: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Infrarot-Reflektographie, Detail: Stich mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wiederholt griff Van Heemskerck auch das Thema des „Tischgebets" auf: Deutliche Verwandtschaften zeigen ein Gemälde im Hessischen Landesmuseum Darmstadt[20], in dem die betende Familie mit einem Küchenstillleben kombiniert wird, und eine Version in einer Amsterdamer Privatsammlung.[21] Außer diesen beiden haben sich weitere Fassungen erhalten, die das Sujet im Querformat mit vielen Figuren oder als kleinformatige intime Szene mit zwei Figuren wiedergeben.[22] Das Frankfurter Gemälde stellt eine geschlossene und erzählerisch dichte Variante dar, da trotz der anschaulichen Wiedergabe des heruntergekommenen Interieurs und der Vielzahl der Details das familiäre Gebet im Mittelpunkt der Darstellung steht. Die um den Tisch versammelte Familie – anscheinend mehrere Generationen, wie das neugierig und aufmerksam zu seiner Mutter blickende Kind veranschaulicht – ist in das Gebet vertieft, mit dem es die Mahlzeit würdigt. Anregungen zur Darstellung des Themas erhielt Van Heemskerck möglicherweise durch Adriaen van Ostade, dessen 1653 entstandene Radierung (Abb. 162) gleichfalls eine betende Familie bei ihrem bescheidenen Mahl zeigt.[23] Sehr vergleichbar ist der einfache Innenraum mit dem primitiven Mobiliar und dem Kamin, der am rechten Bildrand emporragt.

Van Heemskerck beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Schilderung der familiären Szene. Mit dem Weihwasserbecken und dem in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 163) deutlich zu erkennenden Blatt mit der Kreuzigungsszene hob er den religiösen Gehalt des Themas hervor. Darstellungen des „Tischgebets" kamen im 16. Jahrhundert auf, zu Beginn meist im Zusammenhang mit reformatorischen Schriften.[24] Um 1580 wird das Gebet vor der Mahlzeit in den Südlichen Niederlanden in die Malerei umgesetzt.[25] Basierend auf Psalm 128, der ein Lobpreis des Hausstandes darstellt, versinnbildlicht das Thema das Ideal der christlichen Familie, die sich einträchtig zur gemeinsamen Mahlzeit zusammenfindet.[26]

ten links. Fred G. Meijer vom RKD, Den Haag, schrieb das Gemälde 1984 Van Heemskerck zu, vgl. Foto im RKD.

20 Holz, 41 x 62 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Wie im Frankfurter Gemälde kommen die prominent im Vordergrund sitzende Frau, der stehende Mann im Hintergrund und das Motiv des Kamins vor.

21 Holz, 27,5 x 34,5 cm. Amsterdam, Privatsammlung, zuvor Verst. Amsterdam (Christie's) 8. März 1984, Nr. 39.

22 Im RKD sind außer dem Frankfurter Gemälde insgesamt sechs weitere, Van Heemskerck zugeschriebene Versionen mit Fotografien dokumentiert.

23 Radierung, 156 x 131 mm (HOLLSTEIN XV, B.34). Das in der Graphischen Sammlung im Städel Museum bewahrte Blatt zeigt den siebten Zustand (Inv. Nr. 5580). Dazu auch Louis GODEFROY, L'Œuvre gravé de Adriaen van Ostade, Paris 1930, Nr. 34.

24 Vgl. FRANITS 1986, S. 36–39.

25 Vgl. VAN THIEL 1987, S. 143.

26 Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 295. Van Thiel bezeichnet das Thema explizit als reformatorisch; vgl. VAN THIEL 1987, S. 147. Eine 1583 datierte Darstellung einer „Betenden Familie" (Holz, 150 x 211 cm, Brügge, Museum Gruuthuse) von einem unbekannten Maler stellt eine fast wörtliche Umsetzung der im

Als Sinnbild familiärer Eintracht wählte es Maarten de Vos zur Illustration der „Concordia" in einem 1589 von Crispijn de Passe angefertigten Kupferstich (Abb. 164).[27] Um den Tisch hat sich die Familie versammelt, und während der Hausvater und sein Sohn noch beten, brechen die übrigen Familienmitglieder das Brot und trinken Wein, in Anspielung auf das christliche Abendmahl.[28] Da dieses und die Taufe zu den verbleibenden zwei von den sieben katholischen Sakramenten zählten, die von den Protestanten anerkannt wurden, wurde das Thema häufig dem reformatorischen Kontext zugeordnet.[29] So deutet manchmal ein Abendmahlskelch auf das bei den Protestanten übliche gemeinsame Trinken des Weins hin.[30] Allerdings gibt es auch Darstellungen, die eher für einen katholischen Auftraggeber sprechen, wie die von Geldorp Gortzius 1602 gemalte „Betende Familie". Hier deuten das lateinische Zitat, die Kreuzigungsszene als Bild im Bild und die herabschwebende Taube auf die katholische Konfession hin, zu der sich die porträtierte Familie vermutlich bekannte.[31] Das Weihwasserbecken unter dem Blatt mit der Kreuzigung auf dem Frankfurter Gemälde von Egbert van Heemskerck könnte daher auf eine sich eher zum Katholizismus bekennende Zielgruppe verweisen.

Eng mit dem christlichen Familienideal verbunden war auch die Aufgabe, Kinder angemessen zu erziehen. Dies beinhaltete nicht nur die religiöse, sondern auch die mo-

Abb. 164: Crispijn de Passe d. Ä. (nach Marten de Vos), Der gute Haushalt (Concordia), 1589, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Psalm genannten Metaphern dar; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 295 und Abb. 73b. Dazu auch VAN THIEL 1987, S. 128f.

27 Kupferstich, 22,4 x 21,1 cm (HOLLSTEIN XLIV, 1286). Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Der Stich ist auf dem Gegenstück, das als Sinnbild des Schlechten Haushalts eine sich prügelnde Familie zeigt, 1589 datiert. Zu dem Thema im Zusammenhang mit dem Tischgebet vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 126, Abb. 3. Dazu auch VAN THIEL 1987, S. 148, Anm. 122.

28 Zur Deutung des gemeinsamen Essens als „Geistige Mahlzeit" und zur Imitatio Christi vgl. die Ausführungen von Eddy de Jongh in: Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 296–298 mit zahlreichen Textbelegen. Er verweist auf eine 1609 entstandene Radierung von Claes Jansz. Visscher mit dem „Gebet vor der Mahlzeit", die als Bild im Bild gleichfalls eine Darstellung des „Letzten Abendmahls" zeigt. Dazu auch Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 124–128, Kat. 20.

29 Vgl. VAN THIEL 1987, S. 132f. und S. 147–149.

30 Allerdings handelt es sich bei den prominent gezeigten Bechern häufig auch um Geschenke, die beispielsweise bei Hochzeitsfeiern der zukünftigen Familie gegeben wurden, so dass sie nicht immer eine explizit religiöse Bedeutung haben; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 296. Dazu auch VAN THIEL 1987, S. 140.

31 Holz, 71 x 97,5 cm. Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 296 und Abb. 297. Dazu auch Ilja M. VELDMAN, Keulen als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567–1612), in: Oud Holland 107, 1993, S. 34–58, S. 47.

Abb. 165: Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Mädchens, Frankfurt a. M., Städel Museum

ralische Unterweisung mit dem Ziel, die Kleinen an das gesellschaftliche Zusammenleben und die geltenden sozialen Normen heranzuführen.[32] Die gemeinsame Mahlzeit war oft die einzige Gelegenheit am Tage, zu der sich die gesamte Familie und das Gesinde zusammenfanden und wo die älteren den jüngeren Generationen beispielhaft christliche Wertvorstellungen vorleben konnten. Daher bot sich das Thema in besonderer Weise als Sinnbild der elterlichen Verantwortung und Fürsorge an.[33] Auch das Frankfurter Gemälde steht in dieser Tradition, denn durch die Lichtführung, die sich auf der rechten Hälfte der Tischgruppe konzentriert, und durch die leuchtenden Farben hob Van Heemskerck die Mutter und das Kind neben ihr hervor. Mit dem Blick, den das kleine Mädchen auf die Mutter richtet (Abb. 165), erheischt es Aufmerksamkeit und Anerkennung für die richtige Haltung der Hände während des Gebets. Der stehende Mann, der, wie damals üblich, seine betenden Hände mit seiner Kopfbedeckung verdeckt[34], unterstreicht mit seinem liebevoll auf das vor ihm stehende Kind gerichteten Blick die Verantwortung der Älteren, die Kleinen in der christliche Lebensführung zu unterweisen. Auf den wiederholt als Gegenbild zum wohlerzogenen Kind auftretenden Hund, der seinen Trieben folgend einen Topf mit Brei ausschleckt, verzichtete Van Heemskerck.[35] Anders als beispielsweise Jan Steen, der mit Inschriften oder dem Motiv des Hundes deutlich auf den moralisierenden Gehalt abzielt[36], bettete er das traditionelle Thema in die atmosphärisch dichte Wiedergabe der bäuerlichen Umgebung ein.

Ungewöhnlich sind die Kreidezeichnungen auf der Rückseite des Bildträgers (Abb. 155). Deutlich zu erkennen ist auf dem unteren Brett ein Männerkopf mit einer Pfeife im Mund. Die übrigen Zeichnungen sind teilweise verwischt und deshalb nur schwer zu deuten. Neben Kreidespuren, die vielleicht als Phallussymbol zu lesen sind, findet sich eine weitere Zeichnung am rechten Rand. Diese lässt sich möglicherweise als ein schematisierter Kopf mit dreieckigem Hut interpretieren. Wann diese Zeichen auf der Rückseite aufgetragen wurden und ob sie eine sinnbildliche Bedeutung haben oder nur Spielerei sind, ist heute nicht mehr feststellbar.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 3; 1819, S. 50, Nr. 193; 1823, S. 29, Nr. 193; 1830, S. 3, Nr. 16; 1833, Taf. 14; 1835, S. 85, Nr. 278; 1844, S. 101, Nr. 227; 1855, S. 21, Nr. 227; 1858, S. 98, Nr. 224; 1866, S. 101, Nr. 224; 1870, S. 128, Nr. 248; 1873, S. 132, Nr. 248; 1879, S. 132, Nr. 227; 1883, S. 135, Nr. 227; 1888, S. 145, Nr. 227; 1892, S. 55, Nr. 227; 1897/1900, S. 53, Nr. 227; 1900, S. 147f., Nr. 227; 1905/07, S. 43, Nr. 227; 1907, S. 41, Nr. 227; Verz. 1914, S. 53, Nr. 227; 1915, S. 123, Nr. 227; 1919, S. 51, Nr. 3; 1924, S. 94, Nr. 3; 1991, S. 70; 1995, S. 34, Abb. 41

LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 110
WOERMANN 1888, S. 618
EBE 1901, S. 438
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 70, S. 80

32 Von zahlreichen pietistischen Autoren des 17. Jahrhunderts wurde die Familie als kleines Abbild der Gemeinde und damit als Grundlage des gesellschaftlichen Gefüges gesehen; vgl. FRANITS 1986, S. 37f. und S. 42f.

33 Dazu ausführlich FRANITS 1986 und FRANITS 1993, S. 142–154. Er verweist auf die deutsche Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts, in der ausführliche moralisierende Stichunterschriften mit Darstellungen der gemeinsam betenden Familie verknüpft wurden; vgl. FRANITS 1986, S. 36–38.

34 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 128, Anm. 2.

35 Franits führt die Darstellung des Hundes auf eine von Plutarch verwendete Parabel in dem 1619 in niederländischer Übersetzung erschienenen „Tractaet vande op-voedinghe der kinderen" (Middelburg 1619) zurück: In dieser lässt Lycurgus, Gesetzgeber in Sparta, zwei Hunde sehr unterschiedlich aufwachsen und stellt sie später in einer Probe einander gegenüber. Der nicht erzogene, faule Hund ist daran zu erkennen, dass er aus dem ihm angebotenen Napf frisst, der richtig erzogene Hund hingegen jagt sich seine Beute selbst; vgl. FRANITS 1986, S. 45–49.

36 Franits nennt ein Gemälde von Jan Steen im Philadelphia Museum of Art, vgl. FRANITS 1986, S. 47–49, Abb. 13. In einer weiteren Variante des Themas aus dem Jahr 1660 (Holz, 52,7 x 44,5 cm. Sudeley Castle, Gloucester, The Walter Morrison Collection) ersetzte Steen das Motiv des Hundes durch ein Vanitasstillleben, das auf den Tod und damit auf das zu erwartende Jüngste Gericht verweist; vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 307f., Kat. 102.

WYBRAND HENDRIKS

Amsterdam 1744 – 1831 Haarlem

Am 21. Juni 1744 wurde Wybrand Hendriks als Sohn des Bildhauers Hendrik Hendriks und der Aaltje Claas in Amsterdam getauft. Von 1765 bis 1774 war er Mitglied der Amsterdamse Stadstekenacademie und gewann mehrfach Preise. Bereits zu dieser Zeit war er als Mitarbeiter in Johannes Remmers' Fabrik für Wandbehänge an der Rozenstraat beschäftigt. Dort freundete er sich mit Willem Joseph Laqui an, der später häufig die Staffage in seinen Landschaftsbildern ergänzte. Am 21. November 1774 erwarb Hendriks eine eigene Fabrik und schrieb sich wenige Tage später in der St. Lukasgilde ein. Ein halbes Jahr später heiratete er Agatha Ketel, die Witwe des vormaligen Fabrikbesitzers. Im gleichen Jahr, möglicherweise noch vor seiner Hochzeit, unternahm Hendriks gemeinsam mit Hendrik Meyer eine Reise nach England, die er aber aufgrund einer Erkrankung vorzeitig abbrach. 1776 verkaufte er seine Fabrik und ließ sich in Haarlem nieder. Dort schrieb er sich am 16. Juli in die St. Lukasgilde ein und wurde im folgenden Jahr einer der sechs Direktoren der Haarlemer Zeichenakademie. Von 1782 bis 1785 lebte Hendriks an verschiedenen Orten; so ist er in Ede sowie anderen Orten in der Veluwe dokumentiert und hielt sich zeitweise in Amsterdam auf. Nach seiner Rückkehr nach Haarlem übernahm er den Posten des Kastellans in der Teylers Stichting und die Aufsicht über das Kunstkabinett. Diese Aufgaben behielt er bis 1819 bei. Außerdem übernahm er andere gesellschaftliche Verpflichtungen, so war er einer der Regenten des Vrouwe- en Anthoniegasthuis, einem Armenhaus, und trat der Theatergesellschaft „Leerzam vermaak" bei. 1796 übernahm er einen Posten im Stadtrat, außerdem gründete er eine Zeichenschule. 1822 wurde er in die Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam aufgenommen. Am 28. Januar 1831 starb Hendriks und wurde in der Grote Kerk in Haarlem begraben.

Wybrand Hendriks war nicht nur ein begabter Maler, sondern auch Zeichner. Sein Œuvre umfasst Landschaften und Stadtansichten, Genrebilder und Jagdstillleben im Stil des 17. Jahrhunderts. Manchmal fertigte er auch Kopien nach Werken der großen Maler jener Zeit an. Als Porträtmaler beschränkte er sich auf Auftraggeber aus der Haarlemer Gesellschaft.

LITERATUR: Van der Eijnden-Van der Willigen 3, 1820, S. 21–25; 4, 1840, S. 37f.; Wurzbach 1, 1906, S. 677; Scheen 1981, S. 206; Sliggers 2006, S. 368f.

STILLLEBEN MIT BLUMENSTRAUSS UND VOGELNEST

INV. NR. 1142

1776

Cedrela odorata (Zigarrenkistenholz), 60,1 x 51,2 cm

Signiert und 1776 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Tafel aus Cedrela odorata (Zigarrenkistenholz, 60,1 x 51,2 x 0,8–1,0 cm) wurde rückseitig allseits abgefast und auf der Vorderseite mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Eine Unterlegung ließ sich nicht nachweisen. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 166) zeigt eine Unterzeichnung, mit der die Komposition angelegt wurde. Dabei lassen sich zwei Strichharten unterscheiden: Die prominenten Blüten sind in ihren Konturen präzise umrissen, das Blattwerk im Hintergrund jedoch ist nur flüchtig angedeutet. Das über die Kante des Postaments herabhängende Geißblatt war ursprünglich etwas weiter links geplant.

Das Gemälde befindet sich in einem mäßigen Zustand: Der Bildträger hat sich leicht verzogen. Bestoßene Bildränder, kleinere Ausbrüche an der unteren rechten Bildecke. Schwundrisscraquelé in den roten Blüten und der verschatteten Seite der Vase. Die hervorquellende Grundierung in den Craquelésprüngen geht vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück. Verputzungen besonders in den dunkleren Lasuren. Reinigungsproben im Bereich der weißen Anemonen links.

Der relativ dicke, gelbliche Firnis zeigt unter UV-Licht ein sehr unregelmäßiges, fleckiges Erscheinungsbild. Über den großen weißen Blüten sowie am linken Bildrand im Hintergrund wurde er stark, über den blauen Blumen, einigen grünen Blättern und der Figur auf der Vase hingegen weniger gedünnt. Lasierende Retuschen um das Monogramm.

Die Signatur befindet sich am rechten Rand des Postaments (Abb. 167). Die in bräunlicher Farbe aufgetragene originale Signatur „W Hend [..] ks 1776" ist nur noch in Resten vorhanden, markiert sich aber in der Infrarot-Reflektographie deutlicher (Abb. 168). Um das Gemälde Jan van Huysum zuschreiben zu können, wurde die originale Signatur zu einem unbekannten Zeitpunkt

Abb. 166: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 167: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

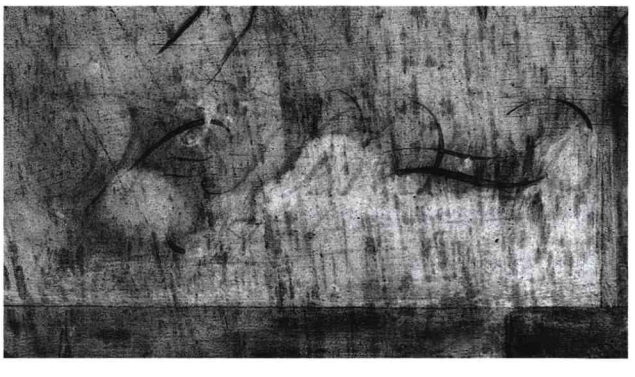


Abb. 168: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Infrarot-Reflektographie: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

übermalt und darüber das Monogramm „V=H“ in braunroter Farbe aufgetragen. Heute stehen beide Zustände nebeneinander, da die Übermalungen teilweise entfernt wurden. In den originalen Buchstaben lässt sich ein entstehungszeitliches Craquelé nachweisen, das in den übermalten Partien jedoch zugelaufen ist.
Die Rückseite wurde mit einem Anstrich versehen. Die alte Papierabklebung über den allseitigen, regelmäßigen Abfasungen ist nur noch in Resten vorhanden. Mittig Klebezettel „G. 1142.“. Oben links in schwarzer Farbe gestempelt: „27 N“ (Abb. 169).

PROVENIENZ

Erworben am 23. April 1884 vom Frankfurter Kunstverein als „Jan van Huijsum“

BESCHREIBUNG

Auf einer gelb-braun marmorierten Brüstung, die etwa drei Viertel des unteren Bildrandes einnimmt und in der Bildmitte halbrund vertieft ist, steht ein üppiger Blumenstrauß. Er wurde in einer Terrakottavase arrangiert, deren Vorderseite ein Relief schmückt. Es zeigt eine halbnackte Frau, die in einer tänzerischen Bewegung ein Tuch vor ihre Scham hält. Eine weiße, fast verblühte Pfingstrose darüber bildet die Mitte des Blumenarrangements. Links davon stecken kleinere weiße Blüten und eine gelbe Ranunkel. Eine weiße, rot gefleckte Tulpe und eine rote Pfingstrose hängen bereits herab, wie auch das Geißblatt, dessen elegant gebogener Stiel rechts zwischen den kräftig-grünen Blättern der Pfingstrose steckt. Orangefarbene und blau-gelbe Blüten bilden den Übergang zu einer Kaiserkrone, die oberhalb einer gelben und einer roten Blume den höchsten Punkt des Straußes bildet. In einer nach links abfallenden Diagonalen schließt sich ein Zweig mit zarten rosafarbenen Blüten, eine rote Anemone, die Dolde einer weißen Levkoje und blauer Rittersporn an. Auf der Brüstung liegen eine rosafarbene Rose und eine blaue Buschwinde, die sich aus dem Strauß gelöst haben, neben einem Vogelnest mit fünf jadegrünen Eiern. Ein parkartiger Wald im Hintergrund hinterfängt das Stillleben.

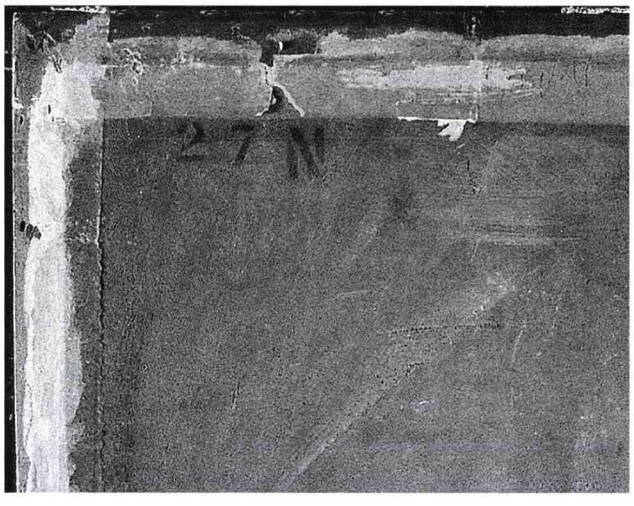


Abb. 169: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Am 23. April 1884 wurde das Gemälde vom Frankfurter Kunstverein als „Jan van Huijsum“ erworben. Unter dieser Zuschreibung wird das Blumenstillleben im 1884 erstellten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1883 aufgenommen.[1] Das dort erwähnte Monogramm wird 1888 von Theodor Levin als gefälscht bezeichnet.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird es ohne weiteren Kommentar bezüglich der Authentizität als „V. H.“ wiedergegeben.[3] Heinrich Weizsäcker, der zwar an der traditionellen Zuschreibung an Van Huysum festhält, weist bereits auf die seiner Ansicht nach ungewöhnliche Form des Monogramms hin, das er allerdings für alt hält. Mit einem gewissen Vorbehalt bezeichnet er es als authentisch.[4] 1971 rekonstruiert der Städel-Restaurator Helmut Tomaschek die ursprüngliche Signatur des Gemäldes, die er als „W Hendriks 1776“ liest (Notizen vom Oktober 1971; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Im Städel-Verzeichnis von 1995 wird das Gemälde einem unbekannten Nachahmer Van Huysums zugewiesen.[5] In einer im Februar 1996 auf dem Foto des Frankfurter Stilllebens im RKD, Den Haag, notierten Anmerkung erwähnt Fred G. Meijer die bislang übliche Zuschreibung („heet (te) J. van Huysum“), weist das Gemälde jedoch Wybrand Hendriks zu.[6] Dort führt er auch die Einschätzung von Cornelis Hofstede de Groot auf, der die alte Zuschreibung als „dubieus“ bezeichnet hatte. In einem Brief vom 15. März 2003 schreibt Marcus Dewitz das Gemälde gleichfalls Hendriks zu und bezeichnet es als „charakteristisches, in enger Nachfolge van Huysums geschaffenes Blumenstillleben“.[7]

1 Vgl. Verz. 1883 (Nachtrag 1884), o. S. , Nr. 336a.
2 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 61. Das Gemälde erscheint auf einer Liste mit Werken im Städel, die Theodor Levin als zweifelhaft bezeichnete, allerdings ohne Gründe dafür zu benennen.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 73, Nr. 336a.
4 „Das Monogramm ist von ungewöhnlicher Form, aber alt und, wie es scheint, auch echt.“; vgl. Verz. 1900, S. 169f., Nr. 336a.
5 Vgl. Verz. 1995, S. 37, Tafel 74.
6 Vgl. Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.
7 Vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

Abb. 170: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, 1776, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Zusammen mit Jan van Os gehört Wybrand Hendriks zu den Nachfolgern von Jan van Huysum, der die Stilllebenmalerei des 18. Jahrhunderts nachhaltig geprägt hatte, indem er sich um 1720 von der bislang üblichen Praxis löste, einen dunklen Hintergrund zu verwenden.[8]

Abb. 171: Jan van Huysum, Blumenstillleben in einer Terrakottavase mit Kaiserkrone und Chalzedonischer Lilie, 1724, Los Angeles County Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Edward William Carter

Damit verzichtete Van Huysum auf den typischen Kontrasteffekt, mit dem sich die leuchtenden Farben des Stilllebens vom dunklen Grund abhoben. Diesen ersetzte er durch einen hellfarbigen Fond, der häufig einen Landschaftsausschnitt zeigt.[9] Der neue Bildtypus wurde von Sammlern hoch geschätzt, und Van Huysum erzielte mit seinen Gemälden hohe Preise.[10]

Die außerordentliche Wertschätzung der Blumenstillleben von Van Huysum spiegelt auch das Frankfurter Gemälde: 1776 datiert, spricht es zum einen für eine anhaltende Nachfrage auf dem Kunstmarkt, der Wybrand Hendriks mit seinen Nachschöpfungen entsprach. Zum anderen deutet die nachträgliche Abwandlung seiner Signatur in ein Monogramm von Van Huysum darauf hin, dass dessen Werke auch im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert so hoch geschätzt wurden, dass sie sich unter dem prominenten Namen zu einem höheren Wert verkaufen ließen.

Der Vergleich mit dem 1724 datierten „Blumenstillleben in einer Terrakottavase mit Kaiserkrone und Chalzedonischer Lilie" (Abb. 171) von Van Huysum verdeutlicht, wie eng sich Hendriks an seinem Vorbild orientierte.[11] Beide Gemälde zeigen das konkav eingeschwungene Postament aus gelb-bräunlichem Marmor. Das lockere Blumenarrangement wird jeweils von einer diagonalen Achse dominiert, die oben in eine Kaiserkrone, unten in eine weiße Pfingstrose und eine rotgeränderte Baguette-Tulpe ausläuft. Charakteristisch sind die locker gesteckten, langstieligen Blumen, deren gebogene Stiele und zarte Blüten Akzente setzen. Wie Van Huysum platzierte Hendriks Blüten in Weiß und anderen hellen Farben vor die verschattete linke Hälfte des Hintergrundes, wohingegen sich rechts dunkle Blätter und Blüten vom hell beleuchteten Ausblick in die Bildtiefe abheben. Dort sind Bäume und Büsche zu ahnen, die in hellen Grüntönen wiedergegeben sind.

8 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 283. Noch 1707 hatte Gerard de Lairesse diese Vorgehensweise gefordert: „By bloemen past geen witte, geele, noch roode achtergrond, maar sombergraauw" (LAIRESSE 1740, Bd. 2, 11. Buch, S. 261); vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 286, Anm. 2. Beispiele für die bisher übliche Malweise in diesem Katalog von Abraham Mignon (Abb. 354), Haermen Loeding (Abb. 284) und Rachel Ruysch (Abb. 451). Zu Van Huysums Stillleben und ihren Charakteristika vgl. Sam Segal, Art, Theory and Practice, in: Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 38–47; zur Entwicklung seines Œuvres vgl. Sam Segal, Jan van Huysum's Flower and Fruit Pieces, in: Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 48–67.

9 Van Eijnden und Van der Willigen zufolge entsprach Van Huysum hier einer Anregung durch seinen Freund, den Kunstkritiker Lambert ten Kate: „Hij ried de achtergronden helder te houden, juist om de vruchten en bloemen daarop te beter werking te doen winnen. [...] en het was op het gevoel en de aanwijzing van TEN KATE alleen, dat hij van toen af zijne manier geheel veranderde, en de waarde zijner stukken, daardoor, van honderd of tweehonderd zag klimmen, ja tot duizend, ja tot vijf duizend gulden toe." (VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 1, 1816, S. 312f.); vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 286, Anm. 1. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts kam es in Mode, im Hintergrund Parks und Landschaften zu zeigen; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 284. Siehe dazu auch die Beispiele von Cornelis de Heem (Abb. 149) und Jan Weenix (Abb. 594) in diesem Katalog.

10 In Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts wurden die in den 1720er Jahren entstandenen Gemälde als Werke seiner besten Schaffensphase bezeichnet; vgl. WALLERT 1999, S. 108.

11 Holz, 80 x 59,6 cm. Los Angeles County Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Edward William Carter (Inv. Nr. M.91.164.2); vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 193-198, Nr. F15, dort ein weiteres, 1726 datiertes Beispiel in der Wallace Collection, London (Mahagoni, 79,4 x 59,4 cm. Inv. Nr. P 149; vgl. John INGAMELLS, The Wallace Collection. Catalogue of Pictures IV. Dutch and Flemish. London 1992, S. 163).

Abb. 172: Jan van Huysum, Blumenstillleben mit Kaiserkrone, Tulpen, Pfingstrose und einer Statue der Flora, 1723, Amsterdam, Rijksmuseum

Auch das auf der Brüstung abgelegte Vogelnest[12] und das kräftige Laub einer Pfingstrose sind Motive, die Hendriks von Van Huysum übernahm, wie der Vergleich mit dessen 1723 datierten Blumenstillleben in Amsterdam zeigt (Abb. 172).[13] Für beide Maler charakteristisch sind auch Motive wie die Schmetterlinge, Ameisen oder Fliegen, die zur Verlebendigung der Darstellung beitragen.[14]

Im maltechnischen Aufbau werden zwischen beiden Malern Übereinstimmungen, aber auch Abweichungen deutlich. Beide verwendeten Bildträger aus Mahagoni, denn diese Holzart reagiert weniger auf Klimaschwankungen als Eiche, so dass die Bildoberfläche kaum Craquelés ausbildet.[15] Darüber wurde ein heller Grund aufgetragen, der durch die später aufgetragenen Farbschichten durchschimmert und diesen einen hellen Ton

12 Das Motiv wurde auch von Jan Davidsz. de Heem, Abraham Mignon und Rachel Ruysch verwendet; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 284.

13 Mahagoni, 81 x 61 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-188); vgl. Ausst. Kat. Delft-Houston 2006/07, S. 188–192, Nr. F14.

14 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 283f.

15 Vgl. Wallert 1999, S. 109. Das Gemälde von Hendriks im Städel wurde jedoch auf einen Bildträger aus Cedrela odorata (Zigarrenkistenholz) aufgetragen; vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 29. Februar 2008 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

Abb. 173: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Mikroskopaufnahme: Dünner Farbauftrag mit durchschimmernder Grundierung und Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 174: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Mikroskopaufnahme: Dünnflüssige Malweise mit sichtbaren Pinselstrukturen, Frankfurt a. M., Städel Museum

gibt.[16] Im Gegensatz zu Van Huysum, der die Komposition mit monochromen Farben anlegte,[17] verwendete Hendriks eine Unterzeichnung (Abb. 166). Dabei sind zwei verschiedene Stricharten festzustellen: Einzelne Blüten oder Blätter wurden in ihren Konturen bereits festgelegt, andere nur mit wenigen Strichen markiert. Der Hintergrund ist durch einige schlaufenförmige Linien strukturiert, die sich keinen der später gemalten Motive zuordnen lassen. Anscheinend übertrug Hendriks zunächst die vorgezeichnete Komposition auf den Bildträger. Dabei skizzierte er mit den flüchtig aufgetragenen Linien die Aufteilung des Bildfeldes. Einzelne Blüten wurden anscheinend genau von der Vorlage übertragen, denn darauf weisen die präziser gesetzten Striche hin. Der Vergleich des ausgeführten Gemäldes mit der in der Infrarot-Reflektographie sichtbaren Unterzeichnung macht deutlich, dass Hendriks später immer wieder von dieser abwich – so rückte das Geißblatt etwas weiter nach links, und einzelne, in der Zeichnung angelegte Blumen vor dem Ausblick in die Landschaft wurden nicht ausgeführt.

Übereinstimmungen zwischen Van Huysum und Hendriks bestehen hinsichtlich des nur aus wenigen Farbschichten bestehenden Bildaufbaus. Die Farben wurden relativ dünn aufgetragen, so dass häufig der helle Grund und bei Hendriks manchmal auch die Unterzeichnung noch zu sehen ist (Abb. 173). Allerdings betonte Van Huysum einzelne Blüten durch einen pastosen Farbauftrag, indem er die Blütenblätter plastisch hervortreten ließ.[18] Hendriks hingegen bevorzugte eine insgesamt dünnflüssige Malweise, denn auch in den Partien, in denen er eine etwas dichtere Farbe verwendete, bleibt das Farbrelief flach. Dies macht die Mikroskopaufnahme der Rose deutlich, wo die Pinselstriche sichtbar blieben und somit die Blattstruktur suggerieren, ohne sich pastos abzuheben (Abb. 174).

Der dünne, bisweilen transparente Farbauftrag, der sichere Strich, mit dem Details wie die Fliege bezeichnet werden (Abb. 175), und die Unterzeichnung weisen darauf hin, dass Hendriks nicht nur Maler war, sondern auch Zeichnungen anfertigte. In der Graphischen Sammlung des Städel Museums befindet sich ein Blumenstück, das zunächst mit der Feder angelegt und dann mit Aquarell- und Deckfarben ausgeführt wurde (Abb. 176).[19] Zahlreiche Motive wie die Kaiserkrone, die aufgeblühte Pfingstrose und die blaublühende Buschwinde sowie das Vogelnest treten auch auf diesem Blatt auf und belegen, dass Hendriks über ein festes Motivrepertoire verfügte und dieses immer wieder variierte.[20] Offensichtlich hatte er als Maler von Wandbehängen entsprechende Routine erlangt, denn das Atelier Remmers, wo er beschäftigt war, warb in Zeitungen mit dem Hinweis auf die Blumenmotive.[21] 1776, als das vorliegende Gemälde entstand, verkaufte Hendriks seine eigene Fabrik, die er zwischenzeitlich erworben hatte, und wandte sich der Tätigkeit als Maler zu.[22] Das außerordentlich schnell ge-

16 Vgl. WALLERT 1999, S. 109. Zur Maltechnik von Van Huysum auch Joris Dik, Jan van Huysum's Painting Technique, in: Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 69–74.

17 Vgl. WALLERT 1999, S. 109; eine mit Stift oder Kohle ausgeführte Unterzeichnung lässt sich bei Van Huysum nicht nachweisen. Allerdings verwendete er Vorzeichnungen; vgl. WALLERT 1999, S. 109.

18 Vgl. WALLERT 1999, S. 109f., mit einer Mikroskopaufnahme.

19 Deck- und Aquarellfarben über Metallgriffel, geripptes Büttenpapier, weiß grundiert, Einfasslinien (Feder in Schwarzbraun), 482 x 345 mm. Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 2865). Vgl. Kat. FRANKFURT 2000, S. 228f., Nr. 100.

20 Ähnliche Motive zeigt auch ein Aquarell in Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Bleistift und Aquarell, 49,5 x 36 cm); vgl. Ausst. Kat. HAARLEM 1972, S. 33, Nr. 88.

Abb. 175: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Mikroskopaufnahme: Fliege, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 176: Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest, Deck- und Aquarellfarben über Metallgriffel, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

malte, dekorative Blumenstillleben im Städel verdeutlicht, dass Hendriks von seinen zuvor gemachten Erfahrungen künstlerisch profitierte.
Wie Van Huysum fertigte Hendriks häufig Pendants an.[23] Dabei wurde dem Blumenstillleben oftmals ein Früchtestück gegenübergestellt. Es lässt sich nicht mehr nachweisen, ob das Frankfurter Gemälde einmal ein Gegenstück besaß. In jedem Fall war es 1884, als das Blumenstillleben in die Sammlung gelangte, bereits verloren.

LITERATUR

Verz. 1883 (Nachtrag 1884), o. S., Nr. 336a; 1888, S. 171, Nr. 336a; 1892, S. 73, Nr. 336a; 1897/1900, S. 71, Nr. 336a; 1900, S. 169f., Nr. 336a; 1905/07, S. 60, Nr. 336a; 1907, S. 56, Nr. 336a; 1910, S. 71, Nr. 336a; 1914, S. 73, Nr. 336a; 1915, S. 129, Nr. 336a; 1919, S. 57, Nr. 1142; 1924, S. 103, Nr. 1142; 1966, S. 56; 1995, S. 37, Tafel 74

Levin 1886/87, Sp. 679, Nr. 61
Levin 1887/88, Sp. 258, Nr. 61
Pigeon 1888, S. 257, Nr. 61
Ebe 1901, S. 559

21 Vgl. Kat. Frankfurt 2000, S. 228 mit dem Hinweis auf Ausst. Kat. Haarlem 1972, S. 8.
22 Vgl. Sliggers 2006, S. 368.
23 Zu Pendants im Werk von Van Huysum vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 284 mit dem Hinweis auf die Bildtradition seit Balthasar van der Ast. Ein vergleichbares Gemäldepaar von Hendriks wurde 1995 versteigert (Holz, 60,4 x 47,3 cm); vgl. Verst. London (Christie's) 7. Juli 1995, Nr. 22; im Text wird auf ein weiteres Paar verwiesen.

JAN VAN DER HEYDEN

Gorkum 1637 – 1712 Amsterdam

Jan van der Heyden wurde am 5. März 1637 in Gorkum geboren. Nach dem Tod des Vaters 1651 übernahm der älteste Sohn Goris die Verantwortung für die Familie. In Amsterdam gründete er 1657 ein Unternehmen, das Spiegel produzierte. Dort begann Jan van der Heyden seine Lehre als „glasschryver", wie Houbraken berichtet. Diese Tätigkeit umfaßte neben der Organisation auch die Mitarbeit bei den verschiedenen Produktionsschritten der Glasherstellung. Einige Glasmalereien im Frühwerk von Van der Heyden bezeugen seine Kenntnisse und den Einfluss von Jacob van der Ulft, der gleichfalls aus Gorkum stammte und vermutlich ein früher Lehrer Van der Heydens war. Am 26. Juni 1661 heiratete er Sara ter Hiel. Obgleich er zu dieser Zeit bereits als Maler tätig war, sind datierte Werke erst ab 1663 erhalten. Das Ansehen, das er zu dieser Zeit bereits genoss, dokumentiert der Ankauf einer Ansicht des Amsterdamer Stadhuis durch Cosimo de' Medici, Großherzog der Toskana.

Neben seiner Tätigkeit als Maler beschäftigte sich Van der Heyden auch mit technischen Fragen. 1668 präsentierte er der Stadtregierung von Amsterdam einen Plan zur Installation von Straßenlaternen, für die er auch den Entwurf lieferte. 1669 erhielt er die Oberaufsicht über die Straßenbeleuchtung in Amsterdam. Zur gleichen Zeit entwickelte Jan van der Heyden gemeinsam mit seinem Bruder Nicolaas einen Pumpmechanismus, der einen konstanten Wasserdruck erzeugte, und neue Spritzen mit langen Schläuchen, mit denen das Feuer innerhalb der Gebäude bekämpft werden konnte.

1680 erwarb Jan van der Heyden ein großes Grundstück an der Koestraat mit dem Plan, dort neben einem Wohnhaus auch eine Fabrik für seine Brandbekämpfungsmittel zu bauen. Nach dem Tod seines Bruders Nicolaas 1682 nahm Van der Heyden seinen ältesten Sohn Jan in das Geschäft auf und veröffentlichte mit ihm acht Jahre später ein umfangreiches Buch über die von ihm erfundenen Brandbekämpfungsmittel. Am 28. März 1712 starb er, vermögend und hoch angesehen, in seinem Haus an der Koestraat. Im Nachlass befanden sich noch über 70 Gemälde von seiner Hand, ein Beleg dafür, dass Van der Heyden seine Einkünfte nicht aus der Malerei beziehen musste.

Hauptsächlich malte Jan van der Heyden Stadtansichten und nur selten Stillleben und Landschaften. Gelegentlich arbeitete er mit Figurenmalern wie Johannes Lingelbach und Adriaen van de Velde zusammen. Dieser beeinflusste den Stil von Van der Heydens Landschaften. Einige Motive legen Reisen in das Rheinland und die Südlichen Niederlande nahe. Nur wenige Glasgemälde von seiner Hand sind erhalten, sie zeigen zumeist Landschaftsmotive. Obgleich keine Schüler überliefert sind, fanden die Werke von Van der Heyden eine große Zahl an Nachfolgern und Nachahmern.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 80–82; WAGNER 1971, S. 9–16; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 342f.; Peter C. Sutton, A Life in Full: Artistry, Invention, and Patronage, in: Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 18–27

JAN VAN DER HEYDEN und JOHANNES LINGELBACH (Staffage)

AN EINER LANDSTRASSE

INV. NR. 1126

Um 1666–1668

Eichenholz, 23,9 x 31,0 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (23,9 x 31,0 x 0,4–0,7 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen, über der eine rosabraune Ölgrundierung liegt. Im Bereich des Himmels wurde eine hellgraue Unterlegung aufgetragen.
Insgesamt befindet sich das Gemälde in einem recht guten Zustand. Rechte obere und untere Bildecke angestoßen. Delle am rechten Bildrand im Hügel. Braunschwarze Lasuren an der Staffage zum Teil leicht verputzt. Leichte Krepierungen in den Höhungen des Buschwerks am rechten unteren Bildrand. Ausbruch im Mittelgrund über dem Rucksack der Frau. Im Himmel zahlreiche retuschierte Fehlstellen, außerdem partiell Schwundrisscraquelé. In den Baumkronen größere Fehlstellen. Sie sind mit Retuschen überdeckt, die aufgrund ihrer koloristischen Perfektion und dem übereinstimmenden Pinselduktus vermutlich eigenhändig sind.
Unter UV-Licht wird ein alter, kräftig fluoreszierender Firnis sichtbar, der im Himmel stark gedünnt wurde. Dort oberhalb der Baumkronen und am Schornstein links großflächige jüngere Retuschen, außerdem an der Giebelwand der Hütte oberhalb der Böschung. Kleinere Retuschen im Haus am linken Bildrand, vereinzelt am Pferd und am Reiter sowie im Buschwerk im Vordergrund.
Das Monogramm „VH" (ligiert, Abb. 177) wurde in mittelbrauner Farbe in der unteren rechten Bildecke eingetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die Rückseite ist unregelmäßig abgefast. Seitlich laufen die Abfasungen von unten nach oben aus, so dass oben nur ein schmaler Rest verbleibt. Mehrere Klebezettel; der mittig angebrachte Galeriezettel ausgekratzt. Zettel mit blauer Tinte oben links „Jean v. d. Heyden geb. 1637 Gorkum gest. 1712 Amsterdam". Darunter Klebezettel mit schwarzer Tinte: „Nr. 135 Landschaft von Jean van der Heijden" (Abb. 178). In roter Kreide oben rechts „Städel 1126", „3426". In schwarzer Tinte „144 ./.".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1647 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1658 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1666.

PROVENIENZ

Slg. Edmund Hardy (1816–1878), Apotheker, Mainz
Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 70 (RM 2.400)[1]
Erworben in der Versteigerung am 14. Oktober 1878 als „Jan van der Heijden"

BESCHREIBUNG

Durch hügeliges Gelände führt eine Landstraße, die in einer Diagonalen nach links ansteigt. Rechts im Vordergrund steht ein Wanderer, der einen großen Stab hält. Er

Abb. 177: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Im Exemplar des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städel Museums handschriftlich annotiert: „Gontard f. Staedel Inst 2400-"; vgl. Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 70 (Lugt 38642).

spricht mit einem Bauern, der auf einem Pferd sitzt und mit seinem ausgestreckten Arm anscheinend den Weg weist. Vor ihm liegt quer auf dem Rücken des Pferdes ein prall gefüllter Sack. Rechts daneben steht ein mit Lasten beladener Packesel. Ein zweiter Wanderer sitzt etwas oberhalb mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Stein und ruht sich aus. Links neben der Straße erstreckt sich ein mit Geröll gefüllter und mit Buschwerk bewachsener Graben, der vor einer kleinen Anhöhe endet. Auf dieser steht ein Haus, dessen aus Ziegeln gemauerte Giebelwand vom linken Bildrand teilweise überschnitten wird. Offenbar handelt es sich um ein älteres Bauwerk, wie der gotische Bogen über der Tür andeutet. Diese wurde erst später eingepasst, denn sie ist deutlich schmaler als der gemauerte Bogen. Vor dem Haus zieht ein Planwagen über die Straße. Am gegenüberliegenden Hang, der von der Sonne beleuchtet wird, steht eine mit Stroh gedeckte Hütte, die von Bäumen umgeben ist. Weitere Gebäude sind im Hintergrund nur schemenhaft zu erkennen. Rechts mündet ein Hohlweg auf die Straße, den eine Frau in Begleitung eines Kindes heruntergeht. Sie trägt einen Beutel auf dem Rücken und hält einen Wanderstock in der Hand. Der klare, blaue Himmel, der nur von wenigen Wolken durchzogen wird, unterstreicht die südliche Stimmung der Landschaft.

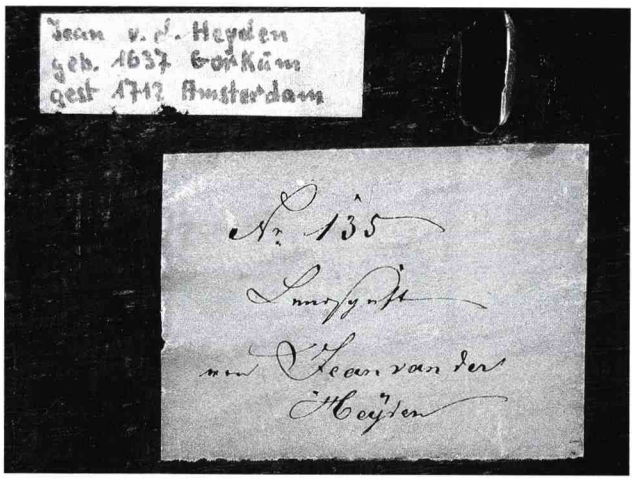


Abb. 178: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Die Zuschreibung an Jan van der Heyden wurde anscheinend nie in Zweifel gezogen, wie der Klebezettel auf der Rückseite belegt. Die Nummer „135" verweist auf eine frühe Inventarisierung des Gemäldes, das sich bis 1878 im Besitz des Mainzer Apothekers Edmund Hardy befand. Auf der Versteigerung seiner Sammlung am 14. Oktober 1878 wird es für das Städel unter der Zuschreibung an Jan van der Heyden erworben.[2] Moritz Gontard trat als Steigerer auf.[3] Der Versteigerungskatalog erwähnt das Monogramm und weist die Figurenstaffage Johannes Lingelbach zu.[4] Auch Louis Kohlbacher geht im Vorwort des Kataloges auf die Landschaft ein, die er als „von vorzüglichster Qualität" bezeichnet.[5] Das Städel-Inventar von 1872 weist die Figurenstaffage gleichfalls Lingelbach zu.[6] In einer handschriftlichen Annotation zum Städel-Verzeichnis von 1879 von Gerhard Malß wird das Monogramm als „VHD [ligiert]" wiedergegeben.[7] Theodor Levin liest es als „H" und bezeichnet es zudem als gefälscht.[8] Seine Zweifel an der Authentizität begründet er mit der Ausführung und verweist auf das Haus am linken Bildrand.[9]

Heinrich Weizsäcker transkribiert in seinem 1900 erschienenen Gemäldekatalog das Monogramm als „VH". Der mediterrane Charakter der Darstellung wird in dem Bildtitel „Italienische Landschaft" deutlich, unter dem das Werk im Städel-Verzeichnis von 1905/07 aufgelistet ist.[10] Darauf geht auch Arthur Hanke ein, der erwähnt, dass die italianisierenden Motive oft dem Zeitgeschmack geschuldet wären und nicht auf die unmittelbare Anschauung vor Ort zurückgehen.[11]

In ihrer Monographie zu Van der Heyden schreibt Helga Wagner die Figurenstaffage Lingelbach zu und leitet daraus eine Datierung „vielleicht erst nach dem Tode van de Veldes, aber noch vor 1674" ab.[12] In einem Gespräch am 25. Juni 2007 stimmt Marijke de Kinkelder der Überlegung zu, dass die Staffage von Lingelbach stammt, geht aber von einem früheren Entstehungsdatum aus.

DISKUSSION

In seine Darstellungen der außerhalb der Städte gelegenen Landsitze bezog Jan van der Heyden häufig auch die Landschaft ein. Die „Ansicht von Huis ten Bosch und

2 Vgl. Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 70.
3 So die handschriftliche Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städel Museums: „Gontard f. Staedel Inst 2400-"; vgl. Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 70 (Lugt 38642).
4 Vgl. Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 70 (Lugt 38642).
5 Louis Kohlbacher, Vorwort, in: Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, o. S.
6 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1872, Nr. 1126.
7 Vgl. Verz. 1879, S. 146, Nr. 289.
8 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 49. So auch in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste, vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 49.
9 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 49.
10 Vgl. Verz. 1905/07, S. 53, Nr. 289.
11 Vgl. Verz. 1915, S. 119, Nr. 289.
12 Vgl. WAGNER 1971, S. 61.
13 Holz, 39,1 x 55,2 cm. New York, The Metropolitan Museum

Abb. 179: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, um 1666–1668, Frankfurt a. M., Städel Museum

seines Gartens" im Metropolitan Museum (Abb. 188) beispielsweise zeigt die ausgedehnten Parkanlagen im Vordergrund, während das Landschloss selbst im Schatten liegt.[13] Darüber hinaus entstanden einige Gemälde, in denen die Architektur der Naturschilderung weitgehend untergeordnet ist und somit der Landschaftsaspekt im Vordergrund steht.[14] Das Gemälde „An einer Landstraße" im Städel zählt zu diesem Bildtypus, denn hier erscheint die Architektur, wie das Bauernhaus am linken Bildrand und die mit Stroh gedeckte Kate, eher marginalisiert.

Stilistisch zeigen die Landschaften von Van der Heyden eine große Bandbreite: Neben Waldlandschaften mit Baumriesen, deren bizarre Formen an flämische Vorbilder, beispielsweise von Alexander Keirincx, erinnern,[15] malte er auch Darstellungen der holländischen Dünenlandschaft mit sandigen Wegen und einer bäuerlichen Staffage. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist die Landschaft von Van der Heyden in Petworth House, die mit den Bauernhäusern neben hohen Bäumen an die Dorflandschaften von Adriaen van de Velde erinnert.[16] Vergleichbar ist beispielsweise dessen 1662 datierte „Landschaft mit einer Herde vor einem Haus" (Abb. 180) im Louvre, auch wenn die Gebäude etwas weiter in den Mittelgrund gerückt sind und somit die Tiefenerstreckung des Bildes betont ist.[17]

Das Vorbild von Adriaen van de Velde prägt auch das Frankfurter Gemälde.[18] Dies manifestiert sich beispielsweise in den zarten Bäumen mit dem filigranen Blattwerk, das an die sorgfältig differenzierten Baumkronen in Van de Veldes Frankfurter „Waldlichtung" (Abb. 482) erinnert.[19] Das Motiv des sandigen, von Dünen flankierten Weges kommt gleichfalls bei Van de Velde vor und geht

Abb. 180: Adriaen van de Velde, Landschaft mit einer Herde vor einem Haus, 1662, Paris, Musée du Louvre

of Art (Inv. Nr. 64.65.2). Daher ist eine Trennung zwischen Landschafts- und Architekturdarstellung nicht immer einfach zu vollziehen, vgl. SUTTON 2006/07, S. 55.

14 Sutton geht von etwa 40 Gemälden dieses Typs aus; vgl. SUTTON 2006/07, S. 55.

15 Vgl. WAGNER 1971, S. 47 und Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 174f., Nr. 27.

16 Holz, 21,5 x 30,4 cm. The National Trust, Petworth House (vgl. WAGNER 1971, S. 108, Nr. 182). Zum Einfluss von Van de Veldes Landschaften auf Van der Heyden vgl. SUTTON 2006/07, S. 55 und Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 170f., Nr. 26 sowie WAGNER 1971, S. 48.

17 Holz, 24,5 x 28,0 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1916); vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 172, Nr. 136. Im Pariser Katalog wird die Datierung mit „166(2?)" wiedergegeben; vgl. Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, Jacques FOUCART, Nicole REYNAUD, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, Bd. 1: Ecoles flamande et hollandaise, Paris 1979, S. 143.

18 Zum Einfluss von Van der Velde auf Van der Heyden vgl. SUTTON 2006/07, S. 55f. und Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 170f.

19 Vgl. WAGNER 1971, S. 48f. und Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 170f., Nr. 26.

20 Auch dieses Motiv könnte Van der Heyden über Van de Vel-

Abb. 181: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, Mikroskopaufnahme: Staffage von Johannes Lingelbach, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 182: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, Mikroskopaufnahme: Gedrucktes und mit dem Pinsel gemaltes Mauerwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 183: Jan van der Heyden, An einer Landstraße, Mikroskopaufnahme: Mit Stempeln gedrucktes Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum

wohl auf den Einfluss von Jan Wijnants' Dünenlandschaften zurück (Abb. 612).[20] Allerdings verleiht die von Johannes Lingelbach gemalte Staffage mit den Maultieren der Landstraßenszene im Städel einen mediterranen Charakter, der durch die malerische Kleidung in leuchtenden Lokalfarben verstärkt wird (Abb. 181). Auch das aus dem Hintergrund einfallende, warme Licht der Sonne, die, wie die langen Schatten andeuten, schon relativ tief steht, erinnert an das Vorbild der Italianisanten.[21]

Die individuelle Handschrift von Van der Heyden, der durchaus ungewöhnliche Mittel einsetzte, um besondere malerische Effekte zu erzielen, lässt sich auch in diesem Gemälde nachweisen. So verwendete er für das Mauerwerk des Hauses am linken Bildrand eine Radierplatte, in der die regelmäßige Struktur der aufeinandergeschichteten Steine eingeätzt worden war.[22] Mit Farbe eingestrichen, wurde diese in einem Abklatschverfahren auf das Gemälde übertragen. An dem Rest eines Korbbogens oberhalb der Tür ist unter dem Mikroskop deutlich zu sehen, dass sich die regelmäßige Struktur des Mauerwerks auch in dem Bogen fortsetzt, obgleich dieser aus größeren Steinen gebildet ist, die Van der Heyden mit flüssigen Pinselstrichen umriss. Der vergleichsweise kräftige Farbauftrag unterscheidet sich

de vermittelt worden sein, der dem Zeugnis von Houbraken zufolge bei Wijnants in der Lehre gewesen war; vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 90.

21 Vermutlich war der Impuls hierfür von Adriaen van de Velde ausgegangen; vgl. WAGNER 1971, S. 49 und SUTTON 2006/07, S. 56.

Abb. 184: Jan van der Heyden, Hügelige Landschaft, 1666, Alresford, Godsfield Manor

markant von der zarten Struktur des aufgedruckten Mauerwerks (Abb. 182).[23] Das filigrane Blattwerk geht gleichfalls auf den Einsatz von Stempeln zurück, auf denen Moose oder Flechten befestigt waren.[24] Dies erklärt die gleichermaßen feine wie auch organisch wirkende Struktur des Laubes (Abb. 183). Unter dem Mikroskop sind in der Krone des neben dem Haus am linken Bildrand stehenden Baumes Fehlstellen zu sehen. Diese wurden mit Retuschen überdeckt, die in der Farbkonsistenz und im Auftrag der übrigen Malerei entsprechen, so dass sie wohl eigenhändig sind.

Die dendrochronologische Datierung der Tafel gibt eine Entstehung ab 1666 vor, die durch den Vergleich mit datierten Werken von Van der Heyden gestützt wird.[25] So zeigt die „Hügelige Landschaft" (Abb. 184) von 1666 deutliche Übereinstimmungen im Bildaufbau:[26] Das Dünenmotiv, das in einer sanften Diagonale nach links abfällt, nimmt annähernd die Hälfte des Gemäldes ein. Auch das Motiv des von einem Baum überragten Gebäudes kommt vor, allerdings am rechten Bildrand. Die Gestaltung der Bäume, deren Blattwerk dicke, übereinander geschichtete Ballen formt, ist bei beiden Werken sehr vergleichbar. Anders als im Frankfurter Gemälde fehlt allerdings die großfigurige Staffage. Ähnlich ist auch der Bildaufbau einer 1668 datierten Landschaft, wenn auch der Blick in die Bildtiefe hier durch ein Bauernhaus versperrt ist.[27] Das Motiv der diagonal nach links führenden Straße, die von sandigen Böschungen flankiert wird, kommt ebenso in der „Ansicht des Tibers bei Trastevere mit der Tiberinsel" in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie vor, die gleichfalls in die zweite Hälfte der 1660er Jahre datiert wird.[28] Der Vorschlag von Wagner, das Frankfurter Gemälde aufgrund der Zuschreibung der Staffage an Lingelbach in die frühen 1670er Jahre zu datieren, überzeugt deshalb nicht.[29]

22 Zu dieser Technik ausführlich WALLERT 2006/07, S. 98-100.

23 Wie deutlich sich die gedruckten und gemalten Partien voneinander unterscheiden, zeigt die Mikroskopaufnahme eines gemauerten Bogens in dem Gemälde „Ansicht des Oudezijds Voorburgwal" (Holz, 41,4 x 52,3 cm. Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 868) von Van der Heyden; vgl. WALLERT 2006/07, S. 99 mit Abb. 6.

24 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 98.

25 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

26 Holz, 38 x 50 cm. Alresford, Godsfield Manor (vgl. WAGNER 1971, S. 110, Nr. 198).

27 Holz, 22 x 33 cm. Verst. London (Christie's) 3. Dezember 1997, Nr. 11 (bei WAGNER 1971, S. 107, Nr. 179). Diese und die oben erwähnte Landschaft in Godsfield Manor sind die einzigen datierten Landschaften von Van der Heyden; vgl. SUTTON 2006/07, S. 55. Der Bildaufbau mit dem relativ hochgezogenen Horizont, der zumeist eine leichte Diagonale beschreibt, ist für Van der Heyden charakteristisch; vgl. WAGNER 1971, S. 49.

28 Leinwand, 37,5 x 45 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 711); vgl. WAGNER 1971, S. 82, Nr. 71. Zur Datierung in die zweite Hälfte der 1660er Jahre vgl. Kat. WIEN 1992, S. 190.

29 Vgl. WAGNER 1971, S. 61.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 146, Nr. 289; 1883, S. 149, Nr. 289; 1888, S. 159, Nr. 289; 1892, S. 65, Nr. 289; 1897/1900, S. 63, Nr. 289; 1900, S. 153, Nr. 289; 1905/07, S. 53, Nr. 289; 1907, S. 50, Nr. 289; 1910, S. 63, Nr. 289; 1914, S. 65, Nr. 289; 1915, S. 119, Nr. 289; 1919, S. 52, Nr. 1126; 1924, S. 96, Nr. 1126; 1966, S. 53; 1971, S. 28; 1986, S. 25, Nr. 7; 1987, S. 54; 1995, S. 35, Tafel 70

Levin 1886/87, Sp. 678, Nr. 49

Levin 1887/88, Sp. 257, Nr. 49

Pigeon 1888, S. 257, Nr. 49

Ebe 1901, S. 500

Hofstede de Groot 8, 1923, S. 443f., Nr. 298

Wagner 1971, S. 61, S. 108, Nr. 186

JAN VAN DER HEYDEN

SCHLOSS LOENERSLOOT IN HOLLAND

INV. NR. 590

Um 1665–1670

Eichenholz, 22,0 x 29,0 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (22,0 x 29,0 x 0,4–0,5 cm) wurde zunächst mit einer hellen Kreidegrundierung und dann mit einer rosabraunen Ölgrundierung versehen. Im Bereich des Himmels wurde zusätzlich eine hellgraue Unterlegung aufgetragen, die verschattete Bereiche der Architektur ausspart, wie in der Infrarot-Reflektographie zu sehen ist.
Zwischen dem 20. und 29. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 36). Es befindet sich in einem recht guten Zustand. Bestoßungen an den Bildrändern, insbesondere links, sowie in den Bildecken. Dellen in der linken und rechten unteren Bildecke. Im Himmel mehrere kleine Ausbrüche, vor allem am rechten Bildrand und um den Treppengiebel. In dem Baum rechts daneben weitere Ausbrüche. Kratzer rechts von dem großen Turm. Bereibung links unter dem Boot. In der Wasserfläche wächst die Holzstruktur vereinzelt durch. In den Baumkronen oberhalb der Brücke Schwundrisscraquelé, teilweise auch Krepierungen, die vermutlich auf einen Lösemittelschaden zurückgehen. Dabei wurde auch die gelbe Lasur über dem Laubwerk zum Teil entfernt. Leichte Krepierungen in der Wasseroberfläche. Unter Mikroskop sichtbare, ausgewaschene Pigmentkörnchen weisen hier, wie auch in der Fugenmasse des Mauerwerks, auf einen angegriffenen Zustand der Malschicht hin.
Der Firnis ist teilweise fleckig und vergilbt. Unter UV-Licht wird deutlich, dass er im Himmel sowie in den Baumkronen in der Bildmitte fast vollständig abgenommen wurde, in der Architektur und über den Bäumen am rechten Bildrand jedoch stehen blieb.
Das Monogramm „VH" (ligiert, Abb. 185) wurde in dunkelbrauner Farbe unter dem Steg rechts unten aufgetragen. Ein entstehungszeitliches Craquelé lässt sich in diesem Bereich nicht nachweisen. Für die Authentizität des Monogramms spricht jedoch die gute Einbindung in die Farbschicht.
Auf der Rückseite wurde das Gemälde ringsum gleichmäßig und relativ schmal abgefast. Mittig Klebezettel „G. 590.". In roter Kreide „3325/23". In weißer Kreide „21", „288". Am linken Rand stark verwischte Kreidespuren. In schwarzer Tinte „Patzer [oder Lotzer ?]" (Abb. 186).
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1624 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1633 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1643.

Abb. 185: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

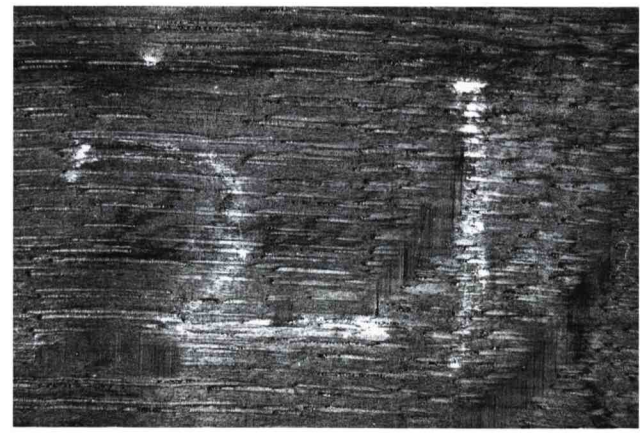


Abb. 186: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Inschrift auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 187: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, um 1665–1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Anon. Verst., Amsterdam (anon.) 6. Mai 1716, Nr. 29 (fl. 63)[1]
Slg. Hendrik Sorgh (1666–1720), Makler, Amsterdam[2]
Verst. Slg. H. Sorgh, Amsterdam (anon.) 28. März 1720, Nr. 41 (fl. 115 zusammen mit dem Gegenstück)
Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis J. G. Grambs als „Joh. v. d. Heyden"

BESCHREIBUNG

Über eine breite Wasserfläche fällt der Blick des Betrachters auf das Schloss und seine Nebengebäude. Es handelt sich um Loenersloot, das Schloss von Loenen, mit dem charakteristischen runden, von Zinnen bekrönten Wehrturm, um den sich das Haupthaus mit seinen zahlreichen Anbauten gruppiert. Ausgehend von einem niedrigen Turm, der den Gebäudekomplex zum linken Bildrand abschließt, erstreckt sich eine lange, mit einem Treppengiebel geschmückte Fassade. Deren gesamte Breite nimmt ein Taubenschlag ein, der im Licht der Sonne ebenso hervortritt wie das schadhafte Mauerwerk: Unter dem grauen Putz, der zum Teil abgeblättert ist, werden die roten Ziegel sichtbar. Oberhalb der Wasserlinie markieren dunkle Flecken eindringende Feuchtigkeit. An diesen Gebäudetrakt schließt sich ein Torturm an, auf den eine Zugbrücke zuläuft. Sie verbindet das Schloss mit den Nebengebäuden jenseits des mit Wasser gefüllten Grabens. Direkt am Eingangstor unterhalb des Zugbalkens steht ein Mann mit weiten Pluderhosen und einem über die Schulter gelegten Stab, bei dem es sich um einen Wächter handeln könnte. Rechts von ihm spazieren ein einzelner Mann, der seine Hände im Rücken gefaltet hat, und ein elegant gekleidetes Paar über die Brücke. Dort, wo sie vor einem Wirtschaftsgebäude endet, befindet sich eine Treppe, die zum Wassergraben führt. Dort wäscht eine Magd, während eine Gesellschaft im Ruderboot und zwei Schwäne über die glatte Oberfläche des Wassers treiben. Am rechten Bildrand ragt ein Steg ins Wasser, auf dem ein Hund steht. Den Blick zum Horizont schließen weitere Gebäude und einige Bäume ab. Über der Szene wölbt sich ein blauer Sommerhimmel, der nur von wenigen Wolken durchzogen wird.

FORSCHUNGSSTAND

In einem Versteigerungskatalog von 1716 wird das Gemälde erstmals als Ansicht von Loenersloot erwähnt und Jan van der Heyden als Maler genannt.[3] Mit der Sammlung von Hendrik Sorgh gelangt es vier Jahre später er-

Abb. 188: Jan van der Heyden, Ansicht des Huis ten Bosch, um 1667–1670, New York, The Metropolitan Museum of Art

1 Vgl. HOET 1, 1752, S. 195, Nr. 29.
2 Vgl. HOET 1, 1752, S. 244, Nr. 41. Für die biographischen Hinweise danke ich Corinne Staal vom Stadsarchief Gemeente Amsterdam (Schreiben vom 29. Oktober 2007 in der Gemäldeakte). Im Besitz von Hendrik Sorgh befand sich auch das Gemälde „Der Geograph" (Abb. 528) von Vermeer im Städel (Inv. Nr. 1149), vgl. S. 471–490.
3 Anon. Verst., Amsterdam (anon.) 6. Mai 1716, Nr. 29 (Lugt 256). Vgl. HOET 1, 1752, S. 195, Nr. 29.
4 Verst. Slg. H. Sorgh, Amsterdam (anon.) 28. März 1720, Nr. 41

Abb. 189:
Roelant Roghman, Ansicht von Loenersloot, 1647(?), Kreidezeichnung mit Pinsel in Grau und Hellbraun, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

neut zum Aufruf.[4] Der Auktionskatalog verzeichnet noch ein weiteres Gemälde mit der „Ansicht einer Kirche in Kleve" von Van der Heyden. Beide Werke werden zu einem Preis verkauft und gelangen offenbar zusammen an ihren neuen Besitzer.[5]

1817 wird die „Ansicht von Loenersloot", ohne das 1720 erwähnte Gegenstück, mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Dr. jur. Johann Georg Grambs als „Joh. v. d. Heyden" für das Städel erworben. Bei der Taxation der Sammlung im selben Jahr wird der Preis mit *f* 800 festgesetzt.[6] Bereits hier wird die Staffage Adriaen van de Velde zugeschrieben.[7] Dieser Hinweis wird im Städel-Verzeichnis von 1830 erneut aufgegriffen.[8] 1834 bezeichnet John Smith das Werk als „an excellent picture".[9] Seine Beschreibung ist etwas ungenau, denn er bezeichnet den Schlossgraben als „canal", und der Wehrturm sei am rechten Bildrand zu sehen.[10] Das 1835 erschienene Städel-Verzeichnis erwähnt erstmals das Monogramm.[11] Johann David Passavant charakterisiert Jan van der Heyden als Architekturmaler, dessen Gemälde sich durch eine große Wirklichkeitstreue und ihre detaillierte Ausführung auszeichnen.[12] Dafür sei auch das „sehr feine Bildchen" im Städel ein charakteristisches Beispiel.

Theodor Levin stellt die Zuschreibung an Van der Heyden infrage und bezeichnet das Gemälde als eine Nachahmung.[13] Diese Auffassung findet in der Folge jedoch keine Resonanz in der Forschung.

Im 1900 erschienenen Gemäldekatalog identifiziert Heinrich Weizsäcker das Bauwerk richtig als „Loenersloot" und beruft sich dabei auf Ernst Willem Moes.[14] Außerdem verweist er auf die 1647 datierte Zeichnung von Roelant Roghman in der Graphischen Sammlung des Städel, die annähernd die gleiche Ansicht zeige, links allerdings ergänzt um eine weitere Fassade (Abb. 189).[15] Weizsäcker schreibt die Staffage weiterhin Adriaen van de Velde zu. Hofstede de Groot beruft sich auf den Versteigerungskatalog von 1720 und führt als Gegenstück des Städel-Gemäldes eine Ansicht von „Kleve, An der Kirche" an.[16]

(Lugt 277). Vgl. HOET 1, 1752, S. 244, Nr. 41.

5 Vgl. die Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD in Den Haag.

6 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 8.

7 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 8.

8 Vgl. Verz. 1830, S. 9, Nr. 56.

9 Vgl. SMITH 5, 1834, S. 403, Nr. 111.

10 Vgl. SMITH 5, 1834, S. 403, Nr. 111.

11 Vgl. Verz. 1835, S. 44, Nr. 31.

12 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 200.

13 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 137.

14 Vgl. Verz. 1900, S. 152f., Nr. 288.

15 Verz. 1900, S. 152f., Nr. 288. Weizsäcker verweist auf Hofstede de Groot, demzufolge sich diese Zeichnung ursprünglich im Besitz von Christiaen van Hoek befand. Dieser lebte um 1710 auf dem unweit von Loenersloot gelegenen Landsitz Ouderhoek und besaß eine umfangreiche Sammlung von Roghmans Zeichnungen.

Das Gemäldeverzeichnis von 1922 hebt die Mischung aus „fast fotographischer Treue" und malerischer Fähigkeit hervor, so dass sich die Werke Van der Heydens nicht nur durch ihre Genauigkeit, sondern auch durch ihre Wirkung beeindrucken.[17] Dafür sei die Ansicht von Loenersloot ein Beispiel, denn der Maler habe nicht nur das Mauerwerk und dessen Spiegelungen im Wasser, sondern auch die Wirkung des Sonnenlichts genau festgehalten. Dieses mache die Figurenstaffage, die hier von Van de Velde stamme, beinahe überflüssig.[18] In einer 1995 erschienenen Übersicht über die Landhäuser und Schlösser um Utrecht wird auch Loenersloot erwähnt und das Gemälde von Van der Heyden abgebildet.[19] Ben Olde Meierink weist darauf hin, dass von der um 1630 errichteten Galerie nur ein Eckpavillon am linken Bildrand zu erkennen ist. Er geht von einer Entstehung des Gemäldes um 1670 aus.[20]
In einem Gespräch am 25. Juni 2007 bezweifelt Marijke de Kinkelder, dass die Staffage von Van de Velde ist.[21]

DISKUSSION

Jan van der Heyden zählt zu den vielseitig begabten Persönlichkeiten seiner Zeit: Er trat nicht nur als Maler auf, sondern verlagerte spätestens in den 1670er Jahren sein Interesse auf technische Erfindungen, zu denen neben der Straßenbeleuchtung auch Mittel zur Feuerbekämpfung wie Spritzen und neuartige Pumpen gehören.[22] Ähnlich vielfältig ist auch sein malerisches Schaffen, das Stillleben, Landschaften und Architekturbilder umfasst. Diese zeigen sowohl topographisch korrekte Ansichten als auch phantasievolle Kompositionen mit realen Versatzstücken. Neben Stadtansichten malte Jan van der Heyden auch Landsitze, die das damals in Mode gekommene Interesse an einem vornehmen Leben auf dem Land spiegeln.[23] Viele reiche Patrizier ließen sich Herrenhäuser errichten, die häufig am Ufer der Vecht zwischen Amsterdam und Utrecht lagen. Die weitläufigen Anwesen bildeten bewusst eine Gegenwelt zum Leben in der Stadt: War dieses vor allem von den Zwängen des alltäglichen Lebens bestimmt, die sich im dichten Nebeneinander von Wohn- und Geschäftshäusern, aber auch öffentlichen Gebäuden ausdrückten, bot das ruhige, beschauliche Landleben in der freien Natur dazu einen Gegenentwurf. Als Orte des Müßiggangs und der Erholung zeigte Van der Heyden die Landsitze als von Gärten umgebene Inseln des Rückzugs (Abb. 188). Sehr häufig waren die Landhäuser, dem epochemachen-

Abb. 190: Jan van der Heyden, Ansicht der Pavillons von Goudestein an der Vecht, 1666, ehemals Amsterdam, Mensing (1938)

16 Vgl. Hofstede de Groot 8, 1923, S. 382, Nr. 82c.
17 Vgl. Verz. 1922, S. 80.
18 Vgl. Verz. 1922, S. 80.
19 Vgl. Olde Meierink 1995, S. 33.
20 Vgl. Olde Meierink 1995, S. 33.
21 Für das Gespräch am 25. Juni 2007 danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.
22 Vgl. Wagner 1971, S. 63. Ausführlich zu den technischen Erfindungen Van der Heydens: Peter C. Sutton, Jan van der Heyden's Inventions, in: Ausst. Kat. Greenwich-Amsterdam 2006/07, S. 73–81.
23 Vgl. Wagner 1971, S. 44-46 und Sutton 2006/07, S. 51-55.
24 Diesem Vorbild folgt Jan van der Heydens um 1670 gemalte Phantasieansicht eines Landhauses, die zudem Anregungen durch Dekorationsarchitekturen, beispielsweise temporäre Triumpharchitektur, verarbeitet (Holz, 49,7 x 70,7 cm. Washing-

den Beispiel des ab 1645 nach Plänen von Pieter Post errichteten Huis ten Bosch bei Den Haag folgend, in dem damals aktuellen klassizistischen Stil errichtet.[24] In der Architektur spiegelte sich das Ideal des Landlebens, für das bereits Palladio mit seinen Villen in der Terraferma einen entsprechenden und, mit den Rückgriffen auf Vorbilder der Antike, europaweit wegweisenden Ausdruck gefunden hatte.

Bei dem nahe der Ortschaft Loenen gelegenen Loenersloot handelt es sich jedoch nicht um einen dieser neu erbauten Landsitze, sondern um ein in Teilen noch aus dem Mittelalter stammendes Gebäude, das erstmals 1258 dokumentiert ist.[25] In den folgenden Jahrhunderten wurden zahlreiche Anbauten hinzugefügt, so auch um 1630, als Jan de Braij einen Entwurf für einen Galerieflügel lieferte.[26] Im 18. Jahrhundert bereits wieder niedergerissen, dokumentiert eine 1647 datierte Zeichnung (Abb. 189) von Roelant Roghman das Bauwerk, dessen Formensprache mit der Serliana im Untergeschoss und dem bekrönenden Dreiecksgiebel dem aktuellen klassizistischen Stil folgte.[27] Erstaunlicherweise gab Van der Heyden in dem Frankfurter Gemälde nur den rechten Eckpavillon dieses modernen Anbaus wieder. Hauptsächlich konzentrierte er sich auf die noch weitgehend mittelalterliche, von dem mächtigen Wehrturm überragte Seitenfassade, der er mit dem sichtbaren Ziegelmauerwerk und dem abgebröckelten Putz ein bewusst altertümliches Aussehen gab. Zudem stellte Van der Heyden, anders als die oben erwähnte Zeichnung

Abb. 191: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Mikroskopaufnahme: Flüssige gemalte Staffage im Hintergrund auf der Brücke, Frankfurt a. M., Städel Museum

von Roghman, die Nebengebäude sehr viel prominenter dar, die mit ihren Ziegelmauern und Treppengiebeln gleichfalls nicht dem klassizistischen Ideal entsprachen.[28] Auch die Figurenstaffage veranschaulicht weniger die elegante als die rustikale Seite des ländlichen Lebens: neben Spaziergängern, die auf der Ziehbrücke lustwandeln, und einem Paar, das von einem Boot aus im Wassergraben angelt, ist auch eine Magd zu sehen, die gerade Wäsche wäscht.[29] Der große Taubenschlag, der sich über die Breite des Hauses erstreckt, und der bellende Hund auf dem Bootssteg geben der Szene zusätzlich eine alltägliche Note. Diese unterscheidet das Frankfurter Gemäl-

ton, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1968.13.1); vgl. Kat. Washington 1995, S. 107–112. Dazu auch Ausst. Kat. Greenwich-Amsterdam 2006/07, S. 164f., Nr. 24 und De Vries 1984, S. 33f.

25 Vgl. Kastelen en ridderhofsteden 1995, S. 292, dort auch ausführlich zur Baugeschichte, S. 292–294, und zu den Besitzern des Anwesens, S. 289–292.

26 Vgl. Koen Ottenheym, Maler-Architekten des holländischen Klassizismus, in: Ausst. Kat. Rotterdam-Frankfurt 1999/2000, S. 34–53, S. 44. Olde Meierink bezeichnet die 1630 angefügte Galerie als „unicum" in der Architektur des 17. Jahrhunderts; vgl. Olde Meierink 1995, S. 33. Dazu auch Kastelen en ridderhofsteden 1995, S. 293.

27 Schwarze Kreide, Pinsel in Grau und Hellbraun, 450 x 550 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. 2839). Die Datierung wurde von Kloek angezweifelt, der von einer Entstehung im Jahr zuvor ausgeht; vgl. Kloek-Niemeijer 1990, S. 115. Möglicherweise waren die verschiedenen Schlossansichten ursprünglich als Vorlagen für eine Serie von Radierungen gedacht; vgl. Kloek-Niemeijer 1990, S. 130. Loenersloot war ein beliebtes Motiv, das mehrfach aufgegriffen wurde: So gab Claes Jansz. Visscher die Ansicht aus derselben Perspektive wie Roghman wieder, allerdings fügte er wie Van der Heyden noch die Nebengebäude hinzu (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. TU 65,3; vgl. Kloek-Niemeijer 1990, S. 83, Abb. 129). Diese Zeichnung dokumentiert den Vorzustand vor dem Anbau der klassizistischen Galerie. In einer von Hessel Gerritsz nach David Vinckboons gestochenen Jahreszeiten-Folge dient Loenersloot als Kulisse für den Sommer (Radierung, 189 x 243 mm. Hollstein VII, 18).

28 Diese Nebengebäude sind auf einer weiteren Zeichnung, die Roghman von Loenersloot anfertigte, besser zu sehen (schwarze Kreide, Pinsel in Grau, 450 x 558 mm. Privatsammlung; vgl. Van der Wyck-Niemeijer 1989, S. 127, Abb. 107). Das künstlerische Interesse an mittelalterlichen Bauformen prägte auch Van der Heydens Darstellungen der romanischen Bauwerke in Köln und am Niederrhein, die er teilweise zu phantasievollen Ansichten kombinierte. Ein Beispiel dafür ist die „Ansicht von St. Severin in Köln", die im Vordergrund ein Torgebäude zeigt, das sowohl von niederrheinischen Architekturformen inspiriert ist als auch Elemente der St. Anthonispoort von Amsterdam zitiert (Holz, 49 x 65 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-C-143); vgl. Wagner 1971, S. 90, Nr. 105 und Ausst. Kat. Greenwich-Amsterdam 2006/07, S. 110f., Nr. 3. Dazu auch Sutton 2006/07, S. 40–42.

29 Bei der Phantasieansicht eines Landhauses in der National Gallery of Art in Washington unterstreicht die Staffage das aristokratische Ambiente, denn die Jagdhunde spielen auf das Jagdprivileg des Adels an und betonen so den Eindruck eines gehobenen Lebensstils; vgl. Ausst. Kat. Greenwich-Amsterdam 2006/07, S. 164, dazu auch De Vries 1984, S. 35. Die Schwäne allerdings, die im Wassergraben von Loenersloot schwimmen, sind gleichfalls ein Hinweis auf adelige Privilegien, da es nur diesen Kreisen erlaubt war, die Vögel zu halten; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 279.

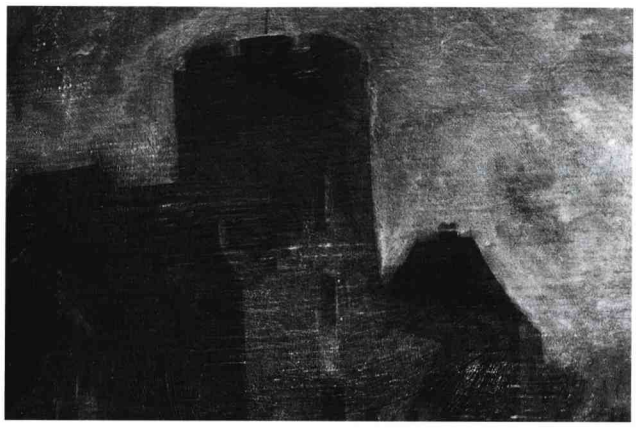


Abb. 192: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Infrarot-Reflektographie der Architektur, im Bereich des Torturms ist noch die ursprüngliche Kontur des Dachs zu sehen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 193: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Mikroskopaufnahme: Pentiment am Architrav des Torturms mit durchwachsender Unterlegung und gestempeltem Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

de von Darstellungen wie der „Ansicht des Huis ten Bosch und seines Gartens" (Abb. 188).[30] Hier wird der Vordergrund von der ausgedehnten Parkanlage eingenommen, die mit ihren geometrischen Rabatten der regelmäßigen Anlage der Architektur entspricht. Spaliergerüste in Obeliskenform, niedrige Säulen mit Vasen und einzelne Skulpturen setzen Akzente zwischen den aus Hecken gebildeten Ornamenten und verweisen auf die kunstvolle Gestaltung der Natur.

Die Ansicht von Loenersloot entstand vermutlich in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre, als das malerische Schaffen Van der Heydens auf dem Höhepunkt war. In der Komposition vergleichbar ist die 1666 datierte Ansicht der Pavillons von Goudestein an der Vecht (Abb. 190).[31] Auch hier nimmt eine in Verkürzung gegebene Architektur fast die Hälfte des Bildes ein. Die dadurch bezeichnete Diagonale steht in einem spannungsvollen Verhältnis zur bildparallel angelegten Baumreihe im Mittelgrund, die die Sicht auf den Horizont verdeckt.[32]

Einen vergleichbaren Aufbau zeigt das Gemälde im Städel, zu dem auch im Hinblick auf die eher rustikale Staffage Übereinstimmungen bestehen. Die sich vom hellen Himmel als dunkle Silhouetten abhebenden Baumkronen, die im Frankfurter Gemälde hinter der Zugbrücke aufragen, treten in der gleichfalls in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre entstandenen Ansicht von Huis ten Bosch (Abb. 188) wieder auf.[33]

Da Van der Heyden seine Werke nur selten datierte, dient oftmals die Figurenstaffage als Anhaltspunkt. Diese wurde häufig von Adriaen van de Velde hinzugefügt, dessen Tod 1672 als Terminus ante quem dient.[34] Die Staffage in dem Frankfurter Gemälde wurde schon 1830 Van de Velde zugeschrieben,[35] so dass dies ein weiteres Argument für eine Entstehung in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre wäre. Allerdings wurde die Autorschaft von Van de Velde durch Marijke de Kinkelder infrage gestellt.[36] Tatsächlich bestätigt eine genauere maltechnische Untersuchung der Hintergrundfiguren diese Zweifel,

30 Holz, 39,1 x 55,2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Anonymous Gift, 1964 (Inv. Nr. 64.65.2). Van der Heyden hat mehrfach den 1645 nach Entwürfen von Pieter Post errichteten Landsitz mit seinen Gartenanlagen gemalt. Wagner listet insgesamt sieben Ansichten auf; vgl. WAGNER 1971, S. 96–98, Nr. 133–139. Nur eine davon trägt eine Datierung, die entweder als 1668 oder als 1665 gelesen wurde (Holz, 16,6 x 21,4 cm. Ehem. Niendorf bei Lübeck, Slg. Buchenau; vgl. WAGNER 1971, S. 97, Nr. 137). Dies führt Sutton zu dem Schluss, dass auch das New Yorker Gemälde in den späten 1660er Jahren, um 1667 bis 1670, entstand; vgl. SUTTON 2006/07, S. 52 und Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 159, Nr. 22.

31 Holz, 22,5 x 29 cm. Verst. Amsterdam (Mensing) 15. November 1938, Nr. 48. Wagner weist darauf hin, dass die Pavillons mit denen von Schloss Goudestein übereinstimmen, dieses allerdings eine etwas andere Fassade hat; vgl. WAGNER 1971, S. 96, Nr. 129.

32 Einen sehr vergleichbaren Bildaufbau weist auch eine „Ansicht von Xanten mit St. Victor" auf, die monogrammiert und 1667 datiert ist (Holz, 45 x 56 cm. Ehemals Verst. Slg. Heinrich Treuer, Frankfurt (Bangel) 27. April 1891, Nr. 35). Vgl. das Foto im RKD in Den Haag. Nicht erwähnt bei WAGNER 1971, S. 83f., Nr. 77, dort aufgeführt die Version im Louvre, Paris (Inv. Nr. 1338) sowie zwei Kopien.

33 Der dendrochronologische Befund der Holztafel führt bei der Datierung nicht weiter, denn es wurde eine Entstehung ab 1643 ermittelt; vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

34 Die Zusammenarbeit mit Van de Velde wird bereits von Houbraken erwähnt; vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 81. Dazu auch WAGNER 1971, S. 59 und SUTTON 2006/07, S. 56f., dort auch zur Zusammenarbeit mit anderen Künstlern.

35 Vgl. Verz. 1830, S. 9, Nr. 56, zuvor bereits in Archiv. 1817, S. 23, Nr. 8.

36 Für das Gespräch am 25. Juni 2007 danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.

Abb. 194: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Mikroskopaufnahme: Braune Unterlegung im Bereich des Mauerwerks, mit verschiedenfarbigen Lasuren überzogen, Frankfurt a. M., Städel Museum

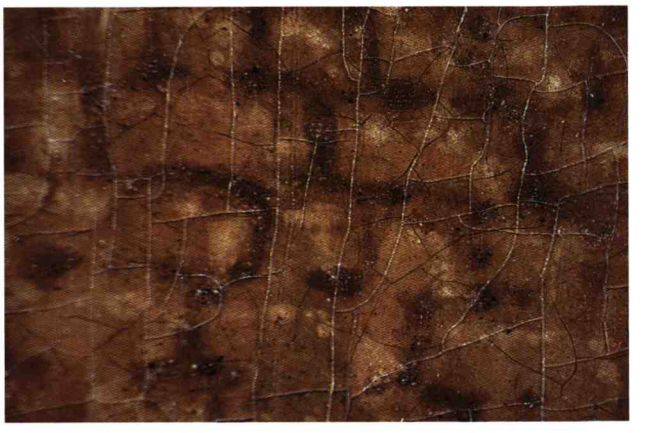


Abb. 195: Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland, Mikroskopaufnahme: Gestempelte Fugen im Bereich des Mauerwerks, Frankfurt a. M., Städel Museum

denn vor allem das auf der Brücke spazierende Paar wurde noch während des Malprozesses eingefügt.[37] So wurde der in brauner Farbe angelegte Schatten der Brüstung über die Figuren hinweggeführt und die beleuchtete Oberseite an der Stelle, wo der Mann mit seinem ockerfarbenen Gewand steht, mit einem gelben Reflex versehen (Abb. 191). Diese Stelle ist mit flüssiger Farbe schnell und anscheinend in einem Zug gemalt. Daher erscheint es unwahrscheinlich, dass Van de Velde zu einem späteren Zeitpunkt die Staffage ergänzt hat, zumal diese auch im Verhältnis zur Brücke unverhältnismäßig groß erscheint – eine Ungenauigkeit, die dem versierten Figurenmaler kaum unterlaufen wäre.

Die inventive Persönlichkeit Van der Heydens, dem Erfinder zahlreicher technischer Neuerungen, tritt besonders in der Maltechnik zutage. Seine Kompositionen bereitete er mit Vorzeichnungen vor, so dass seine Gemälde nur selten Pentimenti zeigen.[38] In der Ansicht von Loenersloot im Städel lässt sich jedoch eine kleine, während des Malprozesses vorgenommene Änderung nachweisen. Der weiß gestrichene Architrav, der den oberen Abschluss des Torturmes bildet, wurde erst später aufgemalt. Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 192) belegt, dass die Kontur des Daches ursprünglich diagonal auslief und zugleich die in die Tiefe fluchtende Linie der Fassade bezeichnete. Der ursprüngliche Verlauf des Daches ist dort deutlich zu erkennen, denn die graue Unterlegung, mit der der Himmel vorbereitet wurde und die bis an die Architektur heranreicht,[39] hebt sich markant ab. Die Mikroskopaufnahme dokumentiert, dass die Unterlegung unter dem später gemalten Architrav heute wieder sichtbar ist, weil die Transparenz der oberen Farbschicht im Laufe der Alterung zunahm (Abb. 193). Unter dem Mikroskop ist ebenfalls gut zu erkennen, wie Van der Heyden das feine Laubwerk der Bäume gestaltete. Dieses wurde mit Stempeln aufgedruckt, auf denen Moose oder Flechten befestigt waren und die die feinen Strukturen des Blattwerks täuschend imitierten.[40] Um den Baumkronen Volumen zu geben, legte er diese mit braunen oder grünen Tönen an und druckte dann grüne, aber auch blaue und gelbe Farbtöne auf. Der hinter dem Torturm sichtbare Baum wurde mit einem Stempeldruck in blauer Farbe vorbereitet, der fälschlich auch die Seitenfassade des Turms bedeckt und heute durch den Alterungsprozess der darüberliegenden Farbe wieder sichtbar ist.

Die Architektur wurde mit einer ockerbraunen Unterlegung vorbereitet und von Lasuren überdeckt.[41] Helle und dunkle Töne deuten beleuchtete und verschattete Flächen an. Das teilweise durchschimmernde Braun der Unterlegung trägt zusätzlich zur Lebendigkeit der Oberfläche bei (Abb. 194).[42] Die ungewöhnlich realistische Wirkung der Architektur mit den scheinbar minutiös wiedergegebenen Ziegelmauern verdankt sich gleichfalls einem ausgeklügelten Druckverfahren.[43] Van der Heyden fertigte Radierplatten an, die unterschiedliches Mauerwerk zeigen. Diese wurden mit verschiedenen Farben überzogen und mit einem Abklatschver-

37 Zur Einfügung der Figurenstaffage als letzter Schritt des Malprozesses vgl. WALLERT 2006/07, S. 100.
38 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 97.
39 Zur Funktion dieser Schicht in den Gemälden von Van der Heyden vgl. WALLERT 2006/07, S. 95f.
40 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 98.
41 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 97.
42 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 97.
43 Dazu ausführlich WALLERT 2006/07, S. 98-100. Bereits Houbraken vermutete eine bestimmte Methode, da die feine Präzision der Ziegelmauern nicht allein mit dem Pinsel zu erzielen sei; vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 81.
44 Vgl. WALLERT 2006/07, S. 99.

fahren auf das Gemälde übertragen. In der Mikroskopaufnahme (Abb. 195) sind deutlich die runden Formen zu erkennen, die durch die eingeätzten Vertiefungen der Radierplatte entstanden.[44] Van der Heyden verwendete unterschiedliche Farben: Weiß suggeriert den Mörtel zwischen den Steinen, dunkles Braun die verschatteten Fugen. Leicht versetzt gedruckt, entsteht der Eindruck von unregelmäßigem Mauerwerk, der die realistische Wirkung noch unterstreicht. Das ausgeprägt technische Verständnis, das Van der Heyden zu einem bedeutenden Erfinder machte, prägt auch sein malerisches Schaffen.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 178; 1823, S. 28, Nr. 178; 1830, S. 9, Nr. 56; 1833, Taf. 3; 1835, S. 44, Nr. 31; 1844, S. 96, Nr. 200; 1855, S. 25, Nr. 200; 1858, S. 94, Nr. 199; 1866, S. 96, Nr. 199; 1870, S. 122, Nr. 221; 1873, S. 125, Nr. 221; 1879, S. 145, Nr. 288; 1883, S. 148f., Nr. 288; 1888, S. 159, Nr. 288; 1892, S. 65, Nr. 288; 1897/1900, S. 63, Nr. 288; 1900, S. 152f., Nr. 288; 1905/07, S. 53, Nr. 288; 1907, S. 50, Nr. 288; 1910, S. 63, Nr. 288; 1914, S. 65, Nr. 288; 1915, S. 119, Nr. 288; 1919, S. 52, Nr. 590; 1922, S. 80; 1924, S. 96, Nr. 590; 1966, S. 52; 1971, S. 28; 1986, S. 26, Nr. 1; 1987, S. 54; 1995, S. 35, Tafel 69

Smith 5, 1834, Nr. 111
Levin 1887/88, Sp. 288, Nr. 137
Ebe 1901, S. 500
Hofstede de Groot 8, 1923, S. 388, Nr. 99
Wagner 1971, S. 45f., S. 98, Nr. 140
Van Vries 1984, S. 33
Olde Meierink 1995, S. 33
Sutton 2006/07, S. 52

MEINDERT HOBBEMA

Amsterdam 1638 – 1709 Amsterdam

Am 31. Oktober 1638 wurde Meindert Hobbema als Sohn des Zimmermanns Lubbert Meyndertsz. in Amsterdam getauft. Den Nachnamen Hobbema, den sein Vater nie benutzte, legte sich Meindert erst später zu. 1653 kam er zusammen mit seinen jüngeren Geschwistern in die Obhut des Amsterdamer Waisenhauses. Offenbar ging Hobbema zu Jacob van Ruisdael in die Lehre, denn dieser gab am 8. Juli 1660 an, dass Meindert für einige Jahre bei ihm tätig gewesen war. Bei der Hochzeit mit Eeltje Vinck 1668 trat Ruisdael zudem als Trauzeuge auf. Im selben Jahr übernahm Hobbema auf Lebenszeit das Amt des Eichmeisters für Weine der Stadt Amsterdam. Obgleich die künstlerische Produktivität von Hobbema in den Folgejahren deutlich abnahm, entstanden dennoch Meisterwerke wie die 1689 datierte „Allee nach Middelharnis" (London, National Gallery).

Am 7. Dezember 1709 starb Hobbema in Amsterdam und wurde in einem Armengrab bei der Westerkerk beigesetzt.

Meindert Hobbema konzentrierte sich vorwiegend auf Landschaften, die deutlich den Einfluss von Jacob van Ruisdael verraten. Das Frühwerk zeigt mit den zahlreichen Flusslandschaften außerdem Impulse durch Werke von Cornelis Vroom und Salomon van Ruysdael. Die Staffage der waldigen Landschaften, die häufig mit zwei Fluchtpunkten konstruiert sind, stammt oftmals von der Hand Adriaen van de Veldes. Nur selten malte Hobbema Stadtansichten von Amsterdam und Haarlem. Die wenigen erhaltenen Vorzeichnungen lassen darauf schließen, dass diese im malerischen Prozess nur eine untergeordnete Rolle spielten.

LITERATUR: Van der Eijnden-Van der Willigen 1, 1816, S. 122–128; Ausst. Kat. Amsterdam-Boston-Philadelphia 1987/88, S. 345; John Loughman, Meindert Hobbema, in: Dictionary of Art 14, 1996, S. 600–603; Sieber 1990, S. 10–17

HÜTTE AN EINEM WEG

INV. NR. 1083

1659

Eichenholz, 30,0 x 35,6 cm

Signiert und 1659 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der einteiligen, allseits regelmäßig abgefasten Eichenholztafel (30,0 x 35,6 x 0,8–1,2 cm) handelt es sich um ein relativ dickes, radial gespaltenes Brett, das mit einer zweischichtigen Grundierung versehen wurde. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine Ölgrundierung in einem unbestimmten, gräulichbraunen Fleischton. Zusätzlich wurde im Bereich der Landschaft und des hohen Baumes eine braune Unterlegung aufgetragen. Helle Bildpartien wie der Himmel wurden mit einem stark weiß ausgemischten Farbton vorstrukturiert.
Einer vom 27. Mai 1971 datierten Notiz zufolge wurde der Firnis durch Helmut Tomaschek entfernt (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
Die Tafel befindet sich in einem schlechten Zustand und zeigt Spuren einer scharfen Reinigung. Grüne (inzwischen aufgrund der Alterung verbräunte) Lasuren über den Baumkronen im großen, zentralen Baum und dem Baum über der Hütte bis auf die hellgraue Vorbereitung des Blattwerkes abgenommen, letztere ebenfalls reduziert. Weitere Verputzungen im Bereich der Frau mit dem roten Rock, im Strohdach der Hütte sowie im Schattenbereich der Landschaft am rechten Rand. Im Himmel über der Hütte und oberhalb der Baumkrone teilweise übermalte Verputzungen. Übermalungen an den Rändern der Baumkrone. Verbreiterte Craquelésprünge in den Laubpartien, in denen sich die originale Lasur erhalten hat, aber auch in den freigelegten vorstrukturierten Bereichen, außerdem im Buschwerk links neben der Hütte. Im Weg bis zum unteren Bildrand steht das Holz des Bildträgers etwas hoch (Verwachsungen?). Obere Bildecken bestoßen, seitliche Bildkanten unregelmäßig. Ausbesserung oberhalb der Hütte am rechten Bildrand.
Unter UV-Licht zeigt der Firnis ein sehr uneinheitliches Erscheinungsbild. Stark fluoreszierender, alter Firnis blieb über dem Baum am linken Bildrand stehen. Über der Baumgruppe und der Hütte wurde der Firnis hingegen gedünnt; im Himmel und über den Wegen weitgehend abgenommen. Viele jüngere Retuschen im Himmel, dort vor allem rings um die Baumkrone.
Die mit schwarzer Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragene Signatur „m Hobbema 1659" weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 196). Die beiden letzten Ziffern sind kaum noch zu erkennen, in der Infrarot-Reflektographie lassen sie sich aber als „59" lesen (Abb. 197). Ausbesserungen in brauner Farbe in den Buchstaben „ma" und in der dritten Ziffer der Datierung.
Auf der Rückseite befinden sich seitlich und oben Reste einer Papierabklebung. Am oberen Bildrand wurde ein Klebezettel entfernt, ein weiterer befindet sich mittig mit der Aufschrift „No. 1083.". Rechts unten in roter Kreide „3429". Ovales rotes Siegel „Collection Sedelmeyer 1872" in der rechten unteren Ecke.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1649 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1658 entstanden sein.

PROVENIENZ

(?) Slg. A. van Beeftingh
(?) Verst. Slg. A. van Beeftingh, Rotterdam (Lamme) 30. April 1832, Nr. 8 (fl. 420 an Hulswit)[1]

Abb. 196: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 197: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Infrarot-Reflektographie: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 198: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, 1659, Frankfurt a. M., Städel Museum

Slg. Jan Adriaen Antonie de Lelie (1788–1845), Künstler, Amsterdam[2]
Verst. Slg. J. A. A. de Lelie, Amsterdam (De Vries) 29. Juli 1845, Nr. 84 (fl. 450 an De Lelie)
Slg. Dr. Leroy d'Étiolles (1797/98–1860), Arzt, Paris
Verst. Slg. Leroy d'Étiolles, Paris (Escribe/Drouot) 21. Februar 1861, Nr. 48
Slg. Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris[3]
Verst. Slg. Ch. Sedelmeyer, Wien (Sedelmeyer) 20. Dezember 1872, Nr. 114 (fl. 4.200 an Louis Kohlbacher)[4]
Erworben am 5. Februar 1873 vom Frankfurter Kunstverein als „Meindert Hobbema"

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Leon Gaucherel, Radierung, 75 x 90 mm. In: Verst. Slg. Ch. Sedelmeyer, Wien (Sedelmeyer) 20. Dezember 1872, eingebunden zwischen Nr. 113 und 114.

BESCHREIBUNG

Vom unteren Bildrand ausgehend führt ein sandiger Weg mit tiefen Fahrspuren nach rechts in die Ferne. Ein Wanderer, mit einem Mantel und breitkrempigem Hut bekleidet sowie einem Stock in der Hand, hat gerade eine kleine Böschung passiert, die mit hohen Bäumen und dichtem Buschwerk überwachsen ist. Hoch ragen die Baumkronen empor und heben sich markant vom hellen Himmel ab. Unter den Bäumen steht links, neben einem weiteren Gebäude, ein großes Gehöft mit einem tiefhängenden Strohdach. An der Seite befindet sich ein Scheunentor, auf das ein weiterer Weg zuläuft. Dort sitzt ein Mann im Schatten eines Baumes; vor ihm steht eine Frau. Links befindet sich ein Baum, der vom Bildrand überschnitten wird. Rechts sind oberhalb des Wanderers am Horizont weitere Gebäude und eine Windmühle zu erkennen. Dicke Wolken, die den tiefblauen Himmel überziehen, führen zu dem wechselhaften Spiel von Licht und Schatten auf den Bäumen und dem sandigen Boden.

FORSCHUNGSSTAND

Im Katalog zur Versteigerung der Sammlung des Künstlers Jan Adriaen Antonie de Lelie von 1845 wird das Gemälde als „aangenaam Geldersch Landschapje" be-

Abb. 199: Meindert Hobbema, Landschaft mit einer Hütte unter Bäumen, 1659, ehemals London, Sotheby's (1978)

1 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 380f., Nr. 32.
2 Zur Biographie des Künstlers vgl. Scheen 1981, S. 311f., dort als „Joannes Arnoldus Antonius de Lelie".
3 Zu Sedelmeyer als Kunsthändler vgl. Barbara Wild, Charles Sedelmeyer. Ein österreichischer Kunsthändler macht internationale Karriere, in: Parnass 14, 1994, S. 76-80 und Christian Huemer, Charles Sedelmeyer (1837–1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1999, S. 4–19.
4 Im Exemplar des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städel Museums wurde handschriftlich Louis Kohlbacher als Steigerer und der Kaufpreis annotiert (Lugt 33557).

Abb. 200: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, um 1660/61, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

zeichnet und als „zeer natuurlijk van toon" beschrieben.[5] Als „Excellente peinture, très harmonieuse et très-forte d'effet" wird es auch im Katalog zur Versteigerung der Sammlung Leroy d'Étiolles bezeichnet.[6] Der von Wilhelm Bürger verfasste Text wird erneut im Versteigerungskatalog des Kunsthändlers Charles Sedelmeyer in Wien vom 20. Dezember 1872 zitiert.[7] Auf dieser Auktion erwirbt Louis Kohlbacher das Gemälde für den Frankfurter Kunstverein.[8] Von diesem gelangt es am 5. Februar 1873 in das Städel und wird unter der Zuschreibung an Meindert Hobbema in das Inventar aufgenommen.[9]

Im Städel-Verzeichnis von 1873 wird die Signatur „M. Hobbema" erwähnt.[10] Zweifel an deren Authentizität erhebt Theodor Levin 1886/87 und bezeichnet sie als gefälscht.[11] Noch deutlicher wird er im folgenden Jahr, als er den Ankaufspreis von 6000 Gulden als zu hoch bezeichnet, zumal das Gemälde seiner Ansicht nach nicht von Hobbema sei.[12] Im Städel-Verzeichnis von 1892 werden diese Zweifel nicht aufgegriffen, denn die Landschaft wird weiterhin unter der Zuschreibung an Hobbema geführt. Außerdem wird die Datierung ergänzt und als „1669(?)" wiedergegeben.[13]

Gegen die von Émile Michel erhobenen Zweifel an der Echtheit des Bildes[14] wendet sich Heinrich Weizsäcker entschieden.[15] Die als Argumente gegen die Authentizität angeführte braune Tonigkeit und der Signaturentypus, die für den Maler angeblich ungewöhnlich seien, weist er auf anderen Werken Hobbemas nach. So zeigten Gemälde in Dresden und Rotterdam sowie in verschiedenen Privatsammlungen ein vergleichbares Kolorit.[16] Eine ähnliche Signatur käme auf verschiedenen

5 Verst. Slg. J. A. A. de Lelie, Amsterdam (De Vries) 29. Juli 1845, Nr. 84 (Lugt 17870).

6 Vgl. Verst. Slg. Leroy d'Étiolles, Paris (Escribe/Drouot) 21. Februar 1861, Nr. 48 (Lugt 26022).

7 Vgl. Verst. Slg. Ch. Sedelmeyer, Wien (Sedelmeyer) 20. Dezember 1872, Nr. 114.

8 Vgl. die handschriftliche Annotation im Städel-Exemplar des Kataloges zur Verst. Slg. Ch. Sedelmeyer, Wien (Sedelmeyer) 20. Dezember 1872, Nr. 114.

9 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1083 mit Hinweis auf die Provenienz aus den Sammlungen Leroy in Paris und Sedelmeyer in Wien. Zudem wird es im Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1870 aufgenommen; vgl. Verz. 1870, Nachtrag 1872, o. S. , Nr. 203a.

10 Vgl. Verz. 1873, S. 121, Nr. 203a.

11 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 51.

12 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 51.

13 Vgl. Verz. 1892, S. 65, Nr. 291.

14 Vgl. MICHEL 1890, S. 51.

15 „Echtes Bild, echt bezeichnet; mit Unrecht von Verschiedenen, zuletzt von É. Michel, angezweifelt"; vgl. Verz. 1900, S. 156f., Nr. 291.

16 Weizsäcker nennt Gemälde in Dresden (Kat. No. 1665) und in Rotterdam (Kat. No. 108) sowie einige, die sich damals in den

Gemälden in privatem und öffentlichem Besitz vor. Zwei von ihnen, die Landschaften in der National Gallery of Scotland in Edinburgh und im Museum von Grenoble, seien zudem wie das Gemälde im Städel 1659 datiert und zählten somit zu den Frühwerken von Hobbema.[17]

Die Lesart der Datierung als „1659" wird in den folgenden Städel-Verzeichnissen beibehalten.[18] Cornelis Hofstede de Groot verweist wie Weizsäcker auf weitere Gemälde von Hobbema in der National Gallery in Edinburgh und im Pariser Kunsthandel, die eine noch ausgeprägtere braune Tonigkeit zeigten.[19]

Auch Wilhelm Bode schließt sich 1917 der frühen Datierung des von ihm als „unbedeutendes" Werk bezeichneten Gemäldes an.[20] Zu Unrecht seien die Frühwerke aufgrund der „außergewöhnlichen, aber meist durchaus echten Signaturen" in Zweifel gezogen worden.[21] Das Frankfurter Gemälde bilde den „Übergang" von dieser frühen Schaffensphase zu den ersten reifen Werken, beispielsweise in München und Dresden, die sich gleichfalls durch eine braune Tonigkeit und eine flüchtige Malweise auszeichnen.[22]

In seiner 1938 erschienenen Monographie listet Broulhiet das Frankfurter Gemälde als authentisch auf und verweist auf die früher geäußerten, auf dem bräunlichen Kolorit basierenden Zweifel.[23] Dem hält er entgegen, dass das aus demselben Jahr stammende Gemälde in Grenoble eine sehr vergleichbare Farbigkeit zeige.[24]

In einer vom 30. Juli 1957 datierten Notiz in der Gemäldeakte hält Ernst Holzinger fest, dass Wolfgang Stechow anlässlich seines Besuchs am gleichen Tag im Städel das Gemälde gesehen habe. Er glaube an die Echtheit des Bildes und würde die Signatur „[...] wenn auch für verdorben so doch wahrscheinlich für echt"

Abb. 201: Jacob van Ruisdael, Bauernkate unter Bäumen an einem Kornfeld, um 1650–1655, Hamburg, Privatsammlung

Sammlungen Van der Hoop in Amsterdam (No. 508), E. Warneck in Paris und, dieses einem Hinweis von Hofstede de Groot zufolge, in der Sammlung E. Huybrechts in Antwerpen befanden; vgl. Verz. 1900, S. 156f., Nr. 291.

17 Außer den schon im Hinblick auf das Kolorit genannten Gemälden in den Sammlungen Van der Hoop und Warneck führt Weizsäcker Beispiele aus den Corporation Galleries of Art in Glasgow (unter Hinweis auf Cornelis Hofstede de Groot, Hollandsche Kunst in Schotland, in: Oud Holland 11, 1893, S. 140, Nr. 230) und der Dulwich Picture Gallery an, außerdem aus den Sammlungen Baron Edmund von Rothschild in Paris, Arenberg in Brüssel und Marquis d'Aoust in Paris. Bei den beiden letztgenannten Gemälden weisen die Signaturen eine identische Form wie die des Städel-Gemäldes auf; vgl. Verz. 1900, S. 156f., Nr. 291.

18 Vgl. Verz. 1905/07, S. 53, Nr. 291 bis Verz. 1995, S. 35, Abb. 42, dort mit dem Hinweis auf starke Beschädigungen im Bereich der Signatur.

19 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 380f., Nr. 32.

20 Vgl. Bode 1917, S. 192.

21 Vgl. Bode 1917, S. 192.

22 Vgl. Bode 1917, S. 192.

23 Vgl. Broulhiet 1938, S. 429, Nr. 384.

24 Vgl. Broulhiet 1938, S. 32.

Abb. 202:
Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, um 1660–1665, Frankfurt a. M., Städel Museum

halten.[25] In einem 1959 erschienenen Aufsatz widmet sich Wolfgang Stechow eingehend dem Frühwerk von Hobbema. Zu dieser Werkgruppe zählt er auch das Frankfurter Gemälde, das er als „somewhat enigmatic" bezeichnet.[26] Dies führt er auf das ungewöhnliche Erscheinungsbild der Signatur zurück, die er als „m Hobbema" wiedergibt.[27] Er beurteilt sie als echt und begründet die ungewöhnliche Form einerseits mit dem insgesamt skizzenhaften Stil des Gemäldes und andererseits mit der Feststellung, dass es den Übergang zum Spätwerk markiere.[28] Diesem wiederum sei die „Waldlandschaft" in München zuzurechnen, die um 1660/61 und damit etwas später entstanden sei.[29] Die Skizzenhaftigkeit des Frankfurter Gemäldes nähme somit ein Phänomen vorweg, das im Werk von Hobbema um 1665 mehrfach zu konstatieren sei: So würden häufig solche unfertigen Versionen ausgearbeitete Fassungen vorwegnehmen.[30]

Im Verzeichnis von 1966 wird die Schreibweise der Signatur, Stechow folgend, korrekt wiedergegeben und das „M" durch ein „m" ersetzt.[31]

Sieber zufolge handelt es sich bei der „sehr unorganischen" Komposition mit dem Bauernhaus um ein ungewöhnliches, da annähernd quadratisches Format mit einem „vom landschaftlichen Kontext isolierten Arrangement".[32] Dennoch bestünden keine Zweifel an der Zuschreibung an Hobbema, auch wenn es sich nicht ohne Weiteres in die Gruppe der zeitgleich entstandenen Werke füge.[33] Bestärkt durch den Vergleich mit der ähnlich komponierten Münchner „Landschaft" deutet Sieber das Frankfurter Gemälde als „eine Art von Vorstudie" und begründet dies mit der Komposition und dem flüchtigen Farbauftrag.[34]

DISKUSSION

Die zeitliche Einordnung dieses Gemäldes von Hobbema war lange Zeit umstritten. Auf den schlechten Zustand der Datierung gehen die unterschiedlichen Lesarten der letzten beiden Ziffern sowohl als „69" als auch als „59" zurück.[35] Die ungewöhnliche Form der Signatur und das brauntonige Kolorit führten zu Zweifeln an

25 Notiz vom 30. Juli 1957 in der Gemäldeakte.
26 Vgl. Stechow 1959, S. 10.
27 Vgl. Stechow 1959, S. 10. Dort korrigiert er auch die Angaben zu den Signaturen auf den Vergleichsbeispielen in Grenoble und Edinburgh, die Weizsäcker zufolge in der Form abweichend von der des Frankfurter Gemäldes seien.
28 Vgl. Stechow 1959, S. 13.
29 Vgl. Stechow 1959, S. 13.
30 Vgl. Stechow 1959, S. 16.
31 Vgl. Verz. 1966, S. 53.
32 Vgl. Sieber 1990, S. 24.
33 Vgl. Sieber 1990, S. 24.
34 Vgl. Sieber 1990, S. 24.
35 Noch in dem acht Jahre vor Heinrich Weizsäckers grundle-

der Echtheit. Diese wurden von Heinrich Weizsäcker und später Wilhelm Bode widerlegt mit dem Hinweis auf Werke Hobbemas, die ähnliche Auffälligkeiten zeigten.[36] Erst Wolfgang Stechow stellte das Frühwerk des Malers zu einer Gruppe zusammen und beschrieb die künstlerische Entwicklung. Er sah wie Bode in dem Frankfurter Gemälde ein Werk des Übergangs zwischen der Früh- und der ab 1660 einsetzenden reifen Schaffenszeit und begründete dies mit der skizzenhaften Malweise und der ungewöhnlichen Form der Signatur.[37] Damit sprach er sich dezidiert für eine Datierung in das Jahr 1659 aus.

Tatsächlich erschwert der insgesamt schlechte Zustand des Gemäldes eine Beurteilung. In der Infrarot-Reflektographie allerdings treten die Ziffern der Datierung etwas deutlicher hervor und lassen sich am ehesten als „1659" lesen (Abb. 197). Dies widerspricht nicht dem dendrochronologischen Befund, demzufolge eine Entstehung frühestens ab 1658 denkbar ist.[38] Eine Entstehung 1659 ist somit knapp möglich.[39] Die zeitliche Einordnung bestätigen stilistische Charakteristika, die gleichfalls auf eine Entstehung vor 1660 deuten. Im Vergleich mit dem „Eingang zum Wald" im Städel (Abb. 212), der um 1663 bis 1665 entstand und sich durch das intensive Bemühen um räumliche Tiefe und ein abwechslungsreiches Spiel des Lichts auszeichnet, wirkt das vorliegende Gemälde sehr viel kompakter und geschlossener im Bildaufbau. Das Motiv der unter der Baumgruppe zusammengedrängten Häuser dominiert die Komposition. Nur rechts ist der Blick in die Ferne möglich, dort ist eine Windmühle neben weiteren Häusern zu erkennen. Anders aber als in den Werken der 1660er Jahre, wo sich im Hintergrund eine beleuchtete Fläche ausbreitet, die durch den Kontrast mit den dunklen Bäumen im Vordergrund die Tiefenerstreckung verstärkt, erscheinen die Gebäude hier in einen nebeligen Dunst eingebunden, der den Horizont verunklärt.[40] Auch die differenzierte Lichtführung mit beleuchteten und verschatteten Partien, die überzeugend das Wechselspiel von Sonne und Wolken suggerieren, ist im vorliegenden Gemälde noch wenig ausgeprägt.

Eine 1659 datierte Waldlandschaft (Abb. 199), die 1978 bei Sotheby's in London zum Aufruf kam, weist hinsichtlich des geschlossenen Bildaufbaus und der noch unbeholfenen Lichtführung Parallelen zu dem Frankfurter Gemälde auf.[41] Auch hier duckt sich eine Bau-

Abb. 203: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Mikroskopaufnahme: Mit schlingenförmigen Strichen aufgetragene Vorstrukturierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 204: Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, Mikroskopaufnahme: Mit schlingenförmigen Strichen aufgetragene Vorstrukturierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

gendem Katalog erschienenen Städel-Verzeichnis von 1892 wird die Datierung mit „1669(?)" wiedergegeben; vgl. Verz. 1892, S. 65, Nr. 291.

36 Vgl. Verz. 1900, S. 156f., Nr. 291 und BODE 1917, S. 192.

37 Vgl. STECHOW 1959, S. 13.

38 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 17. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

39 Vgl. das Schreiben von Peter Klein, Hamburg, vom 15. Juni 2007 in der Gemäldeakte.

40 Die Windmühle ist, wie der Blick durch das Mikroskop belegt, in die noch feuchte Farbe gekratzt. Damit griff Hobbema auf eine Methode zurück, die auch Salomon van Ruysdael anwendete, um die diesige Ferne anzudeuten; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 427. Zu Einflüssen von Ruysdael auf Hobbema vgl. STECHOW 1959, S. 14.

41 Holz, 34,5 x 43,5 cm. Zuletzt London (Sotheby's) 13. Dezember 1978, Nr. 100, ehemals Hilborough Hall (HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 386, Nr. 49h). Die Signatur „m Hobbema 1659" befindet sich wie im Frankfurter Gemälde rechts unten und zeichnet sich durch eine ähnliche Form aus.

42 Zur Lichtregie als von Hobbema eingesetztes Mittel, Bildtiefe zu erzeugen, vgl. Kat. WASHINGTON 1995, S. 118.

43 Holz, 53 x 69 cm. Grenoble, Musée de Grenoble (Inv. Nr. MG 81). Stechow vergleicht das flaumig wirkende Blattwerk mit Baumwolle: „the rather fuzzy cotton-like foliage"; vgl. STECHOW 1959, S. 9.

Abb. 205: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum

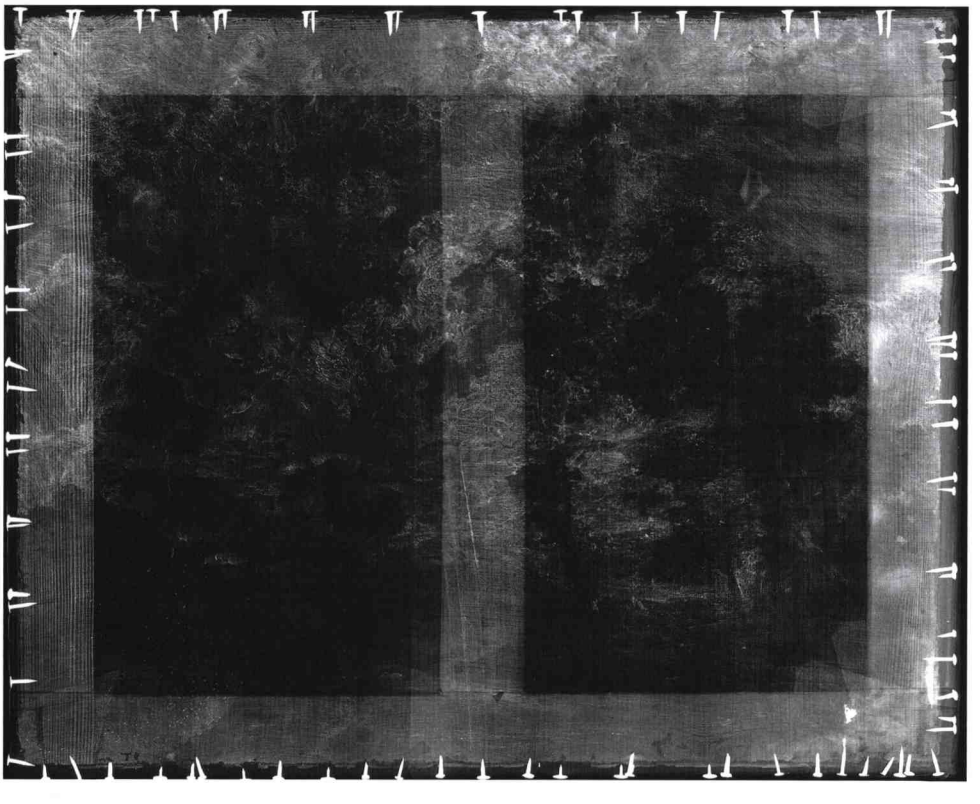


Abb. 206: Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum

ernkate unter einer Gruppe von Bäumen. Wie in der Landschaft im Städel wird der Kontrast eines von der Sonne beschienenen, sandigen Weges mit einer verschatteten, von Büschen bewachsenen Böschung dazu eingesetzt, Bildtiefe zu erzeugen.[42] Auch das mit breiten Pinselstrichen gestaltete Strohdach und die mit Bleiweiß aufgetragenen Lichteffekte auf den Baumstämmen sind vergleichbar. Ebenso stimmt der Schrifttypus der Signatur bei beiden Werken überein. Hinsichtlich des aufgestupften, flockig wirkenden Blattwerks bestehen Ähnlichkeiten mit dem gleichfalls 1659 datierten Gemälde in Grenoble.[43] Motivisch verwandt ist auch die

Abb. 207: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Mikroskopaufnahme: Über die Vorstrukturierung aufgetragene gelbe Lasur im Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 208: Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, Mikroskopaufnahme: Über die Vorstrukturierung aufgetragene gelbe Lasur im Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 209: Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß aufgetragene Beleuchtungsakzente, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 210: Jacob van Ruisdael, Waldsee mit zwei Schwänen, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß aufgetragene Beleuchtungsakzente, Frankfurt a. M., Städel Museum

„Waldlandschaft" in der Alten Pinakothek in München (Abb. 200), deren Entstehung Stechow um 1660/61 ansetzt.[44] Wie in dem Frankfurter Gemälde duckt sich ein Bauernhaus unter einem mächtigen Baum, der die Komposition dominiert. Außerdem lässt sich hier, wenn auch weniger ausgeprägt, das grob aufgestupfte, an Wattebäusche erinnernde Laub nachweisen. Ebenso kommt die Gabelung des Weges, der zum einen auf das Bauernhaus links und zum anderen auf die Landschaft in der Ferne rechts zuläuft, auf beiden Gemälden vor. Das Motiv antizipiert bereits die Zwei-Punkte-Perspektive, die vor allem das später entstandene Werk von Hobbema prägt.[45] Im Vergleich zum Frankfurter Gemälde zeigt das in München aber auch schon fortschrittlichere Züge: Der diagonal geführte, breitere Weg, der an der Hütte unter Bäumen vorbei auf den Horizont zuläuft, bewirkt bereits eine überzeugendere Tiefenerstreckung.

Das Motiv der Hütte unter Bäumen kommt auch im Œuvre von Ruisdael wiederholt vor. Eine in der ersten Hälfte der 1650er Jahre entstandene „Bauernkate unter Bäumen an einem Kornfeld" (Abb. 201) weist hinsichtlich der monumentalen Baumgruppe Übereinstimmungen mit den Werken Hobbemas auf.[46] Der Himmel ist von Wolken bedeckt, nur die Fassade des Bauernhauses und das Kornfeld werden von einem Sonnenstrahl beschienen. Im Frankfurter Gemälde wird das Licht vorwiegend vom hellen Sand des Weges reflektiert, die Hütte hingegen liegt im Halbschatten. Die hier in Ansätzen vorhandene, später zum Kennzeichen Hobbemas werdende differenzierte Lichtregie ist bei Ruisdael vorgeprägt. Um verschattete Partien wie die monumentale

44 Holz, 52,5 x 65,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 893). Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 382, Nr. 40 und STECHOW 1959, S. 13.

Baumkrone zu verlebendigen, verwendete er Bleiweiß, um einzelne Äste, aber auch Blätter hervorzuheben. Mit dieser gezielt eingesetzten Technik suggerierte Ruisdael den Effekt des Windes, der die Blätter dreht, so dass die hellere Unterseite das Sonnenlicht reflektiert. Auch maltechnisch bestehen Übereinstimmungen mit Werken von Ruisdael,[47] denn auch Hobbema bereitete seine Komposition mit Vorstrukturierungen vor. Die Röntgenaufnahme (Abb. 205) dokumentiert, dass er wie Ruisdael den Himmel mit Bleiweiß anlegte, dabei aber die dunkle Baumkrone zunächst aussparte. Nicht immer stimmt die Vorstrukturierung mit dem später ausgeführten Gemälde überein: So werden unter dem Mikroskop im linken Teil der Baumkrone schlingenförmige Pinselstriche sichtbar, die eine Wolke andeuten (Abb. 203). Diese wurde allerdings nicht ausgeführt, sondern während des Malprozesses von aufgestupften grünen Lasuren überdeckt, um das Blattwerk zu suggerieren. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich bei dem in der ersten Hälfte der 1660er Jahre entstandenen „Waldsee mit zwei Schwänen" (Abb. 202) von Ruisdael im Städel feststellen, wie die Röntgenaufnahme dokumentiert (Abb. 206).[48] Auch dort wurde der Himmel mit kreisförmigen Strukturen vorbereitet, die später vom Laub eines Baumes überdeckt wurden (Abb. 204). In den Baumkronen wurden die aufgestupften Vorstrukturierungen, die kleinteiliges Blattwerk andeuten, mit grünen und bräunlichen Lasuren überzogen. Bei helleren Lasuren schimmert die Vorstrukturierung manchmal durch und verstärkt somit die Lichthaltigkeit der Farbe. Häufig trug Hobbema, wie auch Ruisdael, abschließend noch eine gelbe Lasur auf, um Sonnenreflexe anzudeuten (Abb. 207, 208). Akzente erzielte er auch durch die Verwendung von Bleiweiß, das er bevorzugt im Sinne einer Kontrasttechnik auf dunkle, schattig wirkende Partien setzte. Mit lockeren Pinselstrichen aufgetragen, verdeutlicht es beispielsweise überzeugend die helle Rinde eines Baumstamms, der sich, vom Licht der Sonne getroffen, vom schattigen Grund des Waldes abhebt (Abb. 209). Ganz ähnliche Stilmittel setzte auch Ruisdael ein (Abb. 210). Anders jedoch als in den später entstandenen Werken, die sich durch einen relativ dichten Farbauftrag auszeichnen, ließ Hobbema in diesem Frühwerk dunkel angelegte Partien offen stehen, um die Schattenzonen zu vertiefen. So wird zwischen dem Gestrüpp unterhalb der Baumgruppe die Unterlegung sichtbar, mit der diese Partie angelegt wurde.

Auch wenn das Gemälde aufgrund der etwas schwerfälligen Komposition und der weniger ausgearbeiteten Lichtführung noch etwas unbeholfen wirkt, so deutet bereits der differenzierte maltechnische Aufbau dieses Frühwerks das Bemühen von Hobbema an, der Landschaftsdarstellung durch eine differenzierte Lichtführung Lebendigkeit zu verleihen und die natürliche Wirkung effektvoll zu steigern.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, o. S. , Nr. 203a; 1873, S. 121, Nr. 203a; 1879, S. 146, Nr. 146; 1883, S. 149, Nr. 291; 1888, S. 160, Nr. 291; 1892, S. 65, Nr. 291; 1897/1900, S. 63, Nr. 291; 1900, S. 156f., Nr. 291; 1905/07, S. 53, Nr. 291; 1907, S. 50, Nr. 291; 1910, S. 63, Nr. 291; 1914, S. 65, Nr. 291; 1915, S. 115, Nr. 291; 1919, S. 53, Nr. 1083; 1924, S. 97, Nr. 1083; 1966, S. 53; 1971, S. 28; 1986, S. 33, Nr. 7; 1987, S. 54; 1995, S. 35, Abb. 42

LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 51
LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 51
MICHEL 1890, S. 51
Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Hollandsche Kunst in Schotland, in: Oud Holland 11, 1893, S. 129–148, S. 140, Nr. 230
EBE 1901, S. 500f.
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 380f., Nr. 32
BODE 1917, S. 192
BROULHIET 1938, S. 32, S. 429, Nr. 384
STECHOW 1959, S. 9, 10, 13f., 16, 18
SIEBER 1990, S. 24, S. 31, S. 211, Nr. 11

45 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 348.

46 Leinwand, 56,8 x 68,2 cm. Hamburg, Privatsammlung. Vgl. SLIVE 2001, S. 117f., Nr. 89.

47 Zum maltechnischen Aufbau von Ruisdaels Landschaften, insbesondere der Vorstrukturierung mit Bleiweiß, vgl. SITT 2001/02, S. 42-44.

48 Leinwand, 45 x 55,3 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 941). Das Gemälde wird um 1660–1665 datiert (vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 249) und entstand somit etwas später als das Gemälde von Hobbema.

MEINDERT HOBBEMA

EINGANG ZUM WALD

INV. NR. 783

Um 1663–1665

Eichenholz, 60,0 x 84,2 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige, gedünnte und parkettierte Eichenholztafel (Brett I: 31,4 x 84,2 x 0,5–0,7 cm; Brett II: 28,6 x 84,2 x 0,5–0,7 cm) wurde allseits knapp abgefast. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine graue Ölgrundierung. In den Schattenpartien lässt sich zum Teil eine rötlichbraune Unterlegung nachweisen. Von Göbel und Janss wurde das Gemälde vom 1. April bis 16. Mai 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 59). Bei einer Restaurierung durch Helmut Tomaschek im Sommer 1966 wurden der stark vergilbte Firnis abgenommen und alte Kittungen mit Retuschen entlang der Brettfuge entfernt (Bericht im Ordner 6 in der Restaurierungswerkstatt). Der Erhaltungszustand des Gemäldes muss als heterogen bezeichnet werden. Manche Partien sind gut erhalten, andere befinden sich in einem schlechten Zustand. Zahlreiche, zum Teil retuschierte Verputzungen im Himmel, in den Staffagefiguren im Vordergrund, in der stark beleuchteten, knorrigen Eiche etwa in Höhe der Brettfuge und im Kirchendach am Horizont. Starke Verputzungen in der Hütte unter den Bäumen am linken Bildrand. Im Zaun links daneben Beschädigung mit Verlust der Malschicht. In dem Baum mit dem gewundenen Baumstamm links der Mittelachse zeigen die Schattenbereiche ein unklares Erscheinungsbild: Hier sind Verputzungen mit Übermalungen überdeckt. In den Baumkronen und auch in einigen Stämmen Schwundrisscraquelé. Retuschen über den Kittungen in der Brettfuge. Die unregelmäßige obere Bildkante mit der Kerbe in der Mitte deutet auf eine geringfügige Beschneidung hin, wie auch die auf der Rückseite nur noch in Resten vorhandene Abfasung.

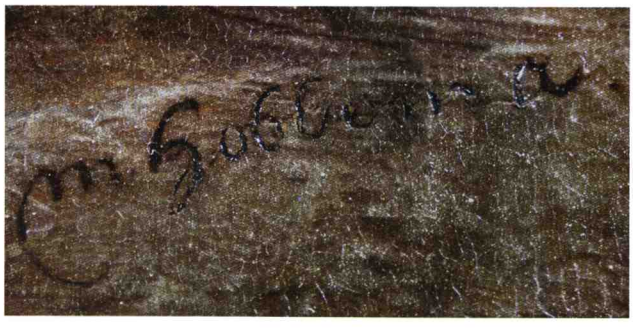


Abb. 211: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Der Firnis zeigt unter UV-Licht ein sehr unregelmäßiges Erscheinungsbild. In der linken unteren Ecke und in den Bäumen oberhalb des Weges blieb nach der letzten Restaurierung der alte Firnis stehen, im Baumschlag wurde er reduziert und im Bereich des Himmels, des hell beleuchteten Weges sowie im Dorf am Horizont weitgehend abgenommen. Jüngere Retuschen entlang der Brettfuge und in den Blautönen des Himmels, wo die Maserung vermutlich freilag. Zwei größere Retuschen befinden sich oberhalb der Brettfuge am rechten Bildrand.

Die Signatur „m. hobbema“ (Abb. 211) in der rechten unteren Ecke ist in der heute sichtbaren Form nicht ursprünglich: Die in brauner Farbe aufgetragenen Buchstaben „m“, „h“ und „a“ zeigen kein entstehungszeitliches Craquelé, ebenso wenig die in schwarzer Farbe ergänzten und in die Farbe gekratzten Buchstaben „obbem“. Kleine Ausbrüche verdeutlichen, dass die Ritzung in die getrocknete Farbe erfolgte und deshalb nachträglich ist. Zwischen den Buchstaben sind Spuren brauner Farbe zu erkennen, bei denen es sich um Reste der originalen Signatur handeln könnte.

Zum Zweck der Parkettierung wurde die Tafel in früherer Zeit gedünnt. Deshalb ist die originale Rückseite nur noch in den Bereichen der Abfasung erhalten. Oben links befindet sich ein Klebezettel „G. 783.“ In weißer Kreide oben links „+“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1640 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1649 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1659.

PROVENIENZ

Slg. Dr. Domenikus Abegg (1789–1826), Wissenschaftler und Musiker

Abb. 212: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, um 1663–1665, Frankfurt a. M., Städel Museum

Erworben am 15. April 1817 von D. Abegg als „M. Hobbema"

AUSSTELLUNG

Stuttgart, Staatsgalerie, Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, 2005/06, Nr. 35.

KOPIE

Ludwig Christian Wagner, Leinwand, 59 x 84 cm. Signiert. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 115).[1]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 112 x 159 mm, in: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Bd. 2, Bl. 29.

BESCHREIBUNG

Unter einem blauen, von weißen Wolken durchzogenen Himmel breitet sich eine flache Landschaft aus. Den Vordergrund nimmt eine niedrige Sanddüne ein, deren rechte Seite von der Sonne hell beleuchtet wird. Daneben ist ein kleiner Tümpel zu erkennen, dessen Ufer mit Schilf bewachsen ist. Links liegt, neben einem kleinen geflochtenen Weidenzaun, ein gefällter Baum, an dessen Ästen noch Laub hängt. Dahinter steht eine Weide neben einem weiteren Baum, dessen knorriger Stamm im Sonnenlicht silbrig aufleuchtet und sich somit vom dunklen Dickicht eines Waldstücks markant abhebt. Dort ist zwischen den Stämmen eine kleine Strohhütte auszumachen. Rechts führt ein Weg durch das Wäldchen, auf dem zwei Wanderer auf die Sanddüne zugehen. Rechts öffnet sich der Blick über eine flache, von der Sonne beschienene Landschaft. Dort sind drei Menschen zu sehen, die halb von einer kleinen Anhöhe verdeckt werden. Sie folgen einem einzelnen Wanderer, der eine blaue Jacke trägt. Am Horizont liegt ein Dorf zwischen hohen Bäumen. Die Häuser werden von dem großen Schiff einer Kirche überragt, das mit einem Dachreiter geschmückt ist.

FORSCHUNGSSTAND

Am 15. April 1817 wird das Gemälde für *f* 1.800 von dem Wissenschaftler und Musiker Dr. Domenikus Abegg (1789–1826) erworben und unter der Zuschreibung an Meindert Hobbema im Städel-Verzeichnis von 1819 aufgenommen.[2] 1835 wird erstmals die Signatur erwähnt.[3] Johann David Passavant weist 1855 auf stilistische Parallelen zu Werken Jacob van Ruisdaels hin, die im naturgetreuen Kolorit und der differenzierten Wiedergabe des Baumschlags bestünden.[4] Unterschiede stellt er jedoch im Stimmungsgehalt fest, denn durch den Ausblick auf eine sonnige Landschaft im Hintergrund erhielten Hobbemas Landschaftsbilder eine heitere Note. Dafür sei das als „von besonders sorgfältiger Ausführung" bezeichnete Gemälde im Städel ein treffendes Beispiel. Im Städel-Verzeichnis von 1879 wird die Radierung von Johann Eissenhardt erwähnt.[5]
In seiner Auflistung derjenigen Gemälde im Städel, die seiner Ansicht nach gefälschte Signaturen aufweisen, nennt Theodor Levin auch den „Eingang zum Wald". Die Signatur bezeichnet er als „Grobe Fälschung".[6] Noch weiter geht er in dem im folgenden Jahr erschienenen Aufsatz, denn nun will er in dem Gemälde „keine Spur von einem Hobbema" mehr erkennen.[7] Dennoch bezeichnet er die Ausführung als „pikant" und vermutet eine englische Provenienz. Karl Woermann bestätigt im folgenden Jahr die Zweifel an der Authentizität der Signatur und vermutet, dass die alte Bezeichnung noch darunter sitzen könnte.[8] Auch Émile Michel äußert in seiner 1890 veröffentlichten Studie zu Hobbema Zweifel an der Signatur, die er für falsch hält, und charakterisiert die Ausführung als „plus qu'ordinaire".[9]
Heinrich Weizsäcker reagiert auf die skeptischen Äußerungen von Theodor Levin und stimmt ihm in Bezug auf die Signatur bei, die er gleichfalls nicht für authentisch hält. Allerdings weist er Zweifel an der Echtheit des Gemäldes zurück, „dessen künstlerische Vollendung hinreichend für sich selbst spricht."[10] Entsprechend wird im Verzeichnis von 1905/06 die Signatur als „nicht authentisch" bezeichnet, die Zuschreibung an Hobbema jedoch aufrecht erhalten.[11] Dem schließt sich auch Cornelis Hofstede de Groot an, der sich auf Weizsäckers Verzeichnis bezieht.[12] Arthur Hanke weist auf die naturgetreue Darstellungsweise hin, die Hobbema be-

1 Vgl. Kat. MAINZ 1997, S. 226. Das Gemälde ist unten rechts signiert: „LCW nach M. Hobbema". Für diesen Hinweis danke ich Julia Schewski-Bock.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 46, Nr. 156.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 47, Nr. 54.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 23, Nr. 186.
5 Vgl. Verz. 1879, S. 146, Nr. 290.
6 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 50. Auf der von Amedée Pigeon veröffentlichten Liste der Werke im Städel, die Theodor Levin als zweifelhaft bezeichnet hatte, wird die Signatur als „Falsification grossière" bezeichnet; vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 50.
7 Vgl. LEVIN 1888, Sp. 257, Nr. 50.
8 Vgl. WOERMANN 1888, S. 754.
9 Vgl. MICHEL 1890, S. 51. Er erwähnt auch das andere Hobbema zugewiesene Gemälde im Städel (Inv. Nr. 1083), aber nur der „Eingang zum Wald" verdient seiner Ansicht nach diese Zuschreibung.
10 Vgl. Verz. 1900, S. 155, Nr. 290.
11 Vgl. Verz. 1905/07, S. 53, Nr. 290.

Abb. 213: Jacob van Ruisdael, Waldrand mit einem Kornfeld, um 1655, Oxford, Worcester College

sonders auszeichne.[13] Im Städel-Verzeichnis von 1922 wird wiederum auf Parallelen zu Ruisdael hingewiesen, dem Hobbema allerdings nicht nachstünde, wie das effektvolle Arrangement schöner Motive und die Lichtführung belege: „Das alles im Verein mit der saftigen, leuchtenden, vollendet malerisch behandelten Farbe zwingt dazu, ihn als starke künstlerische Kraft zu werten."[14] In seiner Monographie zu Hobbema weist Broulhiet auf eine ähnlich komponierte Landschaft hin, die 1936 in Paris versteigert wurde und die deutlich auf das Vorbild von Ruisdael zurückgreife.[15]

Eine von Ernst Holzinger verfasste Notiz in der Gemäldeakte erwähnt einen Besuch von Wolfgang Stechow am 30. Juli 1957 im Städel, bei dem er die Echtheit des Gemäldes sowie der Signatur bestätigt habe.[16] Auf dem Foto des Gemäldes im RKD, Den Haag, wiederum wird Hobbema als Maler des Bildes, die Signatur aber als falsch bezeichnet.[17]

In ihrer Monographie zu Hobbema geht Gabriele Sieber auch auf das Frankfurter Gemälde ein, das sie um 1667 datiert.[18] Mit dem nahsichtig gegebenen, kleinen Hügel im Vordergrund und dem Motiv der sich zu einer Furt vereinenden Wege weise es Parallelen zu der Landschaft in der Wallace Collection auf, die um 1663/64 anzusetzen sei.[19] Die Malweise der Bäume und Sträucher, die sie als flüchtig und weniger differenzierend charakterisiert, und der Bildaufbau seien mit Werken wie der 1667 datierten „Waldigen Landschaft" im J. Paul Getty Museum und einem weiteren Gemälde in einer Privatsammlung verwandt.[20]

Jenny Gaschke datiert das Frankfurter Gemälde allgemein in die 1660er Jahre und weist auf Parallelen zur „Waldlandschaft mit einem Kornfeld" von Jacob van Ruisdael in Oxford hin (Abb. 213).[21]

DISKUSSION

Anders als sein Lehrer Jacob van Ruisdael, der über ein breites Themenspektrum verfügte und neben Landschaften auch Stadtansichten und Marinebilder malte, konzentrierte sich Hobbema weitgehend auf Waldlandschaften.[22] Zu diesen zählt auch das Frankfurter Gemälde, das mit dem Kontrast des dunklen Baumschlags mit den von der Sonne beschienenen Partien deutlich den Einfluss von Ruisdael verrät. Charakteristische Motive wie das im Sonnenlicht liegende Dorf im Hintergrund und der sandige Weg im Vordergrund gehen auf dessen Vorbild zurück.

12 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 424, Nr. 152.
13 Vgl. Verz. 1915, S. 115, Nr. 290.
14 Vgl. Verz. 1922, S. 88.
15 Vgl. Broulhiet 1938, S. 41 und S. 409, Nr. 238. Die von Broulhiet erwähnte Landschaft von Ruisdael wird in die frühen 1660er Jahre datiert und befindet sich heute in einer New Yorker Privatsammlung; vgl. Slive 2001, S. 298, Nr. 391.
16 „Stechow hat am 30.7.57 das Bild genau geprüft und ist überzeugt, dass es von Hobbema gemalt ist und glaubt auch an die Signatur."; vgl. Notiz in der Gemäldeakte.
17 Vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.
18 Vgl. Sieber 1990, S. 94.
19 Vgl. Sieber 1990, S. 93.
20 Vgl. Sieber 1990, S. 94.
21 Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 2005/06, S. 107.
22 Vgl. Stechow 1966, S. 76.

Darstellungen von Waldwegen und Baumgruppen haben eine bis auf Pieter Bruegel d. Ä. zurückgehende Bildtradition.[23] Häufig wurde das nahsichtig gegebene Waldstück durch eine figürliche Staffage und den Fernblick in die Landschaft ergänzt. Jan Brueghel d. Ä., von dem das Städel mit der „Verspottung der Latona" ein charakteristisches Beispiel besitzt,[24] zählt zu den wichtigsten Vertretern des Waldbildes im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert. Über Gillis van Coninxloo wurde dieser Bildtypus in den Nördlichen Niederlanden verbreitet und von Gillis Claesz. de Hondecoeter und David Vinckboons aufgenommen.[25] Jacob van Ruisdael, der im 17. Jahrhundert zum bedeutendsten Vertreter der Waldlandschaft in den Nördlichen Niederlanden wurde, griff wiederum auf Anregungen von Cornelis Hendricksz. Vroom zurück.[26]

Der Einfluss von Jacob van Ruisdael prägt auch das als „Eingang zum Wald" bezeichnete Gemälde im Städel. Die das Bild bestimmende Baumgruppe, der Ausblick auf die Landschaft in der Ferne, die zum Teil zwischen den Baumstämmen sichtbar wird, und die im Sonnenlicht aufleuchtenden sandigen Flächen im Vordergrund sind Elemente, die in den Werken von Ruisdael wiederholt auftreten. Der Vergleich mit dessen „Waldrand mit einem Kornfeld" (Abb. 213), um 1655 entstanden,[27] macht die Übereinstimmung zwischen beiden Künstlern deutlich.[28] Hobbema übernahm die charakteristische Lichtführung von Ruisdael, die sich vor allem durch den Kontrast zwischen beleuchteten und verschatteten Flächen auszeichnet. Beide erreichten damit den Effekt größerer Lebendigkeit, denn durch die unterschiedlich beleuchtete Erdoberfläche suggerieren sie überzeugend das wechselnde Spiel des Lichts, das aus den über den Himmel ziehenden Wolken resultiert. Wie fein und differenziert dieser Kontrast eingesetzt werden konnte, macht die Gestaltung der Baumkronen deutlich: Statt einer undurchdringlichen Laubmasse gaben beide Maler unterschiedliche Färbungen der Blätter wieder; von einem Lichtstrahl getroffen, leuchten dünne Äste und schorfige Rinde auf. Dadurch erhält die Baumgruppe eine außerordentliche Plastizität, die durch das Bodenrelief unterstrichen wird. Durch den Silhouetteneffekt des Baumschlages, der mit dem Hellblau des Himmels kontrastiert, erhält das Landschaftsmotiv eine Monumentalität, die durch die im Verhältnis relativ klein wirkende Staffage noch verstärkt wird.

Hobbema orientierte sich auch im maltechnischen Aufbau an Ruisdael. Dieser strukturierte die Komposition

Abb. 214: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Röntgenaufnahme mit sichtbaren Vorstrukturierungen, Frankfurt a. M., Städel Museum

23 Zur Entwicklung der Waldlandschaft als Bildtypus vgl. Klaus Ertz, Die Waldlandschaft, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 149-153 und WIEMANN 2005/06, S. 83–88.

24 Eichenholz, 36,7 x 55,3 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1113); vgl. Kat. FRANKFURT 2009, Teil 1, S. 114–119. Mit der 1573 datierten „Viehweide unter Bäumen" von Lucas van Valckenborch (Eichenholz, 34,7 x 46,8 cm, Inv. Nr. 1221; vgl. Kat. FRANKFURT 2009, Teil 2, S. 596–604) besitzt das Städel ein Gemälde, das als eine wichtige Vorstufe der Waldlandschaften gilt; dazu auch Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154.

25 Vgl. WIEMANN 2005/06, S. 87f.

26 Vgl. SLIVE 2001, S. 249.

27 Leinwand, 104,7 x 148,8 cm. Oxford, Worcester College. Zur Datierung vgl. SLIVE 2001, S. 299f., Nr. 394.

28 Dazu auch Ausst. Kat. STUTTGART 2005/06, S. 107.

29 Vgl. SITT 2001/02, S. 42.

Abb. 215: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Mikroskopaufnahme: Mit Lasuren überdeckte Strukturen im Vordergrund rechts neben der Sandkuhle, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 216: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Mikroskopaufnahme: Mit braunen Lasuren überdeckte Vorstrukturierungen auf dem Waldboden, Frankfurt a. M., Städel Museum

großflächig mit bleiweißhaltigen Farben vor und überzog sie dann mit farbigen Lasuren.[29] Eine Röntgenaufnahme der „Landschaft mit Hütte" in der Hamburger Kunsthalle verdeutlicht, dass Ruisdael nicht nur abschließend einzelne Lichteffekte wie die beleuchtete Rinde des Baumes oder Reflexe des Sonnenlichts auf den Blättern mit Bleiweiß eintrug, sondern dass große Bereiche der Komposition bereits in ihrer ersten Anlage vorstrukturiert wurden.[30] So ist im Bereich des Himmels und in der Krone des hochaufragenden Baumes deutlich zu erkennen, dass Ruisdael diese Partien mit gestupftem Bleiweiß vorbereitet hat. In der schnell trocknenden Farbe bleibt die Bewegung des Pinsels sichtbar. Damit wurden die Motive bereits in diesem frühen Stadium differenziert: Die Wolken wurden mit längeren Pinselzügen vorbereitet, im Gegensatz zum Laub des Baumes, wo eine feinteiligere, körnige Struktur dazu dient, später überzeugend die vom Wind bewegten und das Sonnenlicht reflektierenden Blätter zu veranschaulichen.

Ein Vergleich der Röntgenaufnahme (Abb. 214) des „Eingangs zum Wald" mit der des „Waldsees mit zwei Schwänen" (Abb. 206) im Städel dokumentiert, wie eng sich Hobbema am Vorbild Ruisdaels orientierte.[31] Wie dieser legte er die Komposition bereits in einem sehr frühen Stadium fest. So spart der mit Bleiweiß angelegte Himmel die im ausgeführten Bild dunkel erscheinenden Baumkronen aus. Die später hell wirkenden Blätter am Rand der Krone wurden auf den Himmel gesetzt. Wie Ruisdael legte auch Hobbema die Baumstämme mit bleiweißhaltigen Farben an, die sich im Röntgenbild deutlich markieren. Später mit verschieden abgetönten Lasuren überzogen, veranschaulichen diese das Spiel des Lichtes im lichten Helldunkel des Waldrandes.

Während des sich anschließenden Malprozesses wurden die Vorstrukturierungen mit Lasuren überdeckt, blieben aber als plastische Grate sichtbar und tragen dadurch in unterschiedlicher Weise zur Bildwirkung bei (Abb. 215). In verschatteten Bildbereichen bewirken sie durch ihre Pastosität eine Binnenstruktur, die zur Verlebendigung dieser eher diffusen Flächen beiträgt. Deutlich sichtbar ist dies im Waldboden unterhalb der Bäume. Um hier die sandige Struktur der Oberfläche anzudeuten, trug Hobbema die Vorstrukturierung mit parallelen Pinselschwüngen auf (Abb. 216). Die später darüber gelegten braunen Lasuren liefen zum Teil von den Höhen herunter und sammelten sich in den zwischen den Graten entstandenen Vertiefungen. Somit befinden sich auf engstem Raum hellere und dunklere Farbtöne nebeneinander, die überzeugend das spärlich beleuchtete Bodenrelief im Walddickicht suggerieren. Hobbema setzte die Strukturen auch dazu ein, um eine differenzierte Lichtwirkung in stärker beleuchteten Bereichen zu erzielen. Die rechts im Hintergrund sichtbaren Wiesen, die im Sonnenlicht aufleuchten, stehen mit ihrer flächigen Struktur im Kontrast zur Kleinteiligkeit des Laubes im Baumschlag. Die Mikroskopaufnahme verdeutlicht, dass Hobbema hier zunächst mit langen, horizontal verlaufenden Pinselzügen den Himmel und die Wiesenflächen anlegte (Abb. 217). Darauf wurde das Laub der Bäume gestupft. Erst im letzten Schritt wurden mit dünnflüssiger, brauner Farbe die Baumstämme aufgetragen. Die zugrunde liegende Struktur des Laubs wirkt nun, von

30 Holz, 71,8 x 101 cm. Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 159). Das Gemälde ist 1646 datiert; vgl. Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2001/02, S. 68f., Nr. 10. Zu einer Diskussion der Röntgenaufnahme dieses Gemäldes vgl. SITT 2001/02, S. 42–44, die Abbildung auf S. 40f., Abb. 3.

31 Leinwand, 45 x 55,3 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 941). Dazu Kat. FRANKFURT 2005b, S. 249–252.

32 Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 17. Januar 2005;

Abb. 217: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturierung in der Landschaft mit darüber gestupftem Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 218: Meindert Hobbema, Eingang zum Wald, Mikroskopaufnahme: Nass in nass gemaltes Himmelsblau zwischen den Baumstämmen, Frankfurt a. M., Städel Museum

brauner Farbe überzogen, wie die schrundige Oberfläche der Baumrinde. Hobbema gelang es somit überzeugend, eine vom Wechselspiel von Sonne und Wolken bestimmte Landschaft wiederzugeben.

Der dendrochronologische Befund deutet auf eine Entstehung des Gemäldes nach 1659 hin.[32] Dafür spricht auch die Schreibweise der Signatur „m hobbema" (Abb. 211), die erst ab den 1660er Jahren gebräuchlich wird.[33] Zwar ist die Signatur in ihrer heutigen Form nicht mehr ursprünglich, denn sie weist kein entstehungszeitliches Craquelé auf und ist in Teilen auch nachträglich ergänzt. Allerdings deuten Spuren brauner Farbe zwischen den einzelnen Buchstaben auf Reste einer ursprünglichen Signatur hin, die später nachgezogen wurde.[34] Auch der Vergleich mit weiteren datierten Gemälden belegt eine Entstehung um 1663 bis 1665. So zeigt eine 1664 entstandene Waldlandschaft (Abb. 219) im Kunsthandel – neben motivischen Übereinstimmungen wie dem umgestürzten Baum im Vordergrund – einen vergleichbaren Bildaufbau mit dem nahsichtig gegebenen Baum-

Abb. 219: Meindert Hobbema, Waldlandschaft mit Angler und weiteren Figuren an einem See, 1664, zuletzt New York, Christie's (1984)

vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

33 Vgl. STECHOW 1959, S. 4 und 13.

34 Mit dem Nachweis älterer Farbreste bestätigt sich die Vermutung Woermanns, der von der Existenz einer später überdeckten Signatur ausging; vgl. WOERMANN 1888, S. 754.

35 Leinwand, 82,4 x 106,6 cm. Verst. New York (Christie's) 18. Ja-

Abb. 220: Meindert Hobbema, Waldlandschaft mit Teich und Wassermühlen, um 1663/64, Cincinnati, Taft Museum of Art, Bequest of Charles Phelps and Anna Sinton Taft

schlag und dem Fernblick auf ein Dorf.[35] Wie im Frankfurter Gemälde lockerte Hobbema auch hier das Wäldchen mit Durchblicken zwischen den Stämmen auf. Deren regelmäßige Abfolge erinnert allerdings noch an die Gestaltung der Baumgruppen im Frühwerk, wohingegen sich Hobbema in der Waldlandschaft im Städel durch unterschiedliche Formen und Abstände der Baumstämme um eine naturgetreuere Wirkung bemühte.[36] Zusätzlich erzeugte er den Eindruck dunstiger Ferne durch lockere Pinselstriche, mit denen er blaue und grüne Töne zwischen die Stämme setzte, wie die Mikroskopaufnahme verdeutlicht (Abb. 218). Dieses Bemühen um eine durchlässigere Struktur im Bildaufbau setzte in seinem Werk nach 1663 ein, als er sich zunehmend von dem Einfluss durch Ruisdael löste.[37] Der zweifache Blick in die Bildtiefe – im Frankfurter Gemälde durch die Baumgruppe und rechts daneben auf das Dorf im Hintergrund – ermöglichte eine spannungsvollere Komposition mit verschiedenen Achsen und abwechslungsreich gruppierten Motiven. Der Bildaufbau mit zwei Sichtachsen wird von Hobbema zu dieser Zeit häufig verwendet, so in dem etwa zeitgleich entstandenen Gemälde in Cincinnati (Abb. 220).[38] Auch die differenzierte Gestaltung des Laubes ist für diese Schaffensphase charakteristisch, wie die 1663 datierte Waldlandschaft in Washington deutlich macht.[39]

Im Vergleich mit der 1659 datierten „Hütte an einem Weg" im Städel (Abb. 198) wird die Entwicklung in Hobbemas Œuvre deutlich, denn dieses Frühwerk zeichnet sich noch durch einen vergleichsweise geschlossenen Bildaufbau und eine geringere Feinteiligkeit aus. Der „Eingang zum Wald" ist ein Werk des Übergangs, denn die dichte Baumgruppe in der linken Bildhälfte verweist noch auf das Frühwerk; der Blick zwischen den frei stehenden Bäumen auf die Landschaft rechts jedoch verrät schon fortschrittlichere Tendenzen. Deshalb kann die von Sieber vorgeschlagene späte Datierung um 1667 nicht überzeugen.[40] Das von ihr zum

nuar 1984, Nr. 176 mit Abb. (HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 445, Nr. 225).

36 Stechow bezeichnete solche Baumgruppen im Frühwerk aufgrund ihrer regelmäßigen Struktur als „'tin soldier'-trees"; vgl. STECHOW 1959, S. 9.

37 Vgl. STECHOW 1966, S. 77, dazu auch Kat. WASHINGTON 1995, S. 118 und Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 348.

38 Leinwand, 96,5 x 128,3 cm. Cincinnati, Taft Museum of Art, Bequest of Charles Phelps and Anna Sinton Taft (Inv. Nr. 1931.407). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 348f. Auch Sieber verweist auf kompositorische Parallelen zu dem etwa gleichzeitig entstandenen Gemälde in der Wallace Collection, London; vgl. SIEBER 1990, S. 93.

39 Leinwand, 94,7 x 130,5 cm. Washington, National Gallery of Art (Inv. Nr. 1937.1.61). Dazu Kat. WASHINGTON 1995, S. 117-120. Stechow verweist auf das breite koloristische Spektrum, das von hellem Grün mit etwas Blau über gelbliche Grünvaleurs bis zu Brauntönen reicht; vgl. STECHOW 1966, S. 77. Auch das Frankfurter Gemälde zeigt das reich differenzierte Kolorit.

40 Vgl. SIEBER 1990, S. 94.

Vergleich herangezogene Landschaftsgemälde von 1667 im Getty Museum steht am Ende der Entwicklung, denn hier ist der kompakte Baumschlag endgültig verschwunden und der Blick des Betrachters schweift ungehindert zwischen den locker gruppierten Bäumen in die Ferne.[41]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 46, Nr. 156; 1823, S. 26, Nr. 156; 1830, S. 15, Nr. 106; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47, Nr. 54; 1844, S. 94, Nr. 186; 1855, S. 23, Nr. 186; 1858, S. 90, Nr. 179; 1866, S. 93, Nr. 179; 1870, S. 119, Nr. 203; 1873, S. 121, Nr. 203; 1879, S. 146, Nr. 290; 1883, S. 149, Nr. 290; 1888, S. 159, Nr. 290; 1892, S. 65, Nr. 290; 1897/1900, S. 63, Nr. 290; 1900, S. 155, Nr. 290; 1905/07, S. 53, Nr. 290; 1907, S. 50, Nr. 290; 1910, S. 63, Nr. 290; 1914, S. 65, Nr. 290; 1915, S. 115, Nr. 290; 1919, S. 53, Nr. 783; 1922, S. 88; 1924, S. 97, Nr. 783; 1966, S. 53; 1971, S. 28; 1986, S. 30, Nr. 15; 1987, S. 54; 1995, S. 35, Tafel 72

W. BÜRGER, Hobbema, in: Gazette des Beaux-Arts 3, 1859, S. 28-44, S. 32
EISSENHARDT-VALENTIN 1877, Bd. 1, S. 18
LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 50
LEVIN 1888, Sp. 257, Nr. 50
WOERMANN 1888, S. 754
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 50
MICHEL 1890, S. 51, Nr. 290
EBE 1901, S. 500
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 424, Nr. 152
BROULHIET 1938, S. 41, S. 408, Nr. 237
SIEBER 1990, S. 94, S. 246, Nr. 59
Ausst. Kat. STUTTGART 2005/06, S. 106f., Nr. 35

41 Holz, 60,9 x 85,1 cm. Malibu, The J. Paul Getty Trust (Inv. Nr. 84.PB.43).

HOLLÄNDISCHER MEISTER DES 18. JAHRHUNDERTS

SEIFENBLASENDER JUNGE

INV. NR. 2269

Um 1740–1760

Eichenholz, 17,8 x 14,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (17,8 x 14,0 x 1,0 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Die unregelmäßige Bildkante rechts könnte auf eine Beschneidung hinweisen.
Der Zustand des Gemäldes ist eher schlecht. Die oberen Bildecken sind angestoßen, und die linke untere Ecke weist Beschädigungen auf, die gekittet wurden. Am oberen Bildrand Beschädigungen und eine Kerbe, der rechte Bildrand fällt unregelmäßig aus. Fehlstelle am linken Bildrand unten und am unteren Bildrand etwa in der Mitte. Riss parallel zur Bildkante links, gekittet und retuschiert. Anstelle der Iris in beiden Augen Fehlstellen, außerdem in der Stirn sowie links neben dem Mund. Kleinere Ausbrüche am rechten Bildrand unten, in der gestreiften Decke, über dem Schränkchen und neben dem linken Ellenbogen. Retuschierte Fehlstelle über den Fingern der gespreizten Hand, weitere Retusche in der Manschette. Delle über der Seifenblase. Leichte Schwundrisse über der Seifenblase rechts, im verschatteten Hintergrund rechts oben sowie im Barett, im Gewand und in der Schattenzone unter dem Tisch. Das Inkarnat wirkt angegriffen. Verputzungen partiell in den dunklen Partien des Grundes sowie insbesondere im Gewand und im Hintergrund links. Starke Verputzungen im Möbelstück am linken Bildrand.

Abb. 221: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, Infrarot-Reflektographie: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht fluoresziert der dicke, ältere Firnis gleichmäßig. Ältere Retuschen am rechten Bildrand. Jüngere Retuschen am oberen Bildrand, in der linken oberen Bildecke, am linken Bildrand knapp über der Bildmitte sowie oben rechts im Hintergrund. Über dem Riss gleichfalls jüngere Retuschen.
Die weitgehend übermalten Reste einer in schwarzbrauner Farbe an der Tischkante aufgetragenen Signatur lassen sich nur in der Infrarot-Reflektographie erkennen und sind nicht mehr lesbar (Abb. 221).
Die Rückseite wurde allseitig abgefast. Es handelt sich um ein radial gespaltenes Brett, so dass unten und links die Abfasungen nur schwach ausgeprägt sind. Unten links gestempelt: „Dr. Karin Hissink Frankfurt (Main) Myliusstraße 29". In blauem Stift „415" (Abb. 222). Bei der dendrochronologischen Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wurden 149 Jahrringe gemessen, eine Datierung war bislang nicht möglich.

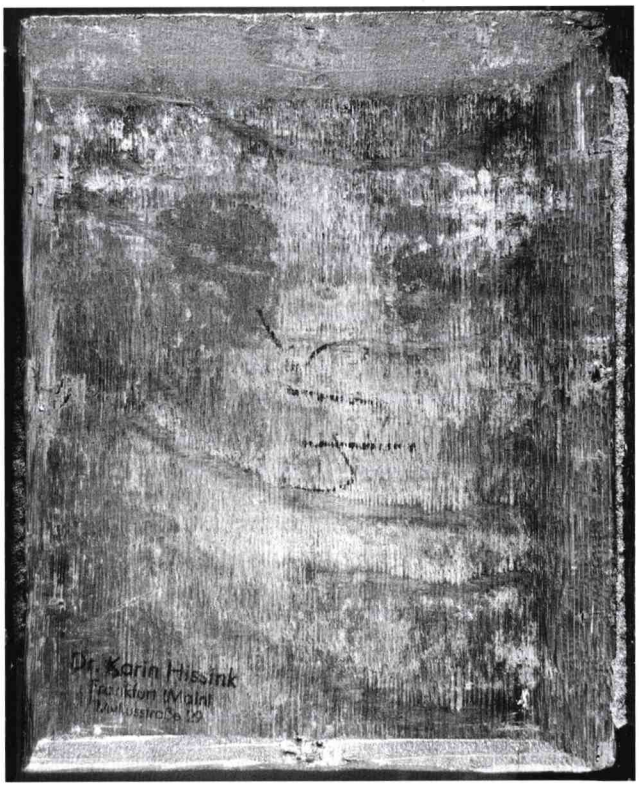


Abb. 222: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, Rückseite: Gesamt, Frankfurt a. M., Städel Museum

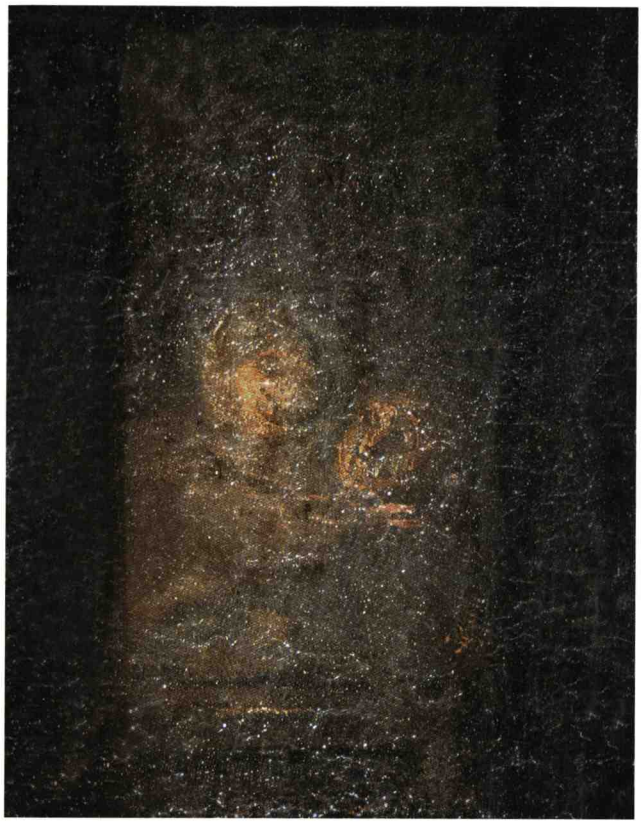


Abb. 223: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, Mikroskopaufnahme: Bild im Bild, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dipl.-Ing. h. c. Jack Wilhelm Hissink (?–1940) und Frau Hertha, geb. Beringer (?–1944), Berlin[1]
Slg. Dr. phil. Karin Hahn, geb. Hissink (1907–1981), Ethnologin, Frankfurt a. M.
Slg. Albert Hahn (1910–1995), Kunstmaler, Kronberg/Taunus, 1983
Erworben 1983 durch Vermächtnis Hahn-Hissink an den Städelschen Museums-Verein

BESCHREIBUNG

In einem dämmerigen Interieur hat sich ein Junge an einem schmalen Holztisch mit gedrechselten Beinen niedergelassen, dessen Platte links von einem rot, blau und ockergrün gestreiften Tuch bedeckt ist. Der Junge trägt ein geschlitztes Wams aus schwarzen Bändern, zwischen denen ein weißes, fein gefälteltes Hemd durchscheint. Am rechten Ärmel sieht man darunter noch ein blaues Unterhemd mit einer weißen Manschette. Auf seinen langen braunen, glatt nach hinten gekämmten Haaren, die sein rechtes Ohr freilassen, sitzt ein schwarzes Barett. Mit der rechten, auf den Tisch gelegten Hand hält er eine Jakobsmuschel, in der sich die Seifenlauge befindet. Den Kopf leicht geneigt, schaut der Junge nachdenklich mit seinen braunen Augen auf eine Seifenblase, die er gerade mit seinen geschürzten Lippen bläst. Sie hängt an einem langen, dünnen Strohhalm, den er mit gespreizten Fingern hält. Links oben schwebt bereits eine Seifenblase davon. Links an der Rückwand des Raumes steht ein Schränkchen, auf dem ein Glasgefäß abgestellt ist. Darüber befindet sich ein schwarz gerahmtes Gemälde, das zwei bäuerlich wirkende Figuren mit runden Gesichtern zeigt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt 1983 als Vermächtnis in den Besitz des Städelschen Museums-Vereins. Es stammt aus der in den 1920er Jahren in Berlin gegründeten Sammlung Hahn-Hissink. In den Städel-Verzeichnissen ist es nicht erwähnt, und auch in der kunsthistorischen Literatur hat es bisher keine Erwähnung gefunden. Das

Abb. 224: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, Mikroskopaufnahme: Hand, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 225: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, Mikroskopaufnahme: Spiegelungen in der Seifenblase, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Zur Entstehung der Sammlung und zu den biographischen Angaben der Sammler vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 238, Anm. 2.

Abb. 226: Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge, um 1740–1760, Frankfurt a. M., Städel Museum

einzige überlieferte Dokument zu diesem Gemälde ist ein Gutachten Wilhelm von Bodes, des Generaldirektors der Berliner Museen, vom 20. November 1928. Diesem zufolge hielt Bode das Gemälde für ein Werk des Pieter Cornelisz. van Slingelandt: „Das mir vorgezeigte, auf Holz gemalte und 18 x 14 cm messende Bildchen, darstellend einen Jungen, der Seifenblasen macht, halte ich für ein echtes, anmutiges Werk des Pieter Slingelandt. Es ist gut erhalten. W. Bode".[2]

DISKUSSION

Das Motiv der Seifenblase bzw. des Seifenblasens tritt in der holländischen Kunst seit dem 16. Jahrhundert auf. Traditionell ist es mit dem lateinischen Ausdruck „homo bulla" (Der Mensch ist wie eine Seifenblase) verbunden. Damit wird auf die Vergänglichkeit des Lebens angespielt, das kurzlebig ist, wie eine Seifenblase, die schnell zerplatzt.[3] Besonders in der Emblematik waren es zunächst meist Kinder oder Putten, die – häufig nackt –

Abb. 227: Frans van Mieris d. Ä., Der Seifenblasende Junge, 1663, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis

2 Im Archiv des Städelschen Museums-Vereins.
3 Hierzu ausführlicher: FRANITS 2004, Kapitel 7.
4 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 299–302.
5 Kupferstich, 191 x 153 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Bartsch Section IV, 1, Inv. Nr. 3984). HOLLSTEIN VIII, 110. THE ILLUSTRATED BARTSCH 10 (97). 1594 datiert. Vgl. Walter L. STRAUSS, Hendrik Goltzius: The Complete Engravings and Woodcuts, 2 Bde., New York 1977, Nr.

beim Seifenblasen oder mit einer Seifenblase dargestellt waren, nicht nur, weil es sich um ein Kinderspiel handelt, sondern auch um den Gedanken „nascitur morimur“ (wir werden geboren um zu sterben) zum Ausdruck zu bringen.[4] Die Verbindung seifenblasender Kinder mit der Endlichkeit des Seins findet sich bereits in einem 1594 datierten Kupferstich von Hendrick Goltzius mit der Inschrift „Quis Evadet?“ (Wer kann entrinnen?) (Abb. 228).[5]

Im 17. Jahrhundert begegnet das Motiv dann vor allem in der Malerei. Besonders geschätzt wurde es von den Leidener Feinmalern, die das Sujet aus dem allegorischen Kontext in eine eher genrehafte Szene überführten und die Figuren nun in zeitgenössischer Kleidung darstellten. Diese stehen meist in einer Fensternische und halten in der einen Hand eine Muschel mit der Seifenlauge und in der anderen das Blasrohr. Besonders typisch sind etwa die Darstellungen von Frans van Mieris d. Ä., Caspar Netscher und Matthijs Naiveu.[6] Der 1663 datierte „Seifenblasende Junge“ von Frans van Mieris in Den Haag zeigt einen Jungen in einer Fensternische mit der Mutter oder einer Magd im Hintergrund (Abb. 227).[7] Die Muschel mit der Seifenlauge dicht vor dem Gesicht haltend, ist der Junge dabei, Seifenblasen zu blasen. Im Vergleich zum Frankfurter Bild sind diese deutlich kleiner, und auch das Blasrohr ist viel kürzer. Das um 1670 zu datierende Gemälde „Zwei Jungen beim Seifenblasen“ von Caspar Netscher in London stellt zwei Jungen in einer Fensternische dar.[8] Während der hintere Junge die Seifenschale hält und bläst, schaut der vordere einer davon schwebenden Seifenblase hinterher. In Matthijs Naiveus um 1700 entstandenem Gemälde „Seifenblasende Kinder“ in Boston, ebenfalls ein Fensterbild, sitzt ein Junge im Fenster und hält das Blasrohr, während hinter ihm ein Mädchen mit der Muschel mit Seifenlauge steht. Zusammen schauen sie einer emporschwebenden Seifenblase hinterher.[9]

Anders als in den drei genannten Beispielen ist der Junge mit der Seifenblase im Frankfurter Gemälde nicht an einem Fenster, sondern an einem Tisch dargestellt, der wie eine Brüstung bildparallel vor den Betrachter geschoben ist. Im Gegensatz etwa zu Van Mieris stehen das Spiel mit der Bildgrenze und die Thematisierung des Bildes als Fenster nicht im Vordergrund.[10] Von den Fensterbildern der Leidener Feinmaler unterscheidet sich das Gemälde auch in der reduzierten Gestaltung des Innenraums. Denn abgesehen von dem gestreiften Tuch, das den Tisch zur Hälfte bedeckt, einem kaum erkennbaren Schränkchen und einem Gemälde im Hintergrund wird auf jede weitere Interieurschilderung verzichtet. Das Augenmerk ist auf die beiden Seifenblasen gerichtet. Sie sind weitaus größer als in Darstellungen des 17. Jahrhunderts, so dass der Maler auf ihrer schillernden Oberfläche die dreifache Spiegelung eines Fensters deutlich wiedergeben konnte (Abb. 225).

Das vorliegende Gemälde zeichnet sich durch eine steife und trockene Malweise aus, die einzelne Farbbereiche deutlich voneinander absetzt. Beispielsweise sind die Linien in der Hand durch helle Striche bezeichnet, die Handfläche aber kaum modelliert (Abb. 224), ebenso das Gesicht des Jungen. Das Haar ist völlig undifferenziert, nur einzelne Striche sind markiert. Auch die Kleidung wirkt sehr steif.

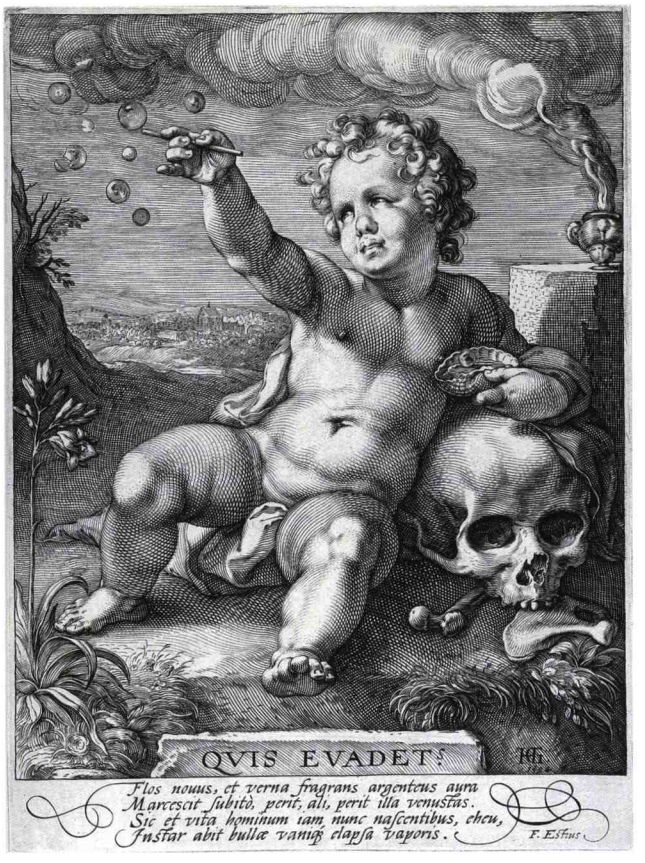


Abb. 228: Hendrick Goltzius, Quis Evadet, 1594, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

323 sowie FRANITS 2004, Abb. 100.

6 Weitere Beispiele seifenblasender Kinder im Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 299–302, unter Nr. 61.

7 Holz, 25,5 x 19 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 106). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, Nr. 58 und Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, Nr. 82 mit Farbabb.

8 Eichenholz, 31,2 x 24,6 cm. London, The National Gallery (NG 843). Vgl. Kat. LONDON 1991, S. 283, Tafel 242; WIESEMAN 2002, Nr. 94, Abb. 18 und FRANITS 2004, Abb. 99.

9 Leinwand, 49,6 x 41,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Gift by Subscription (Inv. Nr. 89.506). Vgl. Kat. BOSTON 1985, S. 216 mit Abb. und FRANITS 2004, Abb. 216.

10 Zu Fensterbildern in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts siehe vor allem: SONNTAG 2006.

Abb. 229: Pieter van Slingelandt, Die Zimmermannsfamilie, um 1665, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II

In der Infrarot-Reflektographie des Gemäldes werden Reste einer Signatur sichtbar, die sich jedoch nicht mehr identifizieren lässt (Abb. 221). Wilhelm von Bode schrieb das Gemälde in einem Gutachten 1928 dem Leidener Feinmaler Pieter van Slingelandt zu. Slingelandt, ein Schüler Gerrit Dous, ist als Maler von Gesellschaftsszenen bekannt. Er widmete sich mehrfach dem Thema der jungen Mutter, wie sein berühmtes Gemälde der „Zimmermannsfamilie" in der Royal Collection (Abb. 229)[11] oder seine beiden Gemälde „Nähende junge Frau mit Wiege und zwei Jungen" und „Stillende junge Frau mit einem Jungen" in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe bezeugen.[12] Von ihm sind auch mehrere Darstellungen seifenblasender Kinder bekannt, unter anderem im Musée des Beaux-Arts in Lille.[13] Charakteristisch für seine Werke ist eine präzise, streng wirkende Malweise. Zwar ist diese auch dem Frankfurter „Seifenblasenden Jungen" eigen, doch reicht die Frankfurter Tafel in der Qualität der malerischen Ausführung nicht an Slingelandts Werke heran. Die Köpfe beispielsweise sind in Slingelandts Gemälden sehr viel plastischer gemalt als der merkwürdig flach erscheinende Kopf des Frankfurter Jungen. Zugleich sind die Gesichter viel weicher dargestellt als in der Frankfurter Tafel. Die Zuschreibung an ihn kann daher nicht überzeugen.

Die harte Malweise verbindet das Frankfurter Täfelchen hingegen eher mit Werken Pieter Cattels. Als einer der letzten Künstler der Leidener Feinmalerei setzte dieser die Tradition von Gerrit Dou in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fort. Seine Fensterbilder „Mann mit Violine und Weinglas" von 1750[14] und „Frau mit Hering"von 1742[15] sind dem Frankfurter Gemälde in der Malweise und der damit einhergehenden harten, strengen Wirkung verwandt. Mit der Frau des letzteren Bildes hat der „Seifenblasende Junge" auch das auffallend schmale Gesicht gemeinsam. Auch wenn die Frankfurter Tafel wohl kein Werk Cattels ist, sprechen die Parallelen in der Malweise für ein ähnliches Entstehungsdatum um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

LITERATUR

Unveröffentlicht

11 Holz, 42,9 x 35,4 cm. The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II (Inv. Nr. 358). Um 1665 datiert. Vgl. WHITE 1982, S. 119, Nr. 184 und Tafel 160 sowie FRANITS 1993, S. 116f.

12 Beide Eichenholz, 52 x 41 bzw. 52 x 41,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 269 und 270). Vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 124 bzw. 281, jeweils mit Abb. sowie Ausst. Kat. LEIDEN 1988, unter Nr. 66, Abb. 55 und 56. Die „Nähende junge Frau mit Wiege und zwei Jungen" (Inv. Nr. 270) ist im Karlsruher Katalog Adriaen van Gaesbeeck zugeschrieben, galt aber früher als Slingelandt.

13 „Seifenblasen", Leinwand, 67,3 x 61 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P289); vgl. LA COLLECTION D'ALEXANDRE LEUX, hrsg. v. Hervé Oursel, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Lille 1974, Nr. 60. Das Gemälde „Zwei Kinder beim Seifenblasen" (Holz, 26 x 20,5 cm), ehemals in den Sammlungen des Fürsten von und zu Lichtenstein, Vaduz-Wien; dann Verst. Amsterdam (Sotheby's) 18. Februar 2003, Nr. 257 und Verst. Kopenhagen (Bruun Rasmussen) 5. März 2003, Nr. 257 wird bei SONNTAG 2006, S. 149, Pieter van Slingelandt zugeschrieben, in den Verst. Kat. Amsterdam und Kopenhagen dagegen Dominicus van Tol. Im RKD, Den Haag, ist das Gemälde ebenfalls Dominicus van Tol zugeschrieben; vgl. Eintrag zu Abb. 0000113239. Eine bei SMITH 1, 1829, S. 58, Nr. 31 aufgeführte Darstellung ist möglicherweise mit einem bei Jackson's am 23. Mai 1998, Nr. 191 angebotenen Gemälde identisch; vgl. Abb. bei www.artnet.com.

14 Holz, 39,5 x 29 cm. Zuletzt Verst. London (Christie's) 14. Januar 1972, Nr. 53. Siehe Ausst. Kat. LEIDEN 1988, Abb. 75.

15 Holz, 28,5 x 23 cm. Privatbesitz. Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, Nr. 7 mit Abb.

MELCHIOR D'HONDECOETER

Utrecht 1636 – 1695 Amsterdam

Melchior d'Hondecoeter wurde 1636 in Utrecht in eine Malerdynastie hineingeboren: Sein Großvater Gillis d'Hondecoeter stammte noch aus Flandern, vermutlich aus Antwerpen oder Mecheln, und zog mit seiner Familie zunächst nach Delft, später nach Utrecht. Seine Spezialität, die Darstellung von Waldlandschaften, wurde in der nächsten Generation von seinem Sohn Gijsbert fortgeführt, wobei sich dieser allerdings zunehmend auf die Wiedergabe von Tieren konzentrierte. In der nächsten Generation übernahm sein Sohn Melchior d'Hondecoeter diese Vorliebe, indem er sich ganz auf die Darstellung von Tierstücken verlegte. Die künstlerische Ausbildung erhielt er jedoch aufgrund des frühen Todes seines Vaters von seinem Onkel Jan Baptist Weenix, der neben italianisierenden Landschaften vorwiegend Jagdstillleben malte. Nach dessen Ableben zog Melchior d'Hondecoeter nach Den Haag, vermutlich, weil er für seine prunkvollen Tierstücke Abnehmer in den höfischen Kreisen suchte. Sein Aufenthalt von 1658 bis 1663 in Den Haag ist durch Eintragungen in der Confrerie Pictura, der dortigen Malervereinigung, belegt, in die er 1659 eintrat. Anschließend siedelte D'Hondecoeter nach Amsterdam über, wo er am 9. Februar 1663 Suzanna Tradel heiratete.

Obgleich er für seine großformatigen, dekorativen Tierstücke hohe Summen erzielen konnte, starb der Maler am 3. April 1695 hoch verschuldet in Amsterdam. Ein Grund dafür könnte die von Zeitzeugen, darunter sein Schüler Willem van Royen, dokumentierte Trunksucht sein. Seine Tochter nahm deshalb das Recht in Gebrauch, vor Antritt des Erbes einen Überblick über den Nachlass zu gewinnen. In den zu diesem Zweck angefertigten Inventaren wurde unter anderem die Gemäldesammlung von D'Hondecoeter aufgenommen, die sowohl Werke von holländischen Stilllebenmalern wie Otto Marseus van Schrieck und Willem van Aelst als auch Tierstücke seines flämischen Vorbildes Frans Snyders umfasste.

Neben großen Wanddekorationen malte D'Hondecoeter auch Trompe-l'œils mit täuschend echt wirkenden Holzbrettern, auf denen Vögel befestigt sind.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 68–75; BREDIUS 4, 1917, S. 1210–1212; MÜHLBERGER 1996, S. 706f.; Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/1999, S. 168–173; VAN DER WILLIGEN-MEIJER 2003, S. 111

EIN HAHN VERTEIDIGT EINE VON EINEM FALKEN GESCHLAGENE HENNE

INV. NR. 1042

Um 1680–1690

Leinwand, 99,4 x 117,8 cm (Keilrahmenmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die locker gewebte, grobe Leinwand (11 x 11 Fäden/cm²) in Leinenbindung wurde mit einer schwarzbraunen Grundierung versehen.
Zwischen dem 8. Februar und dem 1. März 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 52), zu einem unbekannten Zeitpunkt doubliert und die Spannränder abgeschnitten. Pastositäten in der Malerei wurden teilweise verpresst. Die Craqueléränder der Malschollen stehen dachförmig auf, vermutlich als Folge einer Schrumpfung des Bildträgers. Im Bereich des schwarzen Vogels auf dem Mauervorsprung und rechts neben dem Kopf der sitzenden Henne haben sich die beiden Leinwände voneinander gelöst. Die Ecke rechts oben steht hoch und ist leicht eingerissen. Bestoßungen entlang der Bildränder, insbesondere unten unterhalb der Kralle der Henne. In den Steinen rechts retuschierte Kittung. Großer Ausbruch am oberen Bildrand über der Schwalbe und rechts am Bildrand in Höhe des Hahns sowie unter dem Rand der dunklen Wolke. Retuschierter Ausbruch unter dem Schnabel des Falken. Kleinere Fehlstellen am oberen und unteren Bildrand, in der rechten oberen Ecke, oberhalb der Schwalbe, im Hals des Hahnes sowie oberhalb der Bäume zwischen den Vögeln am Horizont. Übermalung im Wolkenband zwischen dem Baum und dem rechten Bildrand. Verschmutzung durch Fliegendreck auf der gesamten Bildoberfläche.
Der stark vergilbte und leicht krepierte Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig. Übermalung am Übergang von Baum und Himmel, daneben große ältere Retusche. Jüngere Retuschen in der Architektur, in den beiden schwarzen Truthähnen, um den Schnabel und an den Krallen des Falken sowie in seinem rechten Flügel. Retuschen oberhalb des Mauervorsprungs und am unteren Bildrand links neben der Kralle der Henne. Die leicht verputzte Signatur „M · D · Hondecoeter." (Abb. 230) wurde in brauner Farbe auf dem Mauervorsprung vor dem Baumschlag aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite der originalen Leinwand wird von einer groben, locker gewebten Doublierleinwand mit einer senkrechten Naht verdeckt. Reste einer Papierabklebung entlang des Keilrahmens. Darauf mit roter Kreide oben „2220". Unten Klebezettel „№ 1042."

Abb. 230: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Detail: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Graf von Schönborn, Pommersfelden, Schloss Weißenstein[1]
Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 46 (fcs. 7.000) als „Melchior de Hondecoeter"
Erworben am 17. Mai 1867 auf der Versteigerung in Paris als „Melchior de Hondecoeter"

BESCHREIBUNG

Vor der Kulisse eines herrschaftlichen Parks findet eine dramatische Szene statt. Ein Falke ist links auf eine Henne mit weiß-braun gefleckтem Gefieder hinabgestoßen und drückt sie mit seinen Krallen auf den Boden. Seine kräftigen, ausgebreiteten Schwingen und sein vorgereckter Kopf mit dem scharfen Schnabel, an dem deutlich der gebogene „Falkenzahn" zu erkennen ist, unterstreichen seine Angriffslust. Von rechts eilt ein Hahn mit farbenprächtigem Gefieder herbei. Mit dem gesenkten Kopf, dem aufgestellten weißen Halsgefieder

1 Da das Gemälde in dem Katalog von Heller erwähnt wird (HELLER 1845, S. 47), muss es sich schon vor 1845 in der Sammlung befunden haben. In dem von Rudolf Bys verfassten Katalog der Sammlung von Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) in Pommersfelden (dazu BOTT 1997) von 1719 wird das Gemälde allerdings nicht aufgeführt, folglich gelangte es später in die Sammlung.

Abb. 231: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, um 1680–1690, Frankfurt a. M., Städel Museum

und dem hoch gereckten Schwanz versucht er dem Gegner zu imponieren und die Henne zu verteidigen. Beide reißen die Schnäbel weit auf, um mit lautem Gegacker den Angreifer zu vertreiben. Die ausgebreiteten, anscheinend heftig schlagenden Flügel des auf dem Mauervorsprung stehenden Huhnes und des Falken unterstreichen die aufgeregte Stimmung ebenso wie die auf dem Boden verstreuten Federn. Im Kontrast zu dem farbenprächtigen Spektakel im Vordergrund steht die gepflegte Parklandschaft, die das Geschehen hinterfängt. Die linke Bildhälfte nimmt ein Baumschlag ein, der einen Mauervorsprung überragt; davor wachsen einige Pflanzen. Rechts öffnet sich jenseits einer Wasserfläche der Blick in die Ferne. Dort ist der Portikus eines von Pappeln und zahlreichen Skulpturen umgebenen säulengeschmückten Gebäudes zu erkennen. Darüber spannt sich ein von einem Wolkenband durchzogener Himmel. Dort fliegen eine Rauchschwalbe und weitere, nur als schwarze Silhouetten erkennbare Vögel.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung der Grafen von Schönborn. In deren Besitz befanden sich insgesamt vier Werke von D'Hondecoeter, wie aus verschiedenen Gemäldeführern hervorgeht. So erwähnt Gustav Friedrich Waagen 1843 „Vier Bilder mit Federvieh, welche in Composition, in Kraft und Klarheit wie in meisterlichem Vortrage zu seinen besten Werken gehören."[2] Etwas ausführlicher werden die Werke von Joseph Heller in dessen zwei Jahre später erschienenen Galerieführer beschrieben. Im dreizehnten Zimmer der Galerie hingen demnach alle vier Bilder. Keine der Beschreibungen trifft eindeutig auf das Frankfurter Gemälde zu, denn bei dem Raubvogel handelt es sich nicht um einen, wie Heller berichtet, „Geyer", sondern um einen Falken.[3] Außerdem gibt das Gemälde keinen „Hahnenkampf", sondern den Kampf eines Hahnes mit einem eindringenden Raubvogel wieder. Allerdings könnte die zu diesem Bild genannte Signatur, von Heller als „bez. M. D. Handtekoter" wiedergegeben, ein Hinweis auf das signierte Frankfurter Gemälde sein. In der Beurteilung der vier „ganz ausgezeichneten" Werke schließt sich Heller annähernd wörtlich der von Waagen an.[4] Außerdem erwähnt er einen Hahn mit buntem und eine Henne mit weißem Gefieder, für die es seinen Angaben nach reale Vorbilder gab, die der Maler selbst abgerichtet habe.[5] Ein weiteres Mal werden die Gemälde von D'Hondecoeter im Nachtrag zum Galerieführer von 1857 erwähnt.[6]

Auf der Versteigerung der Sammlung Graf von Schönborn vom 17. bis zum 24. Mai 1867 in Paris wird das Gemälde als „Melchior de Hondecoeter" aufgerufen und der handschriftlichen Annotation in einem Exemplar des Versteigerungskataloges zufolge von Louis Kohlbacher für das Städel erworben.[7] Im Nachtrag zum Gemälde-

Abb. 232: Frans Snyders, Ein Fuchs verteidigt seine Beute gegen zwei Wildkatzen, um 1617–1619, ehemals Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum

2 Vgl. WAAGEN 1843, S. 142.

3 „Dreizehntes Zimmer. [...] von Melchior Hondeköter ein Hase und eine Henne mit Jungen, und Fasanen, bez. M. D. Handecoeter [sic!]; ein Hahn, Hühner und ein Geyer; ein Hahnenkampf, bez. M. D. Handtekoter [sic!]; ein majestätischer Hahn mit zwei Hühnern und Enten."; vgl. HELLER 1845, S. 47.

4 „Diese vier ganz ausgezeichneten Gemälde gehören zu den besten seiner Werke hinsichtlich der Composition, wie der kräftigen und klaren Ausführung; alles ist Wahrheit und Natur."; vgl. HELLER 1845, S. 47.

5 Vgl. HELLER 1845, S. 47.

6 Vgl. Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nachtrag, S. 91f.

Abb. 233: Melchior d'Hondecoeter, Der Hühnerhof, um 1680-1690, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

verzeichnis von 1866 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Melchior d'Hondecoeter aufgenommen und die Signatur „M. d'Hondecoeter" erwähnt.[8] Im 1867 datierten Nachtrag wird der Raubvogel bereits als Falke identifiziert.[9] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird die Signatur als „M. d'Hondekoeter" wiedergegeben.[1] Dies weist Heinrich Weizsäcker im Gemäldekatalog von 1900 zurück und transkribiert die Signatur mit „c" statt mit „k" als „M· D· Hondecoeter".[1] Außerdem nennt er die Galerieführer der Sammlung Schönborn von 1845 und 1857, in denen das Gemälde erwähnt sei.[12] Trotz der bei Weizsäcker abgedruckten Transkription wird die Schreibweise der Signatur mit „k" statt „c" in den folgenden Städel-Verzeichnissen beibehalten.[13] Erst im 1995 erschienenen Gemäldeverzeichnis von Bodo Brinkmann und Jochen Sander wird die Signatur wieder in der Schreibweise mit „c" wiedergegeben.[14]
Die von Theodor Levin geäußerten Zweifel an der Zuschreibung[15] fanden keinen Nachhall in der Forschung.[16] In einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD datiert Fred G. Meijer das Gemälde eher in die Spätphase des Malers.[17]

DISKUSSION

Im Werk des Melchior d'Hondecoeter mischen sich verschiedene Einflüsse: Über seine Familie war er mit der flämischen, maßgeblich durch Frans Snyders geprägten Stilllebentradition vertraut; unmittelbare Impulse empfing er jedoch von seinem Onkel Jan Baptist Weenix, der sein Lehrer war und die nordniederländische Bildtradition vertrat.[18] Gerade D'Hondecoeters Frühwerk steht sichtlich unter dessen Einfluss, denn es zeichnet sich durch eine zurückhaltende Farbigkeit aus.[19] Auch die Kompositionen mit übereinandergeschichteten toten Tieren, die zumeist auf einer Steinplatte arrangiert werden, lassen an Vorbilder von Weenix wie das ihm zugeschriebene Gemälde im Städel (Abb. 593)

7 „Staedel. Inst. pr. Kohlbacher"; vgl. Verst. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 46 (Lugt 29816).
8 Vgl. Verz. 1866, Nachtrag 1865, S. 165b, Nr. 488.
9 Vgl. Verz. 1866, Nachtrag 1867, S. 172, Nr. 488.
10 Vgl. Verz. 1892, S. 70, Nr. 318.
11 Vgl. Verz. 1900, S. 165, Nr. 318.
12 Vgl. Verz. 1900, S. 165, Nr. 318.
13 Zuletzt im Verz. 1919, S. 55, Nr. 1042. In den folgenden Galerieverzeichnissen wird das Gemälde nicht genannt.
14 Vgl. Verz. 1995, S. 36, Abb. 44.
15 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 147.
16 So führt etwa zeitgleich Karl Woermann das Gemälde als Beispiel für ein eigenhändiges Werk auf; vgl. WOERMANN 1888, S. 576.
17 Für diesen Hinweis danke ich Fred G. Meijer vom RKD, Den Haag.
18 Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 168.
19 Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 169f.

denken[20]. Schon früh bereicherte Melchior d'Hondecoeter seine Jagdstillleben um die Darstellung lebender Tiere, die beispielsweise die Beute verteidigen. Ein Beispiel hierfür ist das früheste datierte Gemälde aus dem Jahr 1658: Hier bellt ein Jagdhund, der bei den erlegten Tieren und dem Jagdgerät zurückgelassen wurde, einen Raubvogel an, der es vermutlich auf die Beute abgesehen hat.[21] Den Kontrast von toter Materie und lebendigen Tieren hatte in der flämischen Malerei eine lange Tradition: So malte Frans Snyders in den späten 1610er Jahren einen Fuchs, der seine Beute, einen toten Hahn, gegen heranpirschende Wildkatzen verteidigen muss (Abb. 232).[22] Das Thema der Verteidigung gegen einen Angreifer von außen beschäftigte D'Hondecoeter in den Folgejahren immer wieder, wie auch das Frankfurter Gemälde belegt.

In den 1660er Jahren vollzog sich ein tiefgreifender Wandel im Werk des Malers.[23] Das 1668 datierte Gemälde mit einem „Kampf zwischen einem Hahn und einem Truthahn" in Kassel verdeutlicht die Veränderungen, auch wenn es thematisch auf Vorbilder von Frans Snyders zurückverweist.[24] D'Hondecoeter wählte nun ein größeres Format, dessen monumentaler Charakter durch die leuchtende Farbigkeit, die dynamische Inszenierung des Bildgeschehens und durch repräsentative Architekturelemente bestimmt wird. Im Kasseler Gemälde vollzieht sich der Kampf zwischen den Tieren im unmittelbaren Vordergrund. Die ausgebreiteten Flügel, die gesträubten Federn und die zum Angriff erhobenen Krallen veranschaulichen die Aggressivität der Kontrahenten, die durch grelle Farben wie die Federn und die roten Hauttöne noch unterstrichen wird. Anders aber als

Abb. 234: Melchior d'Hondecoeter, Eine Henne mit ihren Küken wird von zwei Pfauen angegriffen, 1681, Amsterdam, Rijksmuseum

20 Leinwand, 88,5 x 122 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 707). Datiert um 1652–1655. Zur Zuschreibung vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 304-308. Dazu auch GINNINGS 1970, S. 64.

21 Leinwand, 137 x 171 cm. Le Havre, Musée des Beaux-Arts. Dazu Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 169.

22 Leinwand, 95 x 158 cm. Ehemals Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (Inv. Nr. GK 485), Kriegsverlust. Vgl. ROBELS 1989, S. 348, Nr. 253 I. Dazu auch: SCHATTENGALERIE. DIE VERLORENEN WERKE DER GEMÄLDESAMMLUNG. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Bestandskatalog der Gemäldegalerie, bearb. v. Anna Koopstra, Adam C. Oellers, Thomas Fusenig und Michael Rief, hrsg. v. Peter van den Brink. Aachen-München 2008, S. 193, Nr. 99.

23 Vgl. VLIEGER 1995, S. 16.

24 Leinwand, 128,5 x 159,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 380). Vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 147. Der vermutlich 1625 entstandene „Hahnenkampf" von Snyders in Wiener Privatbesitz (Holz, 84,5 x 123 cm; ROBELS 1989, S. 313, Nr. 205) nimmt wichtige Züge der späteren Gemälde von D'Hondecoeter vorweg wie den auffliegenden Hahn, der mit seinen Krallen und dem Schnabel den noch am Boden gebliebenen Kontrahenten attackiert. Anders aber als bei D'Hondecoeter hinterfängt keine Parklandschaft, sondern ein bäuerlich geprägtes Ambiente die Kampfszene. Weitere Beispiele für Hahnenkämpfe im Œuvre von Snyders vgl. ROBELS 1989, S. 311–314, Nr. 203 I-206.

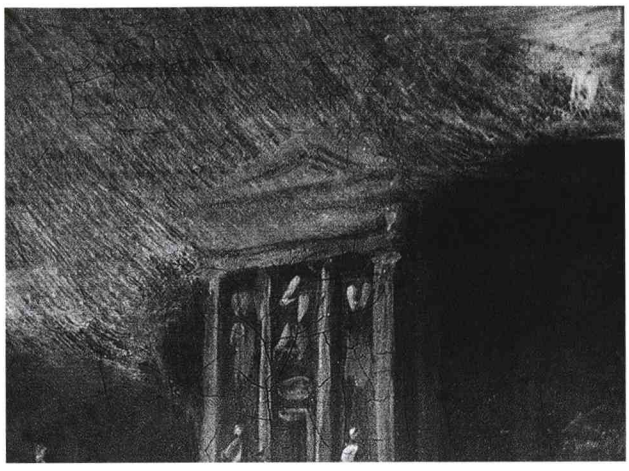


Abb. 235: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Infrarot-Reflektographie: Mit wenigen Pinselstrichen definierte Motive im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 236: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Infrarot-Reflektographie: Mit wenigen Pinselstrichen definierte Motive im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

bei Snyders findet der Kampf nicht im rustikalen Ambiente eines Geflügelhofs, sondern in einer eleganten Parklandschaft statt.[25] Auf einer Balustrade, die von einer Vase geschmückt wird, sitzt ein Pfau, dessen prachtvoller Schwanz dekorativ herabhängt; rechts ist im Hintergrund ein säulengeschmückter Portikus im klassizistischen Stil zu sehen.

Mit solchen Gemälden reagierte D'Hondecoeter auf den Geschmackswandel, der sich in der holländischen Oberschicht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollzog.[26] Ausdruck des veränderten Lebensstils ist auch die bewusste Trennung des vor allem dem Geschäft und dem Alltag gewidmeten Stadtlebens einerseits von den zur Erholung auf dem Land verbrachten Mußestunden andererseits. Zu dieser Zeit kam es auch in den Nördlichen Niederlanden in Mode, große Landsitze außerhalb der Stadt zu errichten, wo man sich dem Müßiggang und Freizeitvergnügen wie der Jagd hingab. Die großformatigen Tierstücke und Stillleben, die D'Hondecoeter für seine Auftraggeber malte, waren zur Ausschmückung solcher Landhäuser bestimmt und beziehen sich deshalb thematisch auf diesen Kontext.[27] Anders als sein Cousin Jan Weenix, der in seinen Werken gleichfalls das Stillleben mit dem Ausblick in eine Parklandschaft kombinierte (Abb. 594), bevorzugte D'Hondecoeter das Querformat.[28] Ihn interessierte weniger das repräsentative Zurschaustellen von Jagdtrophäen als die lebendige Wiedergabe der Tiere, für die sich das breite Format besser eignete.[29]

Auch das Frankfurter Gemälde folgt diesem Bildtypus. Wiederum wählte D'Hondecoeter eine spannungsgeladene Situation mit einem Raubvogel, der gerade eine Henne geschlagen hat. Von rechts eilt der Hahn heran: Sein Halsgefieder hat er zu einer Drohgebärde aufgeplustert, die Schwanzfedern und der Kamm sind angriffslustig aufgestellt. Sein aufgerissener Schnabel, in dem die Zunge sichtbar ist, deutet lautes Gezeter an – so wird die Spannung der Situation beinahe hörbar gemacht. Der Falke antwortet auf den Angriff mit ausgebreiteten Schwingen, scheint aber noch überrascht zu verharren. Die Dramatik der dargestellten Szenen in zugleich äußert dekorativen Kompositionen begeisterte die

25 Vlieger sieht darin Einflüsse durch die italianisierende Malerei seines Lehrers Jan Baptist Weenix; vgl. VLIEGER 1995, S. 17.

26 Vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 154 und VLIEGER 1995, S. 17f.

27 Vgl. VLIEGER 1995, S. 18f. Vier großformatige Leinwände mit Vogeldarstellungen vor einer Landschaft, heute in der Alten Pinakothek in München, geben ein Beispiel für einen solchen Auftrag: Das auf einem der Gemälde im Hintergrund sichtbare Herrenhaus Driemond ist ein solcher *buitenplaats*, ein vor den Toren der Stadt gelegener Landsitz, der damals dem Amsterdamer Zuckerbäcker Adolf Visscher gehörte. Als ein großer Bewunderer von D'Hondecoeter gab er mehrere Werke in monumentalem Format bei diesem in Auftrag, darunter auch die Münchner Bilder; vgl. Kat. MÜNCHEN 2006, S. 92.

28 Allerdings sind von ihm auch hochformatige Darstellungen bekannt, die denen von Weenix formal ähnlich sind (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 170 und A 171, A 694 und A 168); vgl. Kat. AMSTERDAM 1976.

29 Weenix stellte nur selten Tiere als lebend dar; vgl. GINNINGS 1970, S. 65. Da es sich oftmals um Exoten handelt, thematisierte D'Hondecoeter hier nicht das aristokratische Vergnügen der Jagd, sondern das kultivierte Sammeln seltener und unbekannter Arten; dazu VLIEGER 1995, S. 18. Die in Menagerien gehaltenen Tiere von Kaiser Rudolf II. in Prag hatten schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts Roelant Savery zu seinen Tierbildern inspiriert, so zu seiner 1610 entstandenen Darstellung „Orpheus mit den Tieren" im Städel Museum (Inv. Nr. 977); vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 468-472.

30 Vgl. HOUBRAKEN 3, 1721, S. 72.

Zeitgenossen ebenso wie die lebensechte Wiedergabe der Tiere. Houbraken überliefert, dass D'Hondecoeter einen gezähmten Hahn nutzte, um die Posen der Tiere zu studieren.[30]

Bei kritischem Hinsehen fällt allerdings das unmotivierte Verhalten einzelner Tiere und damit der additive Charakter des Gemäldes auf: So hat der Falke seine Krallen noch gar nicht in seine Beute geschlagen, und das Gezeter des aufgeplusterten Huhns auf dem Mauervorsprung läuft ins Leere, denn es ist für den Räuber gar nicht sichtbar. Das sich abwendende Haubenhuhn im Mittelgrund wiederum scheint gänzlich unbeeindruckt von dem Geschehen.[31] Hier wird deutlich, dass D'Hondecoeter für seine Tierstücke Vorlagen verwendete, die er immer wieder zu neuen Kompositionen zusammensetzte.[32] In seinem Nachlassinventar sind verschiedene Modelle verzeichnet. Allerdings hat sich nur in Lille eine Skizze mit Vögeln und Tieren erhalten, die

Abb. 237: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Infrarot-Reflektographie: Lockere Pinselstriche im Kopf des Hahns, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 238: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Mikroskopaufnahme: Angedeutetes Gefieder der Henne, Frankfurt a. M., Städel Museum

auf den später ausgeführten Gemälden mehrfach wieder auftauchen.[33]

Obgleich das Gemälde im Städel nicht datiert ist, lässt es sich dem Spätwerk zuordnen und ist vermutlich in den 1680er Jahren entstanden. Charakteristisch sind das zurückgenommene, von einem vorherrschenden Braunton dominierte Kolorit und die aufwendigen Architekturen, die nahe an den Vordergrund heranrücken.[34] Sehr gut vergleichbar ist der „Hühnerhof" in der Gemäldegalerie der Akademie in Wien (Abb. 233), der vermutlich in den 1680er Jahren entstanden ist.[35] Auch hier nehmen die relativ großen und vom seitlichen Bildrand teilweise überschnittenen Tiere den unmittelbaren Vordergrund ein. Hinterfangen wird die Szene von einem Mauerstück, auf dem sich weitere Vögel niedergelassen haben. Rechts im Hintergrund öffnet sich wie im Frankfurter Gemälde der Blick in eine Parklandschaft, in der hochaufragende Zypressen vertikale Akzente setzen. Das Motiv der von rechts herbeifliegenden Rauchschwalbe taucht identisch in beiden Gemälden auf und belegt die für D'Hondecoeter charakteristische, auf der Verwendung von Versatzstücken basierende Arbeitsweise.[36] Das macht auch der Vergleich mit der 1681 datierten Tierszene (Abb. 234) im Rijksmuseum deutlich.[37] Der Pfau

31 Ähnliche Schwächen in der Komposition stellte bereits Trnek bei dem Gemälde „Das Pfauenpaar" fest (Leinwand, 155,5 x 188 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 620); vgl. Kat. WIEN 1992, S. 222.

32 Auch Trnek weist auf den versatzstückartigen Charakter von D'Hondecoeters Gemälden hin, deren Motive er teilweise nur geringfügig variiert wiederholte; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 224. Dazu auch VLIEGER 1995, S. 20.

33 Leinwand, 62,3 x 74,0 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. P 1027). Mühlberger weist auf D'Hondecoeters Nachlass-Inventar hin, in dem „modellen" aufgeführt werden; vgl. MÜHLBERGER 1996, S. 707. Dazu auch BREDIUS 4, 1917, S. 1211: „18. 14 modellen, eenige gedootverft / 19. Noch 5 ditto".

34 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 228.

35 Leinwand, 113,5 x 138,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 783). Zur Datierung vgl. Kat. WIEN 1992, S. 224.

36 In diesem Zusammenhang spricht Trnek auch von „Motivpasticcios"; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 226. Das Haubenhuhn im Mittelgrund des Frankfurter Gemäldes wurde auch in dem Tierstück mit einem toten Hahn von D'Hondecoeter verwendet (Leinwand, 97 x 106 cm. Dyrham Park, National Trust). Auch das Thema des von einem Raubvogel geschlagenen Tieres griff D'Hondecoeter mehrfach auf, so in einem Gemälde mit unbekanntem Verbleib (ehem. Wien, Galerie St. Lukas, 1954), nur dass es sich hier um einen Bussard und bei seinem Opfer um einen Hahn handelt.

Abb. 239: Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne, Mikroskopaufnahme: Mit grüner Lasur überzogenes Bleiweiß im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

in der Bildmitte zeigt die gleiche Haltung wie der Hahn auf dem Frankfurter Gemälde. Auch der diagonal aufsteigende Baumstamm im Mittelgrund und der fleckige Bewuchs mit Moos im Vordergrund sind sehr verwandt. Der seriellen, mit Versatzstücken arbeitenden Produktion entspricht die schnelle, flüchtige Malweise, mit der D'Hondecoeter dennoch eine überzeugende Schilderung der Motive gelang. So zeigt die Infrarot-Reflektographie, dass die Motive im Hintergrund nur mit wenigen Pinselstrichen aus dem Grund herausgearbeitet wurden wie beispielsweise die mit wenigen Pinselzügen angedeutete Tempelfassade und die Skulpturen (Abb. 235, 236). Aber auch im Vordergrund ist keine präzise Behandlung der Oberflächen feststellbar, denn das Federkleid der Henne ist nur durch locker gesetzte braune Pinselstriche differenziert, die den dunklen Rand der einzelnen Federn suggerieren (Abb. 238). Die für D'Hondecoeter charakteristischen Farbeffekte wie der leuchtend bunte Kopf des Hahns bestehen gleichfalls nur aus locker gesetzten Pinselzügen, wie die Infrarot-Reflektographie belegt (Abb. 237). Insgesamt ist der Duktus flüssig und spontan, nur der moosartige Bewuchs im Vordergrund mit den schillernden Grüntönen weist einen mehrschichtigen Farbauftrag auf. Mit pastos aufgetragenem Bleiweiß wurden einzelne Steine angedeutet und anschließend mit einer halbtransparenten, grünen Lasur überzogen, die den hellen Grund durchschimmern lässt (Abb. 239). Die überaus effektvolle Malweise erhöhte die dekorative Wirkung von D'Hondecoeters Stillleben und erklärt seinen Erfolg bei den Auftraggebern.

LITERATUR

Verz. 1866, Nachtrag 1865, S. 165b, Nr. 488; 1866, Nachtrag 1867, S. 172, Nr. 488; 1870, S. 133, Nr. 276; 1873, S. 137, Nr. 276; 1879, S. 152, Nr. 318; 1883, S. 155, Nr. 318; 1888, S. 166, Nr. 318; 1892, S. 70, Nr. 318; 1897/1900, S. 68, Nr. 318; 1900, S. 165, Nr. 318; 1905/07, S. 57, Nr. 318; 1907, S. 53, Nr. 318; 1910, S. 67, Nr. 318; 1914, S. 69, Nr. 318; 1915, S. 116, Nr. 318; 1919, S. 55, Nr. 1042; 1924, S. 101, Nr. 1042; 1995, S. 36, Abb. 44

WAAGEN 1843, S. 142
HELLER 1845, S. 47
Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nachtrag, S. 91f.
LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 147
WOERMANN 1888, S. 576
EBE 1901, S. 400

37 Leinwand, 118 x 143 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 174).

MELCHIOR D'HONDECOETER (Kopie)

HAHN UND ZWEI HENNEN

INV. NR. 1119

18. Jahrhundert

Leinwand, 76,6 x 68,7 cm (Keilrahmenmaß)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand (16 x 11 Fäden/cm² in Leinenbindung) wurde mit einem elfenbeinfarbenen Kreidegrund versehen. Das Gemälde ist leimdoubliert, die Spannränder wurden abgeschnitten.

Das Gemälde befindet sich heute in einem schlechten Zustand: Rechts an der oberen und unteren Ecke hat sich die originale von der Doublierleinwand gelöst, ähnliche Abhebungen auch im unteren Bereich des rechten Bildrandes. Entlang des rechten Bildrandes Bestoßungen und Verlust der Malerei. Auf der gesamten Bildfläche dachartig hochstehende Malschicht, die vermutlich auf eine Schrumpfung des Bildträgers zurückgeht. In der dunklen Feder am Boden sowie im Übergang zwischen Licht und Schatten rechts vom Hahn verminderte Haftung zum Bildträger, dort auch ein großer Ausbruch. Die hochstehenden Craquelérander sind angeputzt. Weitere Verputzungen im dunklen Hahnengefieder und im verschatteten Boden unterhalb der Hahnenbrust. Schwundrisscraquelé am Hinterkopf des Hahns mit lasurartigen Retuschen. Größerer, nicht retuschierter Ausbruch zwischen dem Hahnenkopf und dem Laub rechts. Kleine Ausbrüche um den Kopf der weißen Henne. Große Kittung rechts neben dem Laubwerk. Kleinere retuschierte Kittungen in der weißen Henne und im Himmel. Vor allem im verschatteten Wolkenbereich oben rechts Kittungen und Retuschen, die vermutlich über einem Winkelriss liegen. Große retuschierte Fehlstelle in der linken unteren Bildecke sowie am oberen Bildrand. Im Hintergrund neben den Stallungen große, übermalte Fehlstellen.

Der stark vergilbte und krepierte Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und gleichmäßig. Er weist eine erhebliche Oberflächenverschmutzung auf. Im Hintergrund, im Übergang von Licht und Schatten, neuere Retusche.

Auf der Rückseite wird die Original- von der Doublierleinwand verdeckt. Darauf in weißer Kreide „Eisenhardt" (stark verwischt). Auf dem Keilrahmen links rotes Siegel: „FB" (ligiert), unten zwei Ölzweige, darüber nach rechts schwebender Vogel (Abb. 240). Rechts davon Klebezettel „G. 1119.". Rechts der Mitte weiterer Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte: „J. Victor. II. Eisenhardt" (Abb. 241), daneben in weißer Kreide „191". Am unteren Keilrahmen Klebezettel: Blau gestempelt „Städelsches Kunstinstitut", darunter mit schwarzer Tinte „1119 Jacomo Victors" (Abb. 243).

Abb. 240: Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen, Rückseite: Siegel am oberen Keilrahmen, Frankfurt a. M., Städel Museum

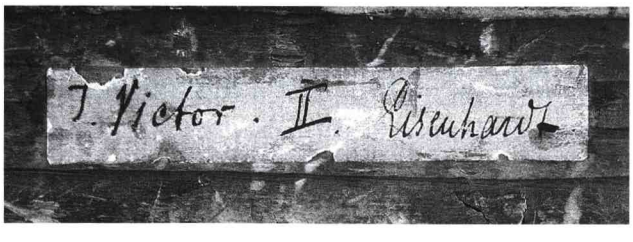


Abb. 241: Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen, Rückseite: Klebezettel am oberen Keilrahmen, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Anon. Slg., St. Petersburg[1]

Slg. Johann Eissenhardt (1824–1896), Künstler, Frankfurt a. M.

1 Der Hinweis, dass das Gemälde aus einer unbekannten Sammlung in St. Petersburg stammt, in Verz. 1879, S. 123, Nr. 191. Das Gemälde muss, dem Erwerbsdatum durch das Städel zufolge, vor 1877 in die Sammlung von Eissenhardt gelangt sein; vgl. Verz. 1995, S. 36.

Abb. 242: Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen, 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Städel Museum

Erworben am 26. September 1877 von J. Eissenhardt, Frankfurt a. M., als „Jan Victors"

BESCHREIBUNG

Auf einem sandigen Platz stolziert ein prachtvoller Hahn dem rechten Bildrand zu. Die Profilansicht, seine geblähte Brust und der aufgestellte Kamm unterstreichen seine dominierende Präsenz. Rostrotes Brustgefieder, ein rotweißes Federhäubchen und ein blaues Federkleid sowie weiße Flügel und rostrote Federn ergeben ein farbenprächtiges Erscheinungsbild. Hinter dem Hahn hocken links eine braunschwarze und eine weiße Henne am Boden. Hinter ihnen ragt ein Baumstamm mit borkiger Rinde und einem nach rechts weisenden, abgestorbenen Ast empor. Daneben steht ein grün belaubter Baum neben einem großen Tor. Rechts neben dem Hahn sind im Hintergrund ein offener Stall, eine Mauer und einige weitere Bäume zu sehen.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus einer anonymen St. Petersburger Sammlung stammende Gemälde wird 1877 aus dem Besitz des Frankfurter Malers Johann Eissenhardt (1824–1896) für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Es ist Jan Victors zugeschrieben.[2] Die Verzeichnisse katalogisieren das Gemälde zunächst als „Jan Victors",[3] ab 1900 dann als „Jacomo Victors".[4] Unter dieser Zuschreibung ist es

Abb. 243: Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen, Rückseite: Klebezettel mit alter Zuschreibung und Galerienummer, Frankfurt a. M., Städel Museum

noch bei Bénézit 1999 aufgeführt.[5] Sander und Brinkmann nehmen es 1995 als „Melchior de Hondecoeter (Kopie)" auf.[6] Die gleiche Einschätzung spiegelt der Kommentar „naar M. d'Hondecoeter" auf dem Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag wider. Dass es sich um eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert handeln könnte, deutet Theodor Levin in der 1887/88 veröffentlichten Liste der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel an.[7]

DISKUSSION

Aufgrund des Sujets war das Gemälde traditionell dem Vogelmaler Jacobus oder Jacomo Victors zugeschrieben. Dieser war ein Halbbruder des etwas bekannteren Jan Victors, eines Genremalers aus der Rembrandt-Schule, mit dessen Name das Gemälde bei seiner Erwerbung irrtümlich verbunden war. Das Werk des Jacobus Victors ist wenig erforscht, häufig werden seine Gemälde seinem Zeitgenossen Melchior d'Hondecoeter, dem bedeutenden, vor allem auf die Wiedergabe von Vögeln spezialisierten Tiermaler, zugeschrieben. Der Vergleich des Frankfurter Gemäldes mit gesicherten Werken des Jacobus Victors, wie etwa seinem „Küchenstück mit Hund und Katze" in Düsseldorf,[8] macht die frühere Zuschreibung an ihn nicht glaubhaft. Die Tiere bei Victors sind meist vor einem dunklen Grund gegeben, und seine insgesamt detailliertere Malweise lässt die Stofflichkeiten stärker hervortreten. Größere Gemeinsamkeiten – vor allem hinsichtlich des Motivs – zeigt das Frankfurter Gemälde hingegen zu D'Hondecoeters Werken, auch wenn es sich aufgrund der groben, nur andeutenden Malweise nicht dem Meister zuschreiben lässt. Denn gegenüber D'Hondecoeters „Ein Hahn verteidigt eine Henne" im Städel Museum (Abb. 231) ist das Gemälde deutlich weniger raffiniert gemalt, der Farbauftrag ist weniger vielschichtig und der Pinselduktus zeigt weniger Variationen.

Eine Variante des Frankfurter Bildes tauchte in den letzten Jahrzehnten wiederholt im Kunsthandel auf (Abb. 245).[9] Sie zeigt das gleiche Motiv mit geringen Abweichungen in einem etwas größeren Format. So sitzt dort ein Vogel auf dem abgestorbenen Ast über dem

2 Vgl. Verz. 1879, S. 123, Nr. 191. Als Ehrenmitglied der St. Petersburger Akademie hat Eissenhardt das Gemälde offenbar in St. Petersburg erworben.

3 So Verz. 1879, 1883, 1888, 1892 und 1897/1900.

4 Vgl. Verz. 1900, S. 365.

5 Vgl. Bénézit 14, 1999, S. 210.

6 Vgl. Verz. 1995, S. 36, Abb. 43.

7 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 285, Nr. 98. Er bezeichnet das Gemälde als „Fabrikat des vorigen Jahrhunderts".

8 Leinwand, 100 x 81,5 cm. Düsseldorf, museum kunst palast (Inv. Nr. M182). Vgl. Kat. Düsseldorf 2005, S. 238, Nr. 175 mit Farbabb. Zu weiteren Gemälden siehe: Stille Welt. Italienische Stilleben aus drei Jahrhunderten, hrsg. v. Mina Gregori u. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2003, S. 394 und 478.

9 Leinwand, 84 x 68 cm. Verst. Amsterdam (Sotheby Mak van Waay) 15. November 1976, Nr. 28 mit Abb. (als d'Hondecoeter, signiert); Würzburg, Kunsthandel Heide Hübner (1985/86); zuletzt Verst. Köln (Kunsthaus Lempertz) 19. November 1994, Nr. 1369 mit Abb. (als „zugeschrieben", monogrammiert und 1681 datiert). Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag.

Abb. 244: Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen, Infrarot-Reflektographie: Kopf des Hahns, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 245: Melchior d'Hondecoeter (?), Hahn und zwei Hennen, 1681, zuletzt Köln, Kunsthaus Lempertz (1994)

Hahn, der gegenüber der Frankfurter Fassung etwas länger ausfällt. Rechts hinter dem Hahn ist außerdem eine dritte Henne zu sehen, die Nahrung vom Boden pickt. Zwei Pflanzenhalme liegen dort am Boden, die in Frankfurt nicht vorhanden sind. Obwohl das Gemälde im Kunsthandel laut Auktionskatalogen monogrammiert und 1681 datiert ist, wurde die Eigenhändigkeit auf einem Foto des Gemäldes im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag angezweifelt.[10] Bei der letzten nachweisbaren Versteigerung in Köln wurde das Gemälde als „zugeschrieben an Hondecoeter" angeboten.[11] Entsprechend ist es auch in der Datenbank des RKD als „mogelijk Hondecoeter" katalogisiert; die zunächst abgelehnte Zuschreibung wird nun wieder für möglich gehalten. Um ein abschließendes Urteil über die Authentizität des Werkes zu fällen, bedürfte es einer Untersuchung des Originals. Monogramm und Datierung sowie der Vergleich mit der Frankfurter Fassung, die einige Details weniger enthält und insgesamt weniger lebendig und vielschichtig gemalt zu sein scheint, könnten durchaus dafür sprechen, in dem Gemälde im Kunsthandel das Original D'Hondecoeters und zugleich die Vorlage für die Frankfurter Version zu sehen.

Die Komposition steht anderen Werken Melchior d'Hondecoeters sehr nahe. So lässt sich als Vergleich etwa das 1668 datierte Gemälde „Der Friede im Hühnerhof" in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe heranziehen, das mehrere motivische Übereinstimmungen zeigt (Abb. 246).[12] In der Mitte des Bildes stolziert dort ein Hahn, der dem des Frankfurter Werkes so ähnlich ist, dass für ihn möglicherweise die gleiche Vorlage verwendet wurde. Dies ist insofern interessant, da D'Hondecoeter häufig für seine Tierstücke Vorlagen verwendete und sie versatzstückartig zu immer wieder neuen Kompositionen zusammensetzte.[13] Anregungen für das Motiv des stolz schreitenden, das Bild dominierenden Hahnes könnte er von Werken von Frans Snyders wie „Der Hahn und das Juwel" im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen erhalten haben, denn er war über seine aus Flandern stammende Familie mit der flämischen Bildtradition wohlvertraut.[14]

Im Karlsruher Gemälde (Abb. 246) wiederholt sich auch das Motiv der Hennen: So sind dort ebenfalls die am Boden kauernde weiße wie auch die gefleckte Henne zu sehen, die dort allerdings nicht sitzt, sondern steht. Beiden Gemälden gemeinsam ist auch die Gestaltung des Hintergrundes mit einem Holzzaun, hinter dem ein Baum aufragt. Parallelen weist die Frankfurter

10 Vor dem Künstlernamen ist auf dem Foto im RKD, Den Haag, der Zusatz „naar" vermerkt.

11 Vgl. Verst. Köln (Kunsthaus Lempertz) 19. November 1994, Nr. 1369 mit Abb.

12 Leinwand, 88,5 x 110,8 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 344). 1668 datiert. Vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 151 mit Abb.

13 Vgl. den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 1042, S. 214–221.

14 Eichenholz, 101,5 x 68 cm. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (Inv. Nr. GK 484). Vgl. ROBELS 1989, S. 309f., Nr. 202 und Kat. AACHEN 2006, S. 242 mit Farbtaf. Der Hahn ist dort ebenfalls im Profil nach links gezeigt.

15 Leinwand, 91,5 x 84 cm. Heutiger Verbleib unbekannt. Vgl.

Abb. 246: Melchior d'Hondecoeter, Der Friede im Hühnerhof, 1668, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Tafel außerdem zu D'Hondecoeters Gemälde „Geflügel" ehemals in der Sammlung Czernin in Wien auf.[15] Es zeigt einen Hahn, zwei Hennen sowie mehrere Küken, darunter eine auf dem Boden sitzende, nach links blickende Henne mit geflecktem Gefieder. Der ebenfalls im Profil gegebene Hahn befindet sich dort allerdings hinter dem Hennenpaar und schreitet nach links. Im Hintergrund tritt das gleiche Baummotiv wie in Frankfurt auf, wohingegen sich der Blick in die Ferne auf der entgegengesetzten, also linken Seite öffnet. Dem Wiener Gemälde steht kompositorisch eine Fassung in Schwerin sehr nahe, die ebenfalls die am Boden sitzende weiße Henne zeigt, die auch im Frankfurter Gemälde dargestellt ist.[16] Aufgrund der groben, nur andeutenden Malweise (Abb. 244) und der teilweise missverständlichen Erfassung der Details könnte es sich bei dem Frankfurter Gemälde um eine späte Kopie nach D'Hondecoeter, möglicherweise aus dem 18. Jahrhundert, handeln. Bei dem verwendeten Weißpigment handelt es sich, dem Röntgenbild zufolge, um Bleiweiß, so dass von einer Entstehung vor Beginn des 19. Jahrhunderts auszugehen ist. Für eine genauere Datierung fehlen aber die Anhaltspunkte, zumal sich die Provenienz nicht weiter als bis 1877 zurückverfolgen lässt. Der Siegel auf der Rückseite der Leinwand (Abb. 240) ist nicht zu identifizieren und bietet daher keine weitere Information über mögliche Vorbesitzer.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 123, Nr. 191; 1883, S. 126, Nr. 191; 1888, S. 135, Nr. 191; 1892, S. 48, Nr. 191; 1897/1900, S. 46, Nr. 191; 1900, S. 365; 1905/07, S. 37, Nr. 191; 1907, S. 35, Nr. 191; 1910, S. 44, Nr. 191; 1914, S. 45, Nr. 191; 1915, S. 116; 1919, S. 143, Nr. 581; 1924, S. 242, Nr. 1119; 1995, S. 36, Abb. 43

Levin 1887/88, Sp. 285, Nr. 98
Bénézit 14, 1999, S. 210

Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien, bearb. v. Karl Wilczek, Wien 1936, S. 44f., Nr. 172; Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Katalog bearb. v. Ernst H. Buschbeck, Franz Fuhrmann u. Annemarie Ingram, Salzburg 1962, S. 53f., Nr. 85 ohne Abb. Foto im RKD, Den Haag.

16 Leinwand, 80 x 57 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 403). Vgl. Holländische Maler des XVII. Jahrhunderts im Mecklenburgischen Landesmuseum, Schwerin 1951, Nr. 106; Holländische Maler des XVII. Jahrhunderts, Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin 1962, Nr. 139 (ohne Abb.) und Kat. Schwerin 1982, Nr. 143 (ohne Abb.). Foto im RKD, Den Haag.

ARNOLD HOUBRAKEN

Dordrecht 1660 – 1719 Amsterdam

Arnold Houbraken wurde am 28. März 1660 in Dordrecht geboren. Im Alter von zwölf Jahren erhielt er Zeichenunterricht bei Willem van Drillenburg. Etwas später wurde er Schüler von Jacobus Levecq und etwa von 1674 bis 1678 von Samuel van Hoogstraten, dem er bei der Illustrierung seines Malereitraktats „Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst" (Rotterdam 1678) half. 1678 trat er der Dordrechter St. Lukasgilde bei. 1685 heiratete er Sara Souburgh, mit der er um 1709/10 nach Amsterdam übersiedelte. Mit Ausnahme einer neunmonatigen Reise nach England lebte Houbraken bis zu seinem Tod am 14. Oktober 1719 in Amsterdam. Sein künstlerischer Nachlass umfasste 30 Gemälde, die 1720 zur Versteigerung gelangten. Neben Historienbildern mit biblischen und mythologischen Themen schuf er vor allem Porträts. Außerdem war er als Zeichner und Radierer tätig und führte Entwürfe und Radierungen für Buchillustrationen aus. Seine Zeichnungen wurden insgesamt höher geschätzt als seine Gemälde. Wichtiger als seine künstlerische Tätigkeit ist die als Kunstschriftsteller. Houbraken ist der Verfasser einer dreibändigen biographischen Studie über die holländischen Maler seiner Zeit, die 1718–1721 unter dem Titel „De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen" erschien.

LITERATUR: VAN GOOL 1, 1750, S. 131–147; IMMERZEEL 2, 1843, S. 56f.; Hofstede de Groot in: THIEME-BECKER 17, 1924, S. 554f.; DE ZICHTBAERE WERELT. SCHILDERKUNST UIT DE GOUDEN EEUW IN HOLLANDS OUDSTE STAD, Ausst. Kat. Dordrecht, Dordrechts Museum 1992, Zwolle 1992, S. 210–212; Marlies Enklaar in: DICTIONARY OF ART 14, 1996, S. 794f.

BILDNIS EINES MANNES (RUDOLF VAN LOEN?)

INV. NR. 1122

Um 1700

Eichenholz, 42,7 x 33,8 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (42,7 x 33,8 x 0,3–1,2 cm) wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen: Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine fleischfarbene Ölgrundierung. Der obere und untere Bildrand sind unregelmäßig, aber nicht beschnitten. Am 5. April 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert, das Städel-Inventar erwähnt „Firnisflecken" (Archiv. 1877/78, S. 57; STÄDEL-INVENTAR 1872, Nr. 1122). Es zeigt einen problematischen Zustand. Auf der gesamten Bildoberfläche finden sich vereinzelt kleinere Ausbrüche in der Malschicht. Gehäuft treten diese am rechten Handgelenk und im Gesicht auf, dort zumeist retuschiert; doch an Nase, Stirn und Kinn finden sich auch neuere, unretuschierte Ausbrüche. Nur der Mund und die Augen zeigen noch den originalen Zustand. Weitere Retuschen links am Revers des Hausmantels. Kratzer an der ausgestreckten Hand. Im blauen Saum zum Teil Verputzungen. Entlang der Bildränder Bestoßungen durch den Zierrahmen. Weitere Bestoßungen oberhalb des Kopfes und in der rechten Armbeuge.

Die über der gesamten Bildoberfläche feststellbaren matten Stellen im Firnis gehen vermutlich auf Krepierungen zurück.

Unter UV-Licht zeigt der dicke, alte Firnis ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. Er wurde nur oberhalb der Signatur etwas gedünnt. Ältere Retuschen an der rechten Wange, am Kinn und an der Nase. Jüngere Retuschen am oberen und unteren Bildrand, über den Bestoßungen an den Rändern und über dem Kopf, im Gesicht über der Stirn, den Brauen, der Nase und der rechten Wange sowie am rechten Mundwinkel. Außerdem neben dem linken Revers und im linken Ärmel.

Die Signatur „Houbraken." (Strich über dem „u", geschrieben als „ù") wurde am linken Bildrand oberhalb des roten Tuchs in hellem, mit Violett und Weiß ausgemischtem Braun aufgetragen (Abb. 247). Obgleich ein entstehungszeitliches Craquelé nicht nachweisbar ist, passen Farbkonsistenz und Farbauftrag zur übrigen Malerei.

Die unregelmäßigen Abfasungen auf der Rückseite fallen insbesondere rechts kürzer aus. Mittig Klebezettel: „G. 1122., [darunter (mit blauem Kugelschreiber)] A. HOUBRAKEN". Darunter (gedreht) in roter Kreide: „2872".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1671 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1680 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1690.

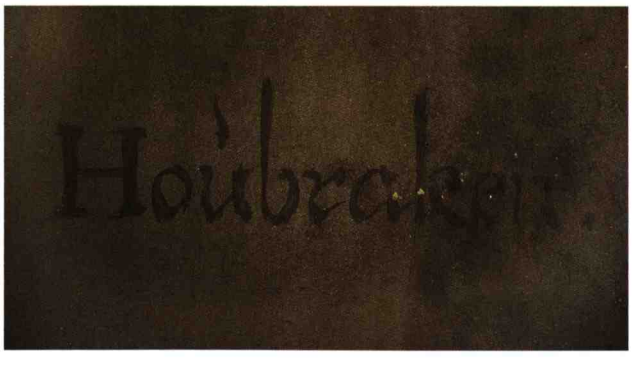


Abb. 247: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?), Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

(?) Slg. Rudolph von Loen, Frankfurt a. M.
Slg. Johann Friedrich Koch, Wagner, Frankfurt a. M.
Erworben am 14. März 1878 als Geschenk von J. F. Koch, Frankfurt a. M., als „Arnold Houbraken"

BESCHREIBUNG

Vor einem prächtigen, halb zurückgeschlagenen Vorhang steht ein Mann mittleren Alters. Er trägt einen blau gefütterten Hausmantel aus gelber Seide mit einem weißen, zum Knoten geschlagenen Halstuch. Seinen rechten Ellenbogen stützt er auf ein Buch, das auf einem mit schimmerndem roten Tuch halb bedeckten Marmortisch liegt. Während seine rechte Hand in einem Rednergestus mit der Innenfläche nach oben geöffnet ist, hält er mit der anderen seinen Hausmantel elegant vor dem Körper zusammen. Wie in einem Gespräch wendet er sich dabei leicht nach links dem Betrachter zu. Eine Perücke mit langem, gelocktem und gepudertem Haar umgibt das

Abb. 248: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?), um 1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

breite Gesicht des Mannes. Zwischen den weit auseinanderstehenden, braunen Augen, die durch die leicht zusammengezogenen, dünnen Brauen einen prüfenden Ausdruck erhalten, springt eine kräftige Nase hervor. Der schmale Nasenrücken verdickt sich an der Spitze. Eine tiefe Nasolabialfalte leitet zu dem kleinen Mund über, der durch die sehr schmale Oberlippe im Kontrast zu der vorspringenden fleischigen Unterlippe leicht verkniffen wirkt. Die weichen Züge werden durch das Doppelkinn betont. Die feinen Gesten und die kostbar schimmernde Seide unterstreichen die elegante, weltmännische Erscheinung des Porträtierten. Auf Bildung und Stand verweist neben dem Buch auch ein stark angeschnittenes Relief in einem ornamentierten Rahmen im Hintergrund, auf dem schemenhaft zwei Figuren zu erkennen sind.

Abb. 249: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes, um 1700, ehemals Köln, Sammlung Rudolf Peltzer

FORSCHUNGSSTAND

Im Jahre 1878 gelangt das Gemälde unter der Zuschreibung an „Arnold Houbraken" als Geschenk ins Städelsche Kunstinstitut. Es gilt zunächst als Bildnis des Johann Michael von Loen.[1] Im Inventar von 1872 wird diese Identifizierung jedoch angezweifelt, da Johann Michael von Loen 1695 geboren wurde und höchstens 24 Jahre alt war, als Houbraken starb. In Houbrakens Gemälde ist hingegen ein Mann reifen Alters dargestellt. Man schlägt deshalb eine Benennung des Dargestellten als Rudolph von Loen vor.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1879 wird das Gemälde dementsprechend als „Bildnis eines Herrn Rudolph von Loen zum Eichlerhof in Frankfurt a. M." aufgeführt.[3]

Heinrich Weizsäcker bestätigt 1900 diese Identifizierung und verweist auf eine Familienüberlieferung, derzufolge das Gemälde als Bildnis des Rudolf von Loen gelte. Dieser habe 1722 sein Haus zum Eichlerhof (später Schnurgasse 67) an seinen Großneffen Johann Michael Koch, den Urgroßvater des Geschenkgebers, verkauft. Das Haus sei bis 1863 im Besitz der Familie Koch geblieben, in welchem sich nebst anderen Familienbildern das Houbrakensche Porträt fortgeerbt habe.[4] Auch dem Katalog „Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts" zufolge soll es sich bei dem Porträtierten um Rudolf von Loen zum Eichelerhof handeln, der am 25. Mai 1693 in Frankfurt getauft wurde und in erster Ehe mit Johanna Meermann (9. November 1723), in zweiter Ehe mit Rahel Elisabetha Campoing (22. Juni 1728) vermählt war.[5]

Die Verzeichnisse der Jahre 1922 bis 1991 mit Ausnahme des Verzeichnisses von 1924 erwähnen das Bildnis nicht.[6] Erst 1995 wird es von Sander und Brinkmann wieder als „Bildnis des Rudolf van Loen zu Eichlerhof in Frankfurt" aufgelistet.[7]

Da Houbraken in der Literatur zur holländischen Malerei in der Regel als Künstlerbiograph, nicht aber als Maler zitiert wird, finden sich keine weiteren Hinweise auf das Frankfurter Gemälde. Dennoch ist es so bekannt, dass Bénézit es neben einem „Raucher" im Museum zu Arras als einziges Gemälde berücksichtigt.[8] Fred G. Meijer schlägt eine Datierung um 1700 oder etwas später vor.[9]

1 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1872, Nr. 1122 und Archiv. 1877/78, S. 57.

2 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1872, Nr. 1122: „Bildnißs des Joh. Michael von Loen, Regierungs-Praesident v. Lingen & Tecklenburg, Schriftsteller, Musiker, Großoheim Goethe's geb. zu Frankfurt a. M. 1695 + 1765 (Pierer). Bez. Houbraken." Und: „Loen war mit der Familie Koch im Eichlerhof verwandt. Kann nicht Joh. Michael von Loen sein. Houbraken ist 1719 gestorben und ersterer 1695 geboren, könnte also höchstens 24 Jahre alt sein. Der Dargestellte ist aber ein älterer Mann, wäre also Rudolph van Loën, der 1722 sein Haus zum Eichlerhof in der Schnurgasse an seinen Großneffen Joh. Michael Koch verkaufte. (Siehe die Notizen von Joh. Friedrich Koch A 126)".

3 Vgl. Verz. 1879, S. 125, Nr. 202. So auch in den Verzeichnissen von 1879 bis 1897/1900.

4 Vgl. Verz. 1900, S. 166, Nr. 292.

5 Vgl. DAS FRANKFURTER BILDNIS 1921, S. 26, Nr. 56.

6 Vgl. Verz. 1924, S. 102, Nr. 1122.

7 Vgl. Verz. 1995, S. 36, Abb. 51.

8 Vgl. BÉNÉZIT 7, 1999, S. 195.

9 In einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag. Hierfür sei ihm herzlich gedankt.

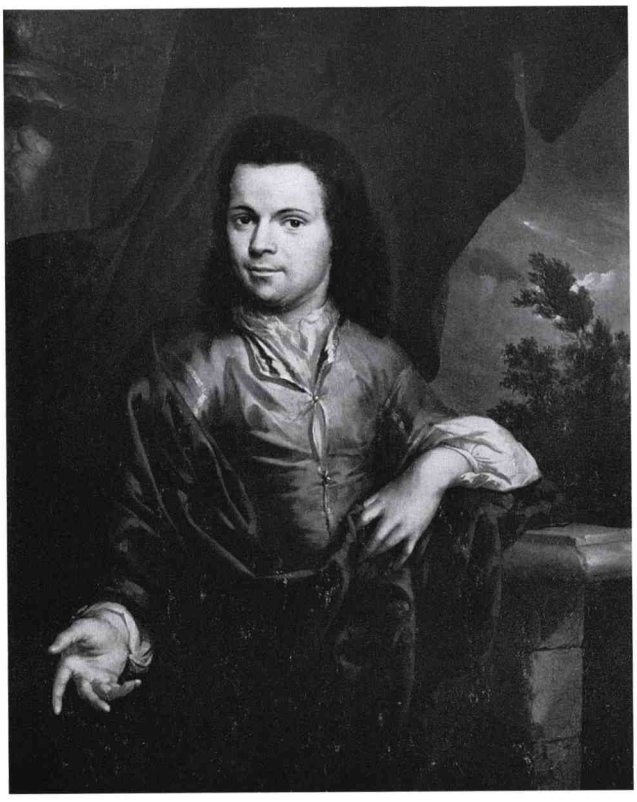


Abb. 250: Arnold Houbraken, Bildnis eines Herrn, 1693 oder 1699, zuletzt New York, Central Picture Galleries (1963)

Abb. 251: Caspar Netscher, Porträt des Bastiaen Schepers, 1679, Verbleib unbekannt

DISKUSSION

Die Identifikation des Dargestellten wurde mehrfach in Zweifel gezogen. Zunächst als Johann Michael von Loen identifiziert,[10] wurde der Porträtierte bald als Rudolf von Loen benannt.[11] Doch auch diese Zuordnung ist nicht mit letzter Sicherheit haltbar. Das Geburtsjahr von Rudolf van Loen ist zwar nicht bekannt, doch wurde er wohl 1693 in Frankfurt getauft.[12] Da er zu diesem Zeitpunkt höchstens ein Jahr alt war, wird er 1719, dem Todesjahr Houbrakens, etwa 26 oder 27 Jahre alt gewesen sein. Das Frankfurter Bildnis zeigt aber einen Mann mittleren Alters. Damit sind starke Zweifel angebracht, ob es sich bei dem Dargestellten überhaupt um Rudolf van Loen, geschweige denn um Johann Michael van Loen handeln kann, da beide zu jung waren, um von Houbraken als Männer mittleren Alters porträtiert zu werden. Die Identität des Dargestellten muss daher nach aktuellem Kenntnisstand offen bleiben.

Auffallende physiognomische Ähnlichkeiten bestehen jedoch zwischen dem Frankfurter Porträt und einem weiteren Männerbildnis von Houbraken ehemals in der Sammlung Rudolf Peltzer in Köln (Abb. 249).[13] Die Gesichtszüge sind denen des Frankfurter Bildnisses so ähnlich, dass man in beiden Dargestellten die gleiche Person vermuten kann. Entsprechend der damaligen Mode trägt der mit einem Seidengewand und einem darüber drapierten Mantel bekleidete Mann des Kölner Gemäldes auch eine gepuderte Perücke. Wie im Frankfurter Bildnis ist sein rechter Arm auf eine Brüstung im Vordergrund gestützt. Doch ist er sitzend dargestellt, und der Vorhang gibt hinter ihm nicht den Blick auf ein Bild, sondern auf eine weite Landschaft frei.

Houbraken bediente sich bei der Formulierung seiner Männerbildnisse gewisser Formeln, die er häufiger einsetzte. Dies betrifft insbesondere Bildnisse, die den Dargestellten im Typus des Gelehrten oder Kunstliebhabers wiedergeben und über Bücher und rhetorische Gesten dessen hohen Bildungsstand erkennen lassen. Houbraken verwendet diese Elemente in mehreren Künstlerbildern[14] ebenso wie in Zeichnungen, wie etwa in dem

10 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1872, Nr. 1122 und Archiv. 1877/78, S. 57.

11 Vgl. Verz. 1879, S. 125, Nr. 202 und nachfolgende.

12 Vgl. DAS FRANKFURTER BILDNIS 1921, S. 26, Nr. 56.

13 Leinwand (oval), 55 x 45,5 cm. Ehemals Sammlung Rudolf Peltzer, Köln; Verst. Amsterdam (Frederik Muller) 26. Mai 1914, Nr. 106 mit Abb. Vgl. auch STUDIEN UND SKIZZEN ZUR GEMÄLDEKUNDE, hrsg. v. Theodor von Frimmel, Lieferung IV, 1918, S. 104f. mit Abb. (irrtümlich als Jan van Haensbergen). Foto im RKD, Den Haag.

14 So in dem 1684 datierten „Porträt eines Philosophen" (Leinwand, 47 x 39,4 cm. Zuletzt Verst. London (Christie's) 5. Juli 1935, Nr. 34) wie auch in dem Houbraken zugeschriebenen Bildnis eines Bildhauers (Leinwand, 21,0 x 18,0 cm. Zuletzt

in roter und schwarzer Kreide gezeichneten „Porträt des Kunsthändlers Jacob Moelaert (1649–1727)“ im Städel Museum.[15]

Auffällige Parallelen, insbesondere in Bezug auf die Pose, bestehen zu einem weiteren Bildnis von der Hand des Malers. Es handelt sich um ein zunächst im Londoner, dann im New Yorker Kunsthandel angebotenes Gemälde (Abb. 250), das nicht nur signiert, sondern auch, je nach Lesart, 1693 oder 1699 datiert ist.[16] Das im Vergleich zum Frankfurter wie auch zum Kölner Porträt deutlich größere Gemälde zeigt wiederum einen elegant gekleideten Herrn vor einer Draperie, der seinen linken Ellenbogen auf einer Brüstung aufstützt, während der rechte Arm zum Betrachter hin ausgestreckt ist. Die rechte Hand ist wie im Frankfurter Bildnis zum Rednergestus geöffnet. Mit der Linken hält er den um seinen Körper geschlungenen Mantel. Der Körper ist ebenfalls leicht nach rechts gewandt, während der Kopf zum Betrachter nach links gedreht ist. Hinter der Draperie ist rechts eine Landschaft mit Bäumen und links eine mit einem figürlichen Relief geschmückte Säule zu sehen.

Die Übereinstimmungen vor allem in der Pose der Dargestellten und im Hintergrund legen eine zeitgleiche Entstehung der drei Bildnisse nahe. Die Datierung des Londoner bzw. New Yorker Bildnisses (Abb. 250) 1693 oder 1699[17] gibt somit einen Anhaltspunkt für eine zeitliche Einordnung auch der beiden Gemälde in Frankfurt (Abb. 248) und Köln (Abb. 249) in die späten 1690er Jahre. Dem dendrochronologischen Befund zufolge könnte die Frankfurter Tafel ab 1690 entstanden sein. Fred G. Meijer schlug eine Datierung um 1700 oder etwas später vor, was mit dieser Einordnung weitgehend übereinstimmt. Ein Entstehungsdatum am Ende der 1690er Jahre oder um 1700 ist somit anzunehmen.

Abb. 252: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?), Mikroskopaufnahme: Gestaltung von Schatten in der Armbeuge, Frankfurt a. M., Städel Museum

Houbrakens Porträts sind in einer reichen Tradition verankert. Als Vorbilder für seine Gemälde lassen sich vor allem Bildnisse Caspar Netschers anführen, der ebenfalls auf elegante Porträts spezialisiert war.[18] Wie im Frankfurter Bild ist dabei der Herr häufig im Hausmantel zu sehen, einem kostbaren Kleidungsstück, das Ausdruck sowohl des Zeitgeschmacks als auch des Status ist.[19] Dies zeigt beispielhaft das „Porträt des Bastiaen Schepers“ von 1679 (Abb. 251), das den Porträtierten sitzend vor einem Landschaftsausblick auf der rechten und einem Vorhang auf der linken Seite zeigt.[20] Sein rechter Arm liegt auf einem Tisch auf, der mit einem Teppich bedeckt ist. Deutliche Parallelen bestehen außerdem zu Netschers „Porträt des Philips Doublet III.“ von 1667 in Braunschweig.[21] Houbraken übernimmt von Netscher sowohl die Pose der Dargestellten, die meist als Dreiviertelfigur, sitzend oder stehend, wiedergegeben werden und deren Arme häufig auf einem Sockel oder Tisch aufgestützt sind, als auch die Hintergrundgestaltung mit Landschaftsausblick und Vorhangdraperie. Auch die Wiedergabe von Skulpturen oder Reliefs im Hintergrund scheint auf Netscher zurückzugehen. Wie sehr diese Tradition männlicher Bildnisse zu Houbrakens Zeit hoch geschätzt war, belegen die Gemälde des Willem van Mieris, der sich ebenfalls dieses Porträttypus' etwa in seinem „Bildnis eines Mannes“ von 1696[22] oder seinem „Porträt des Ludolf Backhuizen“ von 1697 bediente.[23]

Das Frankfurter Gemälde weist insgesamt eine grobe, kaum differenzierende Malweise auf, die auch in der In-

Verst. Paris (Drouot) 28. April 1975, Nr. 110). Fotos im RKD, Den Haag.

15 Schwarze und rote Kreide, auf weiß grundiertem Pergament, 209 x 175 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 3516). Vgl. Kat. FRANKFURT 2000, Nr. 83 mit Abb.

16 Holz, 106 x 84 cm. London, Appleby Brothers, First Exhibition of Dutch and Flemish Oil Paintings of the 17th and 18th Century, Juni/Juli 1962, Nr. 7 mit Abb. (dort 1693 datiert). Danach New York, Central Picture Galleries (Oskar Klein); vgl. Anzeige in: Connoisseur, Juni 1963 als „Arnold Houbraken. Signiert und 1699 datiert“ (dort 1699 datiert).

17 Siehe vorige Anmerkung.

18 Vgl. Netschers „Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655-1703) mit einem Diener mit Jagdbeute“ im Städel Museum (Abb. 402).

19 Zu den Seidenmänteln, den sog. „japansche rokken“ vgl. WIESEMAN 2002, S. 101 mit weiterer Literatur.

20 Leinwand, 49 x 39 cm. Verbleib unbekannt. Vgl. WIESEMAN 2002, Nr. 176 mit Farbabb. Foto im RKD, Den Haag.

21 Holz, 45,5 x 35,5 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 794). Vgl. Kat. BRAUNSCHWEIG 1983, S. 151 mit Abb. und WIESEMAN 2002, Nr. 66 mit Abb.

22 Holz, 23,5 x 16,9 cm. Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (1995/96), zuvor London (Christie's) 7. Juli 1995, Nr. 226. Signiert und 1696 datiert.

23 Holz, 27 x 20,8 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 2351). Signiert und 1697 datiert. Vgl. Kat. SCHWERIN 1982, Nr. 242 sowie Ausst. Kat. FRANKFURT 1993/94, Nr. 59 mit Abb.

Abb. 253: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?), Mikroskopaufnahme: Augenpartie mit Retuschen, Frankfurt a. M., Städel Museum

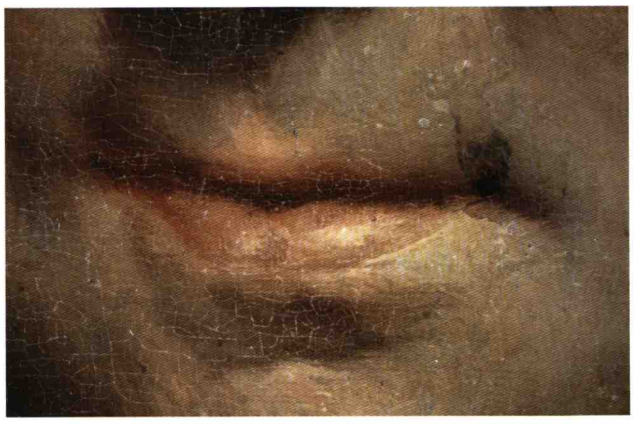


Abb. 254: Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?), Mikroskopaufnahme: Mundpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

frarot-Reflektographie deutlich sichtbar wird. So sind die Marmoreinschlüsse in der Tischplatte nicht mit übereinandergelegten Lasuren bezeichnet, sondern nur mit dem Pinsel in die noch feuchte Farbe gekratzt. Details wie die Lichtreflexe auf den Stoffen wurden mit dünnen Lasuren nur angedeutet (Abb. 252). So wurde in dem roten Tuch eine rote Lasur über die primitiv angelegten Höhungen aufgetragen und die Stoffoberfläche kaum modelliert. Nur die Augen und der Mund zeigen eine gewisse feinmalerische Qualität (Abb. 253, 254).

LITERATUR

Verz. 1879, S. 125, Nr. 202; 1883, S. 128, Nr. 202; 1888, S. 137, Nr. 202; 1892, S. 50, Nr. 202; 1897/1900, S. 48, Nr. 202; 1900, S. 166, Nr. 202; 1905/07, S. 38f., Nr. 202; 1907, S. 36, Nr. 202; 1910, S. 46, Nr. 202; 1914, S. 47, Nr. 202; 1915, S. 111, Nr. 202; 1919, S. 55, Nr. 1122; 1924, S. 102, Nr. 1122; 1995, S. 36, Abb. 51

Ebe 1901, S. 483f.
Das Frankfurter Bildnis 1921, S. 26, Nr. 56
Bénézit 7, 1999, S. 195

JAN VAN HUCHTENBURG

Haarlem 1647 – 1733 Amsterdam

Am 20. November 1647 wurde Jan van Huchtenburg in Haarlem getauft. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er bei Thomas Wyck und später wahrscheinlich bei Philips Wouwerman, der gleichfalls in Haarlem ansässig war. Nach einer Romreise ließ sich Van Huchtenburg 1667 in Paris nieder, wo er in der Werkstatt von Adam Frans van der Meulen arbeitete und vor allem Entwurfszeichnungen für die Manufacture des Gobelins anfertigte. Houbraken zufolge kehrte er erst 1670 wieder in seine Heimatstadt zurück, dort ist er aber bereits 1669 dokumentiert. Am 24. Januar 1676 siedelte er nach Amsterdam über, wo er 1688 als Mitglied der St. Lukasgilde erwähnt wird. In den nächsten zwölf Jahren war der auch als Kunsthändler wirkende Maler sowohl in Haarlem als auch in Amsterdam tätig. Van Huchtenburg spezialisierte sich auf Darstellungen von Feldschlachten und Reitergefechten, malte aber auch Heerlager sowie Jagdszenen und fertigte Radierungen und Mezzotintos an. Die Bevorzugung militärischer Themen war möglicherweise der Grund, warum er 1708 in den Dienst des Prinzen Eugen von Savoyen berufen wurde, für den er bis 1717 arbeitete. 1711 war Van Huchtenburg auch in Düsseldorf am Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz tätig. Ab 1718 ist er in Den Haag dokumentiert, wo er im folgenden Jahr Mitglied der Confrérie Pictura wurde. Erst um 1730 ging er wieder nach Amsterdam. Dort wurde Jan van Huchtenburg am 2. Juli 1733 in der Westerkerk begraben.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 251; VAN GOOL 2, 1751, S. 410–415; IMMERZEEL 2, 1843, S. 63; WURZBACH 1, 1906, S. 731–733; Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 184; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 207–211

BESUCH IM FELDLAGER

INV. NR. 126

Um 1690–1700

Leinwand, 57,9 x 69,2 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die grob gewebte Leinwand (11 x 10 Fäden pro cm² in Leinenbindung) wurde mit einer dunklen, ockerbraunen Grundierung versehen. In späterer Zeit wurde das Gemälde doubliert.

Bei der Taxation 1817 bezeichnete man das Gemälde als „sehr gut erhalten" (Archiv. 1817, S. 19, Nr. 126). Zwischen dem 23. und 25. August 1877 wurde es durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 22). Bei der Doublierung wurden Pastositäten verpresst und die Leinwandstruktur durchgedrückt. Kratzer am rechten Bildrand in Höhe des Torbaus. Verputzungen in den Wolken und im blauen Kleid der Dienerin. Leichte Verputzungen in der verschatteten Gesichtshälfte der Dame mit der schwarzen Haube, im Gesicht und den Haaren des Reiters rechts daneben sowie in seinem Hut und Wams. Verputzungen auch an der blauen Innenseite der roten Satteldecke des Schimmels. Ausbrüche und Verputzungen bei dem in der linken unteren Bildecke liegenden Mann. Die Schattenpartien im Gesicht der Reiterin und das blaue Gewand der Dienerin weisen kleine, punktartige Krepierungen auf. Im Himmel oben rechts jüngere Retuschen.

Der fleckige, stark vergilbte Firnis zeigt im UV-Licht ein sehr unregelmäßiges Erscheinungsbild. Der ältere Firnis blieb im Vordergrund und dort vor allem über den hellen Partien stehen. In den dunklen Bereichen wie der Zeltöffnung, in dem heransprengenden Reiter rechts sowie in den Baumstämmen und entlang des unteren Bildrandes wurde der Firnis hingegen stark reduziert, möglicherweise, um in den dunklen Partien deutlich sichtbare Krepierungen zu entfernen. Im Himmel wurde der Firnis mit Wischbewegungen leicht reduziert.

Die Signatur „Húghtenbúrgh." wurde in dunkelbrauner Farbe am unteren Bildrand rechts der Mitte aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 255).

Die Rückseite der Originalleinwand wird von der Doublierleinwand verdeckt, auf der in weißer Kreide „126" aufgetragen wurde. Der Spannrahmen weist viele Anobienlöcher auf. Auf der oberen Leiste in roter Kreide „G 126", daneben „2104". Auf der unteren Leiste in schwarzer Tinte: „126", daneben Klebezettel „126" (mit blauem Stift).

Abb. 255: Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.

Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jean van Hugtenberg"

BESCHREIBUNG

Vor einer Stadt, die im Hintergrund in der Ferne zu erkennen ist, breitet sich ein großes Feldlager aus: Zwischen den Bäumen sind die Zelte aufgeschlagen. Den Vordergrund dominiert ein elegant gekleidetes Paar mit seinen Pferden, das wohl soeben eingetroffen ist. Die Frau mit modischem Kopfputz und einer schwarzen Seidenmantille mit weißem Rand hält in ihrer ausgestreckten Hand eine rote Frucht, die sie einem Mann zu reichen scheint. Er führt ihr Pferd sowie einen weiter vorne stehenden Schimmel, an dessen Sattel ein Gewehr befestigt ist. Ihren Kopf wendet sie nach links einer Dienerin zu, die, einen Korb tragend, hinter ihr geht. Zur Rechten der Dame sitzt ein Herr mit einem eleganten Dreispitz auf einem Pferd, das von einem weiteren, mit Lasten beladenen Tier verdeckt wird. Auf dessen Zaumzeug befindet sich ein goldbeschlagenes Monogramm, das es als Teil des herrschaftlichen Trosses ausweist. Ein alter Mann versucht gerade, in den Sattel zu steigen, während von der rechten Seite ein Junge auf einem kleinen braunen Pferd herbeisprengt. In der linken Ecke, zu Füßen der Dienerin mit dem Korb, lagern einige Vagabunden. Ganz links liegt ein Mann auf dem Boden, während sich eine Frau mit zwei kleinen Kindern neben ihm niedergelassen hat. Rechts davon sitzen drei Männer am

Boden und spielen Karten, während zwei Jungen miteinander rangeln. Oberhalb der Gruppe empfängt ein elegant gekleideter Mann einen Reiter, bei dem es sich möglicherweise um einen Boten handelt, denn er streckt seine Hand aus, als wolle er eine Botschaft überreichen oder in Empfang nehmen. Diese Gruppe wird von einem großen Zelt am linken Bildrand hinterfangen, dessen Vorderseite aufgeschlagen ist. Die Plane ist wie ein Baldachin hochgezogen und zwischen den Bäumen festgezurrt worden. Dort steht ein Mann, bei dem es sich aufgrund der eleganten Kleidung mit Allongeperücke und breitkrempigen Hut um den Heerführer, möglicherweise auch um den Fürst handelt. Umringt von seinen Beratern, empfängt er Soldaten mit Fahnen und Pferden, die aus dem Mittelgrund herbeidrängen. Am rechten Bildrand ist weiter hinten ein großes Anwesen mit einem Torhaus zu erkennen. Ein Paar läuft einer Kutsche voraus, als wolle es deren Ankunft einer Gruppe von Soldaten ankündigen, die vor ihren Zelten stehen und sich mit Flötenspiel und ihren Pferden die Zeit vertreiben. Den Mittelgrund des Bildes nimmt eine ebene Fläche ein, die sich zwischen dem Heerlager und der Stadt im Hintergrund erstreckt. Dort drängen sich weitere Reiter, Lasttiere und Zelte. Die Stadt, von der einige große Paläste, ein hoher Kirchturm und auch die Festungswälle zu erkennen sind, erstreckt sich entlang eines Höhenzuges, der den Horizont begrenzt. Ein leicht bewölkter Sommerhimmel wölbt sich über der Szene.

FORSCHUNGSSTAND

Mit der Sammlung Johann Friedrich Städels wird das Gemälde 1816 als „Jean van Hugtenberg" erworben.[1] Es wird auf *f* 150 taxiert.[2] Ab 1819 wird in den Städel-Verzeichnissen der Name als „Johann van Hugtenburg" wiedergegeben, und der Titel „Feldlager" wird zu „Besuch in einem Feldlager" präzisiert.[3] Johann David Passavant weist 1855 auf den Einfluss von Philips Wouwerman hin.[4] Theodor Levin lehnt 1887/88 die Zuschreibung an Huchtenburg ab. Er charakterisiert das Gemälde als „zu schwach für den Meister".[5] Das Verzeichnis von 1892 gibt erstmals die Signatur „Hughtenburgh" an,[6] die dann 1919 als „HughtEnburgh" gelesen wird.[7] 1991 ist das Gemälde als „Johann van Huchtenburgh" und bei Sander und Brinkmann 1995 als „Jan van Huchtenburgh" aufgenommen.[8]
Marijke de Kinkelder schlägt aus stilistischen Gründen – insbesondere wegen der Frisuren – eine Datierung um 1690–1700 vor.[9]

Abb. 256: Jan van Huchtenburg, Die Belagerung, ehemals New York, Metropolitan Museum of Art

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 126.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 19, Nr. 126.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 49, Nr. 184; Verz. 1823, S. 29, Nr. 184; Verz. 1844, S. 67, Nr. 72. So auch die folgenden.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 72.
5 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 111.
6 Vgl. Verz. 1892, S. 56, Nr. 231.
7 Vgl. Verz. 1919, S. 56, Nr. 126.
8 Vgl. Verz. 1924, S. 102, Nr. 126; Verz. 1991, S. 71; Verz. 1995, S. 36, Abb. 46.
9 In einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007 im RKD in Den Haag.

Abb. 257: Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager, um 1690–1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

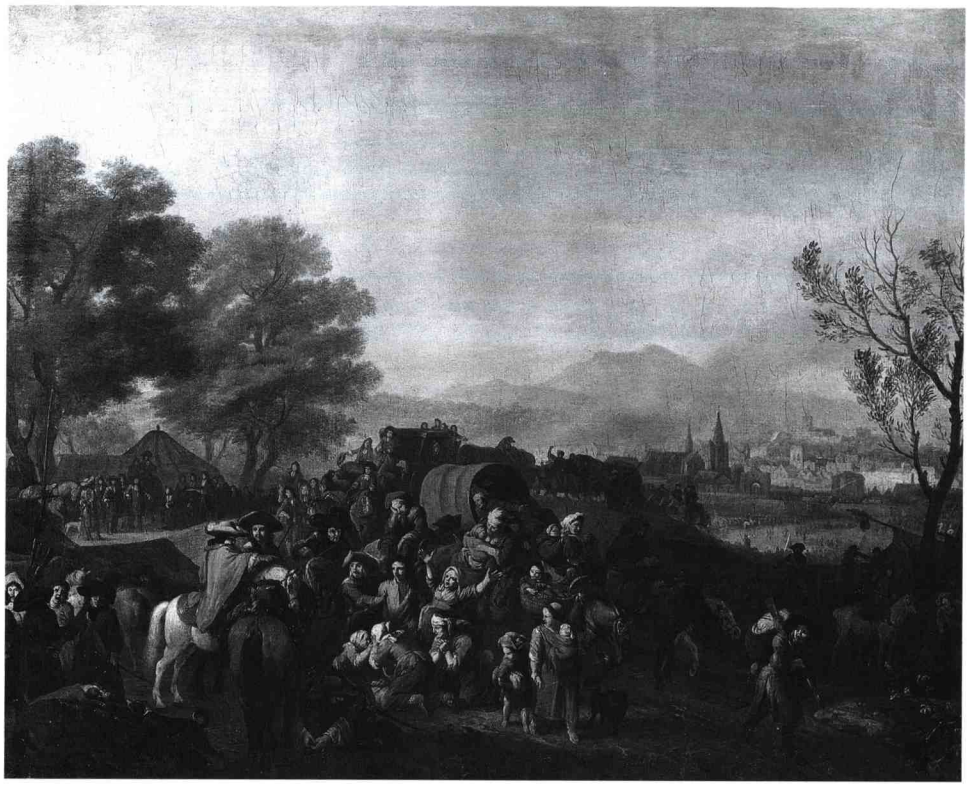


Abb. 258: Jan van Huchtenburg, Die Schrecken des Krieges, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

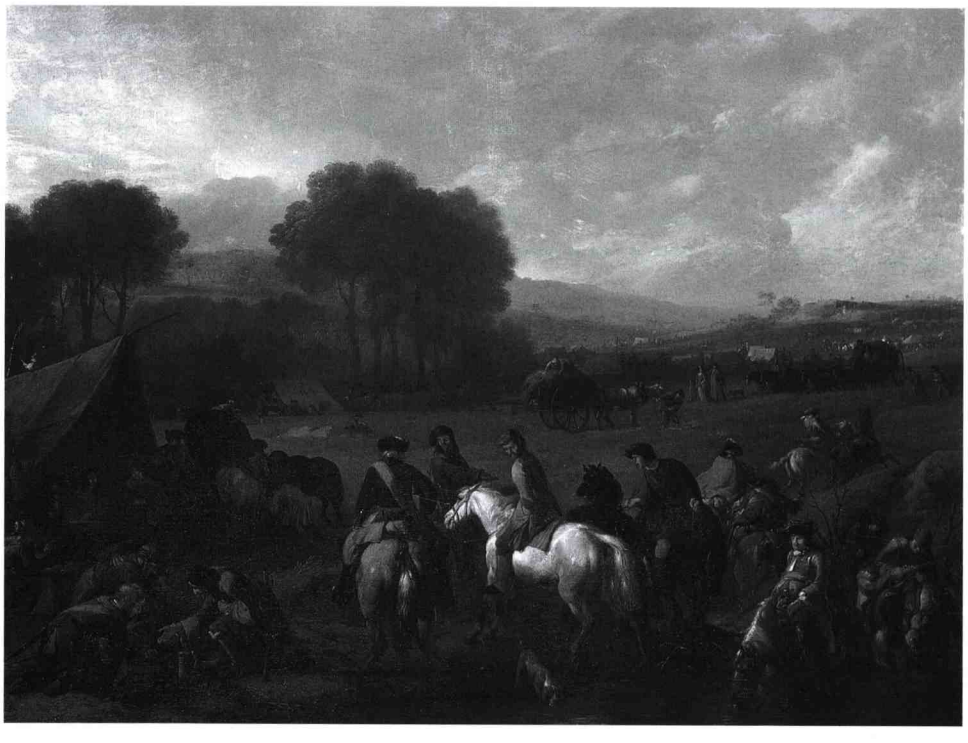


Abb. 259: Jan van Huchtenburg, Ein Feldlager in offener Landschaft, zuletzt London, Sotheby's (2001)

10 „Die Belagerung". Leinwand, 23 x 33 cm. Ehemals Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 53). Vgl. CATALOGUE OF THE PAINTINGS IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, New York 1913, S. 80f. Heutiger Verbleib unbekannt. Foto im RKD, Den Haag.

11 „Die Schrecken des Krieges". Leinwand, 50 x 60 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum vor Schone Kunsten (Inv. Nr. 737). Vgl. CATALOGUE DESCRIPTIF MAITRES ANCIENS, MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS ANVERS, hrsg. v. Walther Vanbeselaere, 2. Ausgabe, Antwerpen 1958, S. 109 sowie Kat. ANTWERPEN 1988, S. 192 mit Abb.

12 „Ein Feldlager in einer offenen Landschaft". Leinwand, 53,6 x 68,6 cm. Ehemals London, Slg. des Earl of Middleton, zuletzt Verst. London (Sotheby's) 26. April 2001, Nr. 80 mit Abb. Foto im RKD, Den Haag.

13 In einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007 im RKD in Den Haag. Zur Haube vgl. das Gemälde „Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze" von Godfried Schalcken im Städel Museum (Abb. 476).

14 „Soldatenlager". Leinwand, 31 x 40,9 cm. Verst. Stuttgart (Na-

DISKUSSION

Bei dem Frankfurter Gemälde, das sich aufgrund der Signatur eindeutig Jan van Huchtenburg zuweisen lässt, handelt es sich thematisch wie kompositorisch um ein charakteristisches Werk des auf Schlachtenbilder, Reitergefechte, Lagerszenen und Jagddarstellungen spezialisierten Malers. Im Aufbau ist es einem Gemälde ehemals im Metropolitan Museum of Art verwandt, das im Vordergrund rechts eine Gruppe von musizierenden Soldaten zu Pferd zeigt, während sich am linken Rand – wie im Frankfurter Gemälde – eine Mutter mit ihrem Kind und zwei Männer am Boden niedergelassen haben (Abb. 256).[10] Die Landschaft fällt zum Horizont ab, und in der Ferne ist ebenfalls eine Stadt zu erkennen. Dazwischen befindet sich eine weite Ebene mit einem Feldlager. Während die Reitergruppe im Frankfurter Bild mittig platziert ist und auf beiden Seiten von Bäumen gerahmt wird, ist sie im New Yorker Gemälde weiter nach rechts verschoben und wird von Bäumen hinterfangen.

Motivische Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Bild zeigt auch ein Gemälde im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, in welchem eine vergleichbare Stadtkulisse zu sehen ist, die allerdings näher in den Mittelgrund gerückt ist (Abb. 258).[11] Gemeinsam ist beiden Werken darüber hinaus die durch seitliche Baumgruppen gerahmte Blickachse in die Ferne. Doch bestehen auch Unterschiede im Aufbau, denn im Antwerpener Gemälde ist der Abstand der Figurengruppe zum vorderen Bildrand wesentlich größer. Das Motiv des von rechts heransprengenden jungen Reiters verbindet das Frankfurter Gemälde außerdem mit einem Bild ehemals in der Sammlung des Earl of Middleton (Abb. 259).[12] Die Bildmitte wird dort ebenfalls von einer Reitergruppe besetzt, während links mehrere Gruppen vor einem Zelt lagern.

Da Huchtenburg seine Gemälde selten datierte, fällt es schwer, eine zeitliche Einordnung vorzunehmen. Marijke de Kinkelder schlug für das Frankfurter Bild eine Datierung um 1690–1700 aufgrund der modischen, hohen Haube der Frau vor.[13] Vergleichbar ist ein 1697 datiertes, zuletzt bei Nagel Auktionen angebotenes Gemälde Huchtenburgs, das in ähnlicher Weise eine elegant gekleidete Dame zu Pferde mit Haube zeigt, die von einer Dienerin sowie einem Herrn auf einem Schimmel begleitet wird.[14] Das Gemälde wäre demnach in einer Zeit entstanden, als Huchtenburg sowohl in Amsterdam als auch in Haarlem tätig war. Dies erklärt auch die Reminiszenzen an den etwas älteren Philips Wouwerman, des wohl berühmtesten Pferdemalers des 17. Jahrhunderts, der ebenfalls in Haarlem ansässig war und bei dem Huchtenburg wahrscheinlich ausgebildet wurde. Zu Wouwermans umfangreichem Œuvre zählen nicht nur viele vergleichbare Darstellungen von Heerlagern mit Zelten,[15] sondern auch die Komposition des Frankfurter Bildes mit der weiten Landschaft und dem flachen Horizont lässt an seine Gemälde denken. Sehr nahe stehen dem Frankfurter Bild etwa die Feldlagerszenen im Amsterdamer Rijksmuseum,[16] im Wiener Kunsthandel[17] und in der Londoner Wallace Collection.[18]

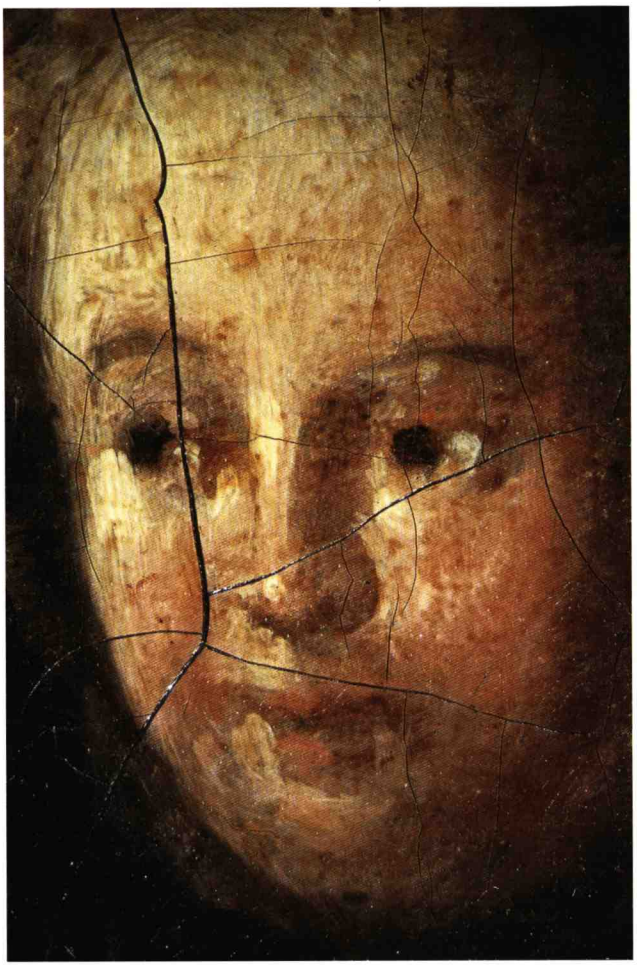


Abb. 260: Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager, Mikroskopaufnahme: Grau angelegte Gesichter mit hineingemalten beleuchteten Partien, Frankfurt a. M., Städel Museum

gel Auktionen) 27. März 2003, Nr. 768 (als „Fürstlicher Besuch auf dem Soldatencamp") und 2. Dezember 2004, Nr. 492. Signiert und 1697 datiert.

15 Zu Philips Wouwerman siehe SCHUMACHER 2006, hier insbesondere S. 298–301, Kat. Nr. A317-A322.

16 Holz, 42 x 49 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-C-272). Um 1668 datiert; vgl. SCHUMACHER 2006, Kat. Nr. A317 und Tafel 292.

17 Kupfer, 30,8 x 37,3 cm. Wien, Gallerie Sanct Lukas (2005). In die 2. Hälfte der 1650er Jahre datiert; vgl. SCHUMACHER 2006, Kat. Nr. A322 und Tafel 296.

18 Holz, 38,8 x 50,3 cm. London, Wallace Collection (Inv. Nr. 193). Um 1660 datiert; vgl. SCHUMACHER 2006, Kat. Nr. A319 und Tafel 293.

Abb. 261: Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager, Mikroskopaufnahme: Grobe Malweise der Figuren im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 262: Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager, Mikroskopaufnahme: Wappen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Huchtenburgs Frankfurter Gemälde zeichnet sich durch einen auffallend dunklen Grund in dunklem Ockerbraun aus, auf den helle und verschattete Partien partiell und relativ dick aufgetragen wurden. Auch wenn einzelne Motive wie die prominente Figurengruppe mit den Pferden oder der heransprengende Reiter effektvoll herausgehoben sind, zeichnet das Gemälde insgesamt eine einfache, wenig präzise Malweise aus. Wie flüchtig die Oberflächen modelliert sind, zeigt das Gesicht der auf dem Pferd sitzenden Frau: Hier sind die hellen Partien um die verschatteten Bereiche der Augenhöhlen und der Nase herum gemalt; Lichtreflexe auf dem Nasenrücken oder die schimmernde Iris wurden mit sparsamen Strichen bezeichnet (Abb. 260). Die kaum differenzierte Malweise zeigt sich besonders deutlich im Mittelgrund, wo die Figuren und die Zelte nur grob angedeutet werden (Abb. 261). Dem stehen präziser wiedergegebene Details im Vordergrund wie beispielsweise das mit winzigen Glanzlichtern bezeichnete Wappen auf dem Pferdegeschirr gegenüber (Abb. 262).

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 126; 1819, S. 49, Nr. 184; 1823, S. 29, Nr. 184; 1844, S. 67, Nr. 72; 1855, S. 26, Nr. 72; 1858, S. 152, Nr. 440; 1866, Nachtrag 1865, S. 157, Nr. 440; 1870, S. 129, Nr. 255; 1873, S. 133, Nr. 255; 1879, S. 132, Nr. 231; 1883, S. 136, Nr. 231; 1888, S. 145, Nr. 231; 1892, S. 56, Nr. 231; 1897/1900, S. 54, Nr. 231; 1900, S. 167, Nr. 231; 1905/07, S. 44, Nr. 231; 1907, S. 41, Nr. 231; 1910, S. 52, Nr. 231; 1914, S. 54, Nr. 231; 1915, S. 119, Nr. 231; 1919, S. 56, Nr. 126; 1924, S. 102, Nr. 126; 1991, S. 71; 1995, S. 36, Abb. 46

LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 111
PARTHEY 1, 1863, S. 627, Nr. 8
EBE 1901, S. 43f.
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 71 mit Abb. und S. 86, Nr. 126

JAN HULSWIT

Amsterdam 1766 – 1822 Nieuwer-Amstel

Am 11. April 1766 wurde Jan Hulswit in Amsterdam geboren. Nach einer Ausbildung bei den Dekorationsmalern und Zeichnern Pieter Barbiers d. Ä. und Pieter Barbiers d. J. übernahm er eine Fabrik, in der gemalte Wandtapeten produziert wurden. Er heiratete Geertrui Mattheus und widmete sich zunehmend der Landschaftsmalerei. 1796 erhielt Hulswit ein Amt bei der Steuerverwaltung, das zunächst finanziellen Rückhalt bot. Elf Jahre später war er so erfolgreich als Maler, Sammler und Kunsthändler, dass er dieses aufgeben konnte. 1820 trat er der Amsterdamer Akademie als Lehrer und Mitglied des Vorstands bei. Weiterhin war Hulswit Mitglied des Königlich Niederländischen Instituts und der Akademie zu Antwerpen. Am 8. August 1822 starb er in Nieuwer-Amstel. Die Versteigerung seiner Kunstsammlung am 28. Oktober 1822 in Amsterdam brachte mehr als 20.000 fl. ein.

Von Jan Hulswit haben sich neben Landschaftsgemälden vor allem Zeichnungen und Aquarelle erhalten. Diese zeigen zumeist Ansichten von Amsterdam und der Umgebung. Wie viele Maler seiner Zeit griff er stilistisch auf Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurück. Als sein bester Schüler gilt der Landschafts- und Architekturmaler Pieter George Westenberg.

LITERATUR: Van der Eijnden-Van der Willigen 3, 1820, S. 120–123, S. 472, 4, 1840, S. 14; Wurzbach 1, 1906, S. 736; Thieme-Becker 18, 1925, S. 117f.; Scheen 1981, S. 236f.; Elen 1985, S. 241–267; Elen 2006, S. 69–76

LANDSCHAFT MIT GEHÖFT UNTER BÄUMEN

INV. NR. 594

Um 1810

Eichenholz, 27,6 x 39,9 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (27,6 x 39,9 x 0,5–0,8 cm) wurde allseitig relativ breit abgefast und mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Bei der darüberliegenden, dünn aufgetragenen, ockerfarbenen Schicht, die sich vor allem im Bereich der Landschaft nachweisen lässt, handelt es sich möglicherweise um eine Imprimitur. In der Infrarot-Reflektographie werden in der Wasserfläche unten links und in der Baumgruppe rechts, nicht aber unter den Figuren oder den Tieren Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 263, 265).
Zwischen dem 29. September und 10. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 31).
Schwundrisscraquelé und großflächige Krepierungen in der Malschicht. Oberer und unterer Bildrand übermalt. Unter UV-Licht werden jüngere Retuschen in der linken unteren Ecke rings um die Signatur sowie unterhalb der Figuren über dem Kratzer in der Wasseroberfläche sichtbar. Alle Ecken sind bestoßen, am oberen Rand Beschädigungen durch den Zierrahmen. Der stark fluoreszierende, alte Firnis wurde im Himmel, auch am Übergang zum Laub der Bäume, teilweise reduziert und zeigt ein unregelmäßiges Erscheinungsbild.

Die Signatur „J: Húlswit" wurde unten links aufgetragen (Abb. 264). Die ersten beiden Buchstaben zeigen einen grauen, alle anderen einen rotbraunen Farbton. Die zugelaufenen Craquelésprünge deuten darauf hin, dass die Signatur nachgezogen ist. Reste des originalen Schriftzugs sind nicht nachweisbar.
Da die dunkle Beize auf der Rückseite über den seitlichen Abfasungen und der unteren Abfasung fehlt, wurden diese vermutlich nachträglich abgefast. Rote Farb- oder Lackspuren links unten. Klebezettel oben „594" (gestempelt), Klebezettel mittig „[mit blauem Stift] 594 [darunter in Bleistift] Hulswit". In roter Kreide links „Inv. 594", rechts „3060". Am unteren Rand in Bleistift „N.I" (gespiegelt).
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring

Abb. 264: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 263: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung ohne Bezug zum Motiv in der Wasseroberfläche, Frankfurt a. M., Städel Museum

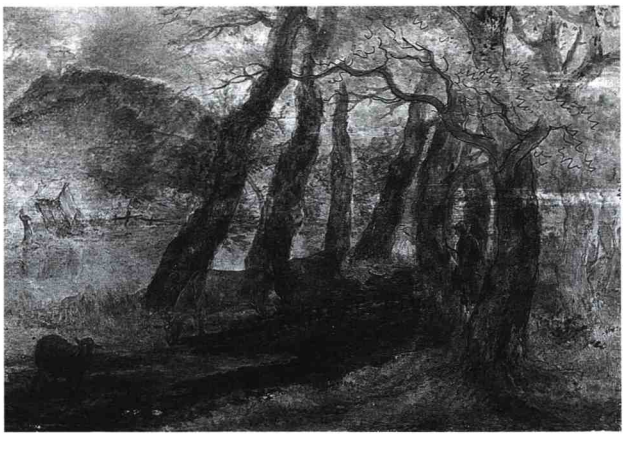


Abb. 265: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung im Vordergrund unter den Bäumen und der Wasserfläche, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 266: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, um 1810, Frankfurt a. M., Städel Museum

aus dem Jahr 1623 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1634 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1640.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Joh. v. Hulswit"

BESCHREIBUNG

Über einen Weg, der diagonal nach rechts zwischen hohen, dunklen Bäumen verläuft, fällt der Blick auf einen kleinen, ruhig dahinfließenden Fluss, in dessen Wasser sich die Bäume des gegenüberliegenden Ufers spiegeln. Auf dem Weg treibt ein Hirte eine kleine Herde von Schafen und Kühen heran. Eine rotgefleckte Kuh nutzt die günstige Gelegenheit, um an einer seichten Stelle aus dem Fluss zu trinken. Auf dem gegenüberliegenden Ufer steht ein verfallendes Anwesen: Die mit Stroh gedeckten Dächer weisen schadhafte Stellen auf, die bereits mit Ziegeln geflickt wurden. Die Bretterwände sind zum Teil schief und etwas verzogen, und der Schuppen am Ufer scheint jeden Moment zusammenzustürzen. Vor dem Gehöft sitzt eine Frau am Ufer, auf die ein Wanderer mit einem Stock in der Hand gerade einzureden scheint. Der sandige, leicht gewellte Boden, die in Inseln wachsenden Grasbüschel, aber auch die knorrigen, mit Flechten bewachsenen Eichen deuten auf eine Heidelandschaft hin. Links oben wird zwischen den Baumkronen ein Stück Himmel mit einigen Wolken sichtbar, das sich in der glatten Oberfläche des Flusslaufs spiegelt.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an „Joh: van Hulswit" gelangt das Gemälde 1817 mit der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs ins Städelsche Kunstinstitut. Sein Wert wird mit *f* 200 taxiert.[1] Die Signatur wird erstmals im Verzeichnis von 1835 angegeben.[2] Nur wenige Städel-Verzeichnisse erwähnen das Gemälde, zuletzt ist es bei Sander und Brinkmann 1995 katalogisiert.[3]

DISKUSSION

Jan Hulswits Œuvre besteht heute überwiegend aus Zeichnungen, nur eine kleine Anzahl an Gemälden ist erhalten. Doch dürfte er alten Auktionskatalogen zufolge mehr Gemälde angefertigt haben.[4] Von seinen „Behangseln", d. h. den großen auf Leinwand gemalten

Abb. 267: Jan Hulswit, Das Dorf Rolde in Drenthe, um 1810, kolorierte Zeichnung, London, The British Museum

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 12.
2 Bez. „J. Hulswit."; vgl. Verz. 1835, S. 84, Nr. 273.
3 Vgl. Verz. 1995, S. 36f., Abb. 47.
4 Vgl. Charles Dumas in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 174.

Wandgemälden mit Landschaften, ist dagegen keines überliefert. Die erhaltenen Gemälde entstanden in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens; die frühesten datierten Gemälde stammen aus dem Jahr 1807, das späteste aus dem Jahr 1821.[5] Die zwei wichtigsten Themata seiner Werke sind Landschaften und Stadtansichten, insbesondere von Amsterdam und von kleineren Ortschaften in den holländischen Provinzen. Hulswit führte zunächst Skizzen vor Ort aus, die ihm später als Vorlagen dienten. Sie sind mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit dem Pinsel in Braun oder Grau laviert. Auf Grundlage dieser Skizzen fertigte er dann im Atelier weiter ausgearbeitete, kolorierte Zeichnungen sowie Gemälde an. Dabei sind seine Skizzen oft topographisch genauer als die im Atelier geschaffenen Werke. Er verwendete seine Vorlagen gerne mehrfach, oft für mehrere leicht variierte Fassungen einer Komposition.[6]

Die Bildidee des Frankfurter Gemäldes erscheint auch in einer farbig kolorierten Zeichnung im British Museum (Abb. 267).[7] Sie zeigt das gleiche Gehöft unter Bäumen in einer nur leicht veränderten Komposition. Wie im Frankfurter Bild befindet sich im Vordergrund ein Fluss, an dessen Ufer ein Baumstamm liegt. Das Figurenpaar vor dem Gehöft (Abb. 268) ersetzte Hulswit in der Zeichnung durch einen einzelnen Bauern mit Hund. Beide Landschaften werden seitlich von Bäumen gerahmt. Zeigt das Städel-Gemälde rechts jedoch eine Allee, so schließt die Londoner Zeichnung seitlich nur mit einer einfachen Baumreihe ab, und auch die Tierherde fehlt dort. Die Bäume reichen nicht bis an den oberen Bildrand heran, so dass der Himmel mehr Platz einnimmt. Die charakteristische Wolke über dem Gehöft ist jedoch in beiden Werken zu finden. In seiner Signatur auf der Rückseite des Londoner Blattes bezeichnet Hulswit den Ort mit: „te Rolde in Drenten". Es handelt sich also um ein Gehöft in dem Dorf Rolde in der nordöstlichen Provinz Drenthe. Die sorgfältige Ausführung der Londoner Zeichnung legt nahe, dass es sich um ein Atelierwerk handelt, das jedoch weniger reich ausstaffiert wurde als das Frankfurter Gemälde. Beiden Darstellungen lagen aber vermutlich dieselben vor Ort geschaffenen Skizzen zugrunde. Eine solche mehrfache Verwendung seiner Vorlagen ist durchaus typisch für Hulswit. So finden sich sehr ähnliche Motive auch in anderen seiner Werke. Eine vergleichbare Bauernhütte wie im Frankfurter Gemälde hielt Hulswit noch in zwei weiteren Zeichnungen fest.[8] Die mit schwarzer Kreide und grauem Pinsel ausgeführten Zeichnungen sind auf der Rückseite mit „te Eext in Drente / J: Hulswit" signiert. Demzufolge geben sie nicht dasselbe Dorf wieder, sondern ein anderes, nahe gelegenes in der gleichen Provinz Drenthe mit ähnlichen Hütten. Eine ebenfalls mit schwarzer Kreide und grauem Pinsel ausgeführte Zeichnung in Brüssel gibt ein Walddickicht wieder, dessen parallel gesetzte Stämme an die Baumallee am rechten Rand des Frankfurter Gemäldes erinnern.[9] Auf eine vergleichbare Skizze könnte

Abb. 268: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 269: Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen, Mikroskopaufnahme: Lasurtechnik: Über die durchschimmernde, ockerfarbene Imprimitur (?) mit Lasuren gemalter Bretterverschlag, Frankfurt a. M., Städel Museum

5 Vgl. Charles Dumas in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 174.

6 Zu Hulswits Zeichnungen siehe ELEN 1985, S. 241–267.

7 Schwarze Kreide, Pinsel in verschiedenen Farben, 265 x 344 mm. London, The British Museum (Inv. Nr. 1856.7.12.29). Auf der Rückseite signiert: „te Rolde in Drenten J: Hulswit". Vgl. HIND 4, 1931, S. 162, Nr. 2 (ohne Abb.).

8 Beide Zeichnungen mit schwarzer Kreide, grau laviert, 230 x 340 mm. Saivres, Kunsthandel Le Grand Magnoux (1998). Jeweils signiert auf der Rückseite: „te Eext in Drente / J: Hulswit". Fotos im RKD, Den Haag.

9 Schwarze Kreide, grau gehöht, 342 x 465 mm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Foto im RKD, Den Haag. Der Ausst. Kat. DE REMBRANDT À VAN GOGH, DESSINS DE MAÎTRES HOLLANDAIS DES COLLECTIONS DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1971, Kat. Nr. 125–127 verzeichnet drei weitere Hulswit-Zeichnungen in dieser Sammlung.

Hulswit für das Motiv der Allee zurückgegriffen haben. Das Gemälde ist ausgewogen komponiert und sehr routiniert gemalt. Auf den Grund sind nur wenige Effekte und Details gesetzt. Trotz der raschen, Details nur andeutenden Malweise wirken die mit dünnflüssigen Malfarben aufgetragenen Motive durch feine Glanzlichter differenziert (Abb. 269). Die Infrarot-Reflektographie (Abb. 265) dokumentiert sehr deutlich die dünne, weder vielschichtig noch kunstvoll aufgebaute Malweise, die mit ihren dekorativen Effekten an die Tapetenmalerei erinnert. Diese Malweise geht auf Hulswits Ausbildung zurück, der bei den Dekorationsmalern Pieter Barbiers d. Ä. und d. J. gelernt hatte und danach als Direktor einer Fabrik vorstand, in der gemalte Wandtapeten angefertigt wurden.

Der dendrochronologische Befund der Frankfurter Tafel lässt eine Entstehung ab 1640 zu – die Tafel wurde also noch vor Lebzeiten des Malers gefertigt. Da sie von einer vermutlich Bleiweiß enthaltenden Schicht überzogen ist, die das gesamte Malfeld bedeckt und keinen Blick auf tiefer liegende Schichten ermöglicht, sind im Röntgenbild keine Reste älterer Kompositionen nachweisbar, die auf eine frühere Verwendung deuten könnten. So lässt sich nicht sagen, ob von einer Zweitverwendung der Tafel auszugehen ist oder ob Hulswit eine alte, lang gelagerte Tafel benutzte. Hulswits Œuvre datiert etwa von 1807 bis zu seinem Tod 1822. Da das Gemälde bereits 1817 – also noch zu Lebzeiten des Künstlers – mit der Sammlung Johann Georg Grambs ins Städelsche Kunstinstitut gelangte, ergibt sich als Entstehungsjahr ein Terminus ante quem von 1817.

Der Vergleich mit den erhaltenen datierten Gemälden und Zeichnungen macht eine Datierung um 1810 wahrscheinlich. Die meisten heute bekannten datierten Gemälde stammen aus dem Jahr 1807. Sie zeigen kaum bewaldete Landschaften mit Stadttoren, Windmühlen und Bauernhäusern. Zu nennen sind hier die im Rijksmuseum bewahrten Gemälde „Landschaft mit Stadttor und Windmühle“[10] und „Landschaft in het Gooi“.[11] Im Vergleich zur Frankfurter Tafel sind diese Ansichten jedoch deutlich kleinteiliger und weniger frei gemalt. Von 1807 datiert auch die „Waldlandschaft mit Bauernhütten und Wasser“ im Amsterdams Historisch Museum (Abb. 270),[12] eine dem Frankfurter Bild vergleichbare Komposition, die ebenfalls das Motiv parallel stehender Bäume am rechten Bildrand aufweist. Doch auch dieses Gemälde wirkt detaillierter und im Einzelnen sorgfältiger gemalt als die Frankfurter Tafel, die daher etwas später zu datieren ist.

Abb. 270: Jan Hulswit, Waldlandschaft mit Bauernhütten und Wasser, 1807, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

10 Holz, 28 x 37 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-1051). Signiert und datiert 1807. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 293 mit Abb.

11 Holz, 32 x 44,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-1050). Monogrammiert und datiert 1807. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 293 mit Abb.

12 Leinwand, 101 x 134,5 cm. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum (Inv. Nr. A 1118). Vgl. Charles Dumas in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 174f., Nr. 26 mit Abb.

13 Leinwand, 77,6 x 103,3 cm. Niederländischer Privatbesitz;

Abb. 271: Meindert Hobbema, Landschaft im Sturm, 1663–1665, London, Wallace Collection. By kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London

Die spätere Datierung des Frankfurter Bildes bestätigt ein Vergleich mit einer „Waldigen Landschaft mit Wassermühlen in Gelderland" in Privatbesitz, die zufolge der datierten vorbereitenden Zeichnungen im Jahr 1809 oder kurz darauf entstand.[13] Mit einer unter Bäumen gelegenen Wassermühle im linken Vordergrund und den an einem Gewässer weidenden Kühen und Schafen ist die „Waldige Landschaft" dem Frankfurter Gemälde motivisch eng verwandt. Von diesem unterscheidet sie sich jedoch hinsichtlich der eher kühlen Farben und der kleinteilig wirkenden Malweise, so dass sie stilistisch näher an die Werke von 1807 heranrückt. Eine Datierung des Frankfurter Bildes in die unmittelbare Folge, d. h. um 1810, erscheint daher naheliegend und wird durch motivische und stilistische Vergleiche mit den vorbereitenden Zeichnungen noch weiter erhärtet. Die beiden undatierten Zeichnungen von Bauernhäusern in Eext, die dem Frankfurter Bild motivisch nahestehen, lassen sich nämlich in die gleiche Schaffensperiode des Meisters einordnen. Sie stehen stilistisch einem weiteren 1809 datierten Blatt nahe und sind daher wohl dem gleichen Zeitabschnitt zuzuordnen.[14]

Gegen eine wesentlich spätere Datierung spricht, dass sich Hulswits Stil im Folgenden merklich änderte. Aus dem Jahr 1821 datiert ein erst kürzlich entdecktes Gemälde in Privatbesitz, das sich vom Motiv her deutlich von den frühen Darstellungen wie auch vom Frankfurter Bild unterscheidet:[15] Statt Bauernhäuser oder Stadtansichten zeigt es als Hauptmotiv einen angelnden Jungen und ein Mädchen am Wasser unter Bäumen. Sein dezidiert lieblicher Charakter zeugt von Hulswits später Zuwendung zur romantischen Periode der holländischen Malerei.

Das Anfertigen von Naturstudien als Vorlage für Gemälde ist für das holländische 19. Jahrhundert charakteristisch. Der in Groningen geborene und in Amsterdam gestorbene Edgar van Drielst beispielsweise schuf eine Vielzahl sehr ähnlicher und in gleicher Technik ausgeführter Zeichnungen, in denen er wie sein Zeitgenosse Hulswit die Landschaft von Drenthe festhielt.[16] Seine

zuvor Verst. Amsterdam (Sotheby's) 5. November 2002, Nr. 213. Siehe hierzu ELEN 2006, S. 73 und Abb. 5. Das Gemälde lässt sich mit fünf vorbereitenden Zeichnungen verbinden, die im Sommer 1809 während eines Ausflugs nach Gelderland entstanden; vgl. ELEN 2006, S. 73.

14 „Baumreiche Landschaft mit Bauernhäusern". Schwarze Kreide, Feder und Pinsel in Braun, laviert, 397 x 522 mm. Ehemals Verst. Den Haag (Glerum) 25. November 1991, Nr. 82 mit Abb.; später Leiden, Privatsammlung Dr. A. J. Elen (1991). Signiert und datiert: J. Hulswit. 1809. Foto im RKD, Den Haag. Vgl. auch die Unterschiede zu der 1814 entstandenen „Landschaft mit einem Haus am Wasser". Feder in Braun, laviert, 125 x 120 mm. Ehemals Verst. Den Haag (van Stockum) 9. März 1988, Nr. 29 mit Abb.; später Leiden, Privatsammlung. Foto im RKD, Den Haag.

15 Leinwand, 37,5 x 48 cm. Zuletzt Amsterdam (Sotheby's) 22. April 1997, Nr. 70 mit Abb. Siehe auch Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, unter Nr. 26, S. 174, Abb. 26a.

16 Geboren 1745 in Groningen, gestorben 1818 in Amsterdam. Das Historische Museum von Amsterdam besitzt viele Zeichnungen von Van Drielst; sie datieren aus den 1790er Jahren und

Zeichnungen zeigen Landschaften mit Bauernhäusern unter Bäumen, mit Tierherden und Baumreihen. Einige von ihnen geben Ansichten von Eext wieder,[17] dem Dorf, in welchem auch Hulswit Bauernhäuser gezeichnet hat. Die Zeichnung eines „Bauernhauses unter Bäumen mit einem Tümpel im Vordergrund" erinnert sehr stark an Hulswit.[18] Aber nicht nur die Zeichnungen, auch die Gemälde sind denjenigen Hulswits eng verwandt, wie besonders die „Bauernhäuser am Rande eines Waldes" von 1812 im Rijksmuseum deutlich machen.[19]

Doch wäre es falsch, in Hulswits Bildern allein Zeugnisse eines emphatischen Naturstudiums sehen zu wollen. In einer für seine Zeit durchaus charakteristischen Weise griff er nämlich auf Maler wie Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema, die großen Vorbilder des Goldenen Zeitalters der holländischen Malerei, zurück, die das Thema der Landschaft mit Bauernhütten unter Bäumen vorgeprägt hatten. In Hulswits Landschaften tritt besonders der Einfluss Hobbemas deutlich zutage, wenngleich dessen rauhe Landschaften viel pastoser gemalt sind. So lässt sich als ein mögliches Vorbild für das Frankfurter Gemälde Hobbemas „Landschaft im Sturm" in der Wallace Collection benennen (Abb. 271).[20] Die Komposition weist deutliche Parallelen auf: Rechts sieht man Bauern unter dicht stehenden Bäumen, in der Mitte erstreckt sich diagonal von links vorne nach rechts hinten ein Gewässer, dahinter befinden sich zwei Bauernhäuser. Auch das oben erwähnte Bild „Bauernhäuser am Rande eines Waldes" von Hulswits Malerkollegen Egbert van Drielst lässt sich auf dieses Gemälde zurückführen.[21]

Mit Hobbemas „Waldiger Landschaft mit Bassin und Wassermühle" in Cincinnati, Ohio (Abb. 220),[22] teilt das Frankfurter Gemälde hingegen die parallel stehenden Bäume, unter denen Kühe weiden. Auch andere Gemälde von Hulswit verraten den Einfluss Hobbemas, so zeigt etwa die oben erwähnte „Waldlandschaft mit Bauernhütten und Wasser" im Amsterdams Historisch Museum (Abb. 270) Gemeinsamkeiten mit Hobbemas „Bauernhaus im Sonnenlicht" in Washington.[23] Diese Vergleiche sind nicht zufällig, denn Hulswits Bewunderung für den älteren Maler schlug sich auch in seiner eigenen Sammlung nieder. In seiner am 28. Oktober 1822 in Amsterdam versteigerten Kunstsammlung befand sich eine als „Eingang zum Wald" betitelte Landschaft von Hobbema.[24]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 54, Nr. 227; 1823, S. 32, Nr. 227; 1830, S. 23, Nr. 162; 1833, Taf. 14; 1835, S. 84, Nr. 273; 1858, S. 153, Nr. 444 (Erster Nachtrag 1865; Zweiter Nachtrag 1865); 1866, Nachtrag 1865, S. 158, Nr. 444; 1870, S. 120, Nr. 209; 1873, S. 123, Nr. 209; 1879, S. 149, Nr. 304; 1883, S. 152, Nr. 304; 1888, S. 163, Nr. 304; 1892, S. 68, Nr. 304; 1897/1900, S. 66, Nr. 304; 1900, S. 168, Nr. 304; 1907, S. 51, Nr. 304; 1910, S. 65, Nr. 304; 1914, S. 67, Nr. 304; 1915, S. 117, Nr. 304; 1919, S. 56, Nr. 594; 1924, S. 103, Nr. 594; 1995, S. 36f., Abb. 47

EBE 1901, S. 562

aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Siehe hierzu Kat. AMSTERDAM 1999, Nr. 45ff.

17 Siehe Kat. AMSTERDAM 1999, Nr. 45/46 und 48/49 mit Abb.

18 Schwarze Kreide, Pinsel in Grau, laviert, 233 x 367 mm. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum (Inv. Nr. A 10506). Vgl. Kat. AMSTERDAM 1999, Nr. 48. Weitere Zeichnungen gleichen Sujets bewahrt das Groninger Museum; vgl. Kat. GRONINGEN 1965, Nr. 45-50 mit Abb.

19 Holz, 46,5 x 62 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-C-1606). Signiert und datiert 1812. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1992, S. 50 mit Abb. sowie THE POETRY OF REALITY. DUTCH PAINTERS OF THE NINETEENTH CENTURY, bearb. v. Marjan van Heteren, Guido Jansen u. Ronald de Leeuw, Amsterdam 2000, Nr. 14 mit Abb.

20 Leinwand, 96,7 x 128 cm. London, The Wallace Collection (Inv. Nr. P. 75). Hierzu John INGAMELLS, The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, Bd. 4, Dutch and Flemish, London 1992, S. 153 mit Abb.

21 Hierzu auch Eveline Koolhaas-Grosfeld, Op zoek naar de Gouden Eeuw. De herondtdekking van de 17de eeuwse Hollandse schilderkunst, in: OP ZOEK NAAR DE GOUDEN EEUW. NEDERLANDSE SCHILDERKUNST 1800–1850, hrsg. v. Louis van Tilborgh u. Guido Jansen, Ausst. Kat. Frans Halsmuseum Haarlem 1986, Zwolle 1986, S. 28-49, hier S. 29f., Abb. 18.

22 Leinwand, 96,5 x 128,3 cm. Cincinnati, Ohio, The Taft Museum (Inv. Nr. 1931.407). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, Nr. 45 und Tafel 108.

23 Leinwand, 81 x 66 cm. Washington, The National Gallery of Art, A. W. Mellon Collection (Inv. Nr. 1937.1.60). Vgl. Ausst. Kat. MADRID 1994, Nr. 32 mit Abb. und Kat. WASHINGTON 1995, S. 127–130 mit Farbabb.

24 Vgl. VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 4, 1840, S. 14f.

JAN VAN HUYSUM

Amsterdam 1682 – 1749 Amsterdam

Am 15. April 1682 wurde Jan van Huysum in der Zuiderkerk in Amsterdam getauft. Später erhielt er die Ausbildung bei seinem Vater Justus, der sich auf Blumenstillleben und Dekorationsmalerei spezialisiert hatte. 1701 ließ er sich dem Amsterdamer Bürgerregister zufolge als selbständiger Meister nieder. 1704 heiratete Jan van Huysum Elisabeth Takens. In seiner Vita zu Van Huysum berichtet der Kunstschriftsteller Johann van Gool, dass er sehr zurückgezogen lebte und auch keine Besucher in sein Atelier ließ, um nicht die Geheimnisse seiner Kunst zu verraten. In einer Zeitungsnotiz im „Amsterdamsche Courant" von 1716 wird Van Huysum hauptsächlich als Landschaftsmaler bezeichnet, obgleich er auch Blumen- und Früchtestücke in großer Zahl malte. Sein Werk fand schon zu Lebzeiten viele Bewunderer, und er gehörte zu den bestbezahlten Malern seiner Zeit. Zu Van Huysums Auftraggebern zählten Sir Robert Walpole, Prinz Friedrich von Mecklenburg-Schwerin, Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel und der Kurfürst von Sachsen. Erst in den späten 1730er Jahren nahm seine Produktivität ab; in der Folge malte er kleinere, einfacher komponierte Bilder. Nach 1745 sind keine datierten Gemälde von ihm erhalten, möglicherweise hatte er das Malen zu dieser Zeit aufgegeben. Am 8. Februar 1749 starb Van Huysum in Amsterdam und wurde in der Westerkerk begraben. Margaretha Haverman ist die einzige dokumentierte Schülerin, als weitere Schüler werden seine Brüder Jacob und Josua und der Halbbruder Michiel sowie Jacob Savery und Willem Robart genannt.

LITERATUR: Van Gool 2, 1751, S. 13–33; Van der Eijnden-Van der Willigen 1, 1816, S. 312f.; Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 294f.; Ellens-Segal 2006/07, S. 15–26

ITALIENISCHE LANDSCHAFT

INV. NR. 307

Um 1709

Leinwand, 41,8 x 52,3 cm (Malfeldmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand (11 x 12 Fäden/cm²) wurde mit einer dunklen, rötlichbraunen Grundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie werden einige Pentimenti sichtbar: In der rechten unteren Bildecke wurden eine Figur und im Bereich der Staffage im Vordergrund ein Baum und eine Kuh letztlich nicht ausgeführt (Abb. 272).
Bei der Taxation des Gemäldes 1817 wurde der Zustand als „Beynahe gut erhalten." bezeichnet (Archiv. 1817, S. 7). Bei der Restaurierung 1819 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern wurde das als „Landschaft im Nebel" bezeichnete Bild offenbar gereinigt. Dabei wurden Retuschen entfernt („geputzt retouch weggehob. Luft Ferner Wasser, u. Vorgrund nebst der Staffage nachgegangen" [sic!]; Morgenstern-Protokoll, Nr. 46; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Zwischen dem 21. und 23. August 1877 wurde es durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 21).
Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde das Gemälde doubliert. Entlang der oberen Bildkante erstreckt sich eine alte Übermalung. Weitere Übermalungen im Schatten unter der Brücke. Ausgeprägte Verputzungen in der Wasseroberfläche, zum Teil auch im Himmel und in der dunklen Öffnung des Tores am linken Bildrand. Die wie aufgebrochen wirkenden Craquelésprünge mit der nach oben quellenden dunklen Grundierung deuten auf eine Regenerierungsmaßnahme hin. Entlang der großen Craquelésprünge sind die Schollenränder bis auf die Grundierung freigeputzt. Kratzer in der linken oberen Ecke. Kleinere Ausbrüche und Bereibungen an den Bildrändern. Bestoßungen an den Bildecken und am oberen Bildrand rechts.
Der vergilbte, dicke Firnis zeigt unter UV-Licht ein stark fluoreszierendes, gleichmäßiges Erscheinungsbild. Jüngere Retuschen markieren sich vor allem am unteren Bildrand.
Die Signatur „Jan Van Hùijsùm fec" (Abb. 273) wurde in brauner Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die originale Rückseite wird durch die Doublierleinwand verdeckt. Am Keilrahmen oben Klebezettel „307". Unten abgerissener Galeriezettel, darüber weiterer Klebezettel mit der Inschrift: „Städelsches Kunstinstitut N° 307 Huysum" [Inventarnummer und Name in blauem Stift]".

Abb. 272: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, Infrarot-Reflektographie: Pentimenti im Vordergrund rechts, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 273: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jean van Huyhsem"

BESCHREIBUNG

Um eine kleine Anhöhe am rechten Bildrand, auf der ein halbverdorrter Baum mit schütterem Blattwerk steht, führt ein Weg, auf dem ein Jäger auf seinem Pferd und ein Begleiter ihres Weges ziehen. Links daneben führt ein Fluss diagonal durch das Bild. Auf dem gegenüberliegenden Ufer sind mehrere Gebäude zu sehen. Un-

Abb. 274: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, um 1709, Frankfurt a. M., Städel Museum

mittelbar am linken Bildrand steht ein teilweise verfallenes Haus auf einer felsigen Böschung, auf der einige Ziegen grasen. Die Fenster mit dem rundbogenförmigen Abschluss verleihen dem Anwesen einen mediterranen Charakter. Auf der kleinen Landzunge hinter dem Haus sitzt ein Angler. Auf der felsigen Böschung jenseits des Flusses ziehen zwei Pferde einen hoch beladenen Karren mit zwei Rädern. Der Kutscher strebt auf eine Stadt zu, die von mehreren Türmen überragt wird. Schmale, schießschartenartige Fenster, hohe Bögen und die flachen Dächer deuten auf eine italienische Stadt hin. Eine alte Brücke, die links in einem wuchtigen, mit einem Rundturm bewehrten Gebäude endet, führt über den Fluss auf die Ansiedlung zu. Hohe, steile Berge hinterfangen die Stadt; sie reichen bis zum Horizont.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des Stifters Johann Friedrich Städel und wurde 1816 mit seiner Sammlung als Werk des „Jean van Huyhsem" erworben.[1] Anlässlich der Taxation 1817 wird der Zustand als „Beynahe gut erhalten." bezeichnet und der Wert auf *f* 110 taxiert.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1819 erhält es den Titel „Italienische Landschaft an einem Fluss", womit der mediterrane Charakter näher beschrieben wird.[3] Das Städel-Verzeichnis von 1835 verzeichnet die Signatur „Jan van Huysum fec.".[4] Im Städel-Inventar von 1880 wird der Ort der Signatur als „unten rechts" angegeben.[5] In einer handschriftlichen Annotation zum Städel-Verzeichnis von 1883 erwähnt Gerhard Malß gleichfalls den Ort der Signatur und gibt die Schreibweise als „Jan van Huijsum fe." wieder.[6] Das Städel-Verzeichnis von 1892 ergänzt zu „fecit".[7] Die Transkription der Signatur im Gemäldeverzeichnis von 1900 gibt die letzten beiden Buchstaben fast unleserlich wieder, sie lassen sich am ehesten als „it" lesen.[8]. Jochen Sander und Bodo Brinkmann lesen die Signatur wiederum als „Jan Van Huysum fc".[9]

In einem Gespräch am 25. Juni 2007 verweist Marijke de Kinkelder auf ein 1709 datiertes Gemälde von Van Huysum als Vergleichsstück, das am 16. November 1966 bei Sotheby's in London versteigert wurde.[10]

Abb. 275: Jan van Huysum, Arkadische Landschaft mit einer Büste der Göttin Flora, 1724/1725, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 307.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 7, Nr. 307.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 51, Nr. 202.
4 Vgl. Verz. 1835, S. 81, Nr. 249.
5 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 307.
6 Vgl. Verz. 1883, S. 151, Nr. 298.
7 Vgl. Verz. 1892, S. 67, Nr. 298.
8 Vgl. Verz. 1900, S. 169, Nr. 298.
9 Vgl. Verz. 1995, S. 37.
10 Für diesen Hinweis danke ich Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag.
11 Über die holländischen Italianisanten und die Italienreise der

Abb. 276:
Justus van Huysum, Südliche Gebirgslandschaft, Schwerin, Staatliches Museum

DISKUSSION

Bereits im 16. Jahrhundert reisten Maler wie Pieter Bruegel und Paul Bril nach Italien, um in der ungewohnten Umgebung neue Impulse aufzugreifen und sie mit der eigenen Bildtradition zu verknüpfen.[11] Diese Reisen setzten sich auch im 17. Jahrhundert fort. In den Nördlichen Niederlanden zählten Cornelis van Poelenburch und Bartholomeus Breenbergh zu einer Gruppe von Landschaftsmalern, die zumeist als die erste Generation der Italianisanten in der holländischen Malerei bezeichnet werden.[12] Häufig verknüpften diese die mediterrane Landschaft mit der Darstellung von Historienthemen, die der Bibel, aber auch antiken Quellen wie den „Metamorphosen" des Ovid entnommen sind.[13] Die zweite Generation der Italienfahrer, darunter Pieter van Laer, Jan Both und Johannes Lingelbach, legte ihren Schwerpunkt auf die Wiedergabe von profanen Themen: Die südliche Landschaft wurde zum Hintergrund von malerischen, oft folkloristischen Szenen mit Bauern, Hirten und Vaganten.[14] In der folgenden Generation macht sich die verstärkte Orientierung an internationalen Vorbildern bemerkbar: Die italianisierenden Landschaften von Johannes Glauber und Isaac de Moucheron sind deutlich von den Werken Nicolas Poussins und Claude Lorrains beeinflusst.[15] Sie erhalten durch antikisierende Motive einen lieblichen, arkadischen Charakter und bilden oft die Kulisse für mythologische, manchmal auch religiöse Themen.

Über seinen Vater Justus, der ihn in die Malerei unterwies,[16] knüpfte Jan van Huysum an diese Tradition an. Seine Landschaften reflektieren deutlich den Einfluss von Isaac de Moucheron und Johannes Glauber, deren

niederländischen Maler des 16. Jahrhunderts allgemein HARWOOD 2002, dort auch zu Pieter Bruegel und Paul Bril, vgl. S. 14–17.

12 Vgl. HARWOOD 2002, S. 19f. In der Sammlung des Städel Museums befindet sich ein Gemälde von Bartholomeus Breenbergh mit dem „Martyrium des Heiligen Laurentius" (Inv. Nr. 621) von 1647, das die Szene aus frühchristlicher Zeit in einer Architekturkulisse zeigt, die sowohl aus Bauwerken der Antike als auch des Barock wie dem Petersdom besteht; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 41–51.

13 Vgl. HARWOOD 2002, S. 19.

14 Vgl. HARWOOD 2002, S. 23–30. Grundlegend zu den Bamboccianti Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92. Nicolaes Berchem, einer der wichtigsten Maler von italianisierenden Landschaften in den Nördlichen Niederlanden, war vermutlich nie in Italien gewesen, sondern griff Einflüsse seiner Künstlerkollegen auf; vgl. HARWOOD 2002, S. 27. Berchem war der Lehrer von Justus van Huysum und über ihn beeinflusste er auch indirekt dessen Sohn Jan; vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 97.

15 Vgl. HARWOOD 2002, S. 32f. Isaac de Moucheron fertigte nach seiner Rückkehr nach Amsterdam eine Serie mit Radierungen nach Werken von Gaspard Dughet an; vgl. HARWOOD 2002, S. 33 und Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 208. Damit wurde er zu einem wichtigen Mittler der „klassizistischen", von den französischen Malern vertretenen Landschaftsmalerei in den Niederlanden und beeinflusste auch Jan van Huysum nachhaltig; vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 98f.

16 Vgl. ELLENS-SEGAL 2006/07, S. 16.

Werke ihm vermutlich auch durch Nachstiche bekannt waren.[17] Charakteristisch ist der bühnenartige Aufbau mit Bäumen und Gebäuden als rahmenden Elementen.[18] Zwischen den Baumgruppen sind vereinzelt antike Skulpturen oder kleinere Bauwerke wie Pyramiden und Tempel zu erkennen. Den Hintergrund nimmt oft eine mediterrane Stadt zwischen sanften Hügeln ein. Die Darstellung einer „Arkadischen Landschaft mit einer Büste der Göttin Flora" (Abb. 275) von Van Huysum mit einer zweifachen Datierung 1724 und 1725 ist dafür ein typisches Beispiel.[19] Wie der Vergleich mit der von seinem Vater gemalten „Südlichen Gebirgslandschaft" (Abb. 276) verdeutlicht, bestehen hinsichtlich des dekorativen Bildaufbaus mit den seitlich rahmenden Bäumen, die den Blick auf ein Gebirge im Hintergrund lenken, sowie der Stadtkulisse in der Bildmitte Parallelen.[20] In der klassisch-eleganten, an französischen Vorbildern geschulten Bildsprache jedoch folgte Van Huysum dem Einfluss von Isaac de Moucheron, wie eine Betrachtung der 1725 datierten und damit zeitgleich entstandenen „Landschaft mit klassischen Figuren" im Cannon Hall Museum belegt.[21] Wie De Moucheron rahmte auch Van Huysum den Blick auf einen Berg in der Ferne mit Hügeln und hohen Baumgruppen; den Vordergrund nehmen schlanke Figuren in antikisierenden Gewändern ein.[22]

Im Vergleich zu diesen klassischen Landschaften wirkt das Frankfurter Gemälde eher pittoresk. Der Eindruck geht auf die Figurenstaffage zurück, die Impulse durch Werke der Bamboccianti verrät. Der Vergleich mit der „Italienischen Landschaft mit der Ponte Lucano" (Abb. 122) von Jan Both macht deutlich, dass sich Jan van Huysum hier an Werken der älteren Generation der Italianisanten orientierte.[23] Sowohl die bäuerliche Staffage mit ihren malerisch abgerissenen Gewändern wie auch das Motiv der Brücke, die eher zeitgenössisch als antik wirkt, sind beiden Gemälden gemeinsam. Wie Both tauchte auch Van Huysum die Landschaft in das goldene Licht der tiefstehenden Sonne, ein Effekt, der heute durch den stark vergilbten Firnis des Frankfurter Ge-

Abb. 277: Claude Lorrain, Landschaft mit einem bäuerlichen Tanz, um 1640/41, Woburn Abbey, Woburn, by kind permission of His Grace the Duke of Bedford and the Trustees of Bedford Estates

17 Vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 98f.
18 Vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 101f.
19 Leinwand, 52 x 71 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 1113). Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 279–281, Nr. L2.
20 Leinwand, 41 x 52,5 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 525). Vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 273, Nr. L1. Da sich Jan van Huysum stilistisch eng an seinem Vater orientierte, ist eine Händescheidung teilweise schwierig; vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 276f.
21 Technische Angaben unbekannt. Barnsley, Cannon Hall Art Museum, National Trust. Zu dem Gemälde und seinem Pendant vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 209, Nr. 61.
22 De Moucheron hatte in der Schildersbent, der Vereinigung niederländischer Künstler in Rom, den Beinamen „Ordonnantie", der auf seine besondere Begabung zum Komponieren seiner Gemälde verwies; vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 208.
23 Kupfer, 45,5 x 58,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 51). Vgl. Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 114f., Nr. 20.

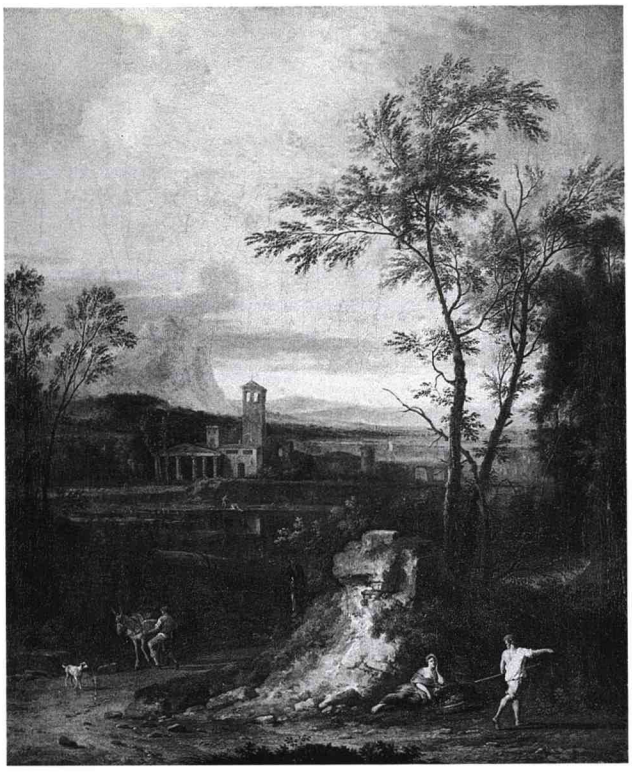


Abb. 278: Jan van Huysum, Italienische Landschaft mit Hirtenstaffage, 1709, zuletzt London, Sotheby's (1966)

mäldes noch verstärkt wird. Trotz der profanen Staffage folgt die Landschaft mit der antik wirkenden Stadt, dem goldenen Licht und den malerischen Baumgruppen dem klassischen, von Claude Lorrain vertretenen Typus.[24] Dies macht der Vergleich mit der um 1640/41 datierten „Landschaft mit einem bäuerlichen Tanz" (Abb. 277) deutlich, die vor allem in der Architekturkulisse Übereinstimmungen mit den genannten Werken von Van Huysum und Both aufweist.[25]

Der Vergleich mit dem 1709 datierten Gemälde von Van Huysum (Abb. 278), das gleichfalls eine mediterrane Landschaft mit Hirtenstaffage zeigt, legt nahe, dass das Frankfurter Gemälde etwa zeitgleich entstand.[26] Deutliche Parallelen bestehen bereits in der Komposition,

Abb. 279: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, Mikroskopaufnahme: Mit wenigen Strichen angedeutetes Mauerwerk der Brücke, Frankfurt a. M., Städel Museum

auch wenn es sich bei der 1966 aus Privatbesitz versteigerten Landschaft um ein Hochformat handelt. So kehren Motive wie der Weg, der um eine Anhöhe führt, der an einen Campanile erinnernde Turm und die Brücke mit den Bögen wieder.[27] Der hoch aufragende, dünne Baum mit dem schütteren Blattwerk rahmt, wie bei dem Frankfurter Gemälde, den Blick in die Ferne und dominiert somit die Komposition. Kennzeichnend für ein Werk der Frühzeit ist zudem der eher pittoreske Charakter der Landschaft mit der bäuerlichen Staffage, die noch nicht dem arkadischen Typus der später entstandenen Werke entspricht, wie der Vergleich mit einer 1699 datierten Zeichnung, ehemals im Kunsthandel, belegt.[28] Offenbar ist zu dieser Zeit noch der Einfluss seines Vaters Justus van Huysum wirksam, der den klassisch-mediterranen Landschaftstypus häufig mit eher zeitgenössisch gekleideten Figuren verknüpfte.[29] Eine in der Graphischen Sammlung des Städel Museums aufbewahrte Zeichnung, die gleichfalls eine an einem breiten Fluss liegende Stadt zeigt, weist deutliche Parallelen auf und dürfte etwa zeitgleich, möglicherweise als Vorlage, entstanden sein.[30]

24 Zu den wechselseitigen Beziehungen zwischen Claude Lorrain und den holländischen Italianisanten, die vor allem die bis etwa 1640 entstandenen Werke des Franzosen prägten, vgl. HARWOOD 2002, S. 20–23.

25 Leinwand, 118 x 148 cm. Woburn Abbey, The Duke of Bedford and the Trustees of Bedford Estates.

26 Material unbekannt, 57,8 x 48,3 cm. Verst. Charles Lockhart u. a. (ged. Patricia Brent), London (Sotheby's) 16. November 1966, Nr. 145 A. Das Motiv der Wanderer oder der umherziehenden Hirten im Vordergrund kommt in den Werken Van Huysums häufiger vor; vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 102.

27 Der Campanile, aber auch der Baum mit dem dünnen, fedrigen Blattwerk tauchen in einer undatierten Landschaft auf, die am 17. Januar 1933 in Berlin versteigert wurde (Foto in der Witt Library, London). Van Huysum verwendete häufig einen diagonal in das Bild führenden Fluss oder See als Vordergrundmotiv, der von einer Brücke mit Figurenstaffage überspannt wird; vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 102.

28 Feder, schwarze und graue Tinte, grau und braun laviert, 274 x 460 mm. Zuletzt Verst. Monaco (Sotheby's) 2. Dezember 1989, Nr. 226. Der Versteigerungskatalog listet das Blatt unter dem Titel „Pêcheurs dans un grand paysage classique" auf und gibt als Ort der Signatur und Datierung die Rückseite an.

29 Vgl. Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 277. Das macht beispielsweise der Vergleich mit der oben erwähnten Landschaft in Schwerin (Abb. 276) deutlich, deren Jagdstaffage an die rustikalen Figuren im Vordergrund von Jans Gemälde im Städel erinnert.

30 Feder, laviert, 145 x 180 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum,

Abb. 280: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, Mikroskopaufnahme: Tierstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 281: Jan van Huysum, Italienische Landschaft, Mikroskopaufnahme: Teilweise ausgesparte braunrote Farbschicht mit darüber gelegten Lasuren, Frankfurt a. M., Städel Museum

Obgleich es sich bei dem Frankfurter Gemälde wohl um ein Frühwerk handelt, ist die Malweise schnell und routiniert. Mit wenigen Strichen gab Van Huysum die Brücke wieder, deren gemauerte Bögen nur angedeutet sind (Abb. 279). Die genaue Beobachtung der Natur, die auch seine Stillleben kennzeichnet, tritt in der sorgfältig wiedergegebenen Tierstaffage hervor, beispielsweise in der Ziege, die vorsichtig eine steile Böschung herabklettert (Abb. 280). Die schnelle, effiziente Malweise lässt sich auch an der Gestaltung des Hintergrundes beobachten: So sind die Häuser direkt auf einer bräunlich-roten Schicht aufgetragen, die im Bereich der Fenster und partiell im Dach ausgespart wurde, um verschattete Bereiche anzudeuten (Abb. 281). Die einzelnen Wandflächen bestehen aus dünn aufgetragenen, verschiedenfarbigen Lasuren, die den Wechsel von Licht und Schatten glaubhaft machen.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 307; 1819, S. 51, Nr. 202; 1823, S. 30, Nr. 202; 1830, S. 10, Nr. 66; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81, Nr. 249; 1879, S. 148, Nr. 298; 1883, S. 151, Nr. 298; 1888, S. 161, Nr. 298; 1892, S. 67, Nr. 298; 1897/1900, S. 65, Nr. 298; 1900, S. 169, Nr. 298; 1905/07, S. 54, Nr. 298; 1919, S. 56f., Nr. 307; 1924, S. 103, Nr. 307; 1991, S. 71; 1995, S. 37, Abb. 48

EBE 1901, S. 559
HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, S. 338, Nr. 8
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 71, S. 94

Graphische Sammlung (Inv. Nr. 5712). Die Motive stimmen weitgehend überein, sind aber im Gegensinn arrangiert, so dass die nahsichtige Baumgruppe die linke und die Stadtkulisse die rechte Bildhälfte bestimmt. Außerdem wurde die Architektur im Maßstab verkleinert, so dass sie stärker in den Hintergrund eingebunden scheint. Die Zeichnung wurde von Prestel reproduziert und 1782 veröffentlicht; vgl. Jean Théophile PRESTEL, Dessins des meilleurs peintres d'Italie, d'Allemagne, et des Payes-Bas, tirés de divers célèbres cabinets; gravés d'après les originaux de même grandeur, Frankfurt a. M. 1782, Nr. 11. Ein Abzug befindet sich in der Graphischen Sammlung des Städel Museums in Frankfurt a. M. (Radierung und Aquatinta, 145 x 178 mm. Inv. Nr. 11552). Laut Inschrift stammte diese aus der Sammlung J. F. Ettling in Frankfurt am Main.

HARMEN LOEDING

Leiden um 1637 – nach 1673 Leiden

Harmen Loeding wurde um 1637 als Sohn eines Glasschneiders in Leiden geboren. Am 3. November 1664 trat er in die St. Lukasgilde ein und wurde im folgenden Jahr zum Meister berufen. 1673 ist er dort letztmalig dokumentiert.

LITERATUR: Cornelis HOFSTEDE DE GROOT, Herman Luydingh, schilder, in: Oud Holland 10, 1892, S. 65; WURZBACH 2, 1910, S. 73; THIEME-BECKER 23, 1929, S. 315; GEMAR-KOELTZSCH, Bd. 3, 1995, S. 606f.

STILLLEBEN MIT FRÜCHTEN UND EINER CHINESISCHEN PORZELLANSCHÜSSEL MIT ERDBEEREN

INV. NR. 1278

1665

Eichenholz, 48,8 x 37,0 cm

Signiert und 1665 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen, über der eine hellgraue Ölgrundierung aufgetragen wurde. Darüber liegt partiell eine bräunliche Unterlegung, die, wie in der Infrarot-Reflektographie sichtbar wird, den Bereich der Porzellanschüssel und das Glas bis zum Rand der Flüssigkeit ausspart und im Hintergrund mit lockeren Pinselzügen aufgetragen wurde (Abb. 282).
Das Gemälde ist in einem relativ guten Zustand: Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde die Brettfuge vermutlich neu verleimt; Spuren sind teilweise noch sichtbar. Bestoßungen an den Bildrändern. Leichte Verputzungen im Zinnteller. Ausgeprägtes Craquelé in einem kleinen Bereich unterhalb der Tischkante. Die Malschicht der hellen Farbtöne (Schüssel mit den Erdbeeren und Blättern, davor liegende Garnele, Trauben) wirkt porös und leicht ausgelaugt.
Unter UV-Licht fluoresziert der dicke Firnis stark. In der linken oberen Bildecke ältere Retusche. Einzelne jüngere Retuschen entlang der Brettfuge, am unteren Bildrand in der Mitte und rund um die Garnele.
Die Signatur „h. Loding Ao 1665" wurde rechts vom Tisch im Hintergrund in roter Farbe aufgetragen. Sie ist leicht verputzt, weist aber ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 283).
Der gekittete und retuschierte Versatz an der Brettfuge deutet auf eine Neuverleimung hin. Die Tafel wurde rückseitig allseits abgefast. Die Abfasung am oberen, sehr unregelmäßigen Bildrand fällt etwas tiefer aus. Klebezettel oben: „Eigenthum von Josephine und Anton Theodor Brentano. [Handschriftl. in schw. Tinte] Stillleben: Früchte, geschälte Zitrone, Auster u. s. w. Künstler: [wieder handschriftl.] De Ring, Pieter 1650" (Abb. 285). Darunter aufgeklebter Textilstreifen, handschriftlich in schwarzer Tinte beschriftet: „Pieter de Ring ‚Josephine und Anton Brentano Schenkung' Anl. A meines Testaments. Dem Städel'schen Kunstinstitute. Ant. Brentano.". Weiterer Klebezettel: „G:1278.", darunter auf einem Papierstreifen mit schwarzer Tinte: „Ring." (Abb. 286). Rote, unleserliche Kreidespuren. Spuren von weißer Kreide und Bleistift.

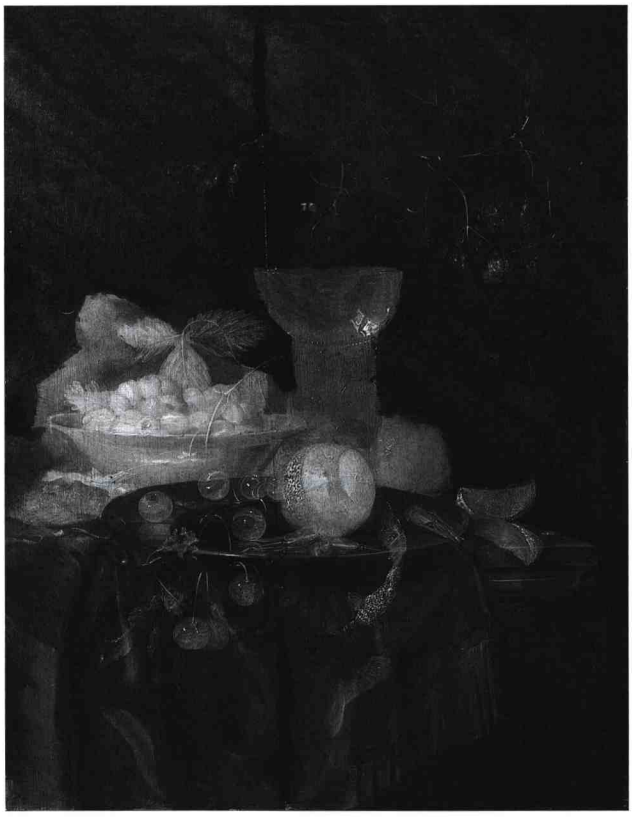


Abb. 282: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Infrarot-Reflektographie: Gesamt, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 283: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 284: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, 1665, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1625 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1636 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1642.

PROVENIENZ

Slg. Kaiserl. Österr. Geheimer Rat Johann Melchior von Birckenstock (1738–1809), Wien
Verst. nachgelassene Slg. J. M. von Birckenstock, Wien (Artaria & Cie.) März 1811, Nr. 373 (zusammen mit dem Pendant *f* 80)[1]
Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.[2]
Verst. nachgelassene Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 56 (*f* 155 an Anton Theodor Brentano)[3]
Slg. Anton Theodor Brentano (1809–1895), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. Juni 1895 mit der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Pieter de Ring"

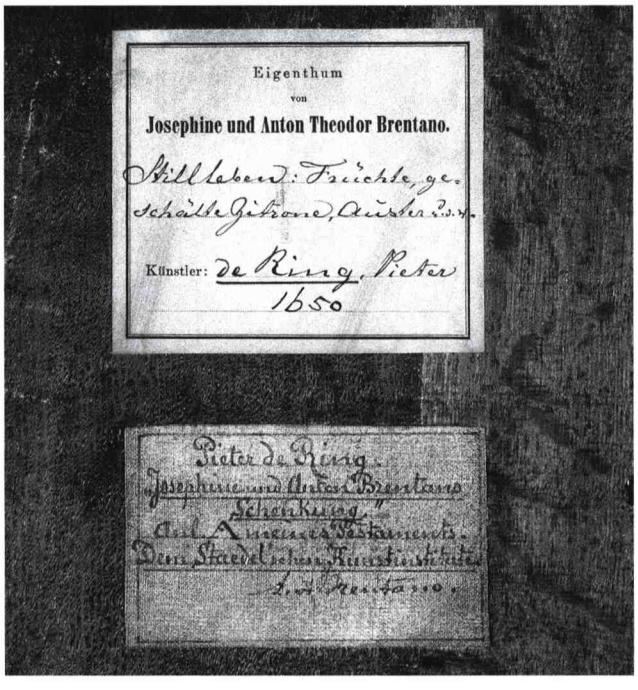


Abb. 285: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Rückseite: Klebezettel, Frankfurt a. M., Städel Museum

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum, Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge: Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 80.

BESCHREIBUNG

Auf einer reich profilierten, steinernen Tischplatte, die größtenteils von einem bräunlichen Tuch mit Goldfransen bedeckt ist, wurde ein Stillleben kunstvoll arrangiert. Auf einem glänzenden Zinnteller im Vordergrund sind drei Garnelen um eine halbgeschälte Zitrone gestreut, deren Schale in dekorativen Windungen über Teller- und Tischrand herabfällt. Links daneben auf dem Teller liegt ein Kirschzweig mit reifen Früchten und von Insekten angefressenen Blättern, ferner rechts an der Tischkante zwei Orangenschnitze. Links hinter dem Zinnteller steht neben einer geöffneten Auster eine Porzellanschale mit blau-weißem Dekor, die reichlich mit Erdbeeren gefüllt und mit einem von Blättern und kleinen Früchten besetzten Ableger geschmückt ist. Rechts daneben steht ein zur Hälfte mit Weißwein gefüllter Römer, auf dem eine Weinranke mit Trauben drapiert wurde. Dahinter setzt sich das Arrangement mit aufgehäuften grünen Weintrauben sowie einer ganzen Orange fort. Auf dem grautonigen Hintergrund zeichnet sich ein von links einfallender Lichtstrahl ab.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung Brentano-Birckenstock stammende Gemälde gelangt 1895 als „Pieter de Ring" in das

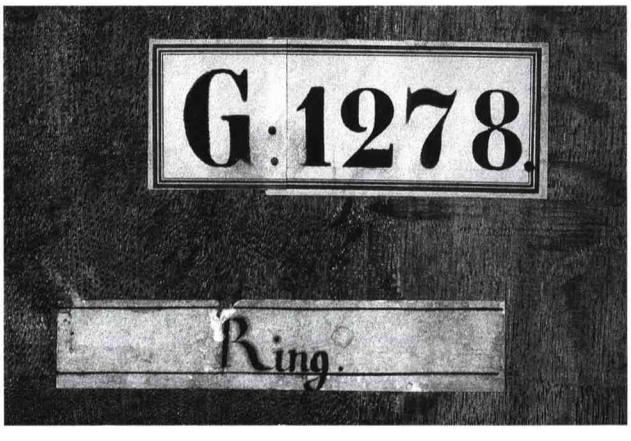


Abb. 286: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Rückseite: Klebezettel, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. die Annotation der Preise im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag (Lugt 7960). Dazu auch FRIMMEL 1, 1913, S. 158.
2 Zur Biographie vgl. KLÖTZER 1, 1994, S. 102.
3 Im Exemplar des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städels, das sich ehemals im Besitz von A. Brentano befand, ist der Preis handschriftlich annotiert: „162 ¾ [durchgestrichen], 155". Warum der Preis offenbar reduziert wurde, geht aus der Anmerkung nicht hervor.
4 Vgl. KINDER 1979, S. 30.

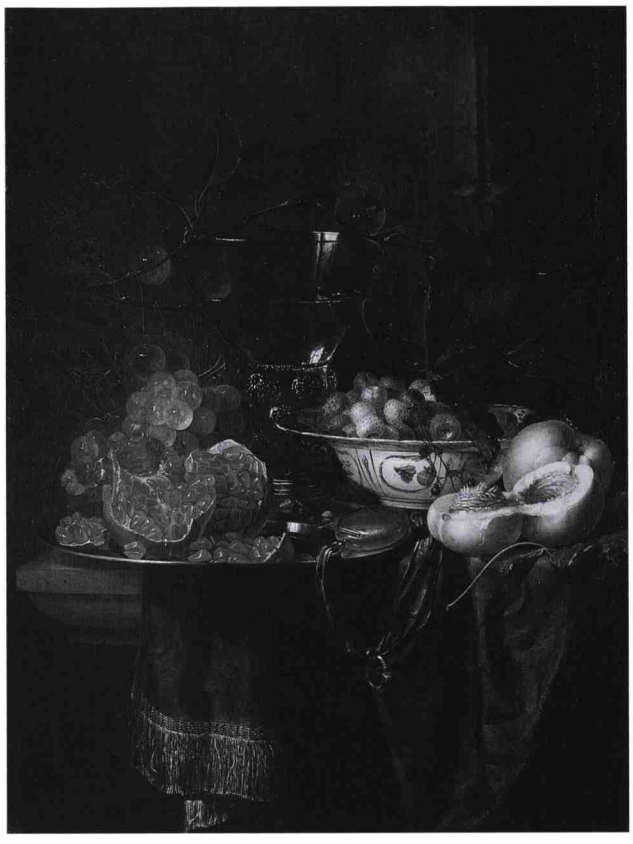


Abb. 287: Pieter de Ring, Stillleben mit Früchten, chinesischer Porzellanschale, Berkemeyer und Uhr, 1658, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Abb. 288: Pieter de Ring, Stillleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer, um 1658, Frankfurt a. M., Städel Museum

Städel. Bereits in dem Versteigerungskatalog der Sammlung Birckenstock von 1811 ist es zusammen mit einem „Stillleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer" (Abb. 288) Pieter de Ring zugeschrieben. Beide Gemälde sind in den Städel-Verzeichnissen ab 1897/1900 als Pieter de Ring aufgenommen. Terryl Tucker Kinder erwähnt beide Stillleben in seinem 1979 veröffentlichten Aufsatz über De Ring als Beispiele für eine Gruppe der für den Maler typischen kleinformatigen Früchtestillleben in der Nachfolge De Heems aus den 1650er Jahren.[4] Fred G. Meijer ist dagegen der Ansicht, dass nur Inv. Nr. 1277 (Abb. 288) von De Ring stamme, während das vorliegende Gemälde dessen Malerkollegen Harmen Loeding zuzuschreiben sei.[5] Nach De Rings Tod 1660 habe Loeding wohl den Auftrag erhalten, die Tafel als Gegenstück zu De Rings Stillleben Inv. Nr. 1277 zu malen.[6] Meijers Zuschreibung an Loeding bestätigte sich 2001 anlässlich der Untersuchung der Tafel in der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums, bei der León Krempel die Signatur des Malers mit der Datierung 1665 entdeckte (Abb. 283).[7]

DISKUSSION

Die traditionelle Zuschreibung der Tafel an Pieter de Ring wurde 1986 durch Fred G. Meijer korrigiert, der das Gemälde De Rings Künstlerkollegen Harmen Loeding zuordnete.[8] Die von León Krempel entdeckte Signatur Loedings mit der Datierung 1665 (Abb. 283) bestätigt diese Zuweisung zweifelsfrei und entspricht darüber hinaus auch dem dendrochronologischen Befund, der eine Entstehung des Gemäldes ab 1642 in Betracht zieht.[9]

5 So ein mündlicher Hinweis auf der Grundlage von Fotos im Februar 2001, aber schon 1986 vermerkt auf dem Foto des Städelbildes im RKD in Den Haag: „H. Loeding (FGM-JN, juli 1986)", darunter in Bleistift: „bleek bij schoonmaak te zijn gem en gedat. 1665."

6 Wie er in einem Schreiben vom 12. September 2001 mitteilte (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

7 Vgl. Protokoll vom 7. November 2001 in der Gemäldeakte.

8 Vergleiche Notiz auf dem Foto im RKD, Den Haag: „H. Loeding (FGM-JN, juli 1986)", darunter in Bleistift: „bleek bij schoonmaak te zijn gem en gedat. 1665."

9 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 7. November 2001 in der Gemäldeakte.

10 Holz, 53,5 x 39 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beu-

In der Komposition wie auch in der Motivwahl steht das Gemälde jedoch den Stillleben Pieter de Rings sehr nahe, so dass die frühere Zuschreibung an ihn nicht verwundert. Eine enge Verwandtschaft besteht mit De Rings „Stillleben mit Früchten, chinesischer Porzellanschale, Berkemeyer und Uhr" im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Abb. 287).[10] Das Rotterdamer Stillleben zeigt eine nahezu identische, ebenfalls mit Erdbeeren gefüllte Porzellanschale, über deren Rand – wie hier – eine Erdbeerpflanze mit einer Beere hängt. Über den Berkemeyer ist dort ein Kirschzweig gelegt, so wie auch in De Rings Frankfurter Stillleben Inv. Nr. 1277 (Abb. 288).[11] Loeding ersetzte in seinem Bild den Kirschzweig durch eine Weinranke mit Traube.[12] Auf De Ring geht auch das Motiv der zwischen den Früchten verstreuten Krabben zurück, wie der Vergleich mit Inv. Nr. 1277 verdeutlicht.

Wie eng die künstlerische Beziehung zwischen Harmen Loeding und Pieter de Ring war, zeigt sich besonders an einem Detail in einem Stillleben Loedings in der Sammlung Heinz in Washington, das auf einem Ring mit dem Monogramm des Künstlers HLD bezeichnet ist.[13] Dieses Motiv geht auf Pieter de Ring zurück, der häufig einen gemalten Ring als sprechende Signatur in seine Stillleben einfügte, so auch in dem Frankfurter Stillleben Inv. Nr. 1277. Loeding versuchte also bewusst, sich seinem Vorbild anzugleichen, sei es aus ökonomischen oder aus künstlerischen Gründen. Beide, Loeding wie De Ring, nutzten jedenfalls das gleiche, auf Jan Davidsz. de Heem zurückgehende Formenvokabular, zu dem die profilierte, von einem Fransentuch teilweise bedeckte Tischplatte ebenso zählt wie die Porzellanschalen, Römer und Zinnteller.

Bei der Frankfurter Tafel handelt es sich um ein typisches Werk Harmen Loedings, das sich sowohl in der Kom-

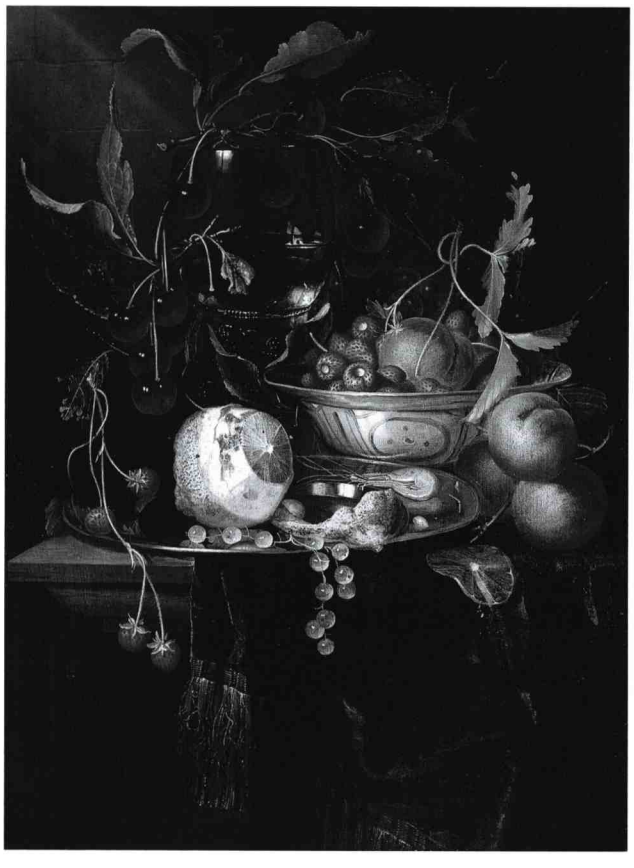


Abb. 289: Harmen Loeding, Stillleben mit Römer und Kirschzweig, um 1665, zuletzt London, Sotheby's (2005)

Abb. 290: Harmen Loeding, Stillleben, um 1665, zuletzt Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (1932)

ningen (Inv. Nr. 2169). Auf der Rückseite signiert und 1658 datiert. Vgl. Kat. ROTTERDAM 1989, S. 130, Nr. 52. Auch Kat. FRANKFURT 2005b, S. 229 und Abb. 173.

11 Eichenholz, 48,3 x 36,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1277). Siehe Kat. FRANKFURT 2005b, S. 226-230, Abb. 170.

12 Kinder wies das von De Ring häufig gebrauchte Motiv bereits in De Heems großem Bankettstillleben im Louvre nach und bezog es sinnbildlich auf die Paradiesesfrucht und die Eucharistie. Vgl. KINDER 1979, S. 37.

13 Vgl. Kat. ROTTERDAM 1989, Nr. 16: als N. van Gelder; im RKD unter Loeding abgelegt, die Zuschreibung von Fred G. Meijer mündlich bestätigt. Vgl. Protokoll von León Krempel vom 7. November 2001 in der Gemäldeakte.

Abb. 291: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Mikroskopaufnahme: Glanzlichter als pastose Höhungen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 292: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Mikroskopaufnahme: Mit heller Malfarbe angelegte Motive, mit Lasuren übergangen (Orangenschnitz rechts), Frankfurt a. M., Städel Museum

position als auch der Auswahl der dargestellten Früchte und Gegenstände gut mit anderen Werken des Malers vergleichen lässt. Gemeinsamkeiten bestehen beispielsweise mit einem „Stillleben mit Römer und Kirschzweig" ehemals im Londoner Kunsthandel (Abb. 289).[14] Das zwar spiegelbildlich aufgebaute Londoner Stillleben weist die gleichen Motive wie das Frankfurter Bild auf: eine blau-weiße Porzellanschale mit Erdbeeren, einen halbgefüllten Römer, auf dem statt der Weinranke ein Kirschzweig liegt, sowie einen Zinnteller mit einer halbgeschälten Zitrone, neben die eine weiße Johannisbeerrispe gelegt ist. Erdbeerschale und Römer kommen auch in einem ehemals im Amsterdamer Kunsthandel bewahrten Stillleben vor (Abb. 290).[15] Auch dieses früher als Werk Jan Davidsz. de Heems geltende Gemälde wurde von Fred G. Meijer bereits 1983 Loeding zugeschrieben, ebenso wie ein ehemals in einer Pariser Privatsammlung befindliches Gemälde, das mit „J DH[ligiert]eem fe 1664" signiert und datiert ist.[16] Bei der Signatur handelt es sich möglicherweise um eine überarbeitete Loeding-Signatur. Die Datierung 1664 erscheint aber aufgrund der Parallelen zum Frankfurter Gemälde plausibel. Zinnteller und Römer kommen auch hier vor, die Porzellanschale ist dagegen durch eine Silberschale ersetzt. Alle drei Gemälde weisen ein ähnliches Format wie die Frankfurter Tafel auf und dürften etwa zeitgleich entstanden sein.

Die Frage, ob Loedings Stillleben als Gegenstück zu De Rings „Stillleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer" (Abb. 288) konzipiert worden ist, muss nach heutigem Kenntnisstand offen bleiben. Nach Meijer könnte Loeding den Auftrag bekommen haben, ein Pendant zu De Rings Stillleben nach dessen Tod 1660 anzufertigen. Denkbar ist aber auch, dass die Gemälde erst im 18. Jahrhundert als Bildpaar zusammengefügt wurden.[17] Obwohl die Maße beider Tafeln annähernd gleich sind, wirken beide Stillleben anders proportioniert.[18] Loedings Tafel ist etwas weniger nahsichtig aufgefasst und höher im Aufbau. Der unregelmäßige obere Bildrand mit der etwas anderen Abfasung könnte dabei auf eine Beschneidung hindeuten. Möglicherweise war der Unterschied in den Proportionen beider Bilder ursprünglich also noch größer.

Gleichen sich die Gemälde beider Künstler in Komposition und Motiven, so unterscheiden sie sich in ihrer Malweise.[19] Bereits die Infrarot-Reflektographien beider Gemälde verdeutlichen dies.[20] Loeding trug den Hintergrund unruhiger auf und setzte Aussparungen weniger ausgeprägt und differenziert ein als De Ring. Helligkeitswerte erzielte er demzufolge weniger mithilfe der durchschimmernden Grundierung, wie es bei De Ring der Fall ist, sondern durch die Vorbereitung beleuchteter Motive mit stark weiß ausgemischten Tönen, die anschließend mit Lasuren überzogen wurden (Abb. 291, 292). Diese Partien heben sich, wie die hell beleuchtete Kontur der Orange, im Streiflicht deutlich als Pastositäten ab. Auch im Röntgenbild treten sie

14 Holz, 41 x 31 cm. Verst. London (Sotheby's) 8. Dezember 2005, Nr. 279 m. Abb.

15 Holz, 45,5 x 37 cm. Ehemals Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (1932). Vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

16 Holz, 47 x 38 cm. Ehemals Paris, Slg. A. Schloss (vor 1940). Vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

17 Vergleiche Meijers Schreiben vom 12. September 2001 in der Gemäldeakte.

18 48,8 x 37,0 (Inv. Nr. 1278) gegenüber 48,3 x 36,8 cm (Inv. Nr. 1277).

19 Zur Malweise von De Ring vgl. WALLERT 1999, S. 66–68.

20 Die Infrarot-Reflektographie zu De Rings Gemälde ist abgebildet im Kat. FRANKFURT 2005b, S. 228, Abb. 171.

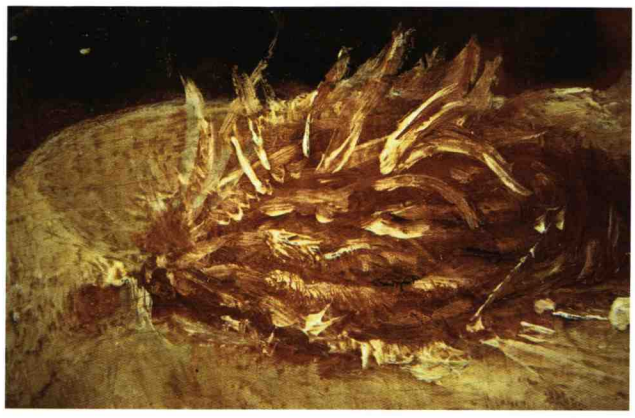


Abb. 293: Pieter de Ring, Stillleben mit Früchten und einem Kirschzweig über einem Berkemeyer, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß aufgetragene helle Partien im Pfirsich, Frankfurt a. M., Städel Museum

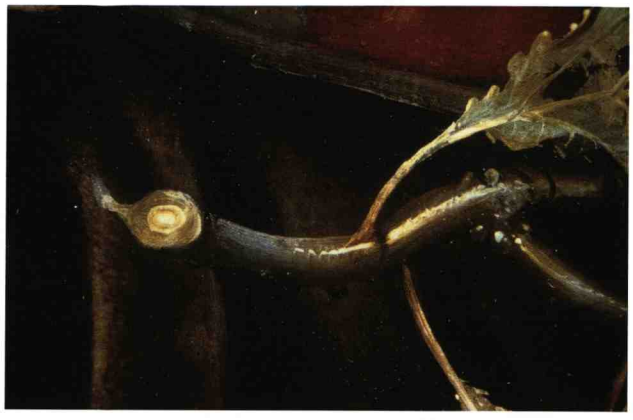


Abb. 294: Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren, Mikroskopaufnahme: Zeichnerische Wiedergabe der Rindenstruktur, Frankfurt a. M., Städel Museum

markant hervor. So ist im Bereich des Tellers ein heller Fleck zu sehen, der vermutlich einen Lichtreflex bezeichnete, im ausgeführten Gemälde jedoch von einer Kirsche überdeckt wurde. De Ring verwendete Weißausmischungen eher alla prima und setzt sie direkt auf den hellen oder dunklen Grund (Abb. 293). Die mehrschichtige, für Loeding charakteristische Malweise tritt in den Früchten deutlich hervor: Das Grün der Erdbeerblätter ist aus einer hellblauen Anlage der Form und einer gelben Lasur zusammengesetzt. Die Garnelen wurden hellgelb angelegt und dann mit Lasuren überzogen, ebenso wie die Orange, die abschließend eine lachsrote Lasur erhielt. Die ganze Komposition ist recht flüssig und schnell gemalt; viele Details sind mehr angedeutet als präzise ausgeführt. Hierbei griff Loeding zuweilen auch auf zeichnerische Mittel zurück, wie etwa für den Kirschzweig auf dem Teller (Abb. 294).

LITERATUR

Verz. 1897/1900, S. 122, Nr. 333b; 1900, S. 277, Nr. 333b; 1905/07, S. 60, Nr. 333b; 1907, S. 56, Nr. 333b; 1910, S. 70, Nr. 333b; 1914, S. 72, Nr. 333b; 1915, S. 128, Nr. 333b; 1919, S. 99, Nr. 1278; 1924, S. 172, Nr. 1278; 1966, S. 102, Nr. 1278; 1995, S. 47f., Abb. 74

FRIMMEL 1, 1913, S. 158
KINDER 1979, S. 30, 37 und 41, Anm. 33.
Kat. FRANKFURT 2005b, S. 226–229 und Abb. 172
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, Nr. 80 mit Abb.

NICOLAES MAES

Dordrecht 1634 – 1693 Amsterdam

Im Januar 1634 wurde Nicolaes Maes als Sohn eines Seidenhändlers in Dordrecht geboren. Houbraken zufolge wurde er zunächst im Zeichnen von einem „gewöhnlichen Meister" unterwiesen, bevor er Ende der 1640er Jahre seine Lehre bei Rembrandt in Amsterdam fortsetzte. 1653 war er nach Dordrecht zurückgekehrt und heiratete im folgenden Jahr Adriana Brouwers, die Witwe eines Predigers. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor. Bis 1674 blieb Maes in Dordrecht ansässig, wo er 1658 zunächst ein Haus und sieben Jahre später einen Garten vor der Stadt erwarb. Dann siedelte er nach Amsterdam über, wo er im November 1693 starb. Nicolaes Maes zählt zu den wichtigsten Schülern von Rembrandt, der ihn nachhaltig beeinflusste. Dennoch entwickelte er einen eigenen, unverwechselbaren Stil. Wie sein Lehrer malte er bis in die späten 1650er Jahre Historien, manchmal auch Porträts. Sein Schwerpunkt jedoch lag zu dieser Zeit auf Genreszenen. Offenbar war dieser Bereich wenig einträglich, denn nach den 1660er Jahren verlegte sich Maes fast ausschließlich auf die Porträtmalerei. Dabei legte er den von Rembrandt geprägten Stil ab und lehnte sich, in dem er hellere und buntere Farben verwendete, an flämische Vorbilder an. Damit wurde Maes zu einem der wichtigsten Vertreter des barocken Standesporträts in den Nördlichen Niederlanden.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 273–277; G. V. VETH, Aantekeningen omtrent eeinige Dordrechtsche schilders, in: Oud Holland 8, 1890, S. 125–142; Abraham BREDIUS, Bijdragen tot een biografie van Nicolaes Maes, in: Oud Holland 41, 1923/24, S. 207–214; Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92, S. 366; Nada GHANDOUR, Recherches sur la biographie de Nicolaes Maes, in: Oud Holland 113, 1999, S. 217–220

BILDNIS EINER DAME IN EINEM SCHWARZEN KLEID

INV. NR. 13

Um 1668–1670

Leinwand, 85,6 x 69,9 cm (Keilrahmenmaß)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die locker gewebte Leinwand (11 x 12 Fäden/cm²) in Leinenbindung wurde mit einer grauen Ölgrundierung versehen. Im Hintergrund lässt sich eine dunkelbraune Unterlegung nachweisen. Partiell wurden Details wie die Haarlocke graubraun unterlegt. Helle Partien wie die Inkarnate hingegen liegen direkt auf der grauen Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 295) werden Pentimenti um das Kinn und unterhalb des Ohrrings sichtbar. Anscheinend hielt die Frau ihren Kopf ursprünglich aufrechter, und der Ohrring hing etwas höher. Unter dem Mikroskop wird in diesen Bereichen unter der obersten Malschicht eine weißliche Schicht sichtbar, mit der die Pentimenti abgedeckt wurden.
Anlässlich der Taxation 1817 wurde der Zustand mit „Gut erhalten" beschrieben (Archiv. 1817, S. 8, Nr. 13). Die Spannränder sind teilweise ausgerissen, die Bildränder bestoßen. Bei der Doublierung des Gemäldes mit einer grundierten Leinwand wurden Pastositäten der Maloberfläche verpresst und die Leinwandstruktur durchgedrückt. Oben rechts Risse in der Leinwand. Retuschierte Kittungen in der linken oberen Bildecke sowie im linken Ärmel. Weitere gekittete und retuschierte Beschädigungen links oberhalb der Stirn, links von der Perle im Dekolleté und im Gewand zwischen den Händen. Über der Kittung an der linken Hand größere Retusche. Weitere kleinere Retuschen im Dekolleté und im Gesicht. Kleine, teilweise retuschierte Ausbrüche um die Nase und im linken Arm. Die Iris in beiden Augen sowie der Ring sind verputzt. Über den partiell starken Verputzungen des Hintergrundes liegen lasierende Retuschen. In den Inkarnaten sitzen Reste alter verbräunter Firnisse in den Vertiefungen der Maloberfläche.
Unter UV-Licht zeigt der Firnis ein äußerst ungleichmäßiges Erscheinungsbild. Über den hellen Partien wie den Inkarnaten und dem weißen Stoff wurde er weitgehend abgenommen und im Bereich des Himmels reduziert. In den dunklen Partien (Gewand und Hintergrund) wurde der Firnis angelöst und unregelmäßig verteilt. Über den Haaren rechts und über den stark verputzten Stellen im Hintergrund blieb der alte Firnis stehen. Jüngere Retuschen über den Rissen oben rechts und am rechten Bildrand.
Die originale Rückseite wird von der Doublierleinwand verdeckt. In der rechten unteren Ecke des Keilrahmens mit schwarzer Kreide „145". Auf der oberen Strebe mit schwarzer Tinte „13", links daneben in roter Kreide „2169". Auf der unteren Strebe zwei Klebezettel. Auf dem Klebezettel links „Städelsches Kunstinstitut N° 13 Art des N. Maes [Inventarnummer und Künstlername in blauer Kreide]". Auf dem Klebezettel rechts daneben in blauer Kreide„13.".

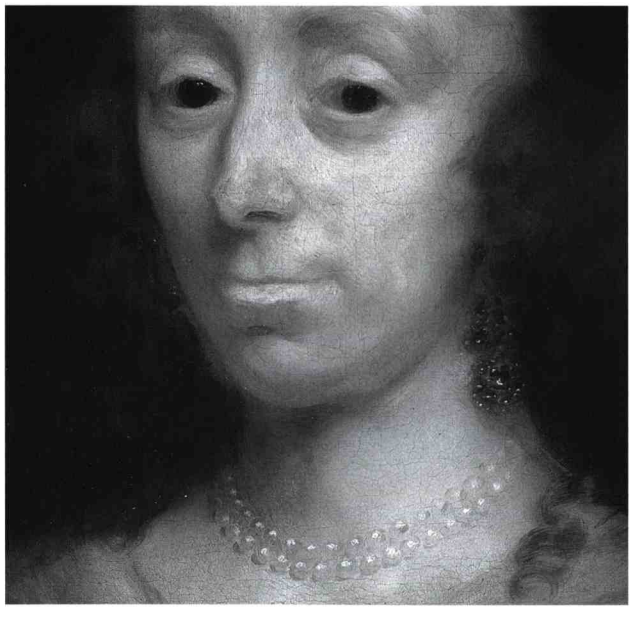


Abb. 295: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Infrarot-Reflektographie: Pentimenti an Kinn und Ohrgehänge, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters

BESCHREIBUNG

Das erweiterte Halbfigurenbildnis zeigt eine vornehme Dame mittleren Alters. Leicht ins Dreiviertelprofil gewendet, richtet sie ihren Blick frontal auf den Betrachter. Die großen, blauen Augen sind von schweren Lidern umgeben. Ihre lange, knochige Nase mit dem leichten Höcker läuft in eine knorpelige Spitze aus. Die schma-

Abb. 296: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, um 1668–1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

len Lippen ihres breiten Mundes deuten ein Lächeln an. Ein kräftiges, leicht zurückweichendes Kinn schließt das längliche Oval des Gesichtes mit den etwas eingesunkenen Wangen ab. Das bräunliche, lockige Haar ist aus der Stirn gekämmt und an den Seiten zu Büscheln zusammengefasst. Eine Locke ringelt sich in den Ausschnitt des eleganten schwarzen Kleides, der von einem transparenten Brusttuch teilweise verdeckt wird. Die Ärmel bestehen aus gebauschtem weißen Stoff. Über ihren linken, leicht angewinkelten Unterarm fällt ein schwarzes Tuch, das die Frau mit ihrer rechten Hand über den Schultern zusammenhält. Eine doppelreihige Perlenkette und große, mit Steinen und Perlen besetzte Ohrringe unterstreichen die Kostbarkeit der Kleidung ebenso wie der Ring mit einem viereckigen Stein an ihrem rechten kleinen Finger. Schmucknadeln aus Perlen und Edelsteinen sind im Stoff des Kleides befestigt und betonen das Dekolleté sowie den Ärmelausschnitt. Die Frau steht vor einem verschatteten Baumschlag, der die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt. Links sind eine Landschaft und ein blauer Himmel zu sehen. Die tiefstehende Sonne verleiht den vereinzelten Wolken einen rosafarbenen Schimmer.

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel erworben. Offenbar ist der Maler zu diesem Zeitpunkt unbekannt, denn im Verzeichnis der Sammlung aus dem gleichen Jahr wird das Porträt zwar aufgeführt, es findet sich aber kein Name.[1] Auch in dem 1817 angelegten Verzeichnis mit der Taxation der damals in der Sammlung befindlichen Bilder wird das Gemälde nur allgemein der Niederländischen

Abb. 297: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame an einem Delphinbrunnen, 1669, Lüttich, Musée d'art moderne et d'art contemporain

Schule zugewiesen.[2] Der Wert des als „gut erhalten" beschriebenen Bildes wird mit *f* 44 festgesetzt. Im Städel-Verzeichnis von 1819 erscheint das Damenbildnis unter der Zuschreibung an Govaert Flinck.[3] Diese wird bis zum Erscheinen des Gemäldekataloges von Heinrich Weizsäcker im Jahr 1900 beibehalten, der das Gemälde als „Art des Maes" bezeichnet.[4] Er beruft sich dabei auf Abraham Bredius, der auf Parallelen zum Spätstil von Maes hinwies.[5]

Cornelis Hofstede de Groot führt das Frankfurter Gemälde in seiner Auflistung der Werke von Maes mit Einschränkung auf, da es in der Zuschreibung „nicht ganz gesichert" sei.[6] Im Katalog zur Versteigerung 1933, bei der das Bildnis zum Aufruf kommt, wird es als eigenhändiges Werk von Maes aufgeführt.[7] In seiner Monographie zu Govaert Flick greift J. W. von Moltke die alte Zuschreibung des Frankfurter Bildnisses an diesen Maler noch einmal auf. Er ordnet es unter die „wrongly attributed paintings & drawings" und bezeichnet es als „Style of N. Maes".[8]

Noch im Verzeichnis von 1991 wird die Zuschreibung als „Art des Maes" beibehalten.[9] Erst Jochen Sander und Bodo Brinkmann nehmen das Bildnis wiederum als Original von Maes in das 1995 erschienene Gemäldeverzeichnis auf.[10]

Abb. 298: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame, um 1668–1670, ehemals Köln, Lempertz (1996), Courtesy Kunsthaus Lempertz

DISKUSSION

Obgleich Nicolaes Maes seine künstlerische Ausbildung bei Rembrandt in Amsterdam erhalten hatte, konzentrierte er sich im Gegensatz zu seinem Lehrer zunächst nicht auf Historien oder Porträts, sondern vorwiegend auf die Genremalerei.[11] Erst um 1660 wandte sich Maes – nun ausschließlich – der Gattung des Porträts zu.[12] Die frühen Bildnisse zeichnen sich durch eine zurückhaltende Farbgebung aus; Büstenporträts, aber auch halbfigurige Bildnisse sind in dieser Zeit häufiger anzutreffen. Zumeist posieren die Personen vor einem neutralen, räumlich nicht näher zu definierenden Hintergrund.[13]

Ab 1663 ist ein deutlicher Wandel spürbar, denn die fortan entstandenen Porträts zeigen eine Tendenz sowohl zu einer repräsentativeren Darstellung als auch zur Standardisierung.[14] Maes stellte nun vorwiegend Halb- und Dreiviertelfiguren in einem weitgehend einheitlichen

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 13.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 8, Nr. 13.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 41, Nr. 109. So auch bei PARTHEY 1, 1863, S. 442, Nr. 37.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 192, Nr. 186.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 192, Nr. 186.
6 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 581, Nr. 444 unter Hinweis auf die ältere Zuschreibung an Govaert Flinck.
7 Verst. nachgelassene Sammlung Franz Rieffel u. a., Frankfurt (Hugo Helbing) 5. Dezember 1933, Nr. 415 als „Nicolaes Maes". Laut handschriftlicher Annotation mit Bleistift im Exemplar des Kataloges in der Bibliothek des Städel Museums ging das Gemälde „zurück". Auf das Städel als Einlieferer verweist der Titelzusatz „Gemälde aus einem süddeutschen Museum".
8 Vgl. VON MOLTKE 1965, S. 251, Nr. 123.
9 Vgl. Verz. 1991, S. 72.
10 Vgl. Verz. 1995, S. 40, Tafel 85.
11 Vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92, S. 366. Dass die Historien von Maes eine so hohe Qualität erreichten, dass sie lange dem Meister selbst zugesprochen wurden, macht die Forschungsdebatte um den „Apostel Thomas" deutlich (Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 246); vgl. Ausst. Kat. BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92, S. 366–371, Nr. 77. Zum Frühwerk von Maes vgl. KREMPEL 2000, S. 42–73 sowie William W. ROBINSON, The *Eavesdroppers* and Related Paintings by Nicolaes Maes, in: HOLLÄNDISCHE GENREMALEREI IM 17. JAHRHUNDERT. Symposium Berlin 1984, hrsg. v. Henning Bock und Thomas W. Gaehtgens, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4, Berlin 1987, S. 283–313.
12 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 255 und KREMPEL 2000, S. 73. Die Jahre von 1656 bis 1659 sind als eine Phase des Übergangs anzusehen, in der sich Maes zusätzlich noch mit Genrethemen beschäftigte; vgl. KREMPEL 2000, S. 70. Maes widmete sich im besonderen dem *portrait historié*; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 255.
13 Vgl. dazu die bei Krempel abgebildeten, von 1655 bis 1659 datierten Beispiele; vgl. KREMPEL 2000, Abb. 60–91, dort auch zum Stil der Porträts S. 61–69.

Format von ca. 89 x 71 cm dar.[15] Zunehmend verwendete er den Ausblick in die Landschaft, häufig kombiniert mit Säulen- und Brunnenmotiven, und schließt sich damit deutlich an den von Anthonis van Dyck eingeführten und von Bartholomeus van der Helst und Govaert Flinck in den Nördlichen Niederlanden verbreiteten Typus des repräsentativen Standesporträts an.[16] Das 1655 datierte Bildnis der „Margaretha Tulp als Braut" (Abb. 564) von Flinck ist dafür ein charakteristisches Beispiel und begründet die frühere Zuschreibung des vorliegenden Bildnisses an diesen Maler.[17]

Abb. 299: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Mikroskopaufnahme: Ohrgehänge aus locker gesetzten Farbtupfen mit gezielt gesetzten Glanzlichtern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Dem gewandelten Geschmack trägt auch die Kleidung der Dargestellten Rechnung: Die Frauen verzichteten zunehmend auf die schlichte, hochgeschlossene Tracht, die noch in den 1650er Jahren üblich war, und orientierten sich an einer internationalen, von französischen Einflüssen geprägten Mode.[18] Die typischen Spitzenkrägen wurden aufgegeben, stattdessen haben die Kleider einen großzügigen Ausschnitt, der durch fast durchsichtige Tücher eher betont als verdeckt wird. Kunstvolle Frisuren verdrängten nun die bislang üblichen Hauben; Seidenschals und Schmuck als kostbare Accessoires rundeten das elegante Erscheinungsbild der modebewussten Frauen ab.[19]

Aufgrund der Kleidung ist das undatierte Damenbildnis von Maes im Städel gegen Ende der 1660er Jahre anzusetzen. So ist die Frisur „à la Sévigné"[20] mit den straff über die Stirn zurückgekämmten Haaren, die über den Ohren zu dicken Haarbüscheln zusammengefasst werden und aus denen einzelne, zu Korkenzieherlocken gedrehte Strähnen auf die Schulter fallen, zu dieser Zeit ebenso üblich wie der noch relativ kleine Ausschnitt des Seidenkleides, der von einem zarten, halb transparenten Schleier umgeben ist. Auch die weißen, bauschigen Ärmel, die aus dem eng anliegenden Kleid quellen, sind für die Mode dieser Zeit typisch.[21] Das strenge Schwarz, das die Damenmode seit der Jahrhundertwende geprägt hatte, war weiterhin in Mode, wurde aber bald von hellen Seidenstoffen verdrängt.[22]

Ein 1669 datiertes Frauenbildnis von Maes in Lüttich (Abb. 297) zeigt große Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde.[23] Nicht nur sind der leicht schräg ins Bild platzierte Körper und die Kleidung vergleich-

14 Vgl. KREMPEL 2000, S. 76. Dazu auch die dort abgebildeten Beispiele; vgl. KREMPEL 2000, Abb. 93–152.

15 Vgl. KREMPEL 2000, S. 76.

16 Als Begründung für diese Neuorientierung wurde mehrfach ein Aufenthalt im Ausland genannt: Die Forschung geht sowohl von einem Aufenthalt von Maes in Antwerpen als auch in England aus; vgl. KREMPEL 2000, S. 56, für den Englandaufenthalt beruft er sich auf einen Hinweis bei Wurzbach; vgl. KREMPEL 2000, S. 375, Dok. 23. Dort könnte Maes mit dem von Van Dyck nachhaltig geprägten und durch Peter Lely und Godfried Kneller weitergeführten Bildnistypus in Berührung gekommen sein. Hingegen stellt Wayne Franits den Stilwandel von Maes in den Zusammenhang mit soziokulturellen Veränderungen. So habe sich die holländische Oberschicht zunehmend einem französisch geprägten Geschmack zugewandt, der als Ausdruck von Zivilisiertheit und hoher Kultiviertheit gesehen wurde, und dem sich Maes als Bildnismaler mit Rücksicht auf die Wünsche seiner Auftraggeber anpasste; vgl. Wayne FRANITS, Young women preferred white to brown: Some remarks on Nicolaes Maes and the cultural context of late seventeenth-century Dutch portraiture, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 46, 1995, S. 395–415. Im Vergleich zu den aufwendigen Bildnissen von Van der Helst kennzeichnet – Krempel zufolge – die von Maes gemalten Porträts eine relativ schlichte Kleidung, die wohl auf die Wünsche von Maes' Auftraggebern zurückzuführen sei; vgl. KREMPEL 2000, S. 80.

17 Leinwand, 138 x 103,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. M 1987/1). Dazu Kat. KASSEL 1996, S. 117. Zur früheren Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an Govaert Flick vgl. Verz. 1819, S. 41, Nr. 109 bis Verz. 1897/1900, S. 45, Nr. 186 und PARTHEY 1, 1863, S. 442, Nr. 37.

18 Vgl. KREMPEL 2000, S. 76.

19 Vgl. KREMPEL 2000, S. 76.

20 Vgl. KREMPEL 2000, S. 80 mit weiteren Literaturhinweisen.

21 Vgl. KREMPEL 2000, S. 76.

22 Das macht der Vergleich mit dem 1677 datierten „Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft" (Inv. Nr. 1230) von Arie de Vois im Städel (Abb. 563) beispielhaft deutlich.

23 Leinwand, 100 x 81 cm. Lüttich, Musée d'art moderne et d'art

bar, sondern auch die fast parallel geführten linken Arme: In dem Gemälde in Lüttich schiebt die Frau ihren Ärmel etwas zurück, während die Porträtierte im Frankfurter Bildnis mit einer eleganten Geste ihren Schal auf der Brust festhält. Der hier gezeigte Landschaftsausschnitt im Hintergrund wird in dem Lütticher Damenbildnis durch einen Delphinbrunnen ergänzt, der zusammen mit der hinter der Frau sichtbaren Draperie den Eindruck eines vornehmen Ambientes noch verstärkt. Einen Landschaftshintergrund zeigt auch ein 1667 datiertes Damenbildnis im Kunsthandel, denn hier steht die Dargestellte unter einer Draperie vor dem offenen Himmel. Am linken Bildrand wird die Landschaft durch einen zypressenartig aufragenden Baum abgeschlossen, dessen fedriges Blattwerk an den Baum auf dem Gemälde im Städel erinnert.[24]

Für die Datierung des Frankfurter Porträts in die späten 1660er Jahre spricht auch der Himmel, der sich durch ein leuchtendes Blau und pastos aufgetragene, rosafarbene Wolken auszeichnet. Sehr ähnlich kommt er im Hintergrund des Bildnisses eines „Jungen im antikisierenden Jagdkostüm" in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie vor, dessen Entstehung um 1670 angesetzt wird.[25]

Die von León Krempel festgestellte Tendenz bei Maes, die Gesichter zu vereinheitlichen,[26] lässt sich auch bei dem Frankfurter Gemälde nachweisen. Das schmale, in ein spitzes Kinn auslaufende Oval des Gesichts, der breite Mund mit der ausgeprägten Unterlippe sowie die mandelförmigen Augen über der langen, mit einem leichten Höcker versehenen Nase treten in den bereits genannten Porträts gleichfalls auf. Dass Maes mit einem festen Repertoire arbeitete, macht der Vergleich mit dem Bildnis einer Frau deutlich, das 1996 bei Lempertz versteigert wurde (Abb. 298).[27] Es zeigt eine annähernd identische Haltung der Arme, nur die der Hände weicht leicht ab. Darüber hinaus sind das Kostüm und die Position der Figur vor der Landschaft überaus ähnlich. Der Ausblick auf den Baum mit dem gefiederten Blattwerk wird in dem Kölner Gemälde noch durch eine Balustrade mit einer darauf abgestellten Vase ergänzt.

Wilhelm Bode sah die an einem international gefragten Porträtstil orientierten Gemälde als Ausdruck eines verwässerten Geschmacks, der nichts mehr mit der Kraft der zur Zeit Rembrandts entstandenen Gemälde gemein habe.[28] Allerdings macht die Betrachtung der Maltechnik deutlich, dass Maes, trotz seiner Orientierung an den damals herrschenden Porträtkonventionen,

Abb. 300: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Mikroskopaufnahme: Flüchtig gemalte Schatten unter der Nase und in den Nasenlöchern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 301: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Mikroskopaufnahme: Haarlocke auf dem beleuchteten Dekolleté, Frankfurt a. M., Städel Museum

contemporain, alter Bestand des Musée des Beaux-Arts. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 584, Nr. 460 und KREMPEL 2000, S. 301, Nr. A 98.

24 Leinwand, 90,2 x 70,8 cm. Zuletzt Verst. Slg. Patrick Bain u.a., London (Christie's) 28. Oktober 1988, Nr. 157. Vgl. KREMPEL 2000, S. 299, Nr. A 87.

25 Leinwand, ehemals auf Holz aufgezogen, 55,5 x 42,5 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 670). Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 255–258, Nr. 85, zur Datierung insbesondere S. 256–258.

26 Vgl. KREMPEL 2000, S. 79.

27 Leinwand, 107 x 82 cm. Zuletzt Verst. Köln (Lempertz) 19. Mai 1996, Nr. 1091.

28 Vgl. BODE 1917, S. 68.

in der Malweise durchaus seinem Lehrer verbunden blieb. Rembrandts besonderes Interesse an der Wiedergabe kostbarer Stoffe und Geschmeide, die vor allem für seine alttestamentarischen Szenen charakteristisch sind, prägte auch seinen Schüler: Mit Hingabe widmete sich Maes der Wiedergabe der glitzernden Ohrgehänge, deren Funkeln nicht etwa auf minutiös gemalte Steine, sondern auf eine nur andeutende Malweise zurückgeht. Die Betrachtung unter dem Mikroskop erweist, dass er hier Tupfen in einer eher lockeren, spontanen Weise nebeneinander setzte und dem Schmuck erst durch wenige gezielt gesetzte weiße Glanzlichter die Form verlieh (Abb. 299).[29] Mit einigem Abstand zum Gemälde schließen sich die scheinbar planlos gesetzten Pinselstriche zu einem glitzernden Schmuckstück und damit zu einer präzisen Form zusammen.[30] Ebenso kennzeichnend und auch für Werke von Rembrandt typisch ist die Sparsamkeit der eingesetzten Mittel, mit der sich gleichwohl wirkungsvolle Effekte erzielen ließen. So erscheint das Gesicht der Frau mit den sanft modellierten Schatten sehr plastisch. Erst der Blick durch das Mikroskop belegt, dass beispielsweise der Schatten unter der Nase und in den Nasenlöchern recht pauschal angelegt ist (Abb. 300).[31] Auch die schimmernde Locke, die auf dem beleuchteten Dekolleté der Frau aufliegt, besteht nur aus locker geführten Pinselstrichen, die, in leichter Krümmung parallel zueinander angeordnet und mit helleren Glanzlichtern versehen, die Spannung eines zur Locke gebrannten Haares verdeutlichen (Abb. 301). Wie effizient Maes in der Gestaltung der Haare im Hintergrund vorging, macht wiederum der Blick durch das Mikroskop deutlich, denn die hellbraunen Haare sind nur mit wenigen Strichen auf den dunklen Grund gesetzt (Abb. 302). Damit setzte Maes, auch darin Rembrandt folgend, die Erkenntnis um, dass Gegenstände im Schatten eher unscharf, beleuchtete Oberflächen jedoch vom Auge präzise wahrgenommen werden.[32] In der graduellen, der jeweiligen Beleuchtungssituation angepassten Abstufung des Farbauftrags entspricht Maes wiederum seinem Vorbild.

Abb. 302: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Mikroskopaufnahme: Mit wenigen Strichen angedeutete Haarlocke im Schatten, Frankfurt a. M., Städel Museum

Allerdings gibt es auch Abweichungen, die tatsächlich auf die Zuwendung zu dem eleganten Porträtstil seiner Zeit zurückgehen, denn Maes verzichtete auf pastose Farben und damit auf plastische, ein Farbrelief erzeugende Effekte. Das macht auch der Blick mit dem Mikroskop auf das Inkarnat deutlich: Im Gegensatz zu Rembrandt, der in den beleuchteten Partien den Hautton pastos auftrug,[33] bevorzugte sein Schüler eine vertriebene Malweise, so dass kaum ein Pinselstrich zu erkennen ist. Hierin unterscheidet sich Maes von einem anderen, gleichfalls aus Dordrecht gebürtigen Rembrandtschüler, nämlich von Aert de Gelder, der wie sein Lehrer die Oberflächen plastisch gestaltete und mit dem Farbrelief eine besondere Suggestion erziel-

29 Dieses Vorgehen ist auch für Rembrandt typisch, der beispielsweise die Feuchtigkeit der Iris nicht durch präzise gesetzte Höhungen, sondern durch locker aufgetragene Tupfen scheinbar zufällig erzielte und somit den Oberflächen eine größere Lebendigkeit verlieh; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 171-173. Diese besondere Begabung zur Darstellung von Oberflächentexturen kennzeichnet schon das in Leiden entstandene Frühwerk: So besteht der golddurchwirkte Turban des Saul auf dem Gemälde „David spielt die Harfe vor Saul" im Städel (Inv. Nr. 498) gleichfalls aus kleinen Pünktchen, die sich erst in einiger Distanz zu einem von Goldfäden durchzogenen Stoff zusammensetzen; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 377.

30 Dass Rembrandt selbst die Betrachtung seiner Gemälde aus einiger Entfernung empfahl, ist über Houbraken (HOUBRAKEN 1, 1718, S. 269) überliefert, der möglicherweise auf den Bericht eines Rembrandt-Schülers zurückgreifen konnte; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 163f.

31 Dass Rembrandt ähnlich vorging, macht der Vergleich mit einer Mikroskopaufnahme deutlich, die den gleichen Ausschnitt aus einem von Rembrandt gemalten Frauenporträt wiedergibt; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 172, Abb. 220. Auch Sozzani weist auf die dünne Malweise hin, die beispielsweise in den Schattenpartien den dunklen Grund durchscheinen lässt, der nur mit einer halbtransparenten Lasur überzogen wurde; vgl. Laurent SOZANNI, Christopher MC GLINCHEY, *Portrait of a Lady* and Techniques in the Late Paintings of Nicolaes Maes, Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection, London 2006, S. 164–187, S. 169.

32 Dazu VAN DE WETERING 1997, S. 181–185.

33 Ein charakteristisches Beispiel ist der Farbaufbau in der Wange der „Maertgen van Bilderbeecq" (Inv. Nr. 912) im Städel, der aus pastos übereinandergelegten Schichten besteht, in dem die Pinselzüge noch zu erkennen sind; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 389, Abb. 370. Dies dokumentiert auch die bereits erwähnte Mikoskopaufnahme, die die Mundpartie eines von Rembrandt gemalten Frauenporträts wiedergibt (vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 172, Abb. 220). Rembrandt trug bewusst den Inkarnatton mit feinen Strichen auf und schattete ihn mit verschiedenen tonalen Valeurs ab, um ihm eine gewisse Lebendigkeit zu verleihen; vgl. VAN DE WETERING 1997, S. 172.

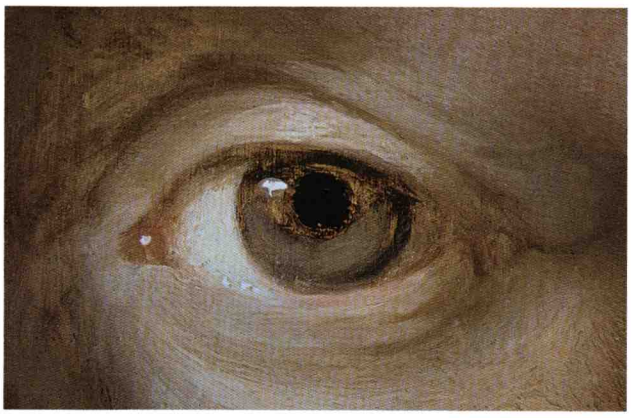


Abb. 303: Rembrandt, Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Unterlegung in der Augenhöhle und im Augenwinkel, Frankfurt a. M., Städel Museum

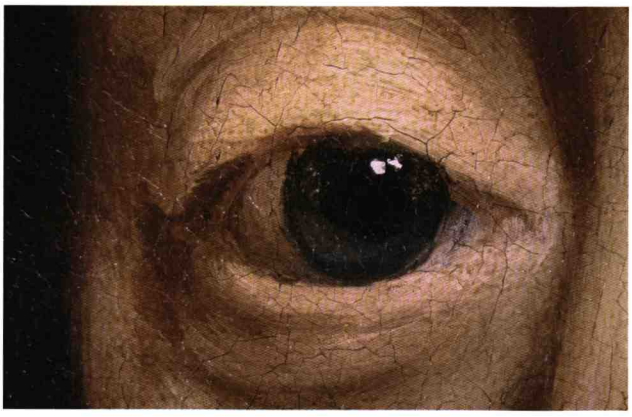


Abb. 304: Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid, Mikroskopaufnahme: Augenpartie mit opakem Farbauftrag und hineingemalten Schattenzonen, Frankfurt a. M., Städel Museum

te.[34] Auch der kreative Umgang mit der Farbe, der sich beispielsweise in Einkratzungen äußert und den De Gelder wiederum von Rembrandt übernahm (Abb. 108), ist bei Maes nicht zu finden. Dieser bevorzugte einen glatten Farbauftrag, der im Einklang mit den schimmernden Seidenstoffen und den aus Lasuren aufgebauten, fein vertriebenen Inkarnaten der Dargestellten steht. Die unterschiedlichen Herangehensweisen belegt auch der Vergleich der Augen: Das von Rembrandt 1633 gemalte Bildnis der Maertgen van Bilderbeecq im Städel zeigt die typische offene Malweise in den Schattenpartien.[35] Dies wird insbesondere in der Gestaltung der Augen sichtbar, wo bewusst die Unterlegung ausgespart wurde, um beispielsweise der Iris mehr Tiefe zu verleihen (Abb. 303).[36] Das von Maes gemalte Bildnis zeigt hingegen einen dichteren Farbaufbau, der beispielsweise in der Iris – trotz der Verputzungen – sichtbar ist (Abb. 304). Schatten neben dem Nasenbein in der Augenhöhle erzeugte Maes nicht durch eine ausgesparte Unterlegung, sondern durch braune Lasuren, die die darunterliegenden Schichten überdecken.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 13; 1819, S. 41, Nr. 109; 1823, S. 22, Nr. 109; 1830, S. 33, Nr. 236; 1833, Taf. 3; 1835, S. 45, Nr. 42 Verz. 1844, S. 106, Nr. 257; 1858, S. 151, Nr. 433; 1866, S. 155, Nr. 433; 1870, S. 108, Nr. 148; 1873, S. 110, Nr. 148; 1879, S. 122, Nr. 186; 1883, S. 25, Nr. 186; 1888, S. 133, Nr. 186; 1892, S. 47, Nr. 186; 1897/1900, S. 45, Nr. 186; 1900, S. 192, Nr. 186; 1905/07, S. 36, Nr. 186; 1907, S. 34, Nr. 186; 1910, S. 43, Nr. 186; 1914, S. 44, Nr. 186; 1915, S. 109, Nr. 186; 1919, S. 70, Nr. 13; 1991, S. 72; 1995, S. 40, Tafel 85

PARTHEY 1, 1863, S. 442, Nr. 37
HOFSTEDE DE GROOT 6, 1915, S. 581, Nr. 444
VON MOLTKE 1965, S. 251, Nr. 123
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 72, S. 81

34 Vgl. dazu den Katalogeintrag zu Aert de Gelders „Selbstbildnis als Zeuxis" (Inv. Nr. 1015) in diesem Band, S. 103–114.

35 Eichenholz (oval), 67,4 x 55,2 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 912). Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 380–394.

36 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 386f.

NICOLAES MAES (Kopie?)

BILDNIS EINES MANNES MIT KAPPE

INV. NR. 692

Um 1675

Eichenholz, 33,5 x 27,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (33,5 x 27,5 x 0,7–1,1 cm) wurde mit einer warmtonigen hellgrau-braunen Grundierung versehen. Eine Unterlegung lässt sich nicht nachweisen, nur der Kragen scheint großflächig mit einem kühlen Grauton angelegt.
Mäßiger Zustand. Der Bildträger ist am unteren Bildrand deutlich dicker als am oberen. Unregelmäßig gesägte Ränder. Am rechten Rand vorgekratzte Hilfslinie für die Sägung. Vermutlich auf Reinigungs- und Regenerierungsmaßnahmen zurückgehender Lösemittelschaden mit Schwundrisscraquelé und schollenartig zusammengezogener Malschicht. Das Gemälde ist großflächig verputzt, vor allem im Gesicht und am Kragen, weniger im Hintergrund. Im Gewand sind die Verputzungen durch Übermalungen verdeckt. Beschädigung an den Bildrändern, Bestoßung an der unteren Ecke. Kleine Dellen im Bereich des Kragens. Anobienausfluglöcher entlang des unteren Bildrandes.
Der Firnis zeigt ein unregelmäßiges Erscheinungsbild. Reste eines alten Firnisses sind im Gesicht nachweisbar. Unter UV-Licht fluoresziert der Firnis sehr ungleichmäßig. Über Kopf und Kragen wurde der ältere Firnis vollständig entfernt, in den übrigen Bereichen nur gedünnt.
Auf der Rückseite fehlt die obere Abfasung, die untere fällt breit aus. Anobienfraßgänge am unteren Bildrand. Klebezettel in der Mitte oben: „G. 692." In weißer Kreide, vom Klebezettel teilweise verdeckt, Inschrift: „N [...] MA[.]s". Darunter in roter Kreide „3419".
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1654 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1659 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1673.

PROVENIENZ

Slg. Karl Friedrich Wendelstadt (1786–1840), Künstler und Städel-Inspektor, Frankfurt a. M.[1]
Erworben am 12. Juni 1817 von K. F. Wendelstadt als „Franz Hals"

BESCHREIBUNG

Das hochrechteckige Gemälde zeigt das Bildnis eines älteren Mannes in einem gemalten ovalen Rahmen. Der Dargestellte ist bis zur Brust wiedergegeben. Das von links einfallende Licht betont das Gesicht des Mannes und den weißen, flachen Kragen. Vor dem neutralen, grauen Hintergrund treten seine markanten Züge deutlich hervor. Der schmale Kopf mit der schwarzen Kappe und den schütteren, grau melierten Haaren ist aus der Dreiviertelansicht leicht nach rechts gedreht. Unter einer hohen, gewölbten Stirn sind die schmalen Augen zu sehen. Die dünnen, unregelmäßigen Brauen hat der Mann leicht zusammengezogen, was seinem Blick eine gewisse Ernstheit und Strenge verleiht. Eine kräftige Nase mit breitem Rücken und knorpeliger Spitze springt zwischen den flachen, leicht eingesunkenen Wangen hervor. Der breite Mund mit den vollen Lippen wird von einem modischen Oberlippen- und Spitzbart gerahmt. Die unscharfe Kontur der Kinnpartie und das große Ohr, hinter das die Haare gestrichen sind, sprechen für das fortgeschrittene Alter des Dargestellten. Der glatte, weiße Kragen ruht auf einem in weichen Falten fallenden, schwarzen Gewand, das vorne durch eine Knopfleiste geschlossen wird.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wird 1817 aus der Sammlung des Städel-Inspektors Karl Friedrich Wendelstadt als „Franz Hals" erworben. Unter dieser Zuschreibung wird es in den Stä-

1 Vgl. KLÖTZER 2, 1996, S. 550.

2 Vgl. Verz. 1819, S. 34, Nr. 30 und folgende.

Abb. 305: Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe, um 1675, Frankfurt a. M., Städel Museum

del-Verzeichnissen des 19. Jahrhunderts geführt,[2] ab 1844 mit dem Zusatz „Schule" versehen.[3] 1858 notiert Gerhard Malß den Vorbesitzer (C. F. Wendelstaedt), das Erwerbungsjahr (1817) sowie den Ankaufspreis (*f* 160).[4] In seiner Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel geht Theodor Levin 1887/88 auch auf dieses, nun der Schule von Frans Hals zugewiesene Gemälde ein und lehnt die Zuschreibung mit dem Hinweis „nicht einmal Schule des Meisters" ab.[5] Heinrich Weizsäcker ordnet es dann 1900 der Schule Rembrandts zu.[6] Er weist außerdem auf die „in dunkelgrauer Steinfarbe gemalte ovale Umrahmung" hin. Eine nur bruchstückhaft lesbare Kreidebeschriftung auf der Rückseite der Tafel lässt eine ältere Zuweisung an den Rembrandt-Schüler Nicolaes Maes (getauft 1634–1693) vermuten. Nach 1915 erwähnen nur noch zwei Verzeichnisse das Gemälde,[7] dann wird es erst wieder 1995 bei Sander und Brinkmann als „Niederländischer Meister um 1660" katalogisiert.[8]

Paul Huys Janssens weist im Jahr 2000 mündlich auf die Ähnlichkeit mit den Bildnissen des Dordrechter Kaufmanns Jacob Trip hin, die u. a. von Rembrandt, Jacob Cuyp und Nicolaes Maes vorliegen.[9] Rudi Ekkart zieht in einem Gespräch im Februar 2001 in Erwägung, dass es sich um einen englischen Maler in der Art des William Dobson (1610/11–1646) handeln könnte.[10] Auf einem Foto im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag ist das Gemälde Nicolaes Maes zugeschrieben. Laut León Krempel[11] und Fred G. Meijer[12] handelt es sich jedoch eher um eine Kopie nach einem Gemälde von Nicolaes Maes.

DISKUSSION

Das bisher wenig beachtete Bildnis besitzt eine Reihe von Merkmalen, die für die Bildnisse von Nicolaes Maes charakteristisch sind.[13] Als besonders typisch kann

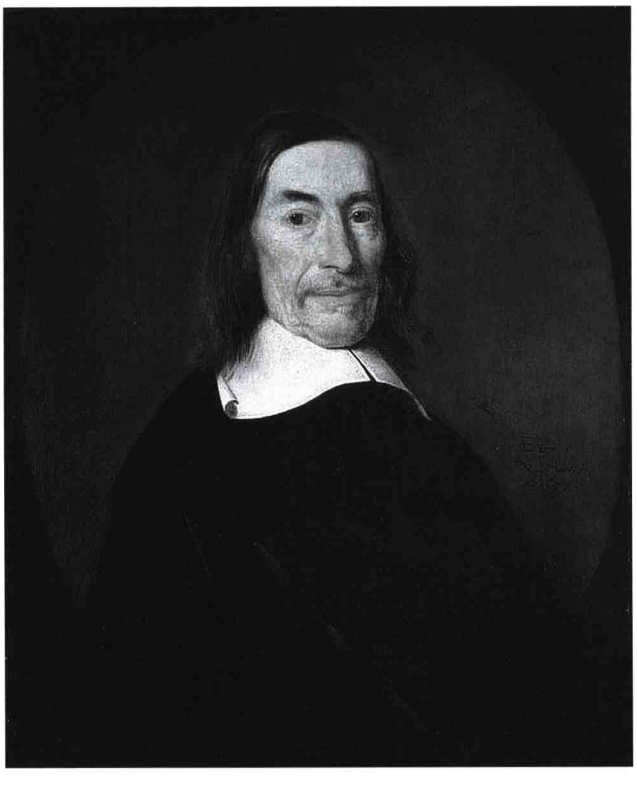


Abb. 306: Nicolaes Maes, Bildnis des Jacob de Witt, 1657, Dordrecht, Dordrechts Museum

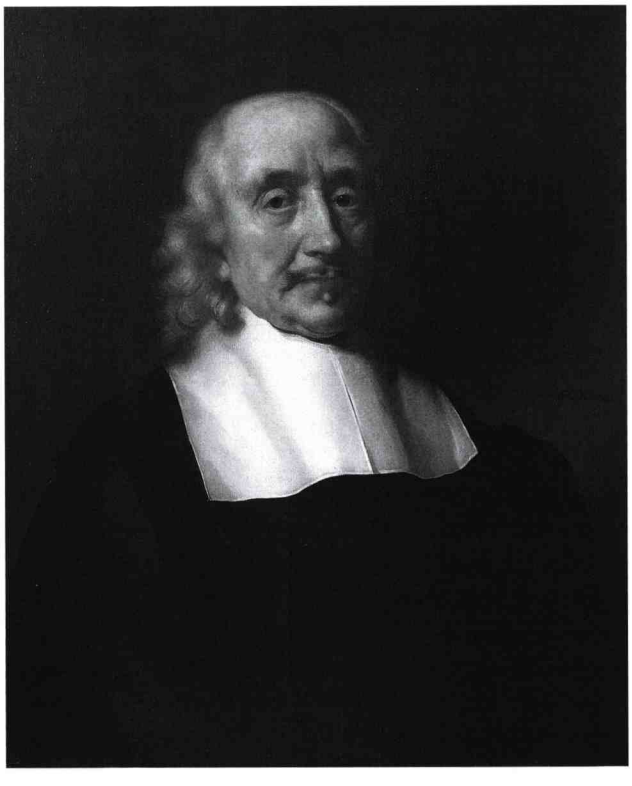


Abb. 307: Nicolaes Maes, Brustbild eines älteren Herren, 1666, Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier

3 Vgl. Verz. 1844. S. 102, Nr. 229 und folgende.
4 Vgl. Verz. 1858, S. 91, Nr. 183.
5 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 285, Nr. 93.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 275, Nr. 176.
7 Vgl. Verz. 1919, S. 97, Nr. 692; Verz. 1924, S. 164, Nr. 692.
8 Vgl. Verz. 1995, S. 69.
9 Nach Annotation im Verz. 1995, Handexemplar M. Maek-Gérard. Zu den Trip-Bildnissen siehe zuletzt KREMPEL 2000, S. 282, bei Kat. Nr. A 12.
10 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 9. November 2001 in der Gemäldeakte.
11 Vgl. dessen Protokoll vom 9. November 2001 in der Gemäldeakte.
12 Wie er in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, äußerte.
13 Zu Nicolaes Maes siehe KREMPEL 2000.

das vor dem dunklen Fond in heller Beleuchtung abgesetzte Gesicht mit seinen farbigen Akzenten in den Augen und Lippen gelten. Maes' frühe Bildnisse zeigen oft schönlinig konturierte Gesichter und Kragen. Auffällige Parallelen bestehen insbesondere zu seinen frühen Bildnissen, welche die Dargestellten meist frontal in dunkler Kleidung in einem Zusammenspiel von Weiß, Schwarz und Grau vor einem neutral gehaltenen Hintergrund zeigen. Vergleichen lässt sich die Frankfurter Tafel beispielsweise mit einem 1658 datierten „Brustbild eines 67-jährigen Herren" in ähnlich kleinem Format,[14] aber auch mit dem 1657 datierten „Bildnis des Jacob de Witt" in Dordrecht (Abb. 306).[15] Letzteres ist zwar in seinen Maßen etwas größer, zeigt aber wie hier das Brustbild vor einem grauen Oval. Dem Frankfurter Bildnis eng verwandt ist auch die Art der Wiedergabe der Gesichtszüge mit langer Nase und ausgeprägten Nasolabialfalten. Der gemalte Ovalrahmen tritt bei Maes häufiger, eher jedoch in seinen späteren Bildnissen auf und geht auf eine vor allem von Frans Hals geprägte Tradition zurück.[16]

Weitere Gemeinsamkeiten bestehen zu Gemälden der 1660er Jahre, als Maes sich nach seiner Tätigkeit als Genremaler ausschließlich auf Bildnisse konzentrierte. Zu nennen sind etwa das 1666 datierte „Brustbild eines älteren Herren" im Musée Crozatier in Le Puy-en-Velay (Abb. 307),[17] das einen ähnlichen Ausschnitt zeigt, das „Bildnis des Jacob Trip" in Den Haag[18] sowie das ebenfalls 1666 datierte „Bildnis eines älteren Herren" in London.[19] Zwar weisen die zwei letztgenannten größere Formate auf und zeigen die Figuren als Kniestücke, doch lassen sie sich hinsichtlich der Kleidung und Gesichtsgestaltung gut mit der Frankfurter Tafel vergleichen. Ähnliche Gesichtszüge finden sich außerdem in dem späten „Bildnis des Jan de Reus" in London.[20]

Trotz der kompositorischen wie stilistischen Übereinstimmungen lässt sich die Frankfurter Tafel aber aufgrund der mangelnden Qualität wohl nicht als ein Werk des Dordrechter Malers einordnen. Das dünn und ohne

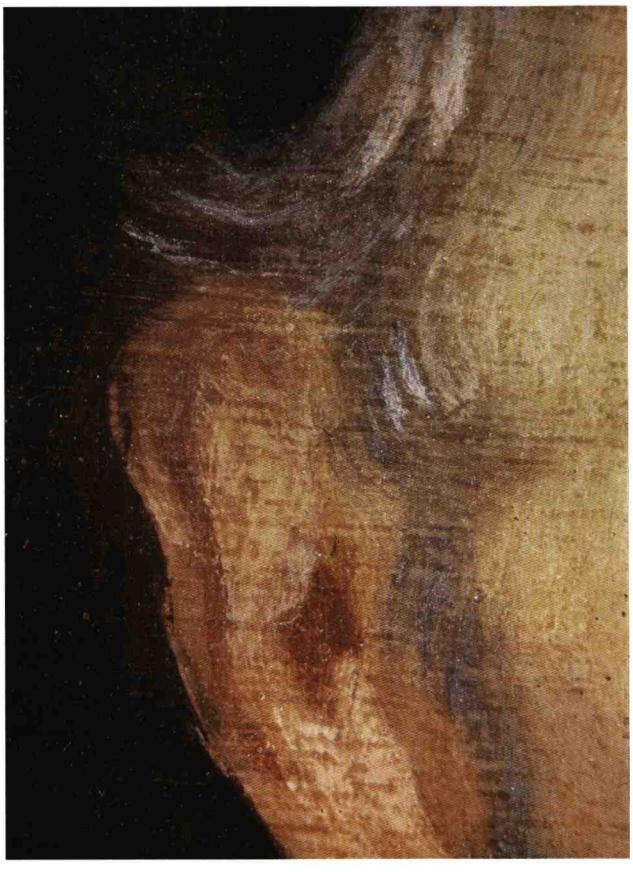


Abb. 308: Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe, Mikroskopaufnahme: Grob gemaltes Ohr, Frankfurt a. M., Städel Museum

Pastositäten gemalte Frankfurter Bildnis wird durch eine vereinfachende und leicht unpräzise Gestaltung charakterisiert. Details sind nur angedeutet, aber nicht entwickelt. Dies zeigt etwa die Gestaltung des Kopf- und Barthaars, des Ohrs (Abb. 308) wie auch der Augen (Abb. 309) und des Mundes (Abb. 310). So fehlt auch dem Kragen jegliche Stofflichkeit. Die malerische Ausführung lässt somit eher an eine Kopie nach einem verlorenen oder nicht bekannten Bildnis denken, wie bereits León Krempel und

14 Holz, 33 x 26,5 cm. Ehemals Slg. Hövell in Westerflier, Haus Gnadenthal, heutiger Verbleib unbekannt. Vgl. KREMPEL 2000, Kat. Nr. A 36, Abb. 68.

15 Holz, 74,5 x 60,5 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum (Inv. Nr. DM/881/122). Vgl. DORDRECHTS MUSEUM 150 JAAR 1842–1992, Dordrechts Museum, Dordrecht 1992, S. 92 mit Abb. sowie KREMPEL 2000, Kat. Nr. A 27, Abb. 67.

16 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 152. Bei Nicolaes Maes außerdem in einem Doppelbildnis im Nationalmuseum in Krakau (beide Holz, 43,5 x 30,7 bzw. 43,5 x 30,5 cm, Inv. Nr. N. 58595 und 58596); dazu Jan BIAŁOSTOCKI, Michał WALICKI, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, Warschau 1957, Nr. 278 und 279. Nach KREMPEL 2000, S. 287 bei den frühen Bildnissen mit Ausnahme des genannten „Bildnisses des Jacob de Witt" beispiellos. Seiner Meinung nach könnte der Rahmen dort deshalb auch später hinzugefügt worden sein. Typischer hingegen ist der Rahmen für die späten 1660er Jahre; vgl. KREMPEL 2000, S. 79. Zum ovalen Rahmen bei Frans Hals siehe KLEINMANN 1996, S. 73.

17 Leinwand, 73 x 60 cm. Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier (Inv. Nr. 826.8). Signiert und 1666 datiert. Vgl. KREMPEL 2000, Kat. Nr. A 80, Abb. 116.

18 Leinwand, ca. 122 x 100 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 90). Vgl. KREMPEL 2000, Kat. Nr. A 70a, Abb. 111, hier um 1665 datiert.

19 Leinwand, 89,5 x 71,4 cm. London, The National Gallery (NG 12777). Vgl. Kat. LONDON 1991, S. 245, Tafel 204 sowie KREMPEL 2000, Kat. Nr. A 81, Abb. 118.

20 Leinwand, 79 x 62,5 cm. London, The National Gallery (NG 2581). Vgl. Kat. LONDON 1991, S. 246 und Tafel 205. Dort in die 1670er Jahre datiert.

21 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 9. November 2001 in

Abb. 309: Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe, Mikroskopaufnahme: Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

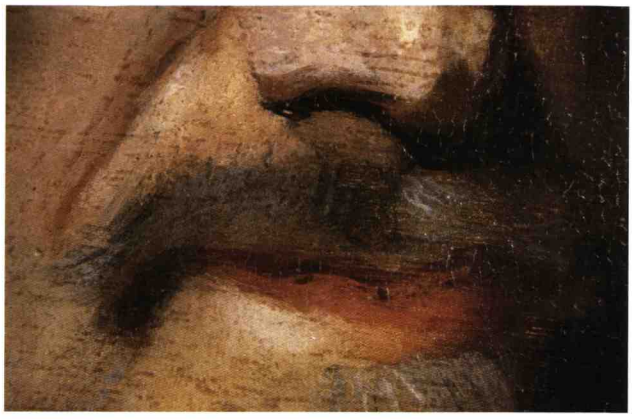


Abb. 310: Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe, Mikroskopaufnahme: Mund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Fred G. Meijer vorschlugen.[21] Möglicherweise wurde diese bei einer Erbteilung nach dem Originalporträt angefertigt.[22] Hinweise auf die Identität des Dargestellten wie Wappen oder Inschriften fehlen. Die Zuschreibung des Bildnisses als Kopie nach Nicolaes Maes macht es allerdings wahrscheinlich, dass dieses einen wohlhabenden holländischen Bürger darstellt, der entweder in Dordrecht lebte oder Beziehungen mit der Stadt unterhielt.[23]

Kostümhistorisch ist das Bildnis um 1650/60 zu datieren. Die Haar- und Barttracht lässt sich von den 1630er bis in die 1650er Jahre belegen, der einfache Kragen ist ab 1650 verbreitet, in den Gemälden von Maes aber auch noch in den 1660er Jahren anzutreffen. Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel legt eine Entstehung frühestens ab 1659, wahrscheinlicher jedoch ab 1673 nahe. Es ist daher anzunehmen, dass es sich um eine um 1675 oder später angefertigte Kopie nach einer Vorlage der Jahre um 1650/60 handelt.[24]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 34, Nr. 30; 1823, S. 16, Nr. 30; 1830, S. 36, Nr. 258; 1833, Taf. 13; 1835, S. 82, Nr. 258; 1844, S. 102, Nr. 229; 1858, S. 91, Nr. 183; 1866, S. 93, Nr. 183; 1870, S. 110, Nr. 161; 1873, S. 113, Nr. 161; 1879, S. 120, Nr. 177; 1883, S. 122, Nr. 177; 1888, S. 131, Nr. 176; 1892, S. 46, Nr. 176; 1897/1900, S. 44, Nr. 176; 1900, S. 275, Nr. 176; 1905/07, S. 35, Nr. 176; 1907, S. 33, Nr. 176; 1910, S. 41, Nr. 176; 1914, S. 43, Nr. 176; 1919, S. 97, Nr. 692; 1924, S. 164, Nr. 692; 1995, S. 69, Abb. 147

LEVIN 1887/88, Sp. 285, Nr. 93
EBE 1901, S. 421

der Gemäldeakte. Fred G. Meijer äußerte diese Möglichkeit in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 26. Juni 2007 in Den Haag.

22 Vgl. hierzu Kat. FRANKFURT 2005a, S. 212f.

23 Vgl. Protokoll von León Krempel vom 9. November 2001 in der Gemäldeakte.

24 Die fehlende Abfasung oben könnte auf eine Beschneidung und damit auf eine Zweitverwendung hindeuten, die sich aber durch eine Röntgenaufnahme nicht bestätigen ließ. Da sich darüber hinaus keine Hinweise für eine Zweitverwendung wie Reste einer älteren Bemalung finden ließen, bleibt eine Entstehung um oder bald nach 1675 wahrscheinlich.

HENDRIK MEYER

Amsterdam 1744 – 1793 London

Am 30. September 1744 wurde Hendrik Meyer in Amsterdam getauft. Seine künstlerische Laufbahn begann mit dem Eintritt in die Amsterdamer Teekenacademie 1764, die er vier Jahre lang besuchte. 1769 ließ er sich in Haarlem nieder, wo er sich am 6. Juni 1769 in die St. Lukasgilde einschrieb und eine Tapetenfabrik gründete. In der Haarlemer Teekenacademie, die 1772 gegründet wurde, übernahm er das Amt des Direktors. 1775 unternahm er mit Wybrand Hendriks eine erste Reise nach London. Nach der Rückkehr ließ er sich in Leiden nieder, wo er sieben Jahre blieb, bis er 1788 nach Amsterdam übersiedelte. Bereits im folgenden Jahr kehrte Meyer nach London zurück, wo er am 6. März 1793 begraben wurde.

Meyer malte vorwiegend Landschaften im Stil von Jacob Cats mit teilweise etwas unbeholfener Tier- und Figurenstaffage. Daneben haben sich einige Monats- und Jahreszeitendarstellungen erhalten. Neben bemalten Wandbespannungen existieren auch Zeichnungen und Radierungen von seiner Hand.

LITERATUR: Van der Eijnden-Van der Willigen 2, 1817, S. 261–263; Immerzeel 2, 1843, S. 223; Wurzbach 2, 1910, S. 157; Scheen 1981, S. 347; Sliggers 2006, S. 372

LANDSCHAFT MIT SCHAFHERDE VOR EINEM BAUERNHAUS IN EINER RUINE

INV. NR. 589

1785

Mahagoni, 33,0 x 44,6 cm

Signiert und 1785 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Tafel aus Mahagoni[1] (33,0 x 44,6 x 0,7–1,0 cm) wurde industriell gefertigt, wie die ungewöhnlich regelmäßigen Abfasungen auf der Rückseite belegen, und mit einer hellen, fleischfarbenen Grundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 311) werden Unterzeichnungen im Bereich der Landschaft und der Ruine sichtbar, die zugleich auch Veränderungen dokumentieren: Der vordere Packesel war etwas weiter links geplant, und an der Böschung oberhalb des die Herde anführenden Schafes stand einmal, zur Ruine gewendet, ein größeres Tier (möglicherweise eine Kuh, ein Esel oder Pferd). Darüber hinaus waren rechts neben der Kuhherde unterhalb der Ruine ein Mann und eine Frau vorgesehen, die einander im Gespräch zugewandt waren. Zum Haus führten ursprünglich einige Stufen. Mit einer Unterzeichnung wurden auch die Türme der Stadtkulisse im Hintergrund angelegt. Mit vorwiegend senkrechten Linien wurde die Ruine, mit krakeligen Linien die Konturen einzelner Mäuerchen markiert, um dort die abgebrochenen Ziegel zu verdeutlichen. Die Vegetation wurde mit kleinen Schlaufen angedeutet. Außerdem zeigt die Infrarot-Reflektographie, dass die Hirtinnenfigur aus der Unterlegung ausgespart wurde. Ein unter dem Mikroskop sichtbares Pentiment am Kopf der Hirtin belegt, dass dieser ursprünglich etwas weiter rechts zu sehen war (Abb. 313).

Zwischen dem 15. und 16. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss gefirnisst, wie in dem Auftragsbuch verzeichnet ist (Archiv. 1877/78, S. 16). Das Gemälde befindet sich in einem relativ guten Zustand, mit Ausnahme der Partien, die ein Schwundrisscraquelé zeigen, wie teilweise in der Ruine, in den Eseln und den dunklen Tierbäuchen, aber auch um die Köpfe der beiden Männer und in den Baumstämmen erkennbar. Die Bildkanten und -ecken sind relativ unberührt, nur an den Rändern befinden sich einige Ausbrüche. Kleinere Ausbrüche im Blattwerk. Leichter Kratzer unter

Abb. 311: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. Gutachten von Peter Klein vom 29. Februar 2008 in der Gemäldeakte.

Abb. 312: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, 1785, Frankfurt a. M., Städel Museum

dem Schwein am rechten Bildrand, dort außerdem mehrere Ausbrüche. Kleiner Kratzer rechts vom vorderen Schaf. Bei den kleinen Ausbrüchen in den Baumkronen links der Ruine sowie rechts im Laub neben der Ruine ist die oberste Malschicht ausgebrochen, so dass der helle Untergrund (bzw. das Himmelsblau) deutlich hervortritt. Der dicke, gelbe Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig.
Die Signatur „HE [E einfach unterstrichen und hochgestellt] Meyer. inv: fecit 1785 [Jahreszahl unterstrichen]“ wurde in dunkelbrauner Farbe auf dem Baumstamm in der linken unteren Bildecke aufgetragen (Abb. 314). Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite wurde industriell bearbeitet, wie die sehr regelmäßigen Abfasungen belegen. Zwei Klebezettel: Auf dem Klebezettel oben: „een Landschap met de Ruïne van een oud Gebouw, op der voorgrond ziet men een drift Schaapen, met een geladen Ezel; zeer uitvoerig en fix gepenceeld, door denzelven, hoog 13 1/2, breed 17 duim op paneel.“ (Abb. 315). Auf dem Klebezettel rechts unten: „№ 589“ (mit Stempel „SI“). In roter Kreide „3406“, in weißer Kreide „22“ (?) und „618.“.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Heinr. Meyer“

BESCHREIBUNG

In der Mitte des Bildes zieht sich ein sandiger Fahrweg in einer leichten Linkskurve in die Tiefe. Dort treiben zwei Männer eine Schafherde auf den Betrachter zu. Einer geht am Schluss der Herde und treibt mit seinem Stock die Tiere zusammen. Der andere hält sich rechts von der Herde und unterhält sich mit einem Mann, der auf dem Rücken eines Packesels sitzt. Davor trottet ein zweiter Esel. Im Vordergrund links geht auf der Böschung oberhalb des Fahrwegs eine Hirtin dem Betrachter entgegen. Sie trägt unter dem Arm ein großes Bündel und hält in ihrer linken Hand einen bauchigen Krug aus Messing. Den linken Bildrand schließt eine mächtige Baumgruppe ab. Auf der gegenüberliegenden Seite des Fahrwegs erhebt sich eine imposante Backsteinruine. Zum Teil sind noch Bögen und Kamine zu er-

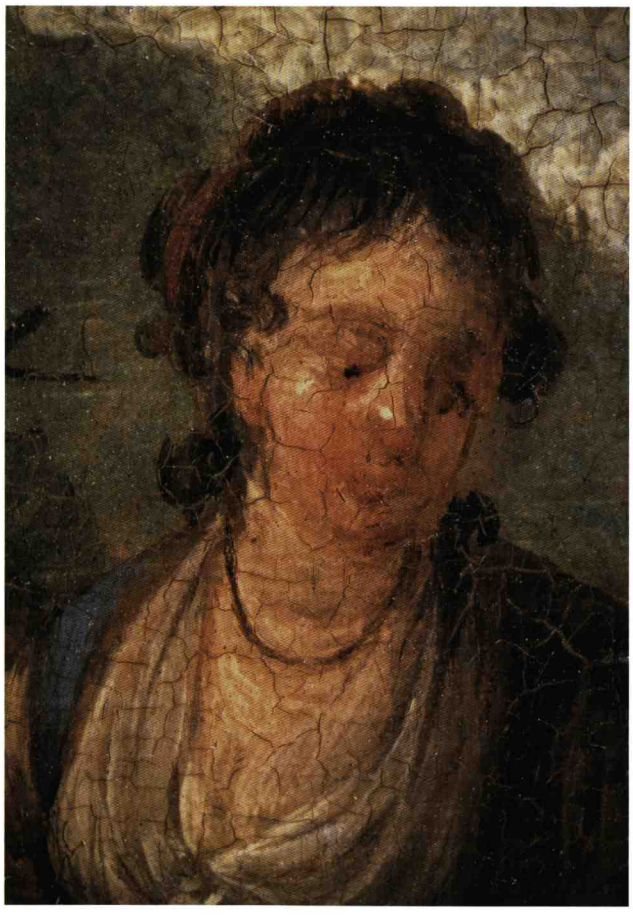


Abb. 313: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Pentiment am Kopf der Hirtin, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 314: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 315: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Rückseite: Klebezettel, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 316: Hendrik Meyer, Eine Schäferin führt ihre Herde in einer waldigen Landschaft mit Ruinen, 1785, zuletzt New York, Sotheby's Park-Bernet (1981)

kennen, andere Bauteile sind von Pflanzen überwuchert. Zwischen die ruinösen Mauern ist eine strohgedeckte Hütte gebaut. Ein Bauer mit einem Henkelkorb strebt dem Eingang zu. Daneben steht vor einem Trog ein dickes, gefleckes Schwein, während an den Mauern der Ruine zwei Kühe und einige Schafe grasen. Weiter hinten wandert ein Mann mit einem Sack über der Schulter auf ein großes Bauernhaus zu, das von hohen Bäumen überragt wird. In der Ferne, unter einem blauen Himmel, der von einigen Wolken überzogen wird, liegt eine sonnenbeschienene Landschaft mit einer Kirche und sanften Hügeln.

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung Johann Georg Grambs stammende Gemälde gelangt 1817 zusammen mit einem heute nicht mehr im Museumsbesitz befindlichen Gegenstück unter der Zuschreibung an Heinrich Meyer ins Städelsche Kunstinstitut. Fortan wird es in den Städel-Verzeichnissen erwähnt. 1835 wird erstmals die Signatur „H. Meyer inv. et fecit 1785." vermerkt.[2] Der Vorname wird ab 1892 richtig mit „Hendrik" angegeben.[3] Weizsäcker gibt dem Gemälde 1900 den Titel „Die Klosterruine".[4] In den Verzeichnissen des 20. Jahrhunderts wird es dann kaum noch berücksichtigt,[5] zuletzt 1995 bei Sander und Brinkmann.[6]

Das in den frühen Verzeichnissen erwähnte Pendant wird 1841 im Tausch an den Kunsthändler Filippo Benucci abgegeben.[7] Es ist lange Zeit nicht mehr nachweisbar, bis es 1981 im New Yorker Kunsthandel – allerdings ohne Bezug zum Frankfurter Gemälde – wieder auftaucht.[8]

DISKUSSION

Das 1981 im Kunsthandel angebotene Gemälde von Hendrik Meyer zeigt ein ganz ähnliches Motiv wie das Frankfurter Bild: eine Ruine, an die ein Bauernhaus herangebaut ist, sowie eine Herde mit Schafen und einer Kuh, die einen Weg entlang getrieben wird (Abb. 316).[9] Das Gemälde ist wie die Frankfurter Tafel 1785 datiert und weist die gleichen Maße auf. Da die Komposition darüber hinaus spiegelbildlich zum Frankfurter Gemälde aufgebaut ist, handelt es sich hierbei mit größter Wahrscheinlichkeit um das im 19. Jahrhundert im Tausch abgegebene Gegenstück, das in den Städel-Verzeichnissen als „Landschaft mit Ruinen und Bauern-

2 Vgl. Verz. 1835, S. 89, Nr. 300.
3 Vgl. Verz. 1892, S. 67, Nr. 300.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 214, Nr. 300.
5 Nur Verz. 1914, S. 67, Nr. 300; Verz. 1915, S. 117, Nr. 300; Verz. 1919, S. 75, Nr. 589; Verz. 1924, S. 129f., Nr. 589.
6 Vgl. Verz. 1995, S. 41, Abb. 57.
7 Ehemals Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. 588). Vgl. Verz. 1819, S. 29, Nr. 86; Verz. 1823, S. 12, Nr. 86; Verz. 1830, S. 22, Nr. 160. Siehe hierzu Verz. 1995, S. 41.
8 Verst. Slg. Madame Maria Jeritza Seery u. a., New York (Sotheby's Park-Bernet) 11. Juni 1981, Nr. 5 mit Farbabb.
9 Holz, 33 x 44,5 cm. Verst. Slg. Madame Maria Jeritza Seery u. a., New York (Sotheby's Park-Bernet) 11. Juni 1981, Nr. 5 mit Farbabb.

hütten, im Vordergrund eine Herde" beschrieben wird.[10] In Meyers Œuvre finden sich häufiger Pendants und auch einige Serien, darunter die „Vier Jahreszeiten"[11] sowie eine 1772 datierte Folge von Monatsdarstellungen.[12] Aus dem Jahr 1786 stammen zwei Aquarelle mit Darstellungen des „Sommers" und des „Winters", die der Frankfurter Tafel motivisch wie auch stilistisch nahe stehen.[13] Die Sommerdarstellung zeigt ebenfalls ein Bauernhaus vor einer Ruine sowie Schafe und Kühe, die teils vor dem Haus weiden, teils von einem Bauern einen Weg entlang getrieben werden. Vor dem Haus unterhalten sich dort ein Mann und eine Frau, wobei die Frau auf dem Aquarell der Hirtin am linken Rand im Frankfurter Bild auffallend ähnlich ist. Mit dem Hirtenthema hatte sich Meyer schon zuvor beschäftigt, insbesondere in seiner 1775 datierten Serie von Wandgemälden im Museum Het Markiezenhof in Bergen ob Zoom.[14] Aber auch später, in den 1780er Jahren, verfolgte er dieses Motiv weiter, etwa in einer 1788 datierten Zeichnung „Dünenlandschaft mit Hirten und Vieh" ehemals im Kunsthandel.[15]

Die Frankfurter Tafel ebenso wie ihr Pendant in Privatbesitz unterscheiden sich stilistisch stark von Meyers frühen Werken wie der Monatsfolge oder den Landschaftsaquarellen der Vier Jahreszeiten, die sehr viel kleinteiliger angelegt und detailreicher gezeichnet sind. Die späteren Werke weisen dagegen einen mehr arkadischen Charakter auf und entsprechen damit eher dem Geschmack des Rokoko. Als Besitzer einer Tapetenfabrik und Maler von Wandbehängen war Meyer auf solcherart dekorative Kompositionen spezialisiert.

Die pastoralen Themen, die in den Niederlanden schon im 17. Jahrhundert verbreitet waren,[16] wurden im 18. Jahrhundert der zeitgenössischen Mode angepasst und in das Schäferidyll übersetzt. Dies zeigen etwa Werke von Jacob Cats,[17] Jacob van Strij oder Jurriaan Andries-

Abb. 317: Hendrik Meyer, Landschaft mit Ruine, 1785 oder später, Kreidezeichnung, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

10 Vgl. Verz. 1995, S. 41.

11 Aquarelle, ca. 401 x 507 mm. Haarlem, Teylers Museum (Inv. Nr. W 21-24). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, Nr. 10 mit Abb.

12 Schwarze Kreide, Feder in Braun, Pinsel in Farbe, ca. 135 x 190 mm. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 4. November 2003, Nr. 120 und Amsterdam (Sotheby's) 2. November 2004, Nr. 135.

13 Schwarze Kreide, Feder in Braun, Gouache, schwarze Einfassungslinien, 37,2 x 48,3 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 2004.46.1 und 2004.46.2); zuvor New York (Christie's) 22. Januar 2004, Nr. 131 mit Abb.

14 Leinwand, ca. 265 x 165 cm. Bergen op Zoom, Het Markiezenhof (Inv. Nr. R 5161-5169). Fotos im RKD, Den Haag.

15 Schwarze Kreide, grau laviert, 290 x 372 mm. Zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby's) 9. November 1999, Nr. 183a mit Abb.

16 Vgl. HET GEDROOMDE LAND. PASTORALE SCHILDERKUNST IN DE GOUDEN EEUW, bearb. v. Peter van den Brink, Ausst. Kat. Utrecht, Centraal Museum, Zwolle 1993.

17 Beispielsweise in drei Zeichnungen aus dem Jahr 1784 in Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum (Inv. Nr. A 10460, A 10444 und A 10445). Vgl. Kat. AMSTERDAM 1999, Nr. 21–23 mit Abb.

18 So in seiner „Arkadischen Landschaft" von 1771 im Amsterdamer Rijksmuseum (Leinwand, 335 x 252 cm, Teil einer zehnteiligen Serie von Wanddekorationen, Inv. Nr. SK-A-4854-A). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, Nr. 8 mit Abb.

Abb. 318: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Blumentopf, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 320: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Kühe, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 319: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Laubwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 321: Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine, Mikroskopaufnahme: Strukturierungen im Gemäuer, Frankfurt a. M., Städel Museum

sen.[18] Auch Meyer hatte sich diesem Trend angeschlossen, wie seine 1769 datierte „Südliche Landschaft mit zwei Schafhirten" belegt.[19] Neben dem Schäferidyll war auch das Motiv der Ruine am Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Hierbei ist ebenfalls ein Rückgriff auf die Malerei des Goldenen Zeitalters zu beobachten.[20] Unter Meyers Zeitgenossen haben vor allem Jacob Cats, Ebgert van Drielst und Carel Lodwijk Hansen das Ruinenmotiv in ihre Werke aufgenommen. Manche dieser Ruinendarstellungen sind dabei keine reinen Erfindungen, sondern beziehen sich auf identifizierbare Bauten. Ein besonders geschätztes Motiv war die Ruine der Abtei von Rijnsburg.[21]

Die in der Infrarot-Reflektographie erkennbare Unterzeichnung des Frankfurter Gemäldes lässt weitere Figuren und Tiere erkennen, die bei der Ausführung schließlich verworfen wurden (Abb. 311). Bei einer sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnung im Museum Boijmans Van Beuningen (Abb. 317),[22] welche die gleiche Komposition und das gleiche Format wie das Frank-

19 Leinwand, 32,7 x 39,7 cm. Zuletzt Verst. London (Sotheby's) 16. Dezember 1999, Nr. 389 mit Abb.

20 So finden sich beispielsweise im Werk von Jacob van Ruisdael mehrere Landschaftsdarstellungen mit Ruinen, wie etwa die Gemälde „Ruinen im Wald" ehemals in Danzig (Holz, 52 x 67 cm, Gemäldegalerie, verloren gegangen im Zweiten Weltkrieg; vgl. SLIVE 2001, Nr. 534 mit Abb.) und „Der jüdische Friedhof" in Detroit (Leinwand, 141 x 182,9 cm. The Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 26.3; vgl. SLIVE 2001, Nr. 178 mit Farbabb.).

21 Siehe hierzu das Themenheft DE RUINE VAN RIJNSBURG IN PRENT EN TEKENING 1600–1802, hrsg. v. Jaap Bolten, Delineavit et sculpsit, Bd. 13, September 1994 mit Beispielen von Jacob Cats, Egbert van Drielst, Carel Lodwijk Hansen und anderen.

22 Schwarze und rote Kreide, grau laviert, 333 x 443 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. MvS 220).

furter Gemälde aufweist, wird es sich daher nicht um eine Vorzeichnung für das Gemälde handeln, sondern um eine Wiederholung des gleichen Motivs in einem anderen Medium. Wie das Gemälde war wahrscheinlich auch die Zeichnung für den Verkauf bestimmt. Im Unterschied zu den meisten von Meyers Werken ist sie allerdings weder datiert noch signiert. Das Anfertigen mehrerer Fassungen einer Darstellung war im 18. Jahrhundert weit verbreitet, auch Meyers Zeitgenossen wie Jan Hulswit (siehe Inv. Nr. 594, Abb. 266) und Egbert van Drielst hielten ihre Kompositionen häufig sowohl als Zeichnung wie auch als Gemälde fest.[23]

Die serielle Herangehensweise, die auch die Herstellung von dekorativen Wandbehängen kennzeichnet, zeigt sich in der schnellen, aber flüssigen und routinierten Pinselschrift (Abb. 318, 320). Zunächst legte Meyer die Komposition mittels einer Unterzeichnung an, die aber nicht verbindlich war, wie einige Abweichungen in der späteren Ausführung belegen. Manche Bereiche wurden farbig vorbereitet. So zeigt der Rock, die Schürze und die Hand der Hirtin zunächst eine ziegelrote Anlage. In den Baumkronen stupfte Meyer die Grüntöne in unterschiedlicher Weise und erzeugte dadurch ein abwechslungsreiches Farbspiel (Abb. 319). Die Ziegel im Gemäuer sind mit feinem Pinselstrich eingetragen, möglicherweise zum Teil auch gedruckt (Abb. 321), eine Technik, die auch Jan van der Heyden anwandte (vgl. Abb. 182 und 194, 195).

LITERATUR

Verz. 1819, S. 29, Nr. 85; 1823, S. 12, Nr. 85; 1830, S. 22, Nr. 159; 1833, Taf. 18; 1835, S. 89, Nr. 300; 1844, S. 111, Nr. 282; 1855, S. 113, Nr. 312; 1858, S. 113, Nr. 312; 1866, S. 117, Nr. 312; 1870, S. 143, Nr. 334; 1873, S. 147, Nr. 334; 1879, S. 148, Nr. 300; 1883, S. 151f., Nr. 300; 1888, S. 162, Nr. 300; 1892, S. 67, Nr. 300; 1897/1900, S. 65, Nr. 300; 1900, S. 214, Nr. 300; 1914, S. 67, Nr. 300; 1915, S. 117, Nr. 300; 1919, S. 75, Nr. 589; 1924, S. 129f., Nr. 589; 1995, S. 41, Abb. 57

PARTHEY 2, 1864, S. 118, Nr. 1
EBE 1901, S. 561

23 Zu Egbert van Drielst (1745–1818) siehe Ausst. Kat. ASSEN-DORDRECHT 1995.

FRANS VAN MIERIS d. Ä.

Leiden 1635 – 1681 Leiden

Am 16. April 1635 kam Frans van Mieris dem Kunstschriftsteller Arnold Houbraken zufolge als Sohn des Goldschmieds Jan Bastiaensz. van Mieris und der Christina Willemsdr. van Gabartijn in Leiden zur Welt. 1647 ging er zu seinem Cousin Willem Fransz. van Mieris in die Lehre, der gleichfalls als Goldschmied tätig war. In der folgenden Zeit verlegte sich Frans van Mieris offenbar auf die Malerei, denn 1651 entstand ein Gemälde des „Heiligen Eligius" für die Gold- und Silberschmiedgilde, das den Dokumenten zufolge von einem Maler namens „Frans" gemalt worden ist.
Seine künstlerische Ausbildung erhielt Van Mieris zunächst bei dem Zeichner und Glasgraveur Abraham Toorenvliet, dann bei Gerrit Dou. Einige Zeit verbrachte er bei Abraham van den Tempel, kehrte dann aber noch einmal zu Dou zurück. Neun Tage nach der Geburt seiner Tochter Christina am 6. März 1657 heiratete Van Mieris die Mutter des Kindes, Cunera van der Cock. Im folgenden Jahr, am 14. Mai 1658, wurde Van Mieris in die Leidener St. Lukasgilde eingeschrieben. Dort bekleidete er 1663 und 1664 das Amt des „hoofdmans", im darauffolgenden Jahr das des „dekens". Zwischen 1658 und 1665 wurden vier weitere Kinder geboren, von denen der 1660 zur Welt gekommene Sohn Jan und der zwei Jahre später geborene Willem gleichfalls Maler wurden. Mit seinen Gemälden erzielte Frans van Mieris hohe Preise. Zu seinen prominentesten Auftraggebern zählten Erzherzog Leopold Wilhelm und Cosimo III., Großherzog der Toskana. Dieser besuchte ihn 1669 in seinem Atelier, um den Fortgang einiger Auftragswerke zu überprüfen. Dennoch geriet Van Mieris regelmäßig in finanzielle Schwierigkeiten. Zahlreiche Dokumente überliefern seine Schulden und seine häufigen Bitten um Vorschüsse. Grund für die materielle Notlage war vermutlich nicht nur, wie einige Zeitzeugen überliefern, seine Unfähigkeit, mit Geld umzugehen, sondern auch seine Neigung zur Trunksucht, von der spätere Künstlerbiographen wiederholt berichten. Am 12. März 1681 wurde Frans van Mieris in der Pieterskerk zu Leiden begraben.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 2–12; NAUMANN 1981, S. 19–34; Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 127

BILDNIS EINER FRAU MIT BARETT

INV. NR. 1234

1658

Eichenholz (oval), 11,3 x 8,7 cm

Signiert und 1658 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die allseits gleichmäßig oval abgefaste, einteilige Holztafel (11,3 x 8,7 cm x 0,6 cm) weist eine zweischichtige Grundierung auf. Über einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung liegt eine Ölgrundierung, deren Grauton zum Teil in die Schattenpartien des Gesichts einbezogen ist. Die darüber aufgetragene rötlichbraune Unterlegung ist links neben dem Kragen sichtbar. Die Gesichtspartien wurden ausgespart, wie die Infrarot-Reflektographie belegt.

Der Zustand des Gemäldes ist insgesamt recht gut. Kleine Ausbrüche im Gesicht, im Tuch über den Schultern, links im Hintergrund und in der Rose. Kleine, teilweise retuschierte Beschädigungen entlang der Bildränder und im Gesicht. Schwundrisscraquelé in den Haaren, rechts lasurartig übermalt. Das Craquelé weist leichte Krepierungen auf. Das UV-Licht macht ältere Retuschen in den Locken rechts sowie jüngere Retuschen am oberen und am rechten Bildrand sichtbar. Der dicke, vergilbte Firnis ist alt und weist unter UV-Licht ein gleichmäßiges Erscheinungsbild auf.

Die leicht verputzte Signatur „F· van Mieris A [°?, an dieser Stelle Ausbruch] 1658" (Abb. 322) wurde in einem ockerbraunen Farbton links im Hintergrund in Höhe der Halspartie aufgetragen und zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé.

Auf der Rückseite befinden sich die Reste eines Siegels (Abb. 323): Zu erkennen ist die Helmzier, oben mit einer Krone, in der ein Löwe mit erhobenen Pranken steht. Darunter Spuren eines Klebezettels, der mit dem Siegel befestigt worden war. Mit schwarzem Filzstift „1234".

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

PROVENIENZ

Slg. Friedrich Moritz Freiherr von Brabeck (1742–1814), Schloss Söder/Holle[1]

Slg. Graf Andreas Otto Henning Graf zu Stolberg (1786–1863), Schloss Söder/Holle

Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 168 (*f* 192) als „François Mieris"[2]

Abb. 322: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

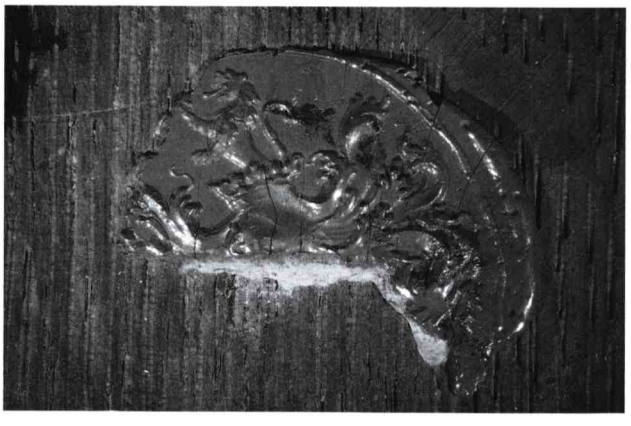


Abb. 323: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, Mikroskopaufnahme: Reste des Siegels auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. ROLAND 1797, S. 154 als „Un petit Portrait sur un beau fond de Paysage par F. Mieris"; dazu auch NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 28, Kat. 24. Das Gemälde von Van Mieris ist nicht im Sammlungskatalog VON RAMDOHR 1792 aufgeführt.

Abb. 324: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, 1658, Frankfurt a. M., Städel Museum

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis M. Gontard als „Frans van Mieris d. Aeltere“

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt die Büste einer Frau im Dreiviertelprofil, deren ovales Gesicht rundliche, etwas derbe Züge aufweist. Die schmalen, braunen Augen sind von schweren Lidern umgeben, die sich unten zu Tränensäcken verdicken. Die lange Nase hat einen breiten Rücken und weite Flügel. Die vollen Lippen des großen Mundes deuten ein Lächeln an. Dem leichten Doppelkinn entsprechen die rundlichen Wangen, die von einer zarten Röte überzogen sind. Unter dem dunklen Samtbarett, das am Rand mit weißen Federn geschmückt ist, quellen rötlich-braune Locken hervor. Die Frau trägt ein gelbtoniges Kleid mit einem großzügigen Dekolleté, das am Rand von einem weißen Tuch umgeben ist. Vorne in der Mitte wird es von einem gelben, zur Schleife gebundenen Band gehalten, auf dem eine rosafarbene Rose befestigt ist. Über den Schultern trägt die Frau ein weißes Tuch mit einem Rand aus durchbrochener Spitze. Das Dekolleté wird von einem goldgefassten Perlenanhänger an einem schwarzen Band geschmückt, das im Nacken der Frau in einer roten Schleife endet. Von dem ocker-olivfarbenen, neutralen Hintergrund heben sich die Farben und das zarte Inkarnat deutlich ab.

FORSCHUNGSSTAND

In seiner 1797 erschienenen Beschreibung der Sammlung des Freiherrn von Brabeck auf Schloss Söder geht Charles Antoine Saqui-Sannes auf das Porträt von Frans van Mieris ein, das trotz des kleinen Formats eine Darstel-

Abb. 325: Gerrit Dou, Bildnis einer jungen Frau mit schwarzem Schleier, um 1660, London, The National Gallery

lung voller Charakter, Leichtigkeit und Energie zeige.[3] Zugleich hebt er die Detailgenauigkeit hervor, die dem Gemälde eine große Wirklichkeitsnähe verleihe.[4] Im Katalog, der anlässlich der Versteigerung der Sammlung von Andreas Otto Henning Graf zu Stolberg (1786–1863) am 31. Oktober 1859 erschien, wird das Gemälde gleichfalls unter der Zuschreibung an „François Mieris" aufgenommen.[5] Das im Städel bewahrte Exemplar des Kataloges hält in handschriftlichen Annotationen den Preis in Höhe von *f* 192 und den Käufer „Gust. Schulz" fest. Offenbar bestanden zu dieser Zeit Zweifel an der Authentizität des Gemäldes, wie die Bemerkung „unächt" nahelegt.

Kurz nach der Erwerbung 1892 durch das Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Frans van Mieris d. Ä. aufgenommen und der Wert auf 2000 Reichsmark taxiert.[6] Das Städel-Inventar wie auch der Nachtrag im Städel-Verzeichnis von 1892 nennen die Sammlung Brabeck als Provenienz.[7] Im 1900 veröffentlichten Bestandskatalog transkribiert Heinrich Weizsäcker die Signatur und die Datierung: „F van Mieris A° 1658".[8] Arthur Hanke betont im Städel-Verzeichnis von 1915 vor allem die meisterhafte Wiedergabe der Oberflächen, der die psychologische Durchdringung untergeordnet werde.[9]

In seiner 1981 erschienenen Monographie nimmt Otto Naumann das kleine Porträt unter die eigenhändigen Werke von Frans van Mieris auf.[10] Naumann zufolge sei die Signatur, deren Transkription er unter Berufung auf die Angaben in Heinrich Weizsäckers Bestandskatalog von 1900 übernimmt, zwischenzeitlich entfernt worden, da keine Spuren mehr nachweisbar seien. Die locker gemalte Blume, die für Van Mieris eher untypisch sei, wirke auf den ersten Blick wie eine spätere Ergänzung, sei aber in die originale Malschicht eingebunden und deshalb sicher eigenhändig. Naumann identifiziert die Blume als Nelke, die häufig auf Verlöbnisbildern auftrete und hier über eine vergleichbare Konnotation verfügen könne. Das kleine ovale Format für das Damenbildnis sei durch vergleichbare Porträts von Gerrit Dou angeregt und habe möglicherweise ähnliche Darstellungen

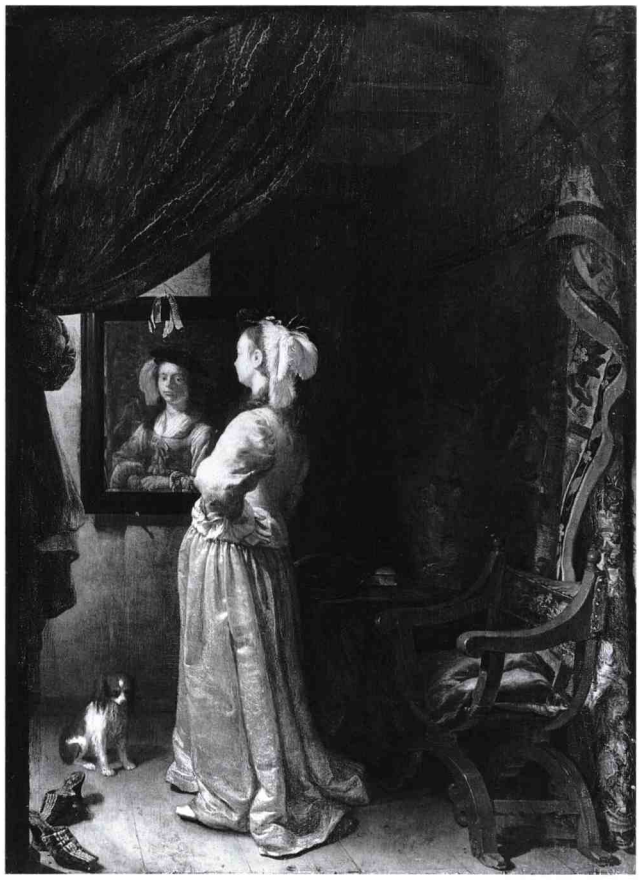


Abb. 326: Frans van Mieris d. Ä., Junge Frau, die sich im Spiegel betrachtet, um 1670, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

von Johannes Vermeer und Aert de Gelder beeinflusst.[11] Das Frankfurter Porträt sei für die Bildnisse von Van Mieris in dieser Schaffensphase insofern untypisch, als es kein Familienmitglied zeige, die bis 1662 die einzigen Porträtierten darstellten.[12]

DISKUSSION

Porträts im ovalen Format kommen im Werk von Frans van Mieris häufiger vor. Allerdings stellt das 1658 datierte Frauenbildnis im Städel eine Ausnahme dar, da der

2 In dem in der Bibliothek des Städels erhaltenen Exemplar sind der Name des Käufers „Gust. Schulz" und die Bemerkung „unächt" handschriftlich annotiert (Lugt-Nr. 25060).

3 „Il est impossible de peindre en petit avec plus d'esprit, de caractère, de facilité et même d'énergie que ce peintre."; vgl. ROLAND 1797, S. 154.

4 „[...] avec une vérité qui va jusqu' à l'illusion"; vgl. ROLAND 1797, S. 154.

5 Vgl. Verst. Slg. Graf von Brabeck, Graf von Stolberg aus Söder, Hannover (Rumpler) 31. Oktober 1859, Nr. 168 (Lugt-Nr. 25060).

6 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1234.

7 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 217b. Allerdings ist das Gemälde nicht bei VON RAMDOHR 1792, dem ersten, 1792 erschienenen Katalog zur Sammlung Brabeck, verzeichnet.

8 Vgl. Verz. 1900, S. 215f., Nr. 217b.

9 Vgl. Verz. 1915, S. 109f., Nr. 217b.

10 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 28, Kat. 24.

11 Naumann nennt das „Porträt einer Frau" von Dou, ehemals in der Cook Collection (vgl. Willem MARTIN, Gerard Dou, Des Meisters Gemälde, Stuttgart-Berlin 1913 [Klassiker der Kunst, Bd. 24], S. 48) und verweist auf Vermeers „Mädchen mit rotem Hut" (Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv. Nr. 1937.1.53) sowie auf die „Junge Frau mit Schleier und Federhut" von Aert de Gelder (Art Institute of Chicago, Inv. Nr. A. I. C. 32.1175), ein Gemälde, das auch Impulse durch Rembrandt verrate; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 28, Nr. 24.

Maler in dieser frühen Schaffensphase vorwiegend Selbstbildnisse anfertigte, häufig auch als Pendant zusammen mit dem seiner Frau Cunera van der Cock.[13] Die Anregung zu diesem Bildnistypus ging möglicherweise auf seinen Lehrer Gerrit Dou zurück.[14] Dieser malte um 1660 das Porträt einer „Jungen Frau mit schwarzem Schleier" (Abb. 325).[15] Auch wenn Dou den Bildausschnitt etwas weiter fasste, so dass diese Frau etwa bis zur Taille zu sehen ist, bestehen hinsichtlich des neutralen Hintergrundes, des schräg in den Raum gewendeten Körpers und der Wendung des Gesichts zum Betrachter deutliche Übereinstimmungen zum Frankfurter Gemälde. Auch die stark vertriebene, feinmalerische Malweise der Inkarnate und der lockere Pinselstrich, mit dem Details wie die Federn am Barett oder der Pelzsaum des Jäckchens wiedergegeben sind,[16] dokumentieren die Parallelen zwischen den beiden Künstlern. Allerdings treten im Kostüm der dargestellten Frauen deutliche Unterschiede hervor: Dou zeigt eine elegant und kostbar gekleidete Dame, die unter ihrem Pelzjäckchen ein Hemd trägt. Dessen leicht geöffneter Kragen gibt den Blick auf eine Perlenkette frei, die zusammen mit dem Ohrschmuck aus kostbaren Perlen ihren modischen Aufzug ebenso unterstreicht wie die für diese Zeit typische Frisur mit den aus der Stirn gekämmten Haaren. Im Vergleich dazu wirkt die Kleidung der von Van Mieris gemalten Frau wesentlich unkonventioneller: Auf ihrem Kopf sitzt ein mit Federn geschmücktes Barett, das die Stirn verdeckt. Statt eines züchtigen Hemdes trägt sie ein Tuch um ihre Schultern, das ihr Dekolleté eher betont als verhüllt. Neben einer schlichten Perle, die an einem Band herabhängt, dient eine an ihrem Ausschnitt befestigte Rose als weiterer Schmuck.

Vor allem das mit Federn geschmückte Barett wirkt im Zusammenhang mit einem Porträt eher ungewöhnlich. In Genreszenen kommt es häufiger vor, dort allerdings zumeist im negativen Zusammenhang. Traditionell spie-

Abb. 327: Frans van Mieris d. Ä., Selbstbildnis, 1661, New York, Privatsammlung

Abb. 328: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis der Frau des Künstlers, Cunera van der Cock, 1661, New York, Privatsammlung

12 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 134.

13 In dieser Zeit malte Van Mieris vorwiegend sich selbst oder seine Familie; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 134.

14 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 28. Dou malte sehr viele Porträts im ovalen Format; vgl. BAER 2000/01, S. 34.

15 Holz (oval), 14,5 x 11,7 cm. London, The National Gallery (NG 968). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 108.

16 Zur Malweise vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 108.

Abb. 329: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, Mikroskopaufnahme: Rose und Schleife am Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel Museum

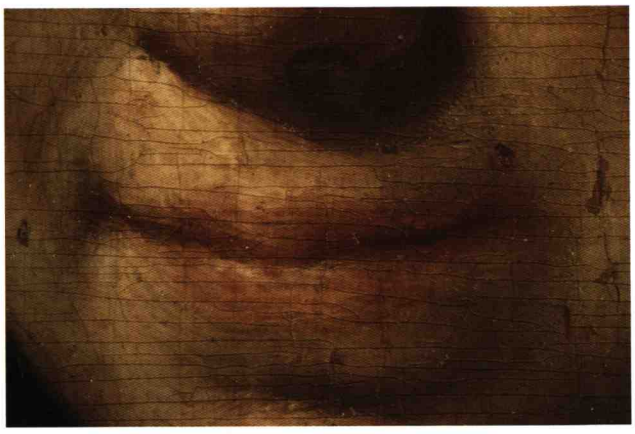


Abb. 330: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, Mikroskopaufnahme: Die Mundpartie mit sichtbarer Grundierung in den Schattenzonen, Frankfurt a. M., Städel Museum

len üppige Federn auf die Eitelkeit und damit auf die Todsünde der Superbia an.[17] In diesem Sinne lässt sich die von Van Mieris um 1670 gemalte Darstellung einer Frau deuten, die sich im Spiegel betrachtet (Abb. 326).[18] Die Verknüpfung des Spiegelmotivs mit dem übertrieben kostbaren Aufputz und den üppigen, am Kopfschmuck befestigten Federn könnte hier auf die Sünde des Hochmuts verweisen.[19] Eine negative Lesart liegt bei dem Frankfurter Bildnis allerdings nicht vor, das schon durch das ovale Format und die Konzentration auf das Gesicht der Tradition des Porträts entspricht und somit eine negative Deutung ausschließt.

Die ungewöhnliche Tracht verweist eher auf den Bildtypus der Tronie, der in Leiden zunächst von Jan Lievens und Rembrandt ausgeprägt und dann von dessen Schüler Gerrit Dou übernommen wurde.[20] Diese vorwiegend kleinformatigen Darstellungen, deren malerischer Charakter häufig durch exotische Accessoires unterstrichen wird, konzentrieren sich auf den Kopf des Dargestellten.[21] Da es sich zumeist nicht um Porträts identifizierbarer Persönlichkeiten handelt, zeigen die Gesichter – entgegen der in den Bildnissen gewahrten Konventionen – teilweise heftige Affekte. Dabei werden die Gesichtszüge von einem Lachen, aber auch von Wut oder Überraschung verzerrt. Aufgrund des Studiencharakters der Tronien folgen einige Künstlerselbstbildnisse diesem Typus.[22] So diente insbesondere Rembrandt das eigene Konterfei zum Studium heftiger Gefühlsausbrüche.[23] Diese Tradition setzte Frans van Mieris in seinen Selbstbildnissen fort.[24] Bereits die exotische Aufmachung wie auch das breite, gegen das Decorum verstoßende Grinsen legen nahe, dass es sich bei dem 1661 gemalten Bildnispaar von ihm und seiner Frau (Abb. 327, 328) um eine Tronie handelt.[25] Cunera van der Cock erscheint vor dem Betrachter in einem großzügig dekolletierten, fein gefältelten Hemd und einem Tuch im Haar. Die unprätentiöse Kleidung entspricht nicht der offiziellen Mode, sondern erinnert eher an Darstellungen der Flora oder arkadischer Figuren und unterstreicht damit den privaten Charakter dieses Gemäldes. Ähnlich gekleidet, zusätzlich aber noch mit Juwelen und einem schwarzen Schleier geschmückt, erscheint Cunera van der Cock auf dem im folgenden Jahr entstandenen Doppelbildnis.[26] Hier trägt der Maler selbst das mit ei-

17 Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 259. Dazu auch Eddy DE JONGH, Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: Rembrandt en zijn tijd, Ausst. Kat. Brüssel 1971, S. 143–194.

18 Holz, 43 x 31,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 219). Zur Datierung vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 91f., Nr. 76.

19 Zu den lasterhaften Konnotationen der dargestellten Szenen vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 259f., Nr. 76.

20 Zu den Tronien im Werk von Dou und ihrer Abhängigkeit von Rembrandt vgl. BAER 2000/01, S. 33f.

21 Zu einer Definition des Begriffs, der sich durchaus auch auf halbfigurige Darstellungen beziehen konnte, vgl. HIRSCHFELDER 2001/02, S. 82–90. Grundlegend zum Bildtypus der Tronien vgl. HIRSCHFELDER 2008.

22 Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 109.

23 Dazu Ernst van de Wetering, Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Ausst. Kat. LONDON-DEN HAAG 1999/2000, S. 10-37, insbesondere S. 19–23, sowie HIRSCHFELDER 2008, S. 109–113 und S. 163–176.

24 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 129f.

25 Beide Holz (oval), 11 x 8 cm. New York, Privatsammlung. Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 49, Nr. 38 und 39 und Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 132f., Nr. 24 und 25. Zur Einordnung als Tronien vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 174.

26 Holz (oval), 11,3 x 8,4 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 615). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 50f., Nr. 42 und HIRSCHFELDER 2008, S. 174.

Abb. 331: Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett, Mikroskopaufnahme: Flüchtig gesetzte Glanzlichter im Federbesatz am Barett, Frankfurt a. M., Städel Museum

ner Feder geschmückte Barett, und seine verzerrten Züge unterstreichen einmal mehr, dass es sich um eine Tronie handelt.[27]

Zum Frankfurter Gemälde ist kein Gegenstück bekannt. Bereits bei seiner ersten Erwähnung 1797 ist es ohne ein Pendant verzeichnet.[28] Dies ist allerdings nicht ungewöhnlich, da Frans van Mieries damals oft auch Einzelbildnisse anfertigte.[29] Naumann deutete die im Ausschnitt sichtbare Blume als Nelke und schloss daraus, daß es sich um ein aus Anlass eines Verlöbnisses angefertigtes Bildnis handeln könnte.[30] Allerdings macht die Betrachtung unter dem Mikroskop deutlich, dass die Blume nicht die typisch gefransten, sondern runde Blütenblätter zeigt, die für eine Rose sprechen (Abb. 329). Das 1658 datierte Bildnis im Städel entstand in einer Zeit, in der Van Mieris einen persönlichen Stil entwickelte und einige seiner Hauptwerke schuf.[31] Die detaillierte Malweise und das Streben nach einer sinnestäuschend illusionistischen Wiedergabe der unterschiedlichen Oberflächen sind typisch für diese Schaffensphase.[32] Allerdings erweist sich bei näherer Betrachtung, dass dieses Porträt keineswegs so vertrieben und fein gemalt ist, wie es auf den ersten Blick wirkt. Bei der Betrachtung unter dem Mikroskop wird deutlich, dass im Gesicht die graue Grundierung zum Teil unverdeckt stehen blieb und als Schattenzone in die Gesamtwirkung einbezogen wurde (Abb. 330). Diese lockere Malweise tritt auch in den Details deutlich hervor, die mit einem überaus flüchtigen, aber dennoch treffsicheren Pinselstrich festgehalten wurden. Wie die zarten Blätter der Rose wurde auch die darunter sitzende Schleife nur mit wenigen, nass in nass gemalten Pinselzügen angedeutet (Abb. 329). In dem sicher gesetzten Pinselstrich, mit dem auch Glanzlichter wie im Federbesatz am Barett gesetzt wurden (Abb. 331), zeigt sich bereits Van Mieris' künstlerische Routine.

Die Provenienz des Gemäldes lässt sich bis 1797 zurückverfolgen, als der unter dem Pseudonym S. d. S. Roland von Charles Antoine Saqui-Sannes verfasste Katalog der Sammlung Brabeck erschien.[33] Das nur noch in Resten erhaltene Siegel auf der Rückseite (Abb. 323) konnte bislang keinem Besitzer zugeordnet werden.[34]

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 118, Nr. 217b; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 114, Nr. 217b; 1900, S. 215f., Nr. 217b; 1905/07, S. 42, Nr. 217b; 1907, S. 40, Nr. 217b; 1910, S. 50, Nr. 217b; 1914, S. 51, Nr. 217b; 1915, S. 109f., Nr. 217b; 1919, S. 75, Nr. 1234; 1924, S. 130, Nr. 1234; 1995, S. 41, Tafel 90

ROLAND 1797, S. 154

PARTHEY 2, 1864, S. 131, Nr. 20

EBE 1901, S. 519

HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, S. 84, Nr. 313

Louis HOURTICQ, Histoire Générale de l'Art: Hollande, Paris 1932, S. 307

Emmanuel BÉNÉZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Bd. 6, Paris 1956, S. 117

NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 134, Bd. 2, S. 28, Nr. 24

27 Holz (oval), 11,3 x 8,4 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 627). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 50, Nr. 41 und HIRSCHFELDER 2008, S. 174.

28 „Un petit Portrait sur un beau fond de Paysage par F. Mieris"; vgl. ROLAND 1797, S. 154.

29 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 139.

30 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 28, Nr. 24.

31 Naumann grenzt diese Periode auf die Jahre 1657 bis 1660 ein; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 48–62.

32 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 55.

33 Vgl. ROLAND 1797, S. 154.

34 Vgl. das Schreiben von Moritz Graf von Strachwitz vom 19. Juli 2007 (Korrespondenz in der Gemäldeakte).

WILLEM VAN MIERIS

Leiden 1662 – 1747 Leiden

Am 3. Juni 1662 wurde Willem van Mieris als viertes Kind des Malers Frans van Mieris d. Ä. und dessen Frau Cunera van der Cock in Leiden geboren. Seine Lehrzeit absolvierte Willem bei seinem Vater, machte sich aber 1681 nach dessen plötzlichen Tod selbständig. Aus der am 24. April 1684 geschlossenen Ehe mit Agneta Chapman gingen drei Kinder hervor, von denen der Sohn Frans seinem Vater später in die künstlerische Laufbahn folgen sollte. Willem van Mieris pflegte ein gesellschaftliches Leben: In der St. Lukasgilde, in die er am 21. Juni 1683 eingetreten war, übernahm er viermal das Amt des „hoofdmans" und wurde 1699 sogar Dekan. Um 1694 begründete er zusammen mit Jacob Toorenvliet und Carel de Moor eine Zeichenakademie, der er bis 1736 zusammen mit De Moor als Direktor vorstand. Am 26. Januar 1747 starb Willem van Mieris hochbetagt und wurde am folgenden Tag begraben. Zeitgenössische Quellen belegen, dass der Maler in den letzten Lebensjahren erblindet war.

Wie sein Vater malte Willem van Mieris Genreszenen, aber auch zahlreiche Historien, außerdem Porträts und einige Landschaftsbilder. Für seine Gemälde erzielte Willem van Mieris hohe Preise. Unter seinen Auftraggebern, die zum Teil aus den höchsten Gesellschaftskreisen stammten, war Pieter de la Court van der Voort der wichtigste. Zu seinen Schülern zählt neben seinem Sohn Frans auch Hieronymus van der Mij.

LITERATUR: WEYERMAN 3, 1729, S. 387–392; VAN GOOL 1, 1750, S. 191–203; Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 152

EINE ALTE FRAU MIT EINEM URINGLAS: „DIE KURPFUSCHERIN“

INV. NR. 653

Um 1680

Eichenholz (oval), 12,5 x 9,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, ovale Eichenholztafel (12,5 x 9,5 x 0,5–0,8 cm) wurde zweischichtig grundiert; über einer grauen liegt eine rote Grundierung.
Retuschierte Bestoßungen am oberen und am linken Bildrand über der linken Schulter der Frau. Kleine Bestoßung am unteren Bildrand. Die partiell freigelegte Grundierung, die matten Stellen in der Mütze und das teilweise nachweisbare Schwundrisscraquelé gehen vermutlich auf einen Lösemittelschaden zurück, ebenso das etwas poröse, ausgelaugte Erscheinungsbild der Malschicht. Verputzungen im Gesicht, besonders in der verschatteten Gesichtshälfte, an der linken Schulter im Gewand und in den schwarzen Partien der dunklen Pelzkappe. Im ockerfarbenen Gewand an der Schulter hat die Malschicht tiefe Risse ausgebildet. Retuschen am linken unteren Bildrand, Bildränder im Bereich des Gewandes übermalt.
Unter UV-Licht wird deutlich, dass der alte Firnis fast vollständig abgenommen und nur noch über dem rechten Auge, in den Schattenpartien des Ärmels und in der Mütze in Resten vorhanden ist. Jüngere Retuschen über den Ausbrüchen oben und links.
Auf der rotbraun angestrichenen Rückseite sind die Abfasungen rechts und unten original. Links ist die Abfasung nur noch in Resten zu erkennen. Zusammen mit den sekundären Abfasungen und den fehlenden Malkanten könnte dies auf eine nachträgliche Beschneidung der ursprünglich möglicherweise viereckigen Tafel zum Oval hindeuten. Zwei identische Klebezettel, der obere leicht eingerissen: „G. 653“.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1656 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1665 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1675.

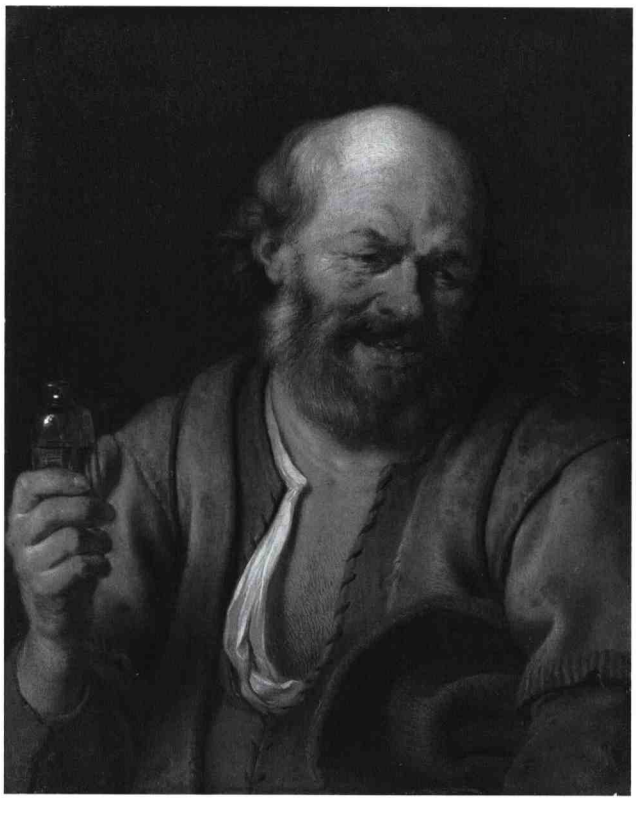


Abb. 332: Arie de Vois, Der Fischhändler, Amsterdam, Rijksmuseum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. J. G. Grambs als „Fr: van Mieris“

REPLIK

Arie de Vois (?), Holz, 16 x 12 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 70).[1]

BESCHREIBUNG

Mit einem Lächeln präsentiert eine alte Frau dem Betrachter ein halb gefülltes Uringlas. Sie hält es zwischen den gespreizten Fingern ihrer rechten Hand und blickt den Betrachter bedeutungsvoll an. Die tiefliegenden,

1 Zur Zuschreibung an Arie de Vois vgl. Kat. ANTWERPEN 1988, S. 396, Nr. 70.

Abb. 333: Willem van Mieris, Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin", um 1680, Frankfurt a. M., Städel Museum

kleinen Augen, die lange, knöcherne Nase und der schmallippige Mund verleihen der Greisin einen bösartigen Ausdruck, der durch die zahlreichen Runzeln ihrer Haut noch verstärkt wird. Über einer weißen Haube trägt die Alte eine braune Pelzmütze, deren Krempe seitlich hochgeschlagen ist. Ein weißer Schaffellkragen umgibt ihren faltigen Hals und liegt auf der Schulter auf. Unter dem gelbbraunen Mantel, der am Ärmel mit einem Flicken besetzt und am Saum schon schadhaft ist, trägt die Frau ein rotes Unterkleid, dessen Manschette am Handgelenk zurückgeschlagen ist. Halb ins Profil gewendet, steht sie vor einem Mauervorsprung, in dessen beleuchteter Fläche die Konturen einzelner Steine auszumachen sind.

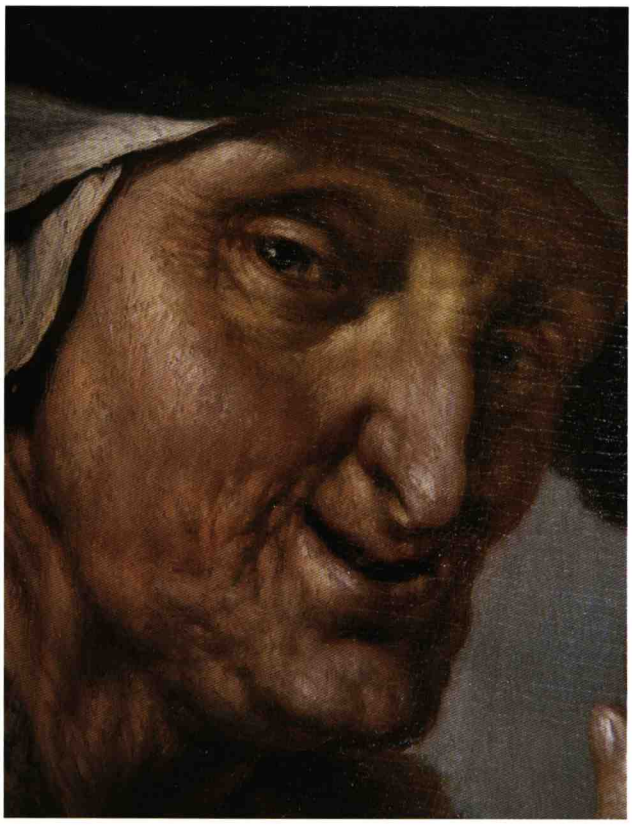


Abb. 334: Willem van Mieris, Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin", Mikroskopaufnahme: Das Gesicht, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Das aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs stammende Gemälde wird 1817 unter der Zuschreibung an „Frans van Mieris" erworben und der Wert bei der Taxation der Städel-Sammlung im selben Jahr mit *f* 132 angegeben.[2] Im Städel-Inventar von 1817 wird das Gemälde zunächst unter dem Namen von „Fr. van Mieris" geführt; von späterer Hand wurde der Vorname jedoch durchgestrichen und zuerst durch „W" und später durch „Wilhelm" ersetzt.[3] Ab 1844 tritt das Bild unter der Zuschreibung an Willem van Mieris in den Städel-Verzeichnissen auf.[4] Johann David Passavant charakterisiert 1855 die Malweise des Gemäldes als „mit der grössten Sorgfalt, aber nach des Meisters Art sehr geleckt und daher steif ausgeführt".[5]

Um 1883 kamen erneut Zweifel an der Zuschreibung auf, denn handschriftlich notiert Gerhard Malß im Städel-Verzeichnis von 1883: „wird häufig für Ary de Voys gehalten".[6] Dennoch wurde zunächst die bislang übliche Zuschreibung an Willem van Mieris beibehalten; erst Heinrich Weizsäcker gibt in seinem 1900 erschienenen Bestandskatalog das Gemälde der Hand von Arie de Vois.[7] Er verweist auf die bisher diskutierten Namen und erwähnt eine eigenhändige Replik im Antwerpener Museum, bei der es sich um ein „Hochformat, mit Hinzufügung der linken, auf einen Stock gestützten Hand" handele.[8] Mit dem Titel „ Die Kurpfuscherin" führt er erstmals eine moralisierende Deutung für das bislang neutral als Darstellung einer alten Frau mit einem Fläschchen bezeichnete Gemälde ein. Arthur Hanke geht im Städel-Verzeichnis von 1915 noch einmal auf die Zuschreibungsdebatte ein und begründet die frühere Zuweisung an Frans und Willem van Mieris damit, dass sich Arie de Vois deren Stil weitgehend angeeignet habe und eine Händescheidung deshalb schwierig sei.[9] Bodo Brinkmann und Jochen Sander halten im 1995 erschienenen Gemäldeverzeichnis an der Zuschreibung an De Vois fest.[10] Auf einem der beiden Fotos des Frankfurter Gemäldes im RKD in Den Haag hingegen wird die Zuschreibung an Arie de Vois mit „heet(te)" kommentiert und auf Willem van Mieris verwiesen. Unter diesem Namen ist das andere Foto im RKD auch eingeordnet. Die zweite Version in Antwerpen ist im RKD gleichfalls unter dem Namen Willem van Mieris dokumentiert, das beigefüg-

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 25, Nr. 71.
3 Vgl. Städel-Inventar 1817, Nr. 653.
4 Vgl. Verz. 1844, S. 90, Nr. 165.
5 Vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 165.
6 Vgl. Verz. 1883, S. 136, Nr. 232.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 372, Nr. 232. Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde im Städel-Inventar von 1880 der Name des Künstlers von Willem van Mieris zu Arie de Vois geändert; vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 653. Die im folgenden Jahr erschienene Beschreibung deutscher Sammlungsbestände von Gustav Ebe führte das Gemälde noch unter der Zuschreibung an Willem van Mieris auf; vgl. Ebe 1901, S. 522.
8 Vgl. Verz. 1900, S. 372, Nr. 232.
9 „So sehr hat er sich in dessen [Frans van Mieris'] Eigenart eingearbeitet, dass ein drittes Bild von seiner Hand früher irrtümlich diesem Künstler zugeschrieben wurde, während manche wiederum in ihm ein Werk des Willem van Mieris sehen wollten."; vgl. Verz. 1915, S. 110, Nr. 232.
10 Vgl. Verz. 1995, S. 61, Abb. 111.
11 Vgl. Naumann 1981, Bd. 2, S. 132, Nr. B12.

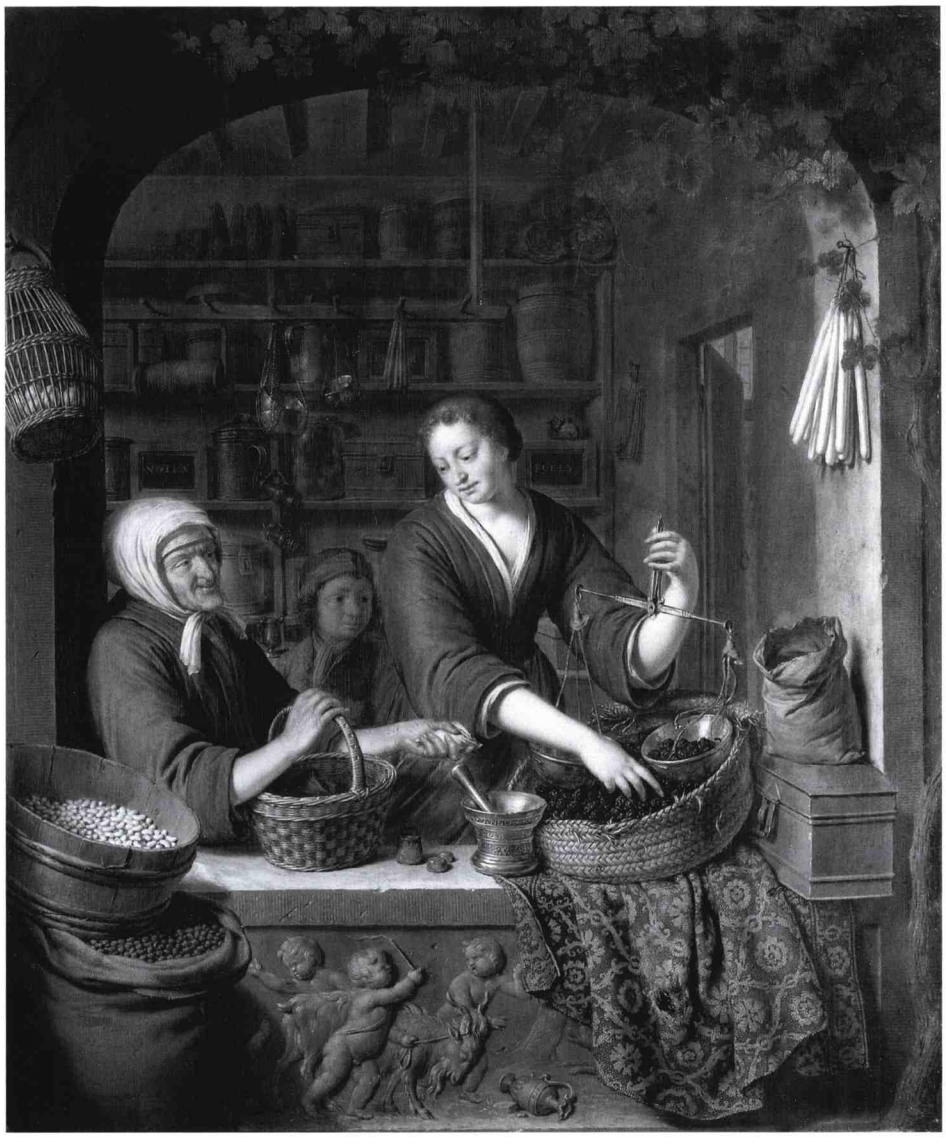


Abb. 335: Willem van Mieris, Blick in einen Laden, 1720, Göttingen, Universität Göttingen, Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

te Namenskürzel (S. G.) steht für Sturla Gudlaugsson als Urheber der Zuschreibung. In seiner Monographie zu Frans van Mieris dem Älteren von 1981 bezeichnet Otto Naumann die Darstellung eines „Lachenden Mannes" (ehemals Sammlung Julius Held, Old Bennington) als Werkstattbild der 1670er Jahre und weist es derselben Hand zu wie das Frankfurter Gemälde.[11]

DISKUSSION

Die Zuschreibung des Gemäldes war lange umstritten. Galt es zum Zeitpunkt des Erwerbs noch als Werk des Frans van Mieris,[12] wurde es bereits um 1844 Willem van Mieris zugeschrieben.[13] Die in den 1880er Jahren aufgekommenen Zweifel an seiner Urheberschaft führten dazu, dass in den Folgejahren Arie de Vois als Maler genannt wurde.[14] Aber auch diese Zuweisung blieb nicht unbestritten: Im 20. Jahrhundert wurde erneut der Name von Willem van Mieris in die Diskussion gebracht und auch eine Zuweisung an die Werkstatt von Frans van Mieris dem Älteren erwogen.[15]

Der „Fischhändler" (Abb. 332) von Arie de Vois im Amsterdamer Rijksmuseum zeigt auf den ersten Blick tatsächlich formale und motivische Übereinstimmungen zum Frankfurter Gemälde.[16] Es handelt sich jeweils um ein Halbfigurenbild vor annähernd neutralem Grund. Beide Protagonisten sind einfach, sogar nachlässig gekleidet: Die Alte auf dem Frankfurter Gemälde trägt einen groben Schaffellkragen, ihr Umhang ist an den Aufschlägen bereits bestoßen und geflickt. Die Tracht des

12 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 653.
13 Vgl. Verz. 1844, S. 90, Nr. 165.
14 Vgl. Verz. 1883, S. 136, Nr. 232.
15 Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 132, Nr. B12.
16 Leinwand, 16 x 12 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 456). Das Gemälde ist rechts oben monogrammiert.

Abb. 336: Willem van Mieris, Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin", Mikroskopaufnahme: Gestupftes Schaffell, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 337: Willem van Mieris, Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin", Mikroskopaufnahme: Mit pastigen Strichen bezeichnete Augenfältchen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Amsterdamer Mannes erscheint gleichfalls primitiv und etwas abgerissen. Der struppige Bart und die ungekämmten Haare unterstreichen seine ungepflegte Erscheinung. Die faltige, gerötete Haut lässt beide vom Leben gezeichnet aussehen.[17] Im Vergleich zu der flüssigglatten Malweise, die die beiden anderen Gemälde von De Vois im Städel (Abb. 552, 563) auszeichnet, wirkt die sogenannte „Kurpfuscherin" jedoch eher pastos und etwas trocken gemalt. Auch die hart modellierten Gesichtszüge mit den Falten, deren Schatten in einem rötlichen Ton wiedergegeben wurden (Abb. 337), stimmen nicht mit den Werken von Arie de Vois überein, wie der Vergleich mit der Augenpartie eines „Bärtigen Mannes in orientalischer Tracht" zeigt (Abb. 558).

Hingegen deutet der charakteristische Gesichtstypus der „Kurpfuscherin" (Abb. 334) mit dem langen, eckigen Kinn und der faltigen Haut eher auf Werke der Künstlerfamilie Van Mieris hin.[18] Vor allem im Œuvre von Willem van Mieris kommt er häufiger vor, wie in dem 1720 datierten Fensterbild in der Gemäldesammlung der Universität Göttingen (Abb. 335).[19] Es zeigt den Blick in einen Kramladen mit einer jungen Händlerin, die gerade eine alte Frau bedient. Deren Züge mit dem vorstehenden Kinn, der von tiefen Falten zerfurchten Haut und dem zu einem Grinsen verzogenen, halbgeöffneten Mund sind mit der Frankfurter „Kurpfuscherin" sehr vergleichbar. Dass Van Mieris mehrfach abgerissene Gestalten malte, wird in der 1706 datierten Dresdener Wahrsageszene deutlich, denn hier tritt gleichfalls eine zwielichtige, in diesem Fall aber jüngere Frau auf, die einen ähnlichen geflickten Umhang mit abgestoßenen Kanten trägt.[20]

Aber auch im Spätwerk von Frans van Mieris d. Ä., das nachhaltig von der Mitarbeit seines Sohnes Willem geprägt ist, kommt dieses Gesicht vor: Ein 1677 datiertes Gemälde (Abb. 338) zeigt eine lesende alte Frau, die mit dem kräftigen Kinn, der langen Nase und dem sichelförmig verzogenen Mund ähnliche Züge hat wie die Frankfurter Kurpfuscherin.[21] Sehr vergleichbar ist auch der Umschlag ihrer Manschette, allerdings lassen die Glanzlichter auf ihrem Umhang darauf schließen, dass es sich hier eher um eine wohlhabende Frau handelt. Übereinstimmungen bestehen auch in der Gestaltung des Hintergrundes: Dieser wird teilweise von einer Mauer eingenommen, deren Kante schadhaft ist, denn einzelne Steine sind bereits herausgebrochen. Auf eine

17 Das Schnapsfläschchen in der Hand des Mannes könnte auf den Konsum alkoholischer Getränke verweisen und würde damit seine etwas gedunsenen Züge erklären. Die auf dem Frankfurter Gemälde präsentierte bauchige Flasche hingegen entstammt dem Kontext der Quacksalberdarstellungen, denn es handelt sich um ein Urinal, das zur Urinbeschau verwendet wurde.

18 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142.

19 Holz, 34 x 28,5 cm. Göttingen, Gemäldesammlung der Universität. Vgl. Kat. GÖTTINGEN 1987, S. 97, Nr. 54.

20 Holz, 29 x 24 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1773). Dazu Ausst. Kat. DRESDEN 2000, S. 85f.

21 Holz, 16 x 11,25 cm. Zuletzt London, Kunsthandlung Johnny van Haeften (1999). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 160, Nr. C89 und S. 208, Nr. D103.

22 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 27. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

Abb. 338: Frans van Mieris d. Ä., Lesende alte Frau, 1677, zuletzt London, Kunsthandlung Johnny van Haeften (1999)

zeitgleiche Entstehung des Frankfurter Gemäldes könnte der dendrochronologische Befund hindeuten, der von einer Entstehung ab 1675 ausgeht.[22] Zu dieser Zeit war Willem van Mieris, der erst ab 1681 mit datierten Werken hervortrat, noch in der Werkstatt des Vaters tätig und vollendete zahlreiche seiner Kompositionen.[23] Es liegt daher nahe, dass sich Willem in dieser Zeit eng an Frans van Mieris orientierte und von ihm den Bildaufbau mit einer Figur, die vor eine beleuchtete Wand platziert ist, für das Frankfurter Gemälde übernahm.[24] Dies belegt auch der Vergleich der „Kurpfuscherin" mit einer 1673 datierten Männertronie von Frans van Mieris, die deutliche Übereinstimmungen in der Komposition zeigt.[25] Auch für den auffallenden Gestus des zwischen den Fingern einer empor gehaltenen Hand präsentierten Glases gibt es Beispiele im Umkreis von Van Mieris: Er

23 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 2005/06, S. 25.

24 Die Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an Willem van Mieris wurde von Fred G. Meijer vom RKD in einem Gespräch am 26. Juni 2007, für das ich ihm herzlich danke, bestätigt.

25 Holz (oval), 38,1 x 27,9 cm. Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 2005/06, S. 166.

26 Mezzotinto, 253 x 175 mm (HOLLSTEIN II, 268). Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90, S. 109, Abb. 19–20d.

kommt auf der Darstellung eines Mannes mit einem Roemer von Jan van Mieris vor, die in einem Nachstich von Abraham Blooteling überliefert ist.[26]
Das Fehlen von Splintholz[27] und die unregelmäßigen Bildränder lassen vermuten, dass das Bild einmal beschnitten wurde. Dies bestätigt der Vergleich mit der Fassung im Antwerpener Museum.[28] Sie erklärt gewisse kompositorische Unstimmigkeiten des Frankfurter Gemäldes wie die unmotiviert wirkende Hand mit dem Uringlas und den unklaren Bereich um den linken Arm der Alten, denn sie dokumentiert, dass sich die alte Frau ursprünglich auf eine Krücke stützte, während sie das Glas emporhielt. Hinsichtlich der Maltechnik bestehen jedoch Unterschiede. Der Pelz zeigt nicht die locker gesetzten Pinselstriche, die das Gemälde im Städel auszeichnen (Abb. 336), sondern wirkt in der Technik feinmalerischer. Auch das Inkarnat unterscheidet sich deutlich, denn die farbigen Nuancen sind weniger differenziert gegeben als in der Frankfurter Version (Abb. 337). Insgesamt wirkt das Gemälde in Antwerpen, so-

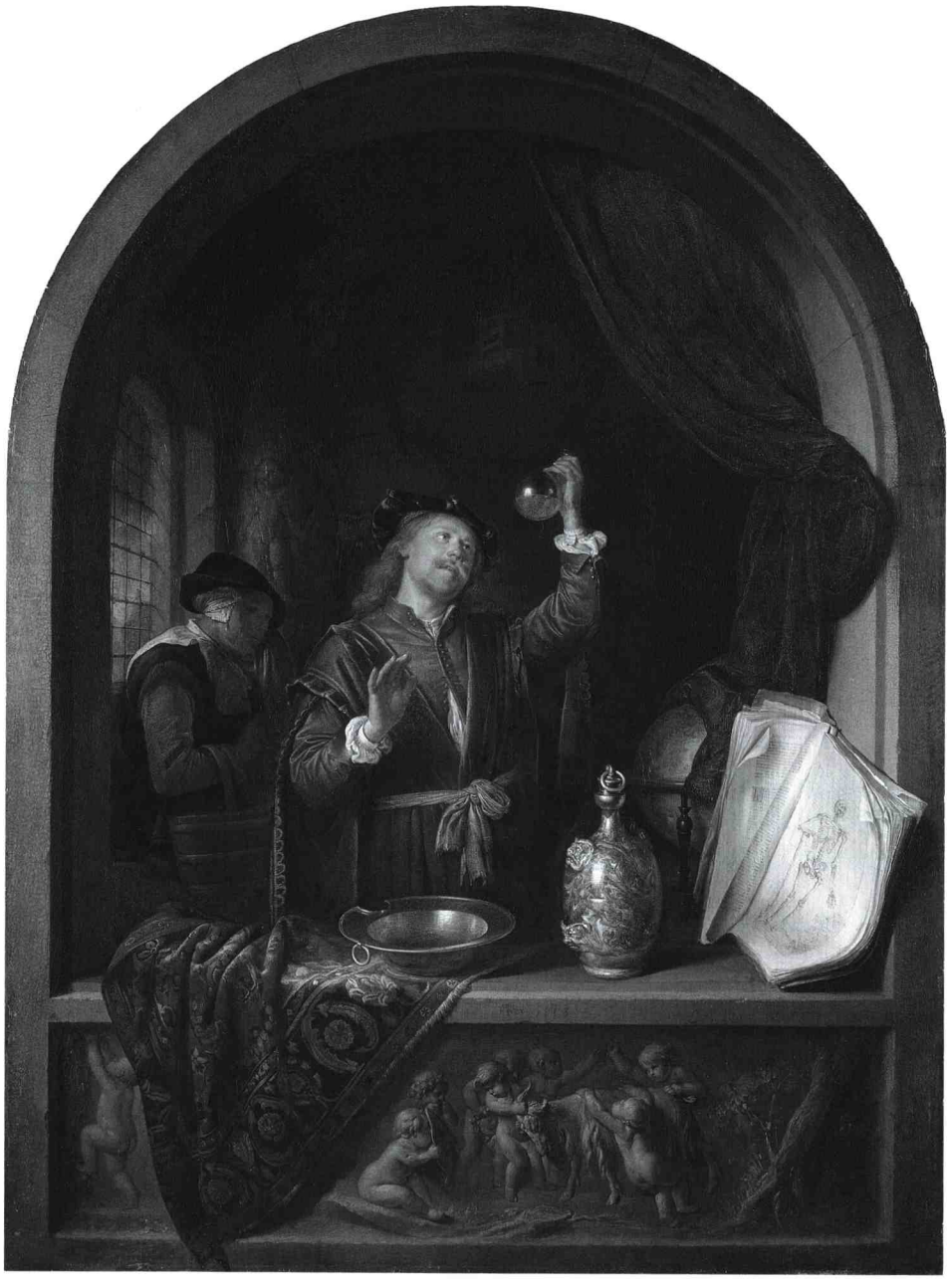


Abb. 339: Gerrit Dou, Der Arzt, 1653, Wien, Kunsthistorisches Museum

27 Für diesen Hinweis danke ich Peter Klein, Hamburg.
28 Holz, 16 x 12 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 70). Das Gemälde wird im Gemäldeverzeichnis von 1988 unter der Zuschreibung an Arie de Vois geführt; vgl. Kat. ANTWERPEN 1988, S. 396, Nr. 70.
29 Eichenholz, 49,3 x 36,6 cm. Wien, Kunsthistorisches Mu-

Abb. 340: „Raeck wel, heb wel", in: Roemer Visscher, Sinnepoppen, Teil 3, Emblem Nr. 6, Amsterdam 1614

weit der etwas stumpfe und trübe Firnis eine Beurteilung zulässt, glatter und vertriebener gemalt, so dass es sich wohl um eine Replik handelt, die möglicherweise von der Hand von Arie de Vois stammt und den Zustand vor der Beschneidung des Frankfurter Gemäldes überliefert. Das Thema der Urinbeschau hat in der Leidener Malerei eine lange Tradition. 1653 malte Gerrit Dou einen sogenannten „Piskijker", bei dem es sich, dem aufgeklappten Folianten mit einer anatomischen Zeichnung zufolge, um einen Arzt handelt (Abb. 339).[29] Seine Tracht mit dem Barett und dem über die Schulter hängenden Mantel, dem „tabbaerd", weist ihn als Gelehrten aus.[30] Hinter ihm steht eine alte Frau, die mit Sorge das Ergebnis abzuwarten scheint. Wie in dem 1667 entstandenen Gemälde von Frans van Mieris zu sehen ist, liefert meist eine junge Frau den Grund für die ärztliche Konsultation, denn die Urinbeschau verweist auf eine mögliche und offensichtlich unwillkommene Schwangerschaft.[31] Die ungewöhnliche Kopfbedeckung der Alten auf dem Frankfurter Gemälde findet sich auf dem „Piskijker" von Dou wieder; dort trägt die Frau ein weißes Häubchen und darüber den großen schwarzen Hut mit aufgeklappter Krempe.[32] Allerdings handelt es sich bei der Frankfurter „Kurpfuscherin" nicht um eine Magd aus einem begüterten Haushalt, sondern um eine ebenso zwielichtige Gestalt wie die eher als Quacksalber zu verstehenden Doktoren. Die Urinbeschau hatte schon im 17. Jahrhundert einen zweifelhaften Ruf. Ein Emblem in Roemer Visschers „Sinnepoppen" weist darauf hin, dass die mit dieser Diagnose gewonnenen Ergebnisse bereits damals als nicht vertrauenswürdig galten (Abb. 340).[33] Diesem Tenor folgt das Frankfurter Gemälde, denn die Alte in ihrer abgerissenen Kleidung wirkt keinesfalls seriös. Fast komplizenhaft sucht sie den Blickkontakt zum Betrachter, und ihr maliziöses Lächeln deutet auf einen lasterhaften Kontext hin, nämlich auf die Unkeuschheit und ihre negativen Folgen.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 47, Nr. 164; 1823, S. 27, Nr. 164; 1830, S. 35, Nr. 253; 1833, Taf. 16; 1835, S. 80, Nr. 247; 1844, S. 90, Nr. 165; 1855, S. 22, Nr. 165; 1858, S. 86, Nr. 155; 1866, S. 88, Nr. 155; 1870, S. 126, Nr. 238; 1873, S. 129, Nr. 238; 1879, S. 133, Nr. 232; 1883, S. 136, Nr. 232; 1888, S. 145, Nr. 232; 1892, S. 56, Nr. 232; 1897/1900, S. 54, Nr. 232; 1900, S. 372, Nr. 232; 1914, S. 54, Nr. 232; 1915, S. 110, Nr. 232; 1919, S. 144, Nr. 653; 1924, S. 244, Nr. 653; 1995, S. 61, Abb. 111

EBE 1901, S. 522
NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 132, Nr. B12

seum (Inv. Nr. 592). Dou setzte sich mit dem Thema mehrfach auseinander, so in einem in der ersten Hälfte der 1660er Jahre entstandenen Gemälde im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Holz, 38 x 30 cm, Inv. Nr. KMSsp451); vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 116f., Nr. 26.

30 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 116, Nr. 26.

31 Holz, 44 x 33 cm. Frankreich, Privatsammlung. Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 84f., Nr. I71.

32 Er gehört zur Kleidung der älteren Frauen, die häufiger in den Gemälden der Leidener Feinmaler auftreten; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 177. Dieselbe Kopfbedeckung trägt auch eine ältere Frau in Dous „Quacksalber" (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. St. 4) von 1652. Wie die anderen Zuhörer, die den Scharlatan umdrängen, verkörpert auch sie die Leichtgläubigkeit und in ihrem Fall sogar die Einfalt, denn sie bemerkt nicht, dass ein Junge in ihre Tasche greift und sie bestiehlt.

33 „Raeck wel, heb wel". Die Pictura zeigt ein schräg gehaltenes Urinal, und im Text wird auf die merkwürdige und altmodische Kleidung der unseriösen Doktoren verwiesen; vgl. Roemer VISSCHER, Sinnepoppen (Amsterdam 1614), hrsg. v. L. Brummel, Den Haag 1949, Teil 3, Emblem Nr. 6, S. 128.

FRANS VAN MIERIS d. J.

Leiden 1689 – 1763 Leiden

Als zweites Kind des Malers Willem van Mieris und seiner Frau Agneta Chapman wurde Frans van Mieris d. J. im Jahr 1689 in Leiden geboren. Wahrscheinlich kam er am 24. Dezember zur Welt. Zusammen mit Hieronymus van der Mij erhielt er die Ausbildung bei seinem Vater. 1710 wurde Frans van Mieris als Maler in das Album Studiosorum der Leidener Universität eingeschrieben mit der Bemerkung, dass er noch bei seinen Eltern wohne. 1716 erwarb er mit Jan Buytendijk eine Leimsiederei in Oegstgeest, die fünf Jahre später wieder verkauft wurde. Da Frans van Mieris nicht Mitglied in der St. Lukasgilde war, engagierte er sich in der Leidener Zeichenakademie. Dort wurde er 1736 zusammen mit Hieronymus van der Mij als „Bestierder of Opziender" angestellt, ein Amt, das er bis zu seinem Tode beibehielt.

In seinen letzten Lebensjahren malte Van Mieris immer seltener. Nach seinem Tod am 22. Oktober 1763 in Leiden wurde der Maler im Familiengrab in der Leidener Pieterskerk beigesetzt. Am 7. Mai 1764 wurde sein Besitz, darunter eine umfangreiche Gemälde- und Münzsammlung, versteigert. Seiner Nichte Aletta Elisabeth Trioen hatte er neben dem Betrag von fl. 10.000 auch Grundbesitz vermacht.

Mit Matthijs van der Eijk, einem Sohn von Van Mieris' Neffen Abraham van der Eijk, ist nur ein Lehrling nachweisbar. Obgleich er zahlreiche prominente Auftraggeber hatte, beschäftigte sich Van Mieris nicht nur mit der Malerei, sondern schrieb auch einige historische und numismatische Werke. Zu seinem Unterhalt trug auch der Handel mit Gemälden bei.

LITERATUR: WEYERMAN 3, 1729, S. 392–395; VAN GOOL 2, 1751, S. 147–152; Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 140

EIN GELEHRTER AN SEINEM SCHREIBTISCH

INV. NR. 441

1717

Eichenholz, 30,2 x 25,0 cm

Signiert und 1717 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel wurde mit einer graubraunen Ölgrundierung versehen. Die Infrarot-Reflektographie zeigt, dass diese vor allem im Hintergrund offen stehenblieb oder durch die später aufgetragenen Farbschichten durchschimmert, um die stimmungsvolle Atmosphäre des Interieurs anzudeuten.
Möglicherweise wurde das Gemälde 1817 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 21; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6), allerdings nennt das Verzeichnis als Titel „Bildnis eines Malers". Mit Sicherheit dokumentiert ist die Restaurierung durch Göbel und Janss zwischen dem 5. und 21. Februar 1878 (Archiv. 1877/78, S. 52).
Das Gemälde zeigt einen insgesamt guten Zustand. Angeschnittene Motive, die verkürzten Abfasungen und die ungewöhnlich dicken und unregelmäßigen Bildränder weisen auf eine allseitige Beschneidung um ca. 0,5 cm hin. Rechte obere Bildecke ausgebrochen, übrige Ecken wie auch die Bildkanten bestoßen. Große Fehlstelle an der linken unteren Bildecke. Der linke Bildrand wurde durch das Beschneiden beschädigt, dort finden sich zahlreiche Dellen und Fehlstellen. Am oberen Bildrand Beschädigungen mit Kerben und Ausbrüchen, die stark retuschiert wurden. Größere Beschädigung mit Schwundrisscraquelé oberhalb der Stuhllehne (Hitzeschaden?), lasierend retuschiert. Weitere Retuschen, möglicherweise über einem Brandschaden, am oberen Bildrand rechts von der Büste. Verputzung über den Briefen. Kleine Abplatzungen in der Stuhllehne. Bereibungen durch den Zierrahmen.
Der dicke Firnis fluoresziert stark unter UV-Licht und zeigt ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. Ältere Retuschen entlang der Bildränder. Angelöster Firnis über dem Schwundrisscraquelé bis zum rechten Bildrand, außerdem rechts von der vorderen Büste, dort zwei kleine jüngere Retuschen.
Die Signatur „F. v. Mieris Fecit A° 1717." (Abb. 341) wurde in graubrauner Farbe in der linken oberen Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite wurde allseits regelmäßig abgefast. Reste von zwei abgekratzten Siegeln. In roter Kreide „3325 / 9" und, stark verblasst, „358[?]". In Bleistift in einem Kreis „35". In weißer Kreide „246". Reste eines Klebezettels oberhalb der Mitte.
Bei der dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wurden 61 Jahrringe gemessen, eine Datierung war bislang nicht möglich.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „François Mieris"

BESCHREIBUNG

In einem Interieur sitzt ein älterer Mann vor einem Tisch, über den eine grüne Decke gebreitet ist. Auf einem Lesepult liegt ein aufgeklapptes Buch, in dem er mit der linken Hand blättert. Mit der aufgestützten rechten Hand hat er eine Gänsefeder zum Mund geführt, auf deren Ende er gedankenverloren beisst. Seine braunen Augen sind in eine unbestimmte Ferne gerichtet, und auch die nachdenklich gerunzelte Stirn verrät seine geistige Vertiefung. Auf dem Kopf trägt der Mann eine lila Mütze, deren pelzgefüttertes Inneres umgeschlagen ist. Sein Gehrock ist von maronenbrauner Farbe, so dass sich das Weiß des an den Manschetten fein gefältelten Hemdes und des Halstuchs markant abheben. Sein lilafarbener Mantel ist über die Beine gebreitet. Auf dem Tisch sind weitere Utensilien abgelegt, die auf intellektuelle Betätigung deuten. Den Vordergrund nehmen ein Leinensäckchen, auf dem die Ziffer „27" noch zu lesen ist, zwei Dokumente mit über die Tischkante hängenden Siegeln und ein Leuchter mit einer halb abgebrannten

Abb. 341: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Kerze ein. Auf einem blau eingeschlagenen Heft ist eine Schreibtafel abgestellt, die an einen Erdglobus gelehnt ist. Dieser zeigt die Ansicht von Europa und von Afrika. An der Wand dahinter hängen ein Quodlibet, in dessen Fächer Briefe gesteckt sind, und darüber ein gerahmter Stich mit einem Porträt. Es handelt sich um den Admiral Michiel Adriaensz. de Ruyter, der von Attributen des Kriegwesens umgeben ist. Rechts von dem Stich springt die Wand zurück und bietet Platz für ein Bücherregal mit grünen Vorhängen. Auf dem Bord sind zwei Büsten abgestellt, die eine Papierrolle flankieren. Den Abschluss des Raumes bildet eine Schiebetür, die halb zur Seite geschoben ist.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel und wurde unter der Zuschreibung an Frans van Mieris in das Verzeichnis seiner Sammlung eingetragen, allerdings ohne präzise Angabe, ob es sich um den Älteren oder Jüngeren handelt.[1] In der kurzen Beschreibung wird bereits der Porträtstich des Admirals de Ruyter erwähnt. Offenbar kamen aber zu dieser Zeit Zweifel an der Echtheit auf. So wurde in der Taxation der Städel-Sammlung von 1817 das mit *f* 50 taxierte Gemälde als Kopie bezeichnet.[2] Als solche wurde es auch im Städel-Inventar von 1817 eingetragen.[3] Erst im ersten Nachtrag von 1865, eingebunden in das Städel-Verzeichnis von 1858, wird das Gemälde Frans van Mieris d. J. zugeschrieben und die Signatur mit der Datierung wiedergegeben.[4] Heinrich Weizsäcker be-

Abb. 342: Gerrit Dou, Alter Mann, der beim Schreiben unterbrochen wird, 1635, ehemals Winchcombe, Gloucestershire, Sudeley Castle Trustees, Walter Morrison Collection (bis 2007)

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 441.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 10, Nr. 441.
3 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 441. Von späterer Hand wurde die Zuschreibung an Frans van Mieris d. J. und die Signatur mit der Datierung hinzugefügt.
4 Vgl. Verz. 1858, Erster Nachtrag 1865, S. 153, Nr. 442.

Abb. 343: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, 1717, Frankfurt a. M., Städel Museum

nennt in seinem Gemäldeverzeichnis von 1900 Abraham Blooteling als Autor des im Hintergrund zu sehenden Stichs mit dem Porträt des Admirals Michiel Adriaensz. de Ruyter.[5] Eric Jan Sluijter weist auf den Kopftypus des Gelehrten hin, den Frans van Mieris bereits 1714 zur Darstellung eines Apothekers und im Frankfurter Gemälde noch einmal verwendete.[6]

DISKUSSION

Darstellungen von Gelehrten haben in der Leidener Malerei eine lange Tradition. Bereits in seiner Frühzeit malte Rembrandt die Apostel Petrus und Paulus beim gelehrten Disput, umgeben von zahlreichen Folianten, einem Globus und einer auf das nächtliche Studium verweisenden Kerze als Attributen der Wissenschaft.[7] Auch in seinen Porträts wählte Rembrandt häufig das Studierzimmer als Ambiente, um die Dargestellten als intellektuell tätige Menschen zu kennzeichnen. Dies ist beispielsweise bei der 1635 entstandenen Radierung mit dem Porträt des Johannes Uytenbogaert der Fall, der, von Büchern umgeben, an seinem Schreibtisch sitzt.[8] Über Gerrit Dou, einem Schüler Rembrandts, fand das Thema Einzug in die Genremalerei. 1635 malte er „Einen alten Mann, der beim Schreiben unterbrochen wird" (Abb. 342) und nahm mit diesem Gemälde Bezug auf das bereits erwähnte Bildnis des Johannes Uytenbogaert.[9] Der Vordergrund wird von einem Tisch eingenommen, auf dem ein Globus steht. Daran angelehnt ist ein Foliant, aus dem der alte Mann exzerpiert oder seine bei der Lektüre gewonnenen Gedanken festhält. Ein prominent im Vordergrund liegender Totenschädel wie auch die Sanduhr im Hintergrund verweisen auf die flüchtige Zeit, die intensiv zu nutzen ist. Auch in seinem Spätwerk setzte sich Dou mit dem Gelehrtenthema auseinander. Ein 1657 gemaltes Fensterbild zeigt einen jungen Astronom, der mit gebanntem Blick den Lauf der Sterne betrachtet. Seine Hand mit dem Zirkel hält er auf dem Globus abgestützt, bereit, die gewonnenen Erkenntnisse gleich nachzuprüfen.[10]

Abb. 344: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Mikroskopaufnahme: Inschriften auf dem Globus, Frankfurt a. M., Städel Museum

Anders aber als die genannten Darstellungen zeigt Frans van Mieris seinen Gelehrten nicht schreibend oder beobachtend und damit aktiv, sondern in einem kontemplativen Moment, denn er blickt nachdenklich auf den vor ihm stehenden Globus. Der Federkiel ist noch nicht gezückt: In Gedanken versunken, hat er die Federfahne in den Mund genommen, als warte er noch auf den entscheidenden Geistesblitz. Die Darstellung konzentrierter, geistiger Arbeit verbindet das Gemälde mit dem „Geograph" (Abb. 528) von Johannes Vermeer.[11] Auch wenn Frans van Mieris dieses Werk sicherlich nicht gekannt hat, bestehen doch Parallelen. Es handelt sich jeweils um einen Gelehrten, der sich mit der Topographie der Welt auseinandersetzt. Im Gemälde von Van Mieris deutet der vor ihm stehende Globus darauf hin, der durch die Inschriften „Oceanus Atlanticus" (Abb. 344) und „Africa" als Erdglobus ausgewiesen ist. Möglicherweise diente der berühmte terrestrische Globus von Jodocus Hondius d. Ä. als Vorbild, denn auch dort sind oberhalb des Schriftzuges „ATLANTICUS" ein Schiff und rechts daneben ein Fisch zu erkennen, allerdings in leicht abgewandelter Position zu dem sonnenförmigen Symbol und der Küstenlinie der Britischen Inseln.[12]

5 Vgl. Verz. 1900, S. 216f., Nr. 234.

6 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142, Anm. 3.

7 Holz, 72,4 x 57,7 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, Felton Bequest 1936 (Inv. Nr. 349-4). Das Gemälde entstand 1628; zu einer Deutung des Themas vgl. REMBRANDT, GENIE AUF DER SUCHE, Ausst. Kat. Berlin, Gemäldegalerie, Köln-Berlin 2006, S. 252, Nr. 7.

8 Radierung und Grabstichel, 224 x 187 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 6007, HOLLSTEIN 2, 39). Zur Biographie des Dargestellten und zur Funktion des Stiches vgl. REMBRANDT THE PRINTMAKER, bearb. v. Erik Hinterding, Ger Luijten and Martin Royalton-Kisch, Ausst. Kat. Amsterdam, Rijksmuseum; London, The British Museum 2000/01, Zwolle-Amsterdam 2000, S. 144–148, Nr. 26. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Rembrandt ein Porträt des Begründers der Religionsgemeinschaft der Remonstranten gemalt (Leinwand, 130 x 103 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-4885).

9 Holz (oval), 24 x 22,5 cm. Ehemals Winchcombe, Gloucestershire, Sudeley Castle Trustees, Walter Morrison Collection (bis 2007, dann privat verkauft). Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 70f., Nr. 4 mit dem Hinweis auf die Radierung von Rembrandt.

10 Holz, 33 x 27 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 304).

11 Die früheste Reproduktion nach dem Gemälde entstand um 1863; es handelt sich um eine Radierung von Charles Alphonse Deblois; vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 66, Nr. 8.

12 Zu dem Globus von Hondius vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 56, Nr. 2.

Anders als Vermeer jedoch nahm Van Mieris keine Vermessungsinstrumente in seine Darstellung auf.[13] Zudem hat der Gelehrte keine Karte vor sich liegen, sondern sitzt vor einem auf dem Schreibpult abgelegten Buch.[14] Daher handelt es sich vermutlich nicht um einen Geographen, zumal das mit Büsten geschmückte Bücherregal im Hintergrund eher auf historische oder philosophische Interessen verweist. Dies unterstreicht auch der an der Wand hängende Porträtstich von Abraham Blooteling, der den Admiral Michiel Adriaensz. de Ruyter wiedergibt (Abb. 345).[15] Er zeigt nämlich nicht nur das Konterfei des im 17. Jahrhundert hochverehrten Seehelden, sondern rings um die Kartusche Kriegsgerät sowie Fanfaren als Hinweis auf den Ruhm, den er sich bei den Schlachten erwarb. Diesen jedoch hält allein die Geschichtsschreibung fest, die die Bedeutung dieser Taten für die Nachwelt überliefert. Es wäre folglich denkbar, dass Van Mieris einen Historiographen darstellte. Dabei steht der Erdglobus in engem Zusammenhang mit der Tätigkeit von De Ruyter, der vor seiner Zeit als Führer der niederländischen Kriegsflotte als Kapitän auf Handelsschiffen zur See gefahren war. Dass der dargestellte Gelehrte eine eifrige Korrespondenz unterhält, macht das hinter dem Tisch sichtbare Quodlibet sichtbar, in dem ein an „De Heer [...] arenz" adressierter Brief steckt.

Das Frankfurter Gemälde weist noch Bezüge zum Frühwerk des Malers auf, das stilistisch eng an das seines Vaters Willem anschließt. So wurde der charakteristische Männerkopf mit dem langen, eckigen Kinn bereits von Willem van Mieris eingeführt.[16] Sein Sohn Frans verwendete diesen Kopftypus mehrfach, beispielsweise 1715 für die Darstellung eines trinkenden Mannes mit einem Krug in der Hand.[17] Dem Frankfurter Gemälde steht allerdings die drei Jahre zuvor entstandene Darstellung eines „Apothekers" (Abb. 346) noch sehr viel näher.[18] Es handelt sich um ein für die Leidener Malerei charakteristisches Fensterbild, das von außen den Blick in den Laden gewährt. Der prominent auf der Brüstung stehende Mörser, die Aloe daneben und auch die aufgefädelte Sepia an der Fensterlaibung verweisen ebenso auf

Abb. 345: Abraham Blooteling, Porträt des Admirals Michiel Adriaensz. de Ruyter, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

die Tätigkeit des Mannes wie die Porzellantöpfe mit den Heilmitteln, die er mit seiner Waage sorgfältig abmisst.[19] Er trägt die gleiche Tracht wie der Gelehrte auf dem Gemälde im Städel: Im Ausschnitt seines braunen Gehrocks mit den breiten Ärmelaufschlägen steckt ein weißes Halstuch, und auf dem Kopf sitzt eine Pelzmütze. Diese kommt als Attribut auch auf flämischen Gelehrtendarstellungen vor.[20] Motivische Übereinstimmungen bestehen zudem in dem grünen, gelb bestickten Tuch auf dem Tisch.

Der Vergleich mit dem nur drei Jahre vor dem Frankfurter Gemälde entstandenen „Apotheker" verdeutlicht zugleich die stilistische Fortentwicklung von Frans van

13 Dazu ausführlich Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 56–63, Nr. 2–6.

14 Diese Pose übernahm Frans van Mieris in leicht abgeänderter Form für eine Studie seines Vaters (Schwarze Kreide auf braunem Papier, 262 x 214 mm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 22172). Diese diente zusammen mit drei weiteren Studien als Vorbereitung für das Gruppenporträt von 1742, das die drei Malergenerationen der Familie Van Mieris versammelt; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 148.

15 Kupferstich, 281 x 220 mm. Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 30126, W. 36).

16 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142. Eine Wirtshausszene von 1706 in der Gemäldegalerie in Dresden zeigt einen ähnlichen Typus, außerdem trägt dieser Mann gleichfalls eine Pelzmütze (Holz, 29 x 24 cm, Gal. Nr. 1774)). Der gleiche Typus tritt auf dem 1713 datierten Fensterbild „Eine Frau und ein Fischhändler in einer Küche" auf (Holz, 48 x 40 cm. London, The National Gallery, Inv. Nr. NG 841).

17 Das Gemälde befand sich ehemals bei Milton Galleries, London (1946).

18 Holz, 39,5 x 33,5 cm. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum (Inv. Nr. SA 7553).

19 Eine Erläuterung der einzelnen Heilmittel und ihrer Wirkung in Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 141f.

20 Im Städel befindet sich die Darstellung eines Arztes in der Art David Teniers d. J. (Eichenholz, 48,7 x 65,8 cm, Inv. Nr. 1211; vgl. Kat. FRANKFURT 2009, Bd. 2, S. 534–540), der eine sehr ähnliche Mütze trägt.

Mieris d. J. In dem 1714 entstandenen Gemälde orientierte er sich formal wie stilistisch an seinem Vater Willem.[21] Dies machen die präzise Malweise und die metallisch glänzenden Reflexe auf den Gegenständen deutlich.[22] Hingegen wirkt das Frankfurter Gemälde zumindest in Partien des Hintergrundes offener gemalt. So ließ Van Mieris im Hintergrund dort, wo die Wand in die Zimmerdecke übergeht, und an der Kontur der Schiebetür die Grundierung stehen, ohne sie mit später aufgetragenen Lasuren zu überdecken (Abb. 347). Da ihr warmer Braunton zwischen dem vorherrschenden Grauoliv hervorleuchtet, suggeriert sie überzeugend die helle Zone entlang der Raumkanten und trägt durch die so erzielte Betonung der Fluchtlinien zur Tiefenräumlichkeit bei. In die Gestaltung der auf dem Regal stehenden Büsten wurde gleichfalls die Grundierung einbezogen. Auch die über die Tischkante herabhängenden blauen Siegel erhalten ihre Plastizität durch die ausgesparte Grundierung, die zwischen den Lackwülsten als Schattenzone auftritt (Abb. 349). Zum Teil wurde die Malschicht nicht unmittelbar an den Gegenstand herangemalt, deswegen ist um den Docht der Kerze der braune Farbton der Grundierung deutlich sichtbar.
Trotz der insgesamt feinmalerischen Wirkung des Gemäldes werden unter dem Mikroskop Pinselstriche sichtbar. Die einzelnen Haare im Pelzrand der Mütze sind mit lockeren Pinselzügen gesetzt, und der strichelnde Auftrag des Inkarnats hat zur Folge, dass die Gesichtshaut schon leicht gealtert wirkt (Abb. 348). Wie minutiös einzelne Details jedoch wiedergegeben wurden, zeigt das Loch in der Tischdecke, denn feine Striche deuten die Reste von Webfäden an (Abb. 350).

Abb. 346: Frans van Mieris d. J., Der Apotheker, 1714, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

21 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142.

22 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142.

Abb. 347: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Infrarot-Reflektographie: Durchschimmernde Grundierung entlang der Deckenkanten im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 349: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Mikroskopaufnahme: Ausgesparte Grundierung in den Siegeln, Frankfurt a. M., Städel Museum

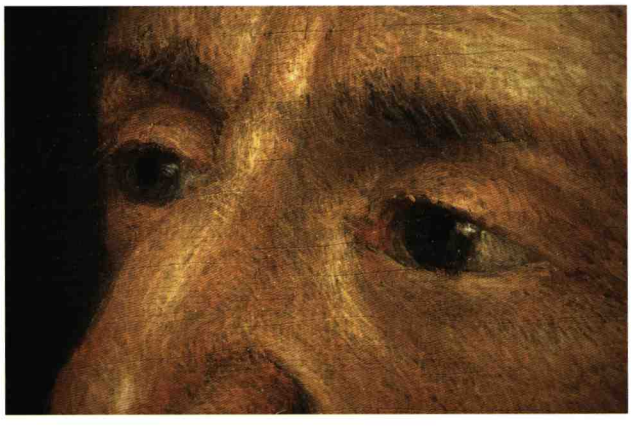


Abb. 348: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Mikroskopaufnahme: Feine Pinselstriche im Inkarnat, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 350: Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch, Mikroskopaufnahme: Loch in der Tischdecke, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 441; 1819, S. 47, Nr. 165; 1823, S. 27, Nr. 165; 1830, S. 13, Nr. 85; 1833, Taf. 16; 1835, S. 82, Nr. 255; 1858, Erster Nachtrag 1865, S. 153, Nr. 442; 1866, Nachtrag 1865, S. 157, Nr. 442; 1870, S. 126, Nr. 239; 1873, S. 130, Nr. 239; 1879, S. 133, Nr. 234; 1883, S. 137, Nr. 234; 1888, S. 146, Nr. 234; 1892, S. 56, Nr. 234; 1897/1900, S. 54, Nr. 234; 1900, S. 216f., Nr. 234; 1905/07, S. 44, Nr. 234; 1919, S. 75, Nr. 441; 1924, S. 130, Nr. 441; 1991, S. 73; 1995, S. 41, Abb. 60

EBE 1901, S. 562
Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 142, Anm. 3
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 73, S. 99

ABRAHAM MIGNON

Frankfurt a. M. 1640 – 1679 Utrecht

Die sich zum Calvinismus bekennende Familie Mignon stammte ursprünglich aus dem Hennegau. Nach der Flucht aus den rekatholisierten Südlichen Niederlanden ließ sie sich in Frankfurt am Main nieder. Dort wurde Abraham Mignon am 21. Juni 1640 getauft. Als die Familie 1649 nach Wetzlar übersiedelte, blieb Abraham in der Obhut des Stilllebenmalers und Kunsthändlers Jacob Marrel zurück. Dieser hatte bereits häufig Utrecht besucht, bevor er sich dort vor 1664 mit seinem Zögling niederließ. 1669 trat Mignon in die Utrechter St. Lukasgilde ein und arbeitete bei dem Stilllebenmaler Jan Davidsz. de Heem. Nach dessen Umzug nach Antwerpen im Jahr 1672 übernahm Mignon möglicherweise die Werkstatt. 1675 heiratete er Maria Willaerts, Enkelin des gleichfalls in Utrecht ansässigen Marinemalers Adam Willaerts. Er behielt den strengen calvinistischen Glauben seiner Eltern bei und wurde 1672 zum Diakon der Französisch sprechenden Wallonischen Gemeinde in Utrecht gewählt. Am 26. März 1679 starb er in Utrecht. Abraham Mignon spezialisierte sich hauptsächlich auf Stillleben, zu denen Blumen- und Früchtestücke genauso gehören wie Jagdstillleben.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 82f.; KRAEMER-NOBLE 1972, S. 11–20; GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 2, S. 668; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 295f.; KRAEMER-NOBLE 2007, S. 10–23

STILLLEBEN MIT FRÜCHTEN

INV. NR. 121

Um 1663/64

Eichenholz, 34,7 x 44,7 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (34,7 x 44,7 x 0,9–1,1 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie werden zahlreiche Pentimenti sichtbar: Am Pfirsichzweig links im Vordergrund, dort an der Spitze des rechten Blattes unterhalb der Raupe; am Tellerrand links neben der Orange in den roten Trauben; an der Weinrebe links im Hintergrund, im Deckelpokal sowie an der Tischkante unterhalb der Marone.

Anlässlich der Taxation der Sammlung 1817 wurde der Zustand mit „vortrefflich erhalten" beschrieben (Archiv. 1817, S. 10, Nr. 121). Zwischen dem 14. und 15. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss gefirnisst (Archiv. 1877/78, S. 14).

Der Zustand ist partienweise recht gut. An den unteren Ecken bestoßen, am oberen Bildrand kleine Kerben. Allseits durch den Zierrahmen berieben. Kleiner Kratzer in der linken unteren Ecke neben dem grünen Blatt. Leicht hochstehende Malschollenränder im Bereich der Trauben und Pfirsiche. Oberhalb der Zitrone retuschierter Kratzer in der dunkelblauen Beere. Delle unterhalb der zwischen den Weinblättern steckenden Ähre. Links neben dem Glaspokal befinden sich über Bestoßungen größere verfärbte Retuschen, kleinere in der linken Hälfte des Hintergrundes und in der linken unteren Ecke. Weitere Retuschen über Bestoßungen in der Bildmitte um den Schmetterling an der Tischkante. Ausbrüche im vorne liegenden Pfirsich, im Kürbis rechts und in der linken blauen Brombeere. Verputzungen im Weinpokal, im Schneckenhaus unterhalb des Tellers sowie in den roten Trauben links.

Der leicht krepierte Firnis zeigt unter UV-Licht ein unregelmäßiges Erscheinungsbild; er wurde nur im Bereich des Stilllebens gedünnt. Mit Ausnahme der oberen Bildkante umgibt ein schmaler Streifen mit dünner Firnisschicht alle Bildränder. Die Retuschen im Hintergrund weisen eine stärkere Fluoreszenz auf und sind deshalb älter als die um den Schmetterling im Vordergrund sowie an den Bildrändern.

Die Signatur „A. Mignon." (Abb. 351) wurde in hellem Ocker am unteren Bildrand etwa in der Bildmitte eingetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Die Rückseite zeigt allseits regelmäßige Abfasungen. Die obere Bildkante ist beschliffen, und auf der unteren Abfasung befinden sich Leimreste. In der Mitte Klebezettel mit der Aufschrift „G. 121.". Mit roter Kreide oben rechts „3389". Zwei eingerissene Radierungen mit Wappen, leicht voneinander abweichend. Auf der linken Radierung zusätzlich mit schwarzer Tinte „C ..." (Aufgrund eines Ausrisses nicht mehr lesbar; Abb. 352). Das Wappen auf der rechten Radierung ist von einem Lorbeerkranz sowie einer Lilienranke umgeben (Abb. 353). An der unteren Abfasung Reste eines Siegels.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1641 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1650 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1660.

PROVENIENZ

Slg. Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), Bischof von Eichstätt[1]

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.

Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Abram Mignon"

Abb. 351: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. Klebezettel mit Wappen auf der Rückseite des Gemäldes. Für die Identifizierung danke ich Moritz Graf von Strachwitz (vgl. Schreiben vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte).

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde", S. 54.
Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 81.

VARIANTE/KOPIE

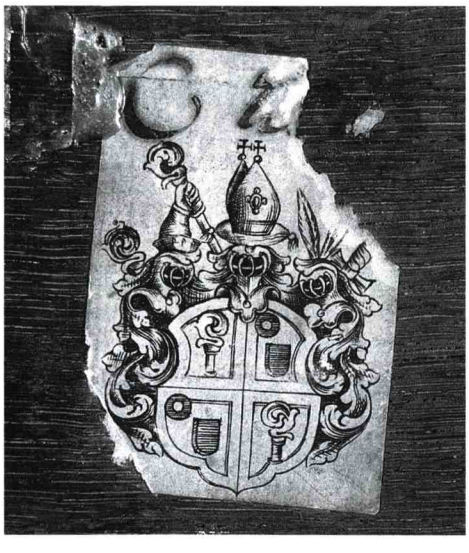
Abraham Mignon (?), Leinwand, auf Eichenholz aufgezogen, 39 x 48 cm. Mainz, Landesmuseum (Inv. Nr. 186).[2]

BESCHREIBUNG

Auf einem Tisch aus rotem Marmor ist ein Stillleben vor einem dunkelbraunen Hintergrund arrangiert. Die Umrisse der Gegenstände beschreiben ein Dreieck, das seinen höchsten Punkt in einem verzierten venezianischen Deckelpokal aus Glas findet. Rechts daneben steht ein etwas kleineres Flötenglas mit rotem Wein. Dahinter liegen zwei Kürbisse, davor eine Weinranke mit roten Trauben. Zusammen mit einer grünen Traube rahmt sie einen Zinnteller, der an der Tischkante abgestellt ist. Darauf liegen zwei Pfirsiche und ein Pfirsichkern, zwei Apfelsinenschnitze und drei rote Beeren. Links verdeckt der Teller ein Messer, von dem nur noch der Griff zu erkennen ist. Rechts neben der grünen Traube sind dunkelblaue Weinbeeren und eine Marone in ihrer stacheligen Schale zu sehen. Eine Brombeerranke schließt in einem eleganten Schwung nach links das Stillleben ab; zusammen mit den dünnen Halmen zweier Ähren und dem noch an einem der Pfirsiche hängenden Ästchen setzt sie filigrane Akzente. Zahlreiche Insekten beleben das Arrangement: An dem Pfirsichzweig schiebt sich eine Raupe empor; rechts daneben kriechen zwei Schnecken an der Tischkante und auf der Unterseite des Zinntellers entlang. Auf der Spitze der Brombeerranke sitzt ein Kohlweißling. Ein zweiter Falter hat sich auf der Weinrebe im Hintergrund niedergelassen.

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel als „Abram Mignon" erworben.[3] In der anlässlich der Taxation 1817 erstellten Liste wird der Wert des Gemäldes mit *f* 600 angegeben. Das Städel-Verzeichnis von 1819 gibt als Titel „Ein Früchtestück" an.[4] Das Verzeichnis von 1835 erwähnt die Signatur „A. Mignon.". Johann David Passavant weist auf die Zusammenarbeit mit dem Utrechter Stilllebenmaler Jan Davidsz. de Heem hin.[5] Die hohe Wertschätzung des Malers führt er auf die wirklichkeitsgetreue Darstellungsweise zurück. Die beiden Stillleben von Mignon im Städel seien ein Beleg für dessen Begabung, die Gegenstände meisterhaft zu komponieren, und für seine vollendete Malweise.
In der Liste der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel führt Theodor Levin auch das Stillleben von Mignon auf. Er bezeichnet die Qualität des Gemäldes, dessen Signatur er als nicht authentisch ansieht, als schwach.[6] Diese Zweifel teilt Karl Woermann jedoch nicht, der es als eines der Beispiele für Mignons Werke in deutschen Sammlungen erwähnt.[7]



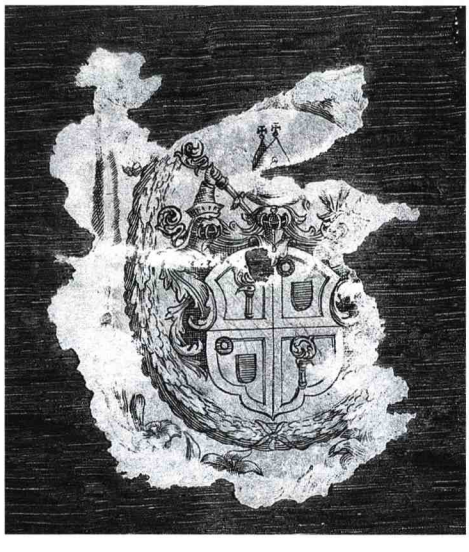


Abb. 352: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Klebezettel mit Wappen auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 353: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Klebezettel mit Wappen auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Vgl. Kat. Mainz 1997, S. 306.
3 Vgl. Verz. 1816, Nr. 121.
4 Vgl. Verz. 1819, S. 26, Nr. 38.
5 Vgl. Verz. 1855, S. 30, Nr. 279.
6 Das Gemälde sei „[...] nicht würdig als einziger Vertreter des sehr bedeutenden Künstlers im Museum seiner Vaterstadt zu hängen."; vgl. Levin 1887/88, Sp. 289, Nr. 160.
7 Vgl. Woermann 1888, S. 878.

Abb. 354: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, um 1663/64, Frankfurt a. M., Städel Museum

Im Städel-Verzeichnis von 1892 werden die dargestellten Früchte als Herbstfrüchte bezeichnet.[8] Das Städel-Verzeichnis von 1966 präzisiert die Angaben zum Ort der Signatur in der Mitte unterhalb der Tischplatte.[9]
In ihrer Dissertation von 1972 beschreibt Magdalena Kraemer-Noble den Zustand des Gemäldes. Sie erwähnt ausgebesserte Beschädigungen an den Blättern sowie den vergilbten Firnis.[10] Zeitlich ordnet Kraemer-Noble die Entstehung des Gemäldes in die Zeit von 1669 bis 1672 ein, nach dem Eintritt von Mignon in die Werkstatt De Heems.[11] Sie bezeichnet es als Beispiel für eine Weiterentwicklung im Œuvre von Mignon, der in dieser Zeit das Mahlzeitenstillleben zunehmend zu einem reinen Früchtestück gestaltet habe.[12] Das Städel-Gemälde stehe den Stillleben in Kassel und Amsterdam nahe.[13] Charakteristisch für diese Schaffensphase sei, dass Mignon Ausschnitte aus größeren Kompositionen herausgreife und diese zu neuen Arrangements zusammenfüge.[14] Ein Beispiel für solche Reproduktionen seien die Früchtestillleben im Städel und im Mainzer Landesmuseum.[15]
Jochen Sander schließt sich der von Kraemer-Noble vorgeschlagenen Datierung nach 1669 an und begründet dies mit den künstlerischen Parallelen zu De Heem.[16] Er weist darauf hin, dass Weinglas und Kornähren oftmals eine eucharistische Bedeutung haben und die zahlreichen Insekten, zusammen mit den Früchten, auf die Vergänglichkeit hinweisen könnten, betont aber zugleich, dass eine auf Sinndeutungen zielende Interpretation schwierig sei.[17]
Im Bestandskatalog zu den holländischen Gemälden im Mainzer Landesmuseum geht Christiane Stukenbrock auf ein Früchtestillleben von Abraham Mignon ein, das eine zeitgleich entstandene Wiederholung des Frankfurter Gemäldes darstelle.[18] Sie schließt sich der Einschätzung Kraemer-Nobles an, dass es sich um eine eigenhändige Replik handle, und argumentiert mit der „qualitätvollen Ausführung" des Mainzer Gemäldes. Dieses sei allerdings nicht signiert und etwas größer als die Version in Frankfurt. Auf der Fotografie des Gemäldes im RKD, Den Haag, hielten hingegen Fred G. Meijer und Jan Nieuwstraten in einer Notiz vom Januar 1985 fest, dass das Mainzer Gemälde „naar" Abraham Mignon, also eine Kopie sei.[19] Diese Einschätzung bestätigt Magdalena Kraemer-Noble in ihrer 2007 erschienenen Monographie zu Mignon. Das Frankfurter Gemälde sei wie ein „Ausschnitt" eines reicheren Stillllebens wie dem Prunkstillleben im Amsterdamer Rijksmuseum konzipiert.[20]

Abb. 355: Jan Davidsz. de Heem, Stillleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, 1651, Frankfurt a. M., Städel Museum

8 Vgl. Verz. 1892, S. 77, Nr. 355.
9 Vgl. Verz. 1966, S. 83.
10 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 108, Nr. A 27.
11 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 81.
12 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 60.
13 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 60f.
14 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 61.
15 Vgl. Kraemer-Noble 1972, S. 61.
16 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 54.
17 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 54.
18 Vgl. Kat. Mainz 1997, S. 306.
19 Vgl. Fotodokumentation im RKD, Den Haag.

Abb. 356: Abraham Mignon, Stillleben mit Wild, Fisch und einem Vogelnest auf einem Waldboden, um 1670–1679, Paris, Musée du Louvre

In einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, datiert Fred Meijer die Entstehung des Frankfurter Gemäldes um 1663/64. Das Wappen, das sich auf zwei Klebezetteln auf der Rückseite erhalten hat, identifiziert Moritz Graf von Strachwitz in einem Schreiben vom 19. Juli 2007 als das des Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), Bischof von Eichstätt.[21]

DISKUSSION

Das kleine Früchtestillleben von Abraham Mignon steht deutlich unter dem Einfluss von Jan Davidsz. de Heem, mit dessen Werk er sich nach seiner Übersiedlung nach Utrecht intensiv auseinandersetzte.[22]

De Heem hatte bereits in den 1640er Jahren das kleinformatige Prunkstillleben in die holländische Malerei eingeführt. Dabei verknüpfte er unterschiedliche Traditionen: Die koloristische Vielfalt und das kunstvolle Arrangement der kostbaren Gegenstände leiten sich von flämischen Vorbildern ab, beispielsweise von den prachtvollen Stillleben, die Frans Snyders in Antwerpen malte.[23] Das intime, kleine Format und die durch einen dunklen, neutralen Hintergrund sowie ein stimmungsvolles Licht erzielte atmosphärische Wirkung verraten den Einfluss durch die nordniederländische Stilllebentradition.[24] Diese zeichnet sich vor allem durch die Reduktion auf wenige Farbtöne aus. Die unterschiedlichen Gegenstände scheinen in eine diffuse Raumatmosphäre eingebunden, nur die schimmernden Oberflächen der Gläser und Pokale setzen Akzente. Ein charakteristisches Beispiel für ein Stillleben, das eine Mahlzeit mit der Wiedergabe kostbaren Tafelgeschirrs verbindet, ist das 1651 datierte „Stillleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr" von Jan Davidsz. de Heem im Städel (Abb. 355).[25] Vor einem neutralen braunen Grund sind die Gegenstände auf einem Tisch arrangiert. Die Komposition ist in ein Dreieck eingeschrieben, dessen Spitze eine goldene Becherschraube darstellt, vor der eine silberne Tazza und verschiedene Nahrungsmittel liegen. Auch ein Zinnteller ist zu sehen, auf dem verschiedene Früchte abgelegt sind.

Mignon schloss sich mit dem Frankfurter Stillleben diesem Bildtypus an: Auch hier bilden ein gläserner Deckelpokal und ein Flötenglas den höchsten Punkt der Komposition. Von diesem gehen zwei Diagonalen aus, in die die übrigen Gegenstände eingeschrieben sind. Wie De Heem verwendete auch Mignon das großblättrige Weinlaub als Folie für die davor abgelegten Früch-

20 Vgl. KRAEMER-NOBLE 2007, S. 114.
21 Vgl. Korrespondenz vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte.
22 Zum Verhältnis der Werke von Mignon und De Heem vgl. KRAEMER-NOBLE 2007, S. 18–20.
23 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 24.
24 Vgl. Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 24.
25 Leinwand, 45,6 x 62,7 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1041). Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 176–184.

te. Diese sind wie bei De Heem aus übereinandergelegten Lasuren aufgebaut.[26] Den Trauben kommt eine besondere Bedeutung für die Tiefenwirkung zu, denn auf der runden Oberfläche der Früchte bricht sich das Licht und erzeugt schimmernde Glanzlichter, die zum Hintergrund hin weniger werden und somit die abnehmende Intensität des Lichtes andeuten.[27] Auf anderen Beeren, die den für Trauben typischen stumpfen Belag haben, bildet es hingegen nur schwache Reflexe aus. Die überzeugende Darstellung von Trauben galt in der zeitgenössischen Kunsttheorie als besonderer Ausweis für die Begabung eines Malers, Licht und Schatten wiedergeben zu können.[28] Auch den Spiegelungen auf den glatten Oberflächen von Glas und Metall widmete sich Mignon mit besonderer Aufmerksamkeit und folgte darin De Heem. Das Farbenspiel der sich auf dem Zinnteller spiegelnden Früchte gab er virtuos wieder.

Auch wenn das kleine Format und der Bildaufbau des Frankfurter Stilllebens an Werke De Heems aus den frühen 1650er Jahren erinnern, so griff Mignon auch auf neuere Entwicklungen zurück: Ab Mitte der 1650er Jahre dynamisierte De Heem die Komposition durch zwischen die Früchte gesteckte Ähren und über die Tischkante hängende Ranken.[29] Der elegante Schwung

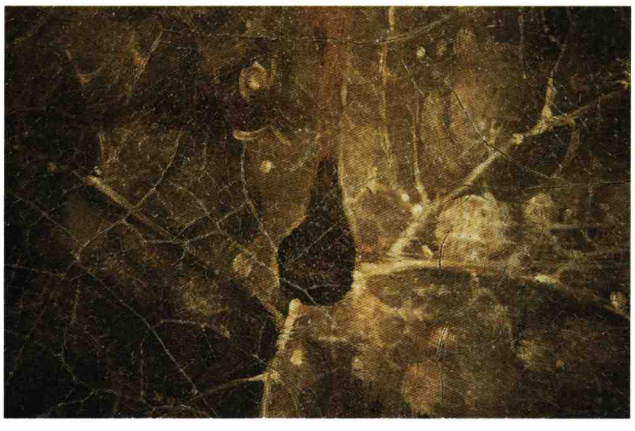


Abb. 357: Jan Davidsz. de Heem, Stillleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr, 1651, Mikroskopaufnahme: Übereinandergelegte grüne und rote Lasuren in den Weinblättern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 359: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Mikroskopaufnahme: Nebeneinander gesetzte Komplementärfarben im Weinblatt, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 358: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Mikroskopaufnahme: Mit grüner Lasur überzogene, vorstrukturierte Blattader, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 360: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Infrarot-Reflektographie: Vergrößertes Weinblatt, Frankfurt a. M., Städel Museum

26 Zur Malweise der Trauben und die Parallelen zu De Heem vgl. WALLERT 1999, S. 88 sowie Kat. FRANKFURT 2005a, S. 183.

27 In zeitgenössischen Malereitraktaten wurde die Vorgehensweise, nur die unmittelbar im Vordergrund liegenden Früchte präzise darzustellen und die übrigen lediglich anzudeuten, ausdrücklich empfohlen, um die plastische Wirkung zu erhöhen; vgl. WALLERT 1999, S. 88 unter Berufung auf eine entsprechende Passage im 1701 veröffentlichten „Teyckenbouk" des Adrianus Wiltschut.

28 Vgl. Peter HECHT, Candlelight and dirty fingers, or royal virtue in disguise: some thoughts on Weyerman and Godfried Schalcken, in: Simiolus 11, 1980, S. 23–38, S. 31–34 mit weiteren Beispielen aus der Kunstliteratur.

29 Ein frühes Beispiel dafür ist das 1655 datierte „Stillleben mit

der Halme und Stiele verleiht dem Stillleben nicht nur eine ornamentale Wirkung, sondern steigert auch die Geschlossenheit des Bildaufbaus: Wie sein Vorbild verwendete auch Mignon Kornähren und in diesem Fall eine Brombeerranke, um die Komposition zu schließen und die unterschiedlichen Ebenen miteinander zu verbinden.[30]

Aufgrund der deutlichen Parallelen zu Früchte- und Mahlzeitenstillleben von De Heem datiert Kraemer-Noble das Frankfurter Gemälde um 1669 bis 1672, als Mignon in die Utrechter Werkstatt des lange in Antwerpen ansässigen Malers trat.[31] Sie bezeichnete es als ein Werk des Übergangs: In dieser Schaffensphase habe Mignon das Mahlzeitenstillleben zunehmend zum Früchtestück weiterentwickelt[32] sowie häufig mit Versatzstücken gearbeitet und diese zu neuen Kompositionen zusammengefügt.[33] Das zeigt der Vergleich mit dem Stillleben in Kassel, in dem Motive wie die Brombeerranke, die an der Tischkante entlang kriechende Schnecke, der Deckelpokal und die teilweise aufgeplatzte Marone aufgegriffen werden.[34] Allerdings belegen die größere Vielfalt und die üppige, luxuriöse Zusammenstellung, dass dieses Stillleben später entstanden sein muss.[35] Deshalb ist Meijer zuzustimmen, der eine frühere Entstehung des Frankfurter Gemäldes um 1663/64 für möglich hält, bald nachdem Mignon in Utrecht angekommen war.[36] Das reduzierte Format, die geschlossene Komposition und die vergleichsweise geringe Anzahl an Gegenständen bestätigen diese Überlegung. Wie das nach Eintritt Mignons in die Werkstatt von De Heem entstandene „Stillleben mit Wild, Fisch und einem Vogelnest auf einem Waldboden" (Abb. 356) belegt, bevorzugte er im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zunehmend großzügige Arrangements mit einer Vielfalt von Details.[37] Dabei bewirkten die differenzierte Wiedergabe der unterschiedlichen Oberflächen und die in den Raum ragenden Ranken, Halme und Blätter, die zur Auflockerung der Komposition beitragen, den Eindruck großer Fülle. Im Vergleich dazu erscheint das Frankfurter Früchtestück noch verhältnismäßig be-

Abb. 361: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Infrarot-Reflektographie: Überarbeitung im Bereich des Deckelpokals, Frankfurt a. M., Städel Museum

scheiden, so dass die von Meijer vorgeschlagene frühere Datierung plausibel ist. Dies wird zusätzlich bestätigt durch die dendrochronologische Datierung des Bildträgers, der wahrscheinlich ab 1660 entstanden ist.[38]

Die zahlreichen Pentimenti, die in der Röntgenaufnahme (Abb. 362) und in der Infrarot-Reflektographie sichtbar werden, sind ein weiterer Beleg dafür, dass es sich bei dem Frankfurter Gemälde um ein in der frühen Utrechter Periode entstandenes Werk handelt. Die Veränderungen dokumentieren, dass Mignon die Komposition keineswegs routiniert umsetzte, sondern noch während des Malprozesses deren Wirkung zu verbessern suchte. So vergrößerte er das große Weinblatt oberhalb der blauen Weinbeeren (Abb. 360) und ersetzte die flache Trinkschale eines Weinglases durch den hohen Kelch

Früchten und Blumen in einer Landschaft" (Leinwand, 95 x 124,5 cm. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 1107). Zu diesem Stilmittel auch Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 178.

30 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 256.

31 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 81.

32 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 60.

33 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 61.

34 Leinwand, 80 x 96 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 445). Schnackenburg datiert die Entstehung um 1669–1672 und schließt sich damit an Kraemer-Noble an; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 185 und KRAEMER-NOBLE 1972, S. 111, Nr. A 37; KRAEMER-NOBLE 2007, S. 140, Nr. 47. Diese setzt gleichfalls das Kasseler Stillleben mit dem im Städel in Beziehung und nennt als weiteres Vergleichsbeispiel das Stillleben im Amsterdamer Rijksmuseum; vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 60f.

35 Deshalb erscheint die von Kraemer-Noble vorgenommene Datierung des Kasseler Gemäldes um 1669 bis 1672 (vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 81) überzeugend.

36 Diese Einschätzung äußerte Fred Meijer in einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, für das ihm herzlich gedankt sei.

37 Leinwand, 82 x 100 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. 1553). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 256, Nr. 66.

38 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 17. Januar 2007 in der Gemäldeakte.

des Deckelpokals (Abb. 361). Damit gab er dem oberen Abschluss des Stilllebens eine gewisse Schwere, die ein Gegengewicht zu den vielen im Vordergrund ausgebreiteten Früchten bildet. Aber auch hier sind Veränderungen festzustellen, denn Mignon übermalte die neben dem Schnitz liegende, halb geöffnete Orange sowie eine Beere der Brombeerranke in Höhe der Tischkante (Abb. 362, 363).

Trotz der stilistischen Parallelen weisen die Werke von De Heem und Mignon durchaus maltechnische Unterschiede auf. Die Stillleben des Ersteren zeichnen sich durch einen mehrschichtigen Farbaufbau aus übereinander aufgetragenen, dünnflüssigen Farblagen und Lasuren aus. [39] So verlieh De Heem den Weinblättern mit übereinandergelegten roten und grünen Lasuren ein farbiges Glühen (Abb. 357).[40] Mignon hingegen setzte die beiden Komplementärfarben direkt nebeneinander (Abb. 359), wodurch sich die beiden Farben in ihrer Leuchtkraft zwar verstärken, die malerische Wirkung insgesamt aber trockener ist.[41] Manchmal überzog er zuvor mit Bleiweiß angelegte Details mit Lasuren, wie zum Beispiel die Blattadern, die unter einer grünen Lasur hell hervorschimmern (Abb. 358). Zum Teil lassen sich aber auch Übereinstimmungen mit De Heem nachweisen: Wie die Infrarot-Reflektographie deutlich macht, setzte Mignon kleine Schatten durch punktartig aufgetragene Flecken in dunklen Farben.[42] So gab er den zerfressenen Rand eines der Pfirsichblätter durch einen dunklen Fleck mit unregelmäßiger Kontur wieder. Darin folgte er De Heem, der in ähnlicher Weise Schattenzonen bezeichnet hatte.[43]

Charakteristisch für die Stillleben des 17. Jahrhunderts ist die Andeutung von Vergänglichkeit, beispielsweise durch die Wiedergabe bestoßener, bereits faulender Früchte und von Insekten, die sich von dem austretenden Fruchtsaft ernähren. Auch auf dem vorliegenden Gemälde sind neben einer aufgeplatzten grünen Weinbeere Ameisen zu erkennen. Jochen Sander wies darauf hin, dass solche Motive häufig als Sinnbild der Vanitas galten und die in diesem Gemälde auftretenden Ähren zusammen mit dem Wein als Hinweis auf die Eucharistie gedeutet werden konnten.[44] Gegen eine sinnbildliche

Abb. 362: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Röntgenaufnahme mit Pentimenti, Frankfurt a. M., Städel Museum

39 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 183.
40 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 183.
41 Vgl. WALLERT 1999, S. 86.
42 Mignon begann seine Kompositionen mit der Wiedergabe der Gegenstände im Hintergrund, die er zuerst fertigstellte, bevor er dann in einem zweiten Schritt den dunklen Hintergrund heran- und sorgfältig in die Zwischenräume malte; vgl. WALLERT 1999, S. 87f.
43 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 183.
44 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 54. Zur eucharistischen Bedeutung bestimmter Motive in Stillleben des 17. Jahrhunderts vgl. auch Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 175.
45 So kommen die Ähren auch in reinen Blumenstillleben vor, beispielsweise in dem „Blumenstillleben in einer Vase" im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (Leinwand, 62,5 x 49 cm, Inv. Nr. 683), das in der ersten Hälfte der 1660er

Abb. 363: Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten, Mikroskopaufnahme: Pentiment neben der Brombeere, Frankfurt a. M., Städel Museum

Deutung der Motive spricht allerdings das wiederholte Auftreten der Ähren, oft auch ohne Weintrauben, in den Stillleben von De Heem.[45] Es handelt sich offenbar vor allem um ein künstlerisches Mittel, den Kompositionen einen ornamentalen Schwung zu verleihen und die Tiefenwirkung zu verstärken.[46] Sinnbildliche Bedeutungen machte De Heem darüber hinaus eindeutig lesbar, wie beispielsweise ein 1653 datierter „Feston aus Früchten" in Dublin belegt.[47] Die christliche Signifikanz der darin eingebundenen Trauben und Kornähren wird durch weitere Motive unmittelbar ersichtlich: Ein Kruzifix, zu dessen Füßen sich eine Schlange windet, verweist auf den Opfertod Christi und den Triumph über die Erbsünde; Brot und ein Weinglas erinnern an die Eucharistie.[48] Solche eindeutig lesbaren Motive fehlen in dem Frankfurter Gemälde. Folglich geht die Darstellung von Insekten, aber auch der angefaulten Früchte weniger darauf zurück, verschlüsselte Bedeutungen zu vermitteln, als auf das künstlerische Bemühen, den illusionistischen Charakter des Stilllebens zu steigern. Dieser verdankte sich dem eingehenden Studium der Natur, das Mignon mit der genauen Kenntnis der natürlichen Abläufe, auch des Vergehens der dargestellten Gegenstände, unter Beweis stellte. Mit der überzeugenden, täuschend echten Darstellung der Früchte lehnte sich Mignon an alte künstlerische Topoi an, die auch durch die Künstleranekdoten der Antike vermittelt wurden.[49]

Das Frankfurter Stillleben stammt noch aus der Sammlung des Stifters, Johann Friedrich Städel.[50] Zwei Klebezettel auf der Rückseite mit einem Wappen (Abb. 352, 353) verweisen auf Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), Bischof von Eichstätt, als weiteren Vorbesitzer des Gemäldes.[51]

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 121; 1819, S. 26, Nr. 38; 1823, S. 10, Nr. 38; 1830, S. 18, Nr. 131; 1833, Taf. 1; 1835, S. 51, Nr. 84; 1844, S. 110, Nr. 279; 1855, S. 30, Nr. 279; 1858, S. 107, Nr. 272; 1866, S. 110, Nr. 272; 1870, S. 139, Nr. 303; 1873, S. 143, Nr. 303; 1879, S. 160, Nr. 355; 1883, S. 163, Nr. 355; 1888, S. 175, Nr. 355; 1892, S. 77, Nr. 355; 1897/1900, S. 75, Nr. 355; 1900, S. 218, Nr. 355; 1905/07, S. 63, Nr. 355; 1907, S. 59, Nr. 355; 1910, S. 75, Nr. 355; 1914, S. 77, Nr. 355; 1915, S. 128, Nr. 355; 1919, S. 76, Nr. 121; 1924, S. 130f., Nr. 121; 1966, S. 83; 1971, S. 42; 1986, S. 13, Nr. 3; 1987, S. 75; 1991, S. 73; 1995, S. 42, Tafel 92

Gwinner 1862, S. 201
Parthey 2, 1864, S. 139, Nr. 50
Levin 1887/88, Sp. 289, Nr. 160
Woermann 1888, S. 878
Wurzbach 2, 1910, S. 169
Kraemer-Noble 1972, S. 60f., S. 81, S. 108, Nr. A 27
Kraemer-Noble 1973, S. 22f., A 31
Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 73, S. 85
Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 2, S. 676, Nr. 243/21
Kat. Mainz 1997, S. 306
Kraemer-Noble 2007, S. 114, Nr. 34
Ausst. Kat. Frankfurt-Basel 2008/09, S. 286, Nr. 81

Jahre entstanden ist; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 178, Nr. 33, dort auch zu den Ähren als charakteristisches Motiv im Werk von De Heem.

46 Vgl. dazu auch Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 178, in dem die Ähren als künstlerisches Stilmittel bezeichnet werden.

47 Leinwand, 85 x 65 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 11). Vgl. Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 173–176, Nr. 27.

48 Vgl. Ausst. Kat. Utrecht-Braunschweig 1991, S. 175f. Ein weiteres Beispiel für ein Stillleben mit einer christologischen Bedeutung ist das in Zusammenarbeit mit Nicolaes van Veerendael entstandene Blumenstillleben von De Heem, das durch ein Kruzifix und eine Inschrift die zugrunde liegende Botschaft eindeutig lesbar macht (Leinwand, 103 x 85 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 568). Zur Datierung vgl. Ausst. Kat. Wien-Essen 2002, S. 154.

49 Vgl. Plinius, Historia Naturalis, Liber XXXV, 65f. An gleicher Stelle berichtet Plinius von einer weiteren Begebenheit, bei der Zeuxis die Vögel täuschte: Er malte einen Knaben, der mit den von ihm getragenen Trauben die Vögel anlockte.

50 Vgl. Verz. 1816, Nr. 121.

51 Für die Identifikation des Wappens danke ich Moritz Graf von Strachwitz (Korrespondenz vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte).

ABRAHAM MIGNON

STILLLEBEN MIT TOTEM GEFLÜGEL

INV. NR. 722

Um 1663/64

Leinwand, 58,7 x 49,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die locker gewebte Leinwand (12 x 14 Fäden/cm², Leinenbindung) wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen. Über einer roten liegt eine graue Grundierung.
Zwischen dem 13. und 16. August 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 13). Das Restaurierungsprotokoll beschreibt die Wirkung als „trüb", was sich wohl auf den Zustand des Firnisses bezieht. Das Gemälde wurde vermutlich wegen ausgerissener Spannlöcher zu einem unbekannten Zeitpunkt doubliert, die originalen Spannränder jedoch nicht beschnitten. Die in den Fehlstellen hochgedrückte weiße Masse deutet auf eine Kleisterdoublierung hin, auf welche wohl auch das Verpressen der Pastositäten und ein leichtes Durchdrücken der Leinwandstruktur in der Malschicht zurückgeht. Partiell auftretendes, verbreitertes Craquelé mit teilweise ausgebrochenen Schollenrändern. Zahlreiche Verputzungen, beispielsweise in der gelben Lasur im kleinen Vogel rechts sowie in den dunklen Brauntönen, mit denen Einkerbungen im Gefieder gemalt wurden. Starke Verputzungen im rötlichen Gefieder. Krepierungen in der Malschicht beispielsweise in der Falkenhaube. Delle rechts oben. Links oben drückt sich der Keilrahmen durch.
Der krepierte Firnis zeigt unter UV-Licht ein sehr unregelmäßiges Erscheinungsbild: Über dem Hintergrund und den empfindlicheren Farbpartien (orangefarbenes und braunes Gefieder) blieb der stark fluoreszierende ältere Firnis stehen. Über der Brüstung im Vordergrund wurde er leicht gedünnt und über dem weißen Gefieder weitgehend abgenommen. Jüngere Retuschen entlang der Bildränder, unterhalb des Hahnenkopfes sowie rechts oben im Hintergrund.
Die Signatur „AB[ligiert]. Mignon: f." (Abb. 364) wurde in schwarzer Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die originale Rückseite wird durch die Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen unten links Klebezettel, darauf mit rotem Stift „. 22" [erste Ziffer von Wachs bedeckt, vermutlich Inventarnummer „722"].

Abb. 364: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

(?) Slg. Andreas Joseph Chandelle (1743–1820), Oberpostamtssekretär, Frankfurt a. M.[1]
Slg. Dr. jur. Franz Siegler (1750–1817), Kriminalrat, Frankfurt a. M.[2]
Verst. nachgelassene Sammlung Dr. F. Siegler, Frankfurt a. M. (anon.) 24. März 1818, Nr. 61 als „Abraham Mignon" (*f* 711 an „Städel")[3]
Erworben am 24. März 1818 als „Abrah. Mignon"

1 Hirsching erwähnt ein Stillleben mit einem toten Hahn, das der Beschreibung zufolge mit dem Werk im Städel übereinstimmt, in der Sammlung von Chandelle, der möglicherweise ein Vorbesitzer des Gemäldes sein könnte; vgl. HIRSCHING 1789, S. 76f. Für die biographischen Angaben danke ich Silvia Stenger, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M. (vgl. Schreiben vom 7. September 2007 in der Gemäldeakte).

2 Lebensdaten nach Arthur RICHEL, Katalog der Abteilung Frankfurt, 2. Bd.: Literatur zur Familien- und Personengeschichte, Frankfurt 1929.

3 Im Exemplar des Versteigerungskatalogs im Städel Museum handschriftlich mit Käufer- und Preisangabe annotiert, daneben die Angabe „not SR [ligiert]" (Lugt 9330).

4 Vgl. HÜSGEN 1780, S. 87.

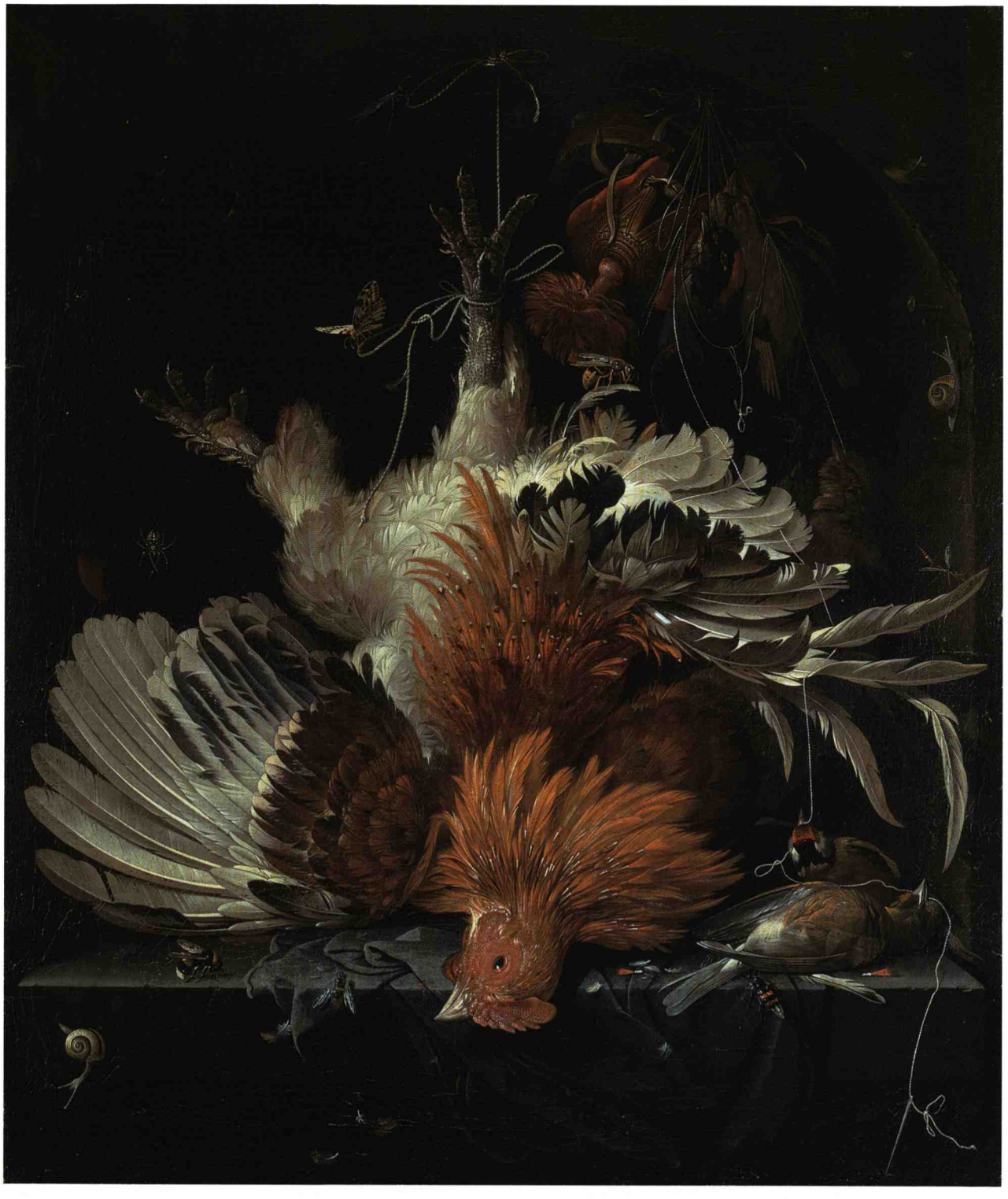


Abb. 365: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, um 1663/64, Frankfurt a. M., Städel Museum

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/08, Nr. 62.

BESCHREIBUNG

Vor einer steinernen Nische mit halbrundem Abschluss hängt ein toter Hahn. Um seine Kralle ist eine Schnur gewickelt, die am Scheitel des Bogens befestigt ist. Deshalb hängt der Vogel kopfüber herab, seine Flügel falten sich auf und die Schwanzfedern fallen nach vorne. Rechts in der Tiefe der Nische hängt Jagdgerät an einem Nagel. Im Schatten sind zwei Falkenhauben und eine Lockpfeife zu erkennen. Außerdem ist eine lange Schnur daran befestigt, auf die kleine Singvögel aufgezogen sind. Zwei liegen rechts auf dem breiten Sims, der den unteren Abschluss der Nische bildet und auf dem ein blaues Tuch ausgebreitet ist. Darauf liegen kleine Federn. Die toten Vögel sind von lebendigem Getier umgeben: Eine blaue Libelle sitzt auf der oberen Schleife der Schnur, mit der die Hahnenkralle befestigt ist. An deren unteren Ende sitzt ein Schmetterling an einer weiteren Schlaufe. Am linken Rand der Nische lässt sich gerade eine Kreuzspinne an einem Faden herab. An der Kante des Simses kriecht links eine Schnecke, rechts davon krabbelt eine Hummel, daneben eine Fliege und rechts neben dem Kopf des Hahns ein Käfer. Am rechten Rand der Nische kriecht oberhalb einer Schnake eine weitere Schnecke hinauf, und auf einer der Schwanzfedern des Hahns sitzt eine Hornisse.

FORSCHUNGSSTAND

In seinen 1780 erschienenen „Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen" erwähnt Henrich Sebastian Hüsgen ein Stillleben mit einem toten Hahn

Abb. 366: Willem van Aelst, Stillleben mit toten Vögeln und Jagdgerät, 1664, Stockholm, Nationalmuseum

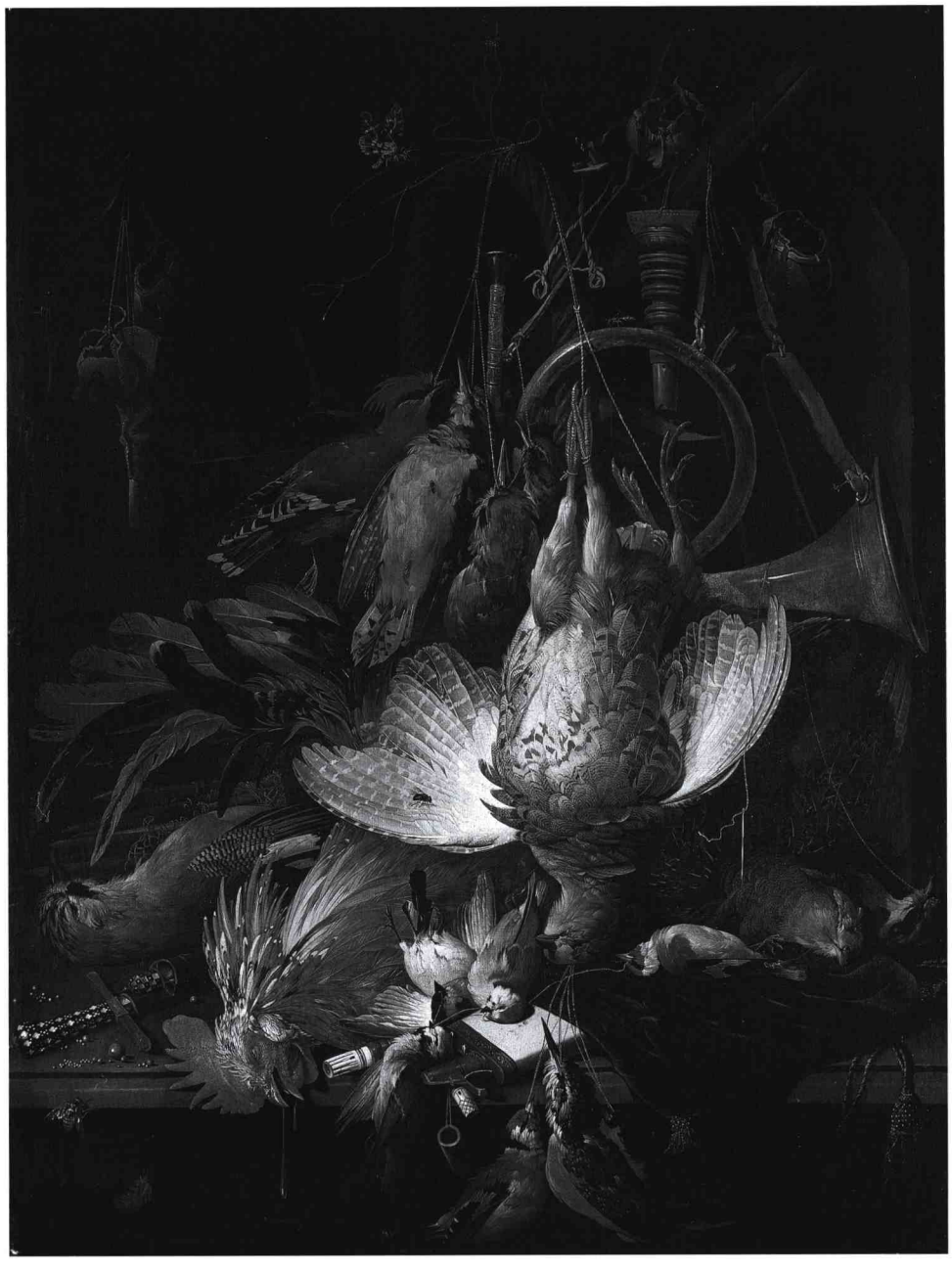


Abb. 367: Abraham Mignon, Stillleben mit Jagdbeute, um 1669, Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Schloss Mosigkau

von Abraham Mignon in einer Frankfurter Privatsammlung, allerdings ohne den Besitzer näher zu bezeichnen.[4] Der Beschreibung zufolge handelt es sich um das vorliegende Gemälde. Hüsgen hebt den besonderen „Fleiß" in der augentäuschenden Nachahmung der Natur hervor, die seine besondere Qualität ausmache.[5] Friedrich Karl Gottlob Hirsching, der die Beschreibung von Hüsgen zitiert, nennt den Besitzer dieses Gemäldes, nämlich den Sammler Chandelle, einen kaiserlichen Postoffizier.[6]

Mit Sicherheit bezeugt ist das Stillleben erst ab 1818, als es am 24. März mit der Sammlung des Frankfurter Kriminalrates Franz Siegler (1750–1817) zur Versteigerung kommt.[7] Der Text im Auktionskatalog zu diesem Gemälde, das als „vortreffliches Capitalstück" bezeichnet wird, verweist auf den guten Erhaltungszustand, denn das Gemälde wirke, als käme es „eben erst von der Staffeley des Meisters".[8] Zudem wird die Signatur erwähnt. Laut einer handschriftlichen Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel wurde das Ge-

5 Vgl. Hüsgen 1780, S. 87.
6 Vgl. Hirsching 1789, S. 76f.
7 Vgl. Verst. nachgelassene Sammlung Dr. F. Siegler, Frankfurt a. M. (anon.) 24. März 1818, Nr. 61.
8 Vgl. Verst. nachgelassene Sammlung Dr. F. Siegler, Frankfurt a. M. (anon.) 24. März 1818, Nr. 61.

mälde für *f* 711 erworben.[9] Das Städel-Verzeichnis von 1818 behält die Zuschreibung an Abraham Mignon bei.[10] Im Verzeichnis von 1835 wird die Signatur „A. Mignon fec." erwähnt.[11] Johann David Passavant weist auf den Einfluss von Jan Davidsz. de Heem hin und betont die hohe Wertschätzung, die Mignons Gemälde stets erfahren haben. Wie das Früchtestillleben in der Städel-Sammlung sei auch das Jagdstück ein Beleg für die Meisterschaft des Malers in der Komposition und malerischen Ausführung seiner Gemälde.[12] In einer handschriftlichen Annotation zum Städel-Verzeichnis von 1858 hält der Städel-Inspektor Gerhard Malß den Ankaufspreis als „*f* 719.54." fest, der damit höher als der im Versteigerungskatalog angegebene ist.[13]
In der Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel führt Theodor Levin auch das Jagd-

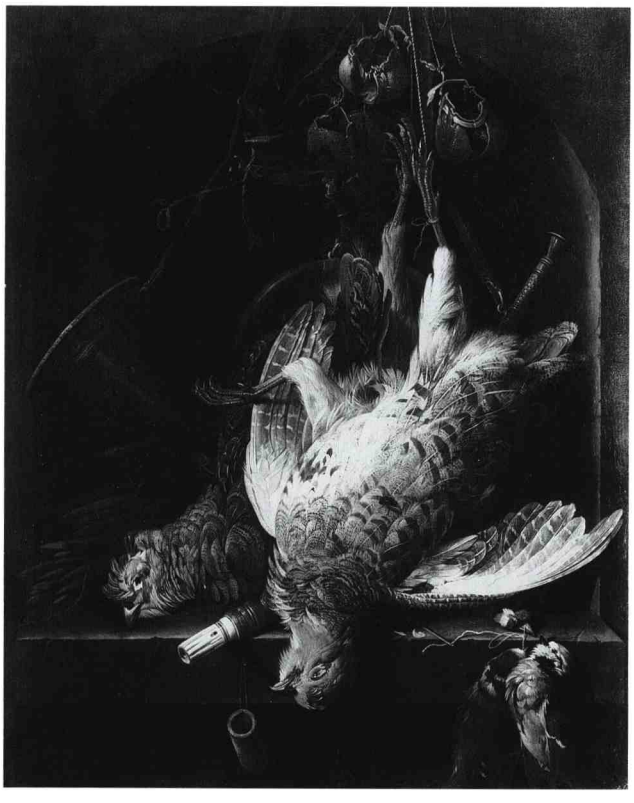


Abb. 368: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

stillleben von Mignon auf. Er bezweifelt nicht nur die Echtheit der Signatur, sondern des Gemäldes insgesamt und begründet dies mit der Malweise.[14] Hingegen führt Karl Woermann das Stillleben als Beispiel für Werke von Mignon in deutschen Sammlungen auf.[15]
In seiner Beschreibung des Stilllebens benennt Heinrich Weizsäcker die verschiedenen Tiere und transkribiert die Signatur als „A. Mignon : fec.".[16] Arthur Hanke bezeichnet die beiden Stillleben von Mignon im Städel als typisch für die holländische Malerei. Seiner Ansicht nach reiche aber die Detailgenauigkeit „fast ins Kleinliche."[17]
In ihrer 1972 veröffentlichten Dissertation zu Abraham Mignon gibt Magdalena Kraemer-Noble die Schreibweise der Signatur als „AB Mignon:fec." wieder und bezeichnet das Gemälde als noch nicht restauriert.[18] Zeitlich ordnet sie es in die 1660er Jahre ein, bevor der Maler 1669 in die Werkstatt De Heems eintrat.[19] Stilistisch zeige das Stillleben Parallelen zu Jagdstücken von Willem van Aelst und zeichne sich durch seine fein vertriebene Malweise aus.[20] In ihrer 2007 erschienenen Monographie verweist Kraemer-Noble auf den Einfluss der von naturkundlichen Interessen geprägten Darstellung von Tieren, die in Frankfurt auch durch die Familie Merian eine breite Tradition hatte und die ungewöhnliche Darstellung eines zu den Haustieren zählenden Hahns als Jagdtrophäe begründe.[21]
In einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag, datiert Fred G. Meijer das Gemälde um 1663/64 und damit zeitgleich wie das Früchtestillleben von Mignon im Städel.

DISKUSSION

Nach seiner Übersiedlung nach Utrecht setzte sich Abraham Mignon nicht nur mit Werken von Jan Davidsz. de Heem auseinander, sondern auch mit den Jagdstillleben von Willem van Aelst.[22] Seine in den 1660er Jahren entstandenen Werke zeichnen sich durch einen relativ begrenzten Bildausschnitt aus, so dass die einzelnen Gegenstände teilweise von den Bildrändern überschnitten werden und der Eindruck entsteht, dass diese unmittelbar vor dem Auge des Betrachters präsentiert werden.[23] Von einem hellen Lichtstrahl beleuchtet, he-

9 Vgl. Verst. nachgelassene Sammlung Dr. F. Siegler, Frankfurt a. M. (anon.) 24. März 1818, Nr. 61.
10 Vgl. Verz. 1819, S. 26, Nr. 37.
11 Vgl. Verz. 1835, S. 42, Nr. 20.
12 Vgl. Verz. 1855, S. 30, Nr. 278.
13 Vgl. Verz. 1858, S. 107, Nr. 271.
14 „Dass man in der Vaterstadt des Meisters diesem einen falsch signierten Hahn von gräulicher Glätte, Härte und Kälte zumutet, ist eine Pietätlosigkeit."; vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 159.
15 Vgl. WOERMANN 1888, S. 878.
16 Vgl. Verz. 1900, S. 217f., Nr. 354. In der Folgezeit werden beide Schreibweisen der Signatur aufgeführt: als „Bezeichnet: A. Mignon fec." (Verz. 1905/07, S. 63, Nr. 354) wie auch als „Bezeichnet: A. Mignon : fec." (Verz. 1914, S. 77, Nr. 354).
17 Vgl. Verz. 1915, S. 128, Nr. 354.
18 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 108, A 28.
19 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 80.
20 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 54.
21 Vgl. KRAEMER-NOBLE 2007, S. 252.
22 Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 54 und KRAEMER-NOBLE 2007, S. 20f.
23 Vgl. Kat. WASHINGTON 1995, S. 3.

Abb. 369: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, Mikroskopaufnahme: Aussparung, in der die darunterliegende Farbschicht sichtbar wird, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 370: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Grundierung, die wie eine Kontur wirkt, Frankfurt a. M., Städel Museum

ben sich die Motive plastisch von dem neutralen, dunkeltonigen Grund ab, und durch die betont nahsichtige Auffassung sind auch winzige Details erkennbar. Der Vergleich des Frankfurter Stilllebens mit dem 1664 datierten „Stillleben mit toten Vögeln und Jagdgerät" (Abb. 366) von Van Aelst macht deutlich, dass sich Mignon eng an dessen Vorbild orientierte.[24] Auf beiden Gemälden dient ein steinerner Bogen als architektonischer Hintergrund für die Beute und die Falkenhauben, die daran befestigt sind. Das Zentrum des Gemäldes von Van Aelst nimmt ein Rebhuhn ein, das nur an einer Kralle festgemacht ist, so dass das andere Bein und ein Flügel, der sich dekorativ aufgefaltet hat, herabhängen. Mehrere kleine Singvögel sind an einer Schnur zusammengebunden und bilden mit ihrem verschiedenfarbigen Gefieder ein farbiges Bündel. Zur Steigerung der Tiefenräumlichkeit hängen in dem Gemälde von Van Aelst der Riemen einer Jagdtasche sowie ein zur Falkendressur genutzter Lederball[25] über der geäderten Marmorplatte herab, und das unmittelbar im Vordergrund platzierte Gewehr wirkt so plastisch, als könne es der Betrachter greifen. Van Aelst wählte auch Hähne als Bildmotiv, wie das 1661 datierte Stillleben in Washington belegt.[26]

Mignon übernahm einige der von Van Aelst in dem Stockholmer Gemälde (Abb. 366) verwendeten Motive, fasste das Stilllebenarrangement insgesamt aber nahsichtiger auf, indem er auf das Gewehr im Vordergrund und die herabhängenden Gegenstände verzichtete. Nur der Kopf des toten Hahns ragt über den Rand der Steinplatte und steigert so die dreidimensionale Wirkung. Mignon stellte das bunte Gefieder in das Zentrum seiner Darstellung, denn es nimmt den größeren Teil des Bildfeldes ein. Minutiös gab er die einzelnen Federn in ihren verschiedenen Farben wieder und machte den Unterschied zwischen weichen Daunen und kräftigen Schwungfedern anschaulich. Unmittelbar aufeinandertreffende Licht- und Schattenpartien verleihen der Darstellung Tiefe.

Anders als Van Aelst, der sich auf wenige, großflächig wiedergegebene Motive konzentrierte, charakterisiert das Stillleben von Mignon eine präzise Kleinteiligkeit. Neben der Jagdbeute beleben eine Vielzahl kleiner Insekten, aber auch herabschwebende Daunenfedern die Komposition. Hierin äußert sich ein intensives naturkundliches Interesse, dass bereits die im 16. Jahrhundert entstandenen Naturstudien von Joris Hoefnagel prägte, die später von seinem Sohn Jacob Hoefnagel in Kupferstich reproduziert und 1592 unter dem Titel „Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii" in Frankfurt am Main herausgegeben wurden.[27] Sie begründeten ein vertieftes Interesse an naturkundlich genauen Darstellungen in Frankfurt, das auch noch die Schülerin von Abraham Mignon, Maria Sibylla Merian, prägte.[28]

24 Leinwand, 68 x 54 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. NM 301). Das Gemälde zeichnet die überzeugende Wiedergabe unterschiedlichster Materialien wie Holz, Marmor, Metall und Federn aus und macht somit die besondere Begabung Van Aelsts zur illusionistischen Darstellungsweise anschaulich; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 244–246, Nr. 61.

25 Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 244.

26 Leinwand, 84,7 x 67,3 cm. Washington, National Gallery of Art, Pepita Milmore Memorial Fund (Inv. Nr. 1982.36.1). Vgl. Kat. Washington 1995, S. 3f.

27 Vgl. Thea Vignau-Wilberg, Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600, München 1994 [Bestandskataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München].

28 Vgl. Kraemer-Noble 2007, S. 252 und Ausst. Kat. Frankfurt-Basel 2008/09, S. 228. Mignon war mit Maria Sibylla Merian im Haus seines Lehrers Jacob Marrell aufgewachsen, der mit der Witwe des Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä. verheiratet war und ihm die Ausbildung seiner Stieftochter übertrug; vgl. Kraemer-Noble 2007, S. 12.

Ein ornamentales, die verschiedenen Bildebenen verklammerndes Element bilden die Schnüre, an denen die toten Tiere befestigt sind, und die sich in dekorativen Schlingen bis in den Vordergrund ziehen. Sie übernehmen dieselbe Funktion wie die Ranken, Ähren und Zweige in dem Früchtestillleben von Mignon im Städel (Abb. 354), Motive, die von De Heem abgeleitet sind. Der Vergleich mit einem vermutlich um 1669 entstandenen Stillleben mit Jagdbeute in Schloss Mosigkau (Abb. 367) von Mignon macht deutlich, dass in den Jagdstücken eine ähnliche Tendenz zu beobachten ist wie in den Blumen- und Früchtestillleben.[29] Im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung bereicherte er die Arrangements durch immer mehr Motive, die der Komposition eine kunstvolle Vielgestaltigkeit geben. Im Vergleich zu dem sehr aufwendigen Jagdstück in Schloss Mosigkau wirkt das Frankfurter Stillleben noch verhältnismäßig zurückhaltend und in der Auswahl der Motive eher bescheiden. Somit liegt es nahe, auch aufgrund der deutlichen Abhängigkeit von Werken des Van Aelst, eine frühe Entstehungszeit zu Beginn der Utrechter Jahre zu vermuten, etwa zeitgleich mit dem Früchtestillleben von Mignon im Städel, zu dem auch im Hinblick auf die teilweise etwas trockene Maltechnik Übereinstimmungen bestehen.[30]

Abb. 371: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, Mikroskopaufnahme: Zeichnerische Malweise zur Suggestion der verhornten Haut an den Vogelbeinen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Insgesamt haben sich nur wenige reine Jagdstücke im Œuvre von Mignon erhalten, die vermutlich überwiegend in den 1660er Jahren entstanden sind.[31] Wie im Frankfurter Gemälde bildet ein Hahn das Zentrum eines Jagdstilllebens in Brüssel.[32] Es entstand vermutlich etwas früher, denn es ist in der Komposition weniger kleinteilig, und der Steinbogen mit seinem ausgeprägten Profil wirkt in der Malweise noch etwas trocken. Allerdings ist das Gefieder des Hahns koloristisch differenzierter als auf dem Stillleben im Städel. Annähernd zeitgleich mit dem Frankfurter Jagdstück entstand vermutlich das Stillleben in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in dem allerdings ein Rebhuhn im Zentrum der Darstellung steht (Abb. 368).[33] Es zeigt motivische Übereinstimmungen mit einem 1993 in New York versteigerten Gemälde.[34] Beiden ist das am Gesims herabhängende Bündel mit den Singvögeln gemeinsam, das in der Frankfurter Version auf der Steinplatte abgelegt ist. Außerdem kommt in der Version in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen das Motiv der an Schnüren herabhängenden Falkenhauben vor, das auch in dem Stillleben im Städel verwendet wurde.

Bei der Betrachtung unter dem Mikroskop tritt die zeichnerische Auffassung deutlich hervor. Die für Werke von De Heem kennzeichnende Technik, dünne Farblagen und Lasuren übereinander aufzutragen, verwendete Mignon hier nur selten, vielmehr setzte er opake Farbflächen nebeneinander und grenzte sie durch Konturlinien voneinander ab.[35] Diese entstehen zum Teil durch Aussparungen, die zwischen den opak aufgetragenen Farben die darunter liegende Schicht sichtbar werden lassen (Abb. 369). Zum Teil ließ Mignon die hellgraue, hier durch den Firnis hellbräunlich wirkende Grundierung stehen, die zwischen zwei Farbpartien sichtbar wird und wie eine feine Konturlinie wirkt (Abb. 370).[36] Einige Details wurden gleichfalls zeichnerisch erfasst: Kreisrunde Linien veranschaulichen die hornige, wie ein Schuppenpanzer wirkende Haut an den Vogelbeinen (Abb. 371), und die zarten Flügel der Hummel bestehen aus feinen Linien (Abb. 372). Die Leuchtkraft der Farben steigerte Mignon durch Komplementärkontraste, die hier noch sehr viel offensiver eingesetzt werden als in dem etwa zeitgleich entstandenen Früch-

29 Leinwand, 87 x 67,5 cm. Dessau, Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Schloss Mosigkau (Inv. Nr. 11). Das Gemälde wurde vermutlich 1669 in Auftrag gegeben; vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 56 und S. 114, Nr. A 49 sowie KRAEMER-NOBLE 2007, S. 272, Nr. 111.

30 Für die Datierung des Frankfurter Gemäldes um 1663/64 danke ich Fred Meijer, RKD.

31 Vgl. dazu KRAEMER-NOBLE 1972, S. 53–57.

32 Leinwand, 73 x 60 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 3167). Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 105, Nr. A 17 und KRAEMER-NOBLE 2007, S. 256, Nr. 103.

33 Holz, 51,7 x 40,9 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 2093). Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 112, Nr. A 42 und KRAEMER-NOBLE 2007, S. 266, Nr. 108.

34 Leinwand, 86,4 x 65,4 cm. Zuletzt Verst. New York (Sotheby's) 15. Januar 1993, Nr. 91. Vgl. KRAEMER-NOBLE 1972, S. 118, Nr. A 64 und KRAEMER-NOBLE 2007, S. 254, Nr. 102.

35 Vgl. WALLERT 1999, S. 82.

36 Manchmal verwendete Mignon diese Farbschicht auch im weitgehend fertiggestellten Gemälde, um einzelne Details zu bezeichnen, beispielsweise die porige Oberfläche einer Orange; vgl. WALLERT 1999, S. 87.

Abb. 372: Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel, Mikroskopaufnahme: Hummel, Frankfurt a. M., Städel Museum

testück (Abb. 354).[37] So liegen die orangefarbenen Federn des Hahnenkopfs auf einem blauen Tuch, und die leuchtend rote Haube eines Singvogels wird durch das grüne Gefieder des daneben hängenden Vogels noch intensiviert.

Die Farbenpracht des Stilllebens, die durch das kunstvolle Arrangement der toten Tiere in ihrer dekorativen Wirkung noch unterstrichen wird, entspricht der Funktion dieser Gemälde als kostbare Ausstattungsstücke. Die Jagd war das Privileg des Adels und der höchsten Gesellschaftskreise. Somit dokumentieren solche Stillleben den herausgehobenen Rang des Auftraggebers. Illusionistische Effekte wie der scheinbar in den Raum des Betrachters ragende Kopf des Hahns und seine herabhängenden Schwanzfedern galten ebenso als Ausweis besonderer Kunstfertigkeit wie die realistische Wiedergabe der Oberflächen, die im vorliegenden Gemälde durch den Kontrast des weichen, scheinbar noch warmen Gefieders mit der steinernen Nische noch gesteigert wird.[38]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 26, Nr. 37; 1823, S. 10, Nr. 37; 1830, S. 22, Nr. 158; 1833, Taf. 2; 1835, S. 42, Nr. 20; 1844, S. 110, Nr. 278; 1855, S. 30, Nr. 278; 1858, S. 107, Nr. 271; 1866, S. 110, Nr. 271; 1870, S. 139, Nr. 302; 1873, S. 143, Nr. 302; 1879, S. 160, Nr. 354; 1883, S. 163, Nr. 354; 1888, S. 175, Nr. 354; 1892, S. 77, Nr. 354; 1897/1900, S. 75, Nr. 354; 1900, S. 217f., Nr. 354; 1905/07, S. 63, Nr. 354; 1907, S. 59, Nr. 354; 1910, S. 75, Nr. 354; 1914, S. 77, Nr. 354; 1915, S. 128, Nr. 354; 1919, S. 76, Nr. 722; 1924, S. 131, Nr. 722; 1966, S. 83; 1971, S. 42; 1986, S. 13, Nr. 2; 1987, S. 75; 1991, S. 73; 1995, S. 42, Tafel 93

Hüsgen 1780, S. 87
Hirsching 3, 1789, S. 77
Gwinner 1862, S. 201
Parthey 2, 1864, S. 136, Nr. 5
Levin 1887/88, Sp. 289, Nr. 159
Woermann 1888, S. 878
Wurzbach 2, 1910, S. 169
Kraemer-Noble 1972, S. 54f., S. 80, S. 108f., Nr. A 28
Kraemer-Noble 1973, S. 23, A 32
Sullivan 1984, S. 102, Nr. 115
Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 2, S. 676, Nr. 243/20
Kraemer-Noble 2007, S. 252, Nr. 101
Ausst. Kat. Frankfurt-Basel 2008/09, S. 228, Nr. 62

37 Die starken Kontraste und die daraus resultierenden scharfen Umrisse der Motive sind für Mignon charakteristisch; vgl. Wallert 1999, S. 86.

38 Zur Funktion solcher Stillleben als Demonstration der künstlerischen Begabung vgl. Ausst. Kat. Amsterdam-Cleveland 1999/2000, S. 246.

MONOGRAMMIST HVB

MUNTERE GESELLSCHAFT

INV. NR. SG 530

Um 1680 oder später
Eichenholz, 48,2 x 45,0 cm
Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (48,2 x 45,0 x 0,4–1,0 cm) wurde mit einer weißen Kreidegrundierung versehen, die jedoch ungewöhnlich dünn wirkt und nur noch in den vertieften Holzporen und an den Bildrändern zu sehen ist. Das Gemälde befindet sich in einem mäßigen Zustand. Der Bildträger ist verwölbt. Die Bildränder sind unregelmäßig, links zudem angesägt; rechts sitzt ein angebrochener Span. Die unteren Bildecken sind ausgebrochen, ebenso die bereits ergänzte Kittung links. Kratzer oberhalb des Monogramms, am Bauch des schwarz gekleideten Mannes, rechts neben den Füßen des Bediensteten und am Hals der Frau. Kleine Kratzer und Ausbrüche im Notenbuch, in der Schürze sowie in den Bändern amWams der Rückenfigur. Weitere retuschierte Kratzer und Beschädigungen im Fußboden unterhalb des Fußes der Rückenfigur und entlang des unteren Bildrandes. Partienweise Schwundrisscraquelé, beispielsweise unterhalb des Arms der Rückenfigur und am Monogramm, das verputzt und rechts ausgebessert ist.
Das Gemälde besitzt einen dicken, vergilbten Firnis, der unter UV-Licht stark und gleichmäßig fluoresziert. Über dem Monogramm, über der Rückenfigur und der Frau sowie im Hintergrund links oberhalb der Figurengruppe wurde der Firnis gedünnt. Jüngere Retuschen am rechten Bildrand. Retuschen über Beschädigungen am unteren Bildrand sind älter und liegen unter dem Firnis.
Das Monogramm „HVB" (Abb. 373) wurde in einem hellbraunen Ockerton in der Kartusche über dem Durchgang aufgetragen. Das „B" ist stark verputzt und nur noch in Resten vorhanden. An dieser Stelle sind Schwundrisse, aber kein entstehungszeitliches Craquelé nachweisbar.
Die Rückseite (Abb. 374) weist seitlich und unten Abfasungen auf. Die fehlende Abfasung am oberen Bildrand spricht für eine Beschneidung. Reste einer Papierabklebung auf der linken Abfasung unten. Klebezettel links unten „[gestempelt] Städtische Galerie Frankfurt am Main [in schwarzer Tinte] 530 Meister HV". In roter Kreide „3012". In blauem Stift: „4674". Das teilweise faserige und aufgequollene Erscheinungsbild der Rückseite geht möglicherweise auf das Einwirken von Feuchtigkeit zurück.

Abb. 373: Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

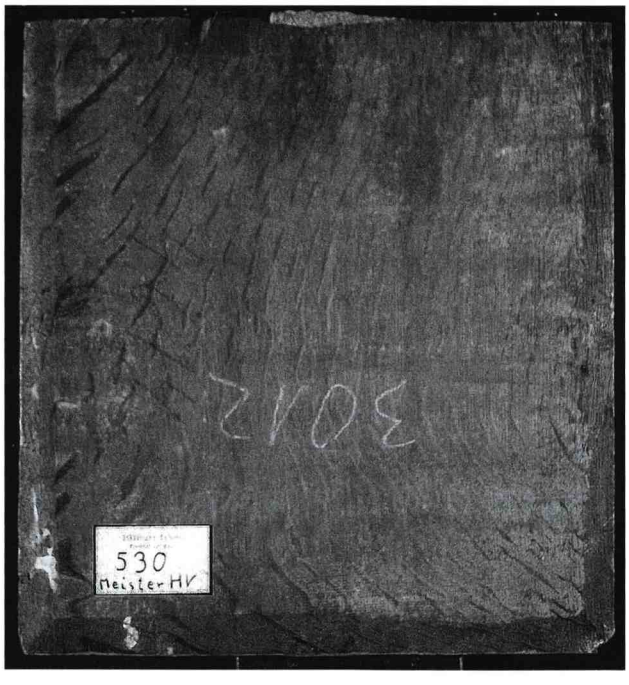


Abb. 374: Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 375: Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft, um 1680 oder später, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1642 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1660 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1662.

PROVENIENZ

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M. Erworben 1934 als Vermächtnis Hugo Kessler als „Meister H. V."

BESCHREIBUNG

In einem hohen Innenraum mit gefliestem Boden hat sich eine kleine Gesellschaft von drei Männern und einer Frau versammelt. Ein Page steht rechts von ihnen und blickt nachdenklich nach unten. Seine rechte Hand hat er etwas angehoben, als wolle er auf den von Weinlaub umrankten Weinkühler in der linken unteren Bildecke weisen. Daneben sitzt mit dem Rücken zum Betrachter ein korpulenter Mann auf einem Schemel, dessen gemustertes Kissen an einen balinesischen Ikat erinnert. Der Mann trägt ein prächtiges, mit bunten Bändern und Stickereien geschmücktes, auffallend modisches Gewand sowie einen breitkrempigen, schwarzen Hut. Er spielt auf einer Violine, während links von ihm eine Frau ein schmales Notenbuch hält. Sie trägt ein kurzes, mit weißem Pelz besetztes Jäckchen und eine weiße Schürze über dem bauschigen Rock. Ihre Hand hat die Frau zum Schlagen des Taktes erhoben, möglicherweise aber auch um das zudringliche Verhalten des Mannes neben ihr abzuwehren. Dieser versucht derweil, mit einer Hand ihr Gesicht zu sich heranzuziehen, während die andere in ihr Dekolleté gleitet. Der dritte Mann gegenüber dem Geigenspieler hält eine lange Tonpfeife in der einen und ein großes Weinglas in der anderen Hand, während er seinen Blick nach rechts gerichtet hat. Die Gruppe wird von einem prächtigen Kamin hinterfangen, dessen Mantel mit einem großen Landschaftsgemälde geschmückt ist. Rechts hinten öffnet sich ein von Säulen flankierter und mit einer Kartusche bekrönter Durchgang, der den Blick auf eine Treppe freigibt. Die Stufen führen zu einem Fenster, durch das Tageslicht hineinfällt und die Architektur beleuchtet.

Abb. 376: Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

In der am 29. November 1934 erstellten Liste mit den aus dem Vermächtnis von Hugo Kessler übernommenen Kunstwerken wird das Gemälde unter der Zuschreibung an einen „Meister H. V." und dem Titel „Musizierende Kavaliere" aufgeführt.[1] In den Städel-Verzeichnissen wird es erst 1995 als „Monogrammist HVB. Muntere Gesellschaft" katalogisiert.[2] Das Monogramm lässt sich keinem bekannten Künstler zuordnen. Fred G. Meijer datiert das Gemälde in die 1680er Jahre.[3]

DISKUSSION

Das Thema der musizierenden Gesellschaft war in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Es geht auf eine sehr viel ältere Bildtradition zurück, denn bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert waren Darstellungen der „Lockeren Gesellschaft" verbreitet.[4] Diese zeigen fröhlich feiernde Menschen, häufig in Wirtshäusern oder auf bäuerlichen Festen, die sich dem Genuss berauschender Getränke hingeben. Das gemeinsame Musizieren wird dabei häufig mit den sinnlichen Ausschweifungen der unkeuschen Liebe assoziiert. In den Nördlichen Niederlanden griff Willem Buytewech schon früh das Thema auf.[5] Er gab die elegant gekleideten jungen Menschen, die sich unnützem Zeitvertreib hingeben, nun auch in Innenräumen wieder. Ein charakteristisches Beispiel ist die um 1620–1622 entstandene „Fröhliche Gesellschaft" in Budapest (Abb. 378).[6] Daneben stellte auch Dirck Hals solche Gesellschaften dar, wobei er den Innenraum im Unterschied zu Buytewech noch detaillierter schilderte,[7] wie etwa seine „Fröhliche Gesellschaft" von 1624 in Kopenhagen belegt.[8] In der Nachfolge griffen Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. das Thema wiederholt auf. Der um 1630 verbreiteten tonalen Malerei entsprechend, zeigten sie die fröhlichen Prasser in einem kargen Interieur, das nur durch wenige Einrichtungsgegenstände belebt wurde.[9] Bei Palamedesz. wurde das Feiern und Trinken häufig mit dem Musizieren verbunden, wie etwa die

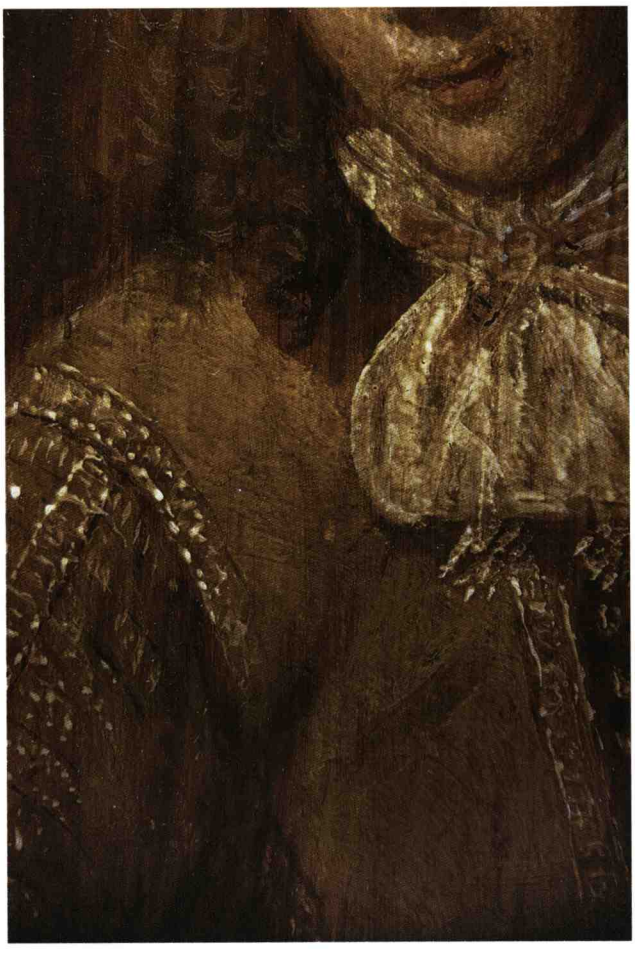


Abb. 377: Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft, Mikroskopaufnahme: Unklare Details ohne Pastosität, Frankfurt a. M., Städel Museum

„Fröhliche Gesellschaft" von 1632 in Den Haag zeigt.[10] In den folgenden Jahrzehnten setzte sich die Tendenz durch, die musizierenden Gesellschaften in einem kostbar ausgestatteten Innenraum wiederzugeben. Besondere Sorgfalt fand auch die Darstellung der schimmernden Seidenstoffe, die den Eindruck von verschwenderischem Luxus unterstreichen. Dies zeigen beispielhaft die musizierenden Gesellschaften von Gabriel Metsu und Gerard ter Borch.[11]

1 Vgl. Städel-Archiv, Akte 759.
2 Vgl. Verz. 1995, S. 65, Abb. 126.
3 Wie er in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 26. Juni 2007 im RKD in Den Haag mitteilte.
4 Siehe hierzu RENGER 1970; auch DEKIERT 2003, speziell S. 151–162.
5 Siehe hierzu Egbert HAVERKAMP BEGEMANN, Willem Buytewech, Amsterdam 1959, speziell S. 26–29 und Nr. V, VI, VIII, IX sowie Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, Nr. 25f.
6 Leinwand, 72,6 x 65,4 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 3831). Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 173; Kat. BUDAPEST 2000, S. 31 mit Abb. sowie Kat. FRANKFURT 2005a, S. 344 und Abb. 328.
7 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 344f.
8 Holz, 50 x 63,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. Sp. 223). Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, Nr. 4 mit Farbabb.
9 Für Anthonie Palamedesz. siehe beispielsweise die Gemälde im Städel Museum (Eichenholz, 44,6 x 63,1 cm, Inv. Nr. 603; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 340–347 und Abb. 326) und im Mauritshuis in Den Haag (Holz, 47,7 x 72,6 cm, Inv. Nr. 615; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 343 und Abb. 327). Für Pieter Codde ist die um 1633 datierende „Musizierende Gesellschaft" im Städel Museum beispielhaft (Eichenholz, 32,5 x 41,3 cm, Inv. Nr. SG 509; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 53–59 und Abb. 35).
10 Holz, 47,4 x 72,6 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 615). Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 292, Abb. 1; Kat. DEN HAAG 1985, S. 414 mit Abb. sowie Kat. FRANKFURT 2005a, S. 343 und Abb. 327.

In dieser Tradition steht das Frankfurter Gemälde. Das in der Kartusche über dem Durchgang erkennbare Monogramm (Abb. 373) lässt sich keinem bekannten Maler zuordnen. Motivische Übereinstimmungen sprechen jedoch dafür, diesen im Umkreis von Pieter de Hooch zu vermuten. Eine 1663 oder etwas später entstandene „Fröhliche Gesellschaft" von dessen Hand zeigt gleichfalls eine Runde von fröhlich trinkenden und musizierenden Paaren (Abb. 379).[12] Einer der Männer legt einer Frau die Hand auf das Dekolleté, während sie anspielungsreich ein Messer in ihren Weinkelch taucht. Im Frankfurter Gemälde kehrt das Motiv der zudringlichen Geste leicht variiert wieder, allerdings scheint die Frau hier den Griff in das Dekolleté mit erhobener Hand noch abzuwehren. Gemeinsamkeiten bestehen auch mit der wenige Jahre später entstandenen „Fröhlichen Gesellschaft mit einem Trompeter" von De Hooch in Brüssel.[13] Dort liegt ein vergleichbares Sitzkissen mit zackenförmigem Muster am Boden, und im Hintergrund ist soeben ein Diener durch ein Portal eingetreten. Parallelen zeigt das Frankfurter Bild außerdem zu De Hoochs wahrscheinlich 1675 entstandenem Gemälde „Eine Gesellschaft von sechs Personen" in Philadelphia, wo sich ein Page ebenfalls etwas abseits der Gruppe im Hintergrund hält.[14]

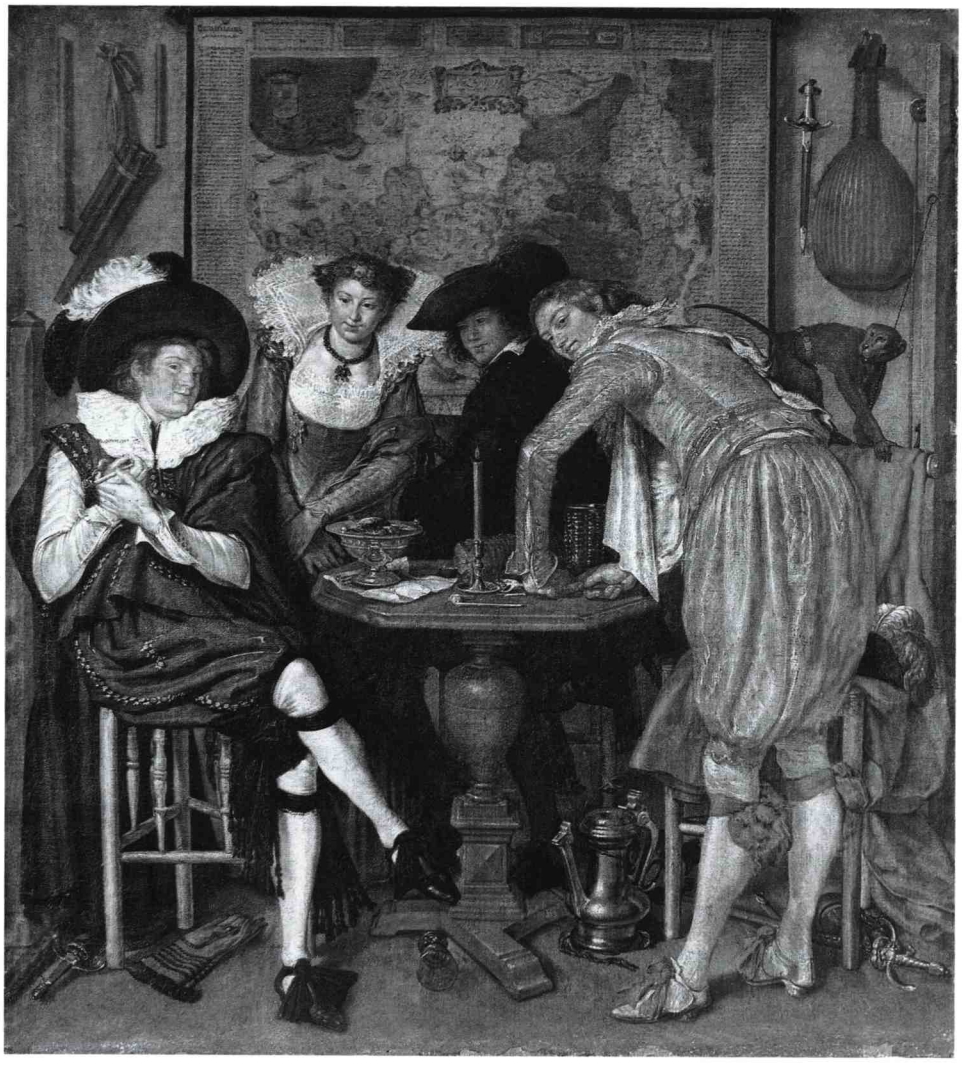


Abb. 378: Willem Buytewech, Fröhliche Gesellschaft, um 1620–1622, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

11 Zu Metsu siehe ROBINSON 1974; zu Ter Borch siehe Arthur K. WHEELOCK, Gerard ter Borch, Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art; Detroit, The Detroit Institute of Arts 2004/05.

12 Leinwand, 64 x 75 cm. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. Nr. 1620-P). Vgl. SUTTON 1980, Nr. 57, Abb. 60; Peter C. SUTTON, Pieter de Hooch, 1629–1684, Ausst. Kat. Dulwich Picture Gallery; Wadsworth Atheneum, New Haven-London 1998/99, Nr. 29 mit Farbabb. sowie MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA LISSABON, Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 1999 (Die großen Sammlungen VIII), S. 214f., Nr. 90 mit Farbabb.

13 Leinwand, 99 x 113 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 7018). Vgl. SUTTON 1980, Nr. 93 und Abb. 97.

14 Leinwand, 82 x 100 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. W1912-1-7). Vgl. SUTTON 1980, Nr. 114 und Abb. 117.

Abb. 379: Pieter de Hooch, Fröhliche Gesellschaft, um 1663, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

Mehr noch als an die Pagen Pieter de Hoochs erinnert der Diener des Frankfurter Bildes in seiner etwas steifen Haltung an die Bediensteten auf den Gemälden von Eglon Hendrik van der Neer. Gemeinsamkeiten bestehen vor allem mit dem Pagen in dem 1765 datierten Gemälde „Frau beim Händewaschen" in Den Haag.[15] Nicht nur die Haltung, sondern auch die Kleidung beider Figuren ist ähnlich. Mit Van der Neers Werken verwandt ist auch die prominent inszenierte Rückenfigur im Vordergrund, deren kostbares Gewand den Blick des Betrachters auf sich zieht. Das Wams mit den zahlreichen Schleifen und Bändern ist mit besonderer Sorgfalt geschildert.[16] Auch Jacob Ochtervelt setzte in seinen Genreszenen solche Figuren zur Belebung des Vordergrunds ein, wie etwa in seiner „Wirtshausszene" in Manchester, wo ein elegant gekleideter Mann rechts vorn im Bild sitzt und sich weit zurücklehnt, um eine hinter ihm sitzende Frau zu küssen.[17] In seiner „Musizierenden Gesellschaft am Tisch" tritt eine dem Geigenspieler des Frankfurter Gemäldes vergleichbare Rückenfigur auf, die ebenfalls auf einem mit einem Kissen gepolsterten Hocker sitzt.[18] Der Stoff des Kissens ist ungemustert, doch in anderen Gemälden des Malers finden sich Sitzkissen mit dem Frankfurter Bild ähnlichen Stoffmustern.[19] Thematisch zeigt das Frankfurter Gemälde darüber hinaus Parallelen zu Ochtervelts „Fröhlicher Gesellschaft mit Geigenspieler",[20] bei der sich zwei junge Paare und ein Geigenspieler um einen Tisch versammelt haben. Während der eine Mann seinen Arm um die neben ihm sitzende Frau gelegt hat und vom Tablett eines daneben stehenden Pagen etwas zu essen nimmt, versucht der andere Mann seine Gefährtin zu küssen. Die Darstellung des Marmorfußbodens, dessen kompliziertes Fliesenmuster in kunstvoller Verkürzung wiedergegeben ist, und der

15 Holz, 49 x 39,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 862).Vgl. Kat. DEN HAAG 1985, Nr. 60 mit Farbabb. sowie Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, Nr. 76 mit Farbabb.

16 Eine vergleichbare Rückenfigur begegnet beispielsweise in Van der Neers Gemälde „Kartenspieler" ehemals in der Sammlung Cook, Richmond; vgl. ROBINSON 1974, Abb. 161.

17 Holz, 44,6 x 35,6 cm. Manchester, Manchester City Art Gallery (Inv. Nr. 1979.482). Vgl. KURETSKY 1979, S. 58, Nr. 14 und Abb. 25 sowie Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, Nr. 72 mit Farbabb. Nach Kuretsky um 1660–1663 entstanden.

18 Leinwand, 81 x 73 cm. Sollebrunn (Schweden), Sammlung Marie Andrén. Vgl. KURETSKY 1979, S. 56, Nr. 10 und Abb. 22. Dort um 1655–1658 datiert.

19 So beispielsweise in der um 1665 entstandenen „Fröhlichen Gesellschaft mit Geigenspieler" (Leinwand, 115 x 102 cm) ehemals in der Sammlung Walter P. Chrysler, Jr., als Leihgabe im Chrysler Museum, Norfolk, Virginia; vgl. KURETSKY 1979, S. 55, Nr. 7 und Abb. 16.

20 Leinwand, 115 x 102 cm. Ehemals Sammlung Walter P. Chrysler, Jr., als Leihgabe im Chrysler Museum, Norfolk, Virginia; vgl. KURETSKY 1979, S. 55, Nr. 7 und Abb. 16.

Durchblick im Hintergrund waren vor allem in der Delfter Malerei, insbesondere bei Pieter de Hooch beliebt. In dessen Umkreis oder Nachfolge lässt sich der Maler des Frankfurter Gemäldes vermuten.
Im Widerspruch zu der stilistischen Einordnung steht die Malweise, die mit ihrem dünnen Farbauftrag eher an die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts denken lässt (Abb. 376). Zum Teil ist die Maserung deutlich zu sehen; einzelne Formen wirken wie ausgespart – beispielsweise der Bereich, in den das Haar des Pagen hineingemalt wurde. Dem flachen, dünnen Farbauftrag entspricht die unpräzise Wiedergabe von Details, die nur angedeutet werden, aber keine plastische Wirkung entfalten, wie beispielsweise die Schleife und das Halstuch des Pagen (Abb. 377). Der dichte, opake Farbauftrag mit übereinandergelegten Lasuren, der für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts kennzeichnend ist, lässt sich hier ebensowenig nachweisen wie die feinmalerische Malweise mit ihrer glatten und dennoch frappierend illusionistischen Wirkung. Diese ist zwar in dem modischen Gewand der Rückenfigur angedeutet, bei näherem Hinsehen erweist sich jedoch die Wiedergabe der Details wie der Stickereien als eher grob.
Möglicherweise lässt sich die für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts untypische Malweise damit begründen, dass das Frankfurter Gemälde – vielleicht nach Vorbildern aus den 1680er Jahren – später gemalt wurde. Der dendrochronologische Befund deutet zwar auf eine Entstehung ab 1662 hin. Die rückseitig sichtbare Beschneidung der Tafel oben (Abb. 374) wie auch die an den seitlichen Bildrändern noch in Resten nachweisbare helle Kreidegrundierung könnten aber für eine Zweitverwendung sprechen. Hierbei wurde die Tafel wohl beschliffen, was erklärt, warum sich in der Röntgenaufnahme keine ältere Darstellung nachweisen ließ, die diese Vermutung bestätigen würde.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 65, Abb. 126

FREDERIK DE MOUCHERON

Emden 1633 – 1686 Amsterdam

Als Sohn französischer Hugenotten wurde Frederik de Moucheron 1633 in Emden geboren. In den folgenden Jahren zog die Familie nach Amsterdam, wo Frederik zu dem Landschaftsmaler Jan Asselijn in die Lehre gegeben wurde. Nach dem Abschluss seiner Ausbildung reiste De Moucheron einige Jahre durch Frankreich, wo er 1656 sowohl in Paris als auch in Lyon dokumentiert ist. Ob er seine Reise bis nach Italien fortsetzte, ist nicht belegt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Antwerpen kehrte De Moucheron nach Amsterdam zurück, wo er im Juli 1659 Marieke de Jouderville heiratete. Durch die Taufen der zwölf Kinder ist der Aufenthalt der Familie in Amsterdam zwischen den Jahren 1660 bis 1678 regelmäßig belegt. Nur im Frühling 1671 war De Moucheron kurze Zeit in Rotterdam anwesend, wo er als Mittelsmann bei Kunstverkäufen auftrat. 1678/79 vollendete er gemeinsam mit Nicolaes Berchem einige Landschaften des im gleichen Jahr verstorbenen Willem Schellinks. Am 5. Januar 1686 wurde Frederik de Moucheron in Amsterdam begraben.

Die italianisierenden Landschaften von De Moucheron zeigen deutlich den Einfluss von Jan Asselijn, Jan Both und anderen Italienfahrern der zweiten Generation. Allerdings führte er zunehmend parkartige Elemente ein, die ihn zu einem Wegbereiter der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts machten. De Moucheron fertigte sowohl Kabinettbilder wie auch großformatige Dekorationsstücke an. Die Staffagefiguren wurden häufig von Johannes Lingelbach, Gerard de Lairesse, Adriaen van de Velde sowie Nicolaes Berchem eingefügt. Sein Sohn Isaac de Moucheron folgte ihm nicht nur als Landschaftsmaler, sondern war auch als Architekt und Gartenplaner tätig.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 327f.; DESCAMPS 2, 1754, S. 478–480; IMMERZEEL 2, 1843, S. 243; BLANKERT 1978, S. 219f.; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 378; Trudy van Zadelhoff in: DICTIONARY OF ARTS 22, 1996, S. 208

FREDERIK DE MOUCHERON und ADRIAEN VAN DE VELDE (Staffage)

LANDSCHAFT MIT DEM KASTELL VON FRANCHEVILLE

INV. NR. 504

Um 1669

Eichenholz, 40,4 x 52,4 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die zweiteilige Eichenholztafel (Brett I: 22,7 x 52,4 cm; Brett II: 17,7 x 52,4 cm) wurde rückseitig allseits abgefast und weist links eine 0,7 cm und unten eine 1,2 cm breite sekundäre Anstückung auf. Sie wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen, über der eine fleischfarbene, bindemittelreiche Imprimitur liegt. Im Bereich des Himmels lässt sich eine hellgraue, in der Landschaft eine bräunliche Unterlegung nachweisen. In der Röntgenaufnahme (Abb. 380) sind oberhalb der Viehherde zwei Figuren zu sehen, die auf der Landzunge am gegenüberliegenden Ufer standen und später übermalt wurden.

1820 wurde das Gemälde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 51; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) und zwischen dem 26. Oktober und dem 3. November 1877 von Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 38). Im Mittelgrund gibt es leichte Krepierungen und Schwundrisse. Größere Partien mit Verputzungen in der Figuren- und Tierstaffage. Pastositäten in den Höhen verputzt und teilweise krepiert. Kerben am oberen Bildrand. Die linke obere Bildecke bis auf die graue Unterlegung durchgerieben.

Mit bloßem Auge ist zu sehen, dass in der rechten Hälfte des Himmels vergilbter Firnis stehenblieb. Unter UV-Licht fluoresziert der Firnis relativ stark und gleichmäßig. Nur im Himmel links im Bereich der Wolken, in der Landschaft unterhalb des Kastells und im Gewässer im Bereich der beiden Kühe wurde er gedünnt. Vereinzelt sind jüngere Retuschen im Geäst am rechten Bildrand und auf der unteren Anstückung zu erkennen.

Die Signatur „Mouche[.]on f" wurde in der linken unteren Bildecke aufgetragen (Abb. 381). Da die ursprünglich ockerfarbene Signatur stark verputzt und krepiert ist, wurden die Reste (mit Ausnahme des „M") mit einem braunroten Farbton übergangen.

Die Rückseite wurde mit Ausnahme der Anstückungen unten und rechts regelmäßig und relativ breit abgefast. Vereinzelt Anobienausfluglöcher im unteren Brett. Mittig Klebezettel: „G.504.". Mit rotem Stift oben rechts eingekratzt: „No 7"(?). In roter Kreide daneben „3492".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1627 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1636 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1646.

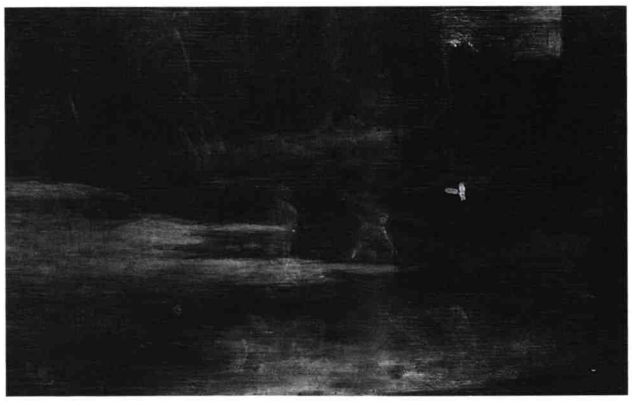


Abb. 380: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Röntgenaufnahme: Übermalte Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 381: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 382: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, um 1669, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „Fried: Moucheron"

BESCHREIBUNG

Am Fuß eines Hügels, den ein hoch aufragendes Kastell mit hohen, zinnenbewehrten Mauern und einem Wehrturm krönt, schlängelt sich ein kleiner Fluss durch die Landschaft. Entlang der steilen Böschung auf der rechten Seite folgt ein Weg dem Flusslauf. Weiter hinten, im Mittelgrund des Bildes, sieht man die Mauern einer Festungsanlage, die links an einem runden Wehrturm enden. Unmittelbar im Vordergrund treibt ein Hirte zwei Kühe ins Wasser, die aber noch etwas zögerlich im Uferbereich verharren. Hinter ihm folgt der Rest der Herde aus Kühen und Schafen, die sich gerade auf die Furt zu bewegen. Die Nachhut bildet eine auf einem Esel sitzende Hirtin in Begleitung eines Jungen. Dahinter folgt noch ein Wanderer, der einen Rucksack und einen langen Stock über der Schulter trägt und von einem Hund begleitet wird.
Jenseits des Flusses weidet eine Schafherde auf dem linken Ufer. Sie wird von einem Schäfer beaufsichtigt, der in der Sonne auf einer kleinen Anhöhe sitzt. Hinter ihm sind Bäume, darunter einige Zypressen, zu sehen. Am linken Bildrand ragt ein hoher Baum empor, dessen dunkles Laub mit dem von der Sonne beleuchteten Felsen kontrastiert. In der Ferne sind weitere Hügel im Dunst zu erkennen. Ein blauer, von kleinen weißen Wolken überzogener Himmel spannt sich über der Landschaft.

FORSCHUNGSSTAND

Das mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard erworbene Gemälde wird in den Städel-Verzeichnissen ab 1819 stets unter der Zuschreibung an Frederik de Moucheron geführt. Bereits bei der Erwerbung 1817 wird darauf hingewiesen, dass die Figurenstaffage von Adriaen van de Velde stammt.[1] Im Verzeichnis von 1858 wird erstmals die Signatur „Moucheron" erwähnt, außerdem verzeichnet Gerhard Malß handschriftlich den Ankaufspreis von *f* 600 und die aktuelle Taxation von *f* 400.[2] Allein Theodor Levin sieht 1886/87 in der Signatur eine Fälschung und zweifelt die Autorschaft De Moucherons an.[3] Diese Bedenken werden in der 1888 unter dem Namen von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste noch einmal aufgegriffen. Dort wird das Gemälde als „schwach" charakterisiert.[4] Da es jedoch keinen Grund gibt, die Echtheit der Signatur an-

Abb. 383: Frederik de Moucheron, Italienische Landschaft mit Hirten und Reisenden, vor 1672, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 7.
2 Vgl. Verz. 1858, S. 89, Nr. 175.
3 Levin 1886/87, Sp. 678, Nr. 48 („Der Name Moucheron augenscheinlich eine Fälschung. Dem Bild war nicht nahe zu kommen") und Levin 1887/88, Sp. 257, Nr. 48 („Kein Moucheron. Schwaches, zurecht gemachtes Bild").

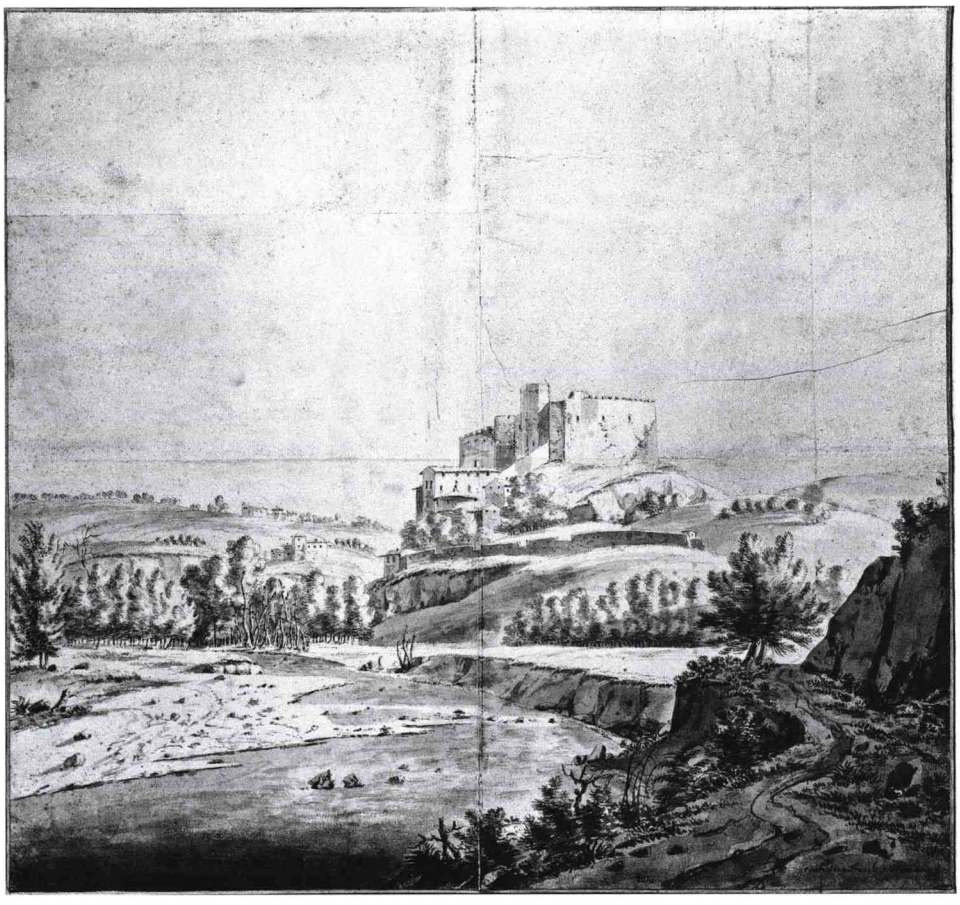


Abb. 384: Frederik de Moucheron (oder Jan Worst?), Das Kastell von Francheville bei Lyon, Pinselzeichnung, um 1669, Edinburgh, The National Gallery of Scotland

zuzweifeln, wird in den Städel-Verzeichnissen die Zuschreibung an De Moucheron beibehalten. Auch Alsteens und Buijs führen das Gemälde in ihrer Publikation von 2008 über niederländische Künstler, die in Frankreich gezeichnet haben, als De Moucheron. Sie stellen es einer Zeichnung in Edinburgh zur Seite, die traditionell De Moucheron zugeschrieben ist, von den beiden Autoren nun aber Jan Worst zugewiesen wird. Dieser habe sie möglicherweise nach einer Zeichnung De Moucherons ausgeführt.[5]

DISKUSSION

Frederik de Moucheron zählt zu den holländischen Italianisanten, obwohl er selbst wahrscheinlich nicht in Italien war.[6] Er wurde aber durch Werke der dorthin gereisten Künstler beeinflusst. Statt in Italien ist für ihn jedoch ein Aufenthalt in Frankreich belegt, der vermutlich von 1655 bis 1658 dauerte.[7] Während dieser Zeit hielt er sich in Paris und Lyon, aber auch in der Umgebung der Grande Chartreuse nördlich von Grenoble auf, wie eine Reihe von Zeichnungen dokumentiert. Diese geben vor allem Ansichten von Lyon und Umgebung sowie aus dem Massiv der Grande Chartreuse wieder. Die sorgfältig ausgeführten Zeichnungen sind wohl erst nach De Moucherons Rückkehr nach Amsterdam auf der Grundlage von Skizzen entstanden, die er vor Ort gemacht hatte. Ihr Auftraggeber war der Amsterdamer Rechtsanwalt und Sammler Laurens van der Hem (1621–1678).

Van der Hem besaß eine lateinische Ausgabe des „Atlas Maior" (1662), der von Joan Blaeu zwischen 1662 und 1672 in Französisch, Niederländisch, Spanisch und Lateinisch herausgegeben worden war und der je nach Ausgabe neun bis zwölf Bände umfasste. Van der Hem benutzte diesen als Grundlage für sein eigenes Atlasprojekt, für das er verschiedene Künstler mit topographischen Zeichnungen beauftragt hatte. Eine Auswahl dieser Zeichnungen nahm er in seinen Atlas auf und vereinte sie mit dem etwas älteren „Atlas Maior". Der

4 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 48.

5 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203, Abb. u.

6 Ein Italienaufenthalt ist nicht belegt. In der Literatur geht nur Keith Andrews von einer Italienreise in den Jahren 1655 bis 1658 aus; vgl. ANDREWS 1985, S. 55f. Doch auch Alsteens und Buijs halten eine Reise nach Italien entlang der Mittelmeerküste für möglich, da De Moucheron nach seinem Frankreichaufenthalt erst wieder 1659 in den Niederlanden dokumentiert ist; vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 296.

7 Nach Bolten hielt sich der Künstler zwischen 1655 und 1658

schließlich 50 Bände umfassende Atlas Van der Hem wurde nach dem Tod des Sammlers von dessen Tochter Agatha 1730 an Prinz Eugen von Savoyen nach Wien verkauft. 1736 kam der Atlas in die kaiserliche Bibliothek und befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek.[8] Die restlichen nicht in den Atlas aufgenommenen Zeichnungen verblieben in Van der Hems Sammlung und sind heute auf verschiedene Museen verstreut.[9]

Eine von De Moucherons für Van der Hem angefertigten Zeichnungen ist 1669 datiert (Abb. 385) – ein Datum, das entsprechend als Entstehungszeitpunkt für die gesamte Zeichnungsgruppe des Künstlers in Van der Hems Besitz angesehen wird.[10] Die Blätter weisen Aufschriften von der Hand Van der Hems mit Ortsangaben auf wie etwa „le Pont de Chappenon a une demi lieu de Franche Ville" oder „dans les montagnes de la grande chartreuse".[11] Zwei von De Moucherons Zeichnungen im Atlas Van der Hem zeigen Ansichten von Francheville, einem westlich von Lyon an der Izeron gelegenen Dorf, das sich durch eine Rundbogenbrücke und ein mittelalterliches Kastell auszeichnet. Dieses war zu Beginn des 13. Jahrhunderts von Renaud de Forez, dem Erzbischof von Lyon, errichtet worden, verfiel jedoch schon im 16. Jahrhundert.[12] Die eine Zeichnung gibt die in die Landschaft eingebettete Burg aus der Vogelperspektive wieder und ist rechts oben bezeichnet: „Franche Ville is een dorp, gelegen een mijl van Lions";[13] die

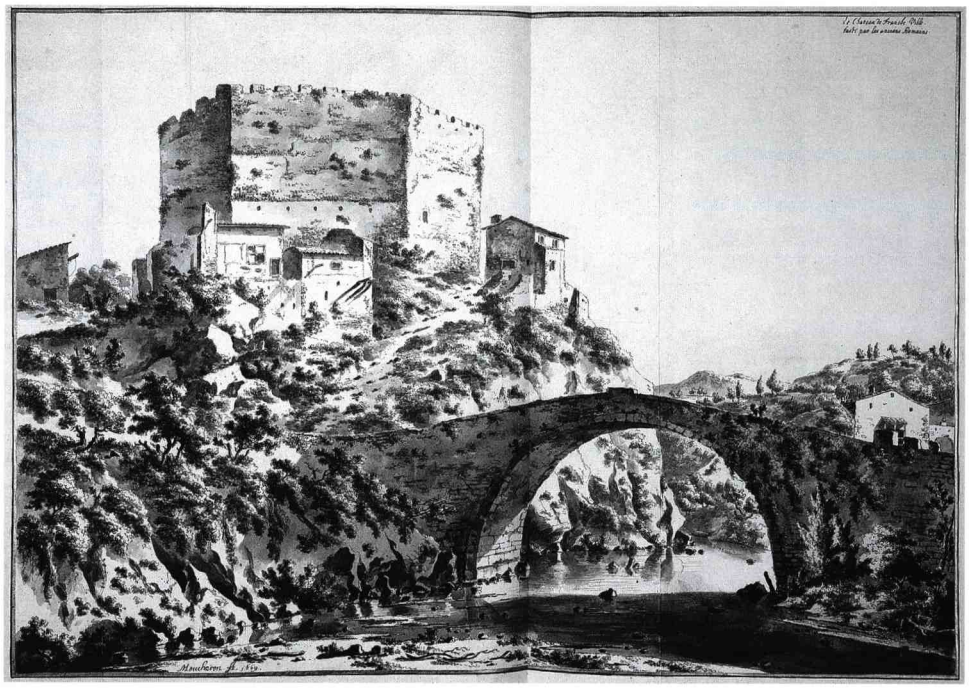


Abb. 385: Frederik de Moucheron, Das Kastell von Francheville, 1669, lavierte Federzeichnung, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Atlas van der Hem

in Frankreich auf; vgl. BOLTEN 1967, S. 87. Nach Alsteens und Buijs begann seine Reise dagegen um 1652 und endete 1656; vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 296.

8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Atlas Van der Hem. Siehe hierzu VAN DER KROGT-DE GROOT 1996 und DE GROOT 2006.

9 Dazu gehörte vermutlich auch ein Album von 32 Zeichnungen De Moucherons mit Ansichten aus dem Massiv der Grande Chartreuse, das 1745 aus dem Besitz des Hendrik van der Vugt in Amsterdam versteigert wurde. Später wurde das Album aufgelöst, und die Zeichnungen wurden einzeln verkauft. Vgl. BOLTEN 1967, S. 86f.; ANDREWS 1985, S. 55f. und DE GROOT 2006, S. 110. Siehe hierzu auch den Eintrag zu Inv. Nr. 585.

10 Feder in Braun, Pinsel in Grau, auf Papier, 480 x 675 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Atlas Van der Hem, Bd. 4, Tafel 28 (fol. 65/66). Vgl. VAN DER KROGT-DE GROOT 1996, S. 300, Nr. 04:29.

11 Vgl. DE GROOT 2006, S. 110 und S. 118.

12 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202 mit weiterer Literatur. Den Zeichnungen zur Umgebung von Francheville schließen sich weitere Blätter an: „Die Brücke von Francheville" im British Museum in London (Feder in Braun, Pinsel in Grau, 254 x 357 mm, Inv. Nr. 00.10.236; vgl. HIND 3, 1926, S. v. Moucheron, Nr. 7, Tafel LXXIX), „Die Kirche und die Brücke von Francheville" im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, 247 x 303 mm, Inv. Nr. AE 714; vgl. Kat. DARMSTADT 1992, Nr. 82 mit Abb. (dort jedoch als „Art des Jan Asselijn, um 1650) sowie ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202, Abb. q), „Die Brücke in Chaponost bei Francheville" in der Collection Frits Lugt in Paris (Feder in Braun, grau laviert, 362 x 492 mm, Inv. Nr. 9334; vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 291, Nr. 87 mit Farbabb. und weiterer Literatur) sowie „Römischer Aquädukt in Beaunant" im Atlas Van der Hem (Feder in Braun, grau laviert, 360 x 460 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Atlas Van der Hem, Bd. 4, Tafel 29; vgl. VAN DER KROGT-DE GROOT 1996, Nr. 04:30 mit Abb. und ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 204, Abb. w).

13 Feder in Braun, Pinsel in Grau, auf Papier, 480 x 695 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Atlas Van der Hem, Bd. 4, Tafel 27 (fol. 62/63). Signiert. Vgl. VAN DER KROGT-DE GROOT 1996, S. 299, Nr. 04:28.

andere, die als einzige von De Moucherons Zeichnungen im Atlas Van der Hem mit einer Datierung (1669) versehen ist, stellt das Kastell vom Fluss aus gesehen dar und trägt die Aufschrift: „Le Chateau de Franche Ville bas'ti par les anciens Romains" (Abb. 385).[14]
Das Frankfurter Gemälde gibt das Kastell von Francheville von einem anderen Standpunkt aus wieder. Während laut Alsteens und Buijs die Wiener Zeichnung das Kastell von Norden aus erfasst, handelt es sich hier um eine Ansicht aus östlicher Richtung.[15] Aus der gleichen Perspektive ist es auch auf einer Zeichnung in Edinburgh (Abb. 384) festgehalten.[16] In der Edinburgher Zeichnung sind – wie auf dem Frankfurter Gemälde – zwei Seiten des Kastells zu sehen, die im rechten Winkel zueinander stehen und dort an einen hohen Turm angrenzen. In beiden Werken sind außerdem die gleichen Anbauten zu erkennen: ein längliches Gebäude mit einem angefügten Rundturm sowie darunter eine Befestigungsmauer mit zwei eckigen Turmbauten. Im Vordergrund sieht man darüber hinaus auf beiden Darstellungen einen Fluss, der auf der rechten Seite von einem steilen Ufer gesäumt wird. Die untere Befestigungsmauer ist dagegen nur auf dem Gemälde dargestellt.
Alsteens und Buijs wiesen jüngst die Edinburgher Zeichnung, die traditionell Frederik de Moucheron zugeschrieben war, dessen Kollegen Jan Worst zu, der sich zusammen mit De Moucheron in der Gegend von Lyon aufhielt und häufig dessen Werke kopierte.[17] Folgt man dieser Zuschreibung an Jan Worst, so liegt die Annahme nahe, dass es sich um eine Kopie nach einer anderen, heute verlorenen Zeichnung oder Skizze der gleichen Ansicht von der Hand De Moucherons handelt. Diese heute nicht bekannte Zeichnung scheint De Moucheron als Vorlage für das Städel-Gemälde verwandt zu haben, als er um 1669 seine Frankreichskizzen für Van der Hems Atlas aufarbeitete. Denn wie sein Kollege Lambert Doomer nutzte De Moucheron den großen Fundus seiner Landschaftsskizzen für sein späteres malerisches

Abb. 386: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Mikroskopaufnahme: Mit dunkler Farbe übergangenes Bein der Kuh im Vordergrund zur Kaschierung des Übergangs, Frankfurt a. M., Städel Museum

Werk.[18] Die Datierung des Frankfurter Gemäldes lässt sich in jedem Falle auf „um 1669" präzisieren.
Auch andere Künstler haben in Francheville gezeichnet, wie etwa Jan oder Joan Wils, der sich dort möglicherweise sogar zusammen mit De Moucheron aufhielt.[19] Motive aus Francheville, insbesondere das Kastell und die Rundbogenbrücke, treten außerdem als Übernahmen in Gemälden anderer holländischer Maler auf, die selbst nicht vor Ort waren. So ist das aus der gleichen Perspektive wie auf dem Städel-Gemälde wiedergegebene Kastell auch auf einem Bild des Karel Dujardin zu erkennen,[20] wo es allerdings weit in den Hintergrund gerückt ist, während im Vordergrund die einbogige Brücke aus Francheville dargestellt ist, die De Moucheron auf einer der Wiener Zeichnungen (Abb. 385) festgehalten hat.[21] Dujardins Gemälde wird ans Ende der 1650er Jahre datiert,[22] als De Moucheron bereits nach Holland zurückgekehrt war und er dessen Zeichnungen wohl als Vorlage nutzen konnte.[23] Auch Adam Pynacker schuf eine Ansicht der Brücke von Francheville, viel-

14 Feder in Braun, Pinsel in Grau, auf Papier, 480 x 675 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Atlas Van der Hem, Bd. 4, Tafel 28 (fol. 65/66). Signiert und 1669 datiert. Vgl. VAN DER KROGT-DE GROOT 1996, S. 300, Nr. 04:29. Auch bei ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202 und Abb. o.

15 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203.

16 Pinsel in Grau, auf Papier, 445 x 466 mm. Edinburgh, National Gallery of Scotland (Inv. Nr. RSA 56). Sie trägt die Aufschrift: „'t casteel van Franche Ville aen d'andere zijde". Vgl. ANDREWS 1985, S. 55 und Abb. 382 sowie ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203, Abb. t und S. 211, Anm. 71.

17 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203 und S. 297–299. Zu Jan Worst siehe auch DE GROOT 2006, S. 233, Anm. 72 und Peter SCHATBORN, Tekenen van warmte: 17 de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italië, Zwolle 2001, S. 128–131.

18 DE GROOT 2006, S. 266, Anm. 154.

19 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202.

20 Leinwand, 61 x 67,5 cm. Privatbesitz. Zuvor Amsterdam, Galerie Gebr. Douwes (2002). Vgl. KILIAN 2005, Nr. 50, Farbtafel 10 und ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203 und Abb. v.

21 Die Brücke ist auch das Hauptmotiv zweier Zeichnungen De Moucherons im British Museum in London (Feder in Braun und Pinsel in Grau, 254 x 357 mm, Inv. Nr. 00.10.236; vgl. HIND 3, 1926, S. v. Moucheron, Nr. 7, Tafel LXXIX) und im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, 247 x 303 mm, Inv. Nr. AE 714; vgl. Kat. DARMSTADT 1992, Nr. 82 mit Abb. (dort als „Art des Jan Asselijn, um 1650") sowie ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202, Abb. q (als De Moucheron).

22 Vgl. KILIAN 2005, Nr. 50.

23 Das Kastell wie auch die Brücke kommen jeweils noch in einem weiteren Gemälde Dujardins vor, in der Sammlung des Duke of Sutherland, Mertoun, Saint Boswells, Roxburghshire (Leinwand, 59,4 x 74,6 cm; KILIAN 2005, Nr. 23, Tafel 20) und

Abb. 387: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Unterlegung am Felsen im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 388: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Mikroskopaufnahme: Flüssig gemalter Hund über grauer Vorstrukturierung, vermutlich eigenhändig, Frankfurt a. M., Städel Museum

leicht sogar ohne die Gegend persönlich zu kennen.[24] Das Frankfurter Bild ist ein charakteristisches Werk De Moucherons, zu dessem Œuvre zahlreiche Landschaften mit Burgen zählen, wie etwa die 1667 datierte „Landschaft mit hochgelegener Burg" im Rijksmuseum[25] und die „Landschaft mit Brücke" im Musée Fabre in Montpellier.[26] Ein von De Moucheron besonders häufig dargestelltes Motiv ist der Rundturm, der vergleichbar beispielsweise in der „Italienischen Landschaft mit Hirten und Reisenden" in Kassel begegnet (Abb. 383).[27] Dieses Gemälde zeigt außerdem wie dasjenige im Städel das Motiv einer Tierherde beim Durchqueren einer Furt. Das Motiv geht auf seinen Lehrer Jan Asselijn zurück. Als erster holländischer Maler von italianisanten Landschaften hatte er die Darstellung einer Rinderherde, die von ihren Hirten durch die Weite einer Flusslandschaft getrieben werden, als Mittel zur räumlichen Erschließung von Landschaften genutzt.[28] Die Ansicht des Flusses hingegen erinnert vor allem an Werke von Jan Both, der wie Asselijn zu den Italienfahrern der zweiten Generation gehört. Dessen „Italienische Landschaft mit der Ponte Lucano" (Abb. 122) im Amsterdamer Rijksmuseum etwa zeigt eine dem Frankfurter Bild sehr ähnliche Landschaft mit einem Fluss, einer Brücke und einem Rundturm sowie einem etwas höher gelegenen Pfad, auf dem zwei Reiter und eine Kuhherde entlangziehen.[29] Hinsichtlich der Komposition weist das Frankfurter Gemälde Übereinstimmungen zu einer Landschaft De Moucherons in Rotterdam auf, welche ebenfalls einen Hirten zeigt, der eine Rinderherde durch einen Fluss treibt.[30] Die Berge in der Ferne sind dort auch in gelbes Licht getaucht, das vom

ehemals in der Sammlung der Fondation Wachtmeister, Wanås, zuletzt Verst. London (Sotheby's) 5. Dezember 2007, Nr. 15 (Leinwand, 74,9 x 103,1 cm, dort als Karel Dujardin und 1669 datiert; bei KILIAN 2005, Nr. B 10, Tafel 138 dagegen mit zweifelhafter Zuschreibung). Siehe hierzu ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 202f. und S. 211, Anm. 68 und 73.

24 Leinwand, 77 x 63,2 cm. Colinsburgh (Edinburgh), Sammlung des Earl of Crawford and Balcarres (Leihgabe an die National Gallery of Scotland, Edinburgh). Um 1654 datiert. Vgl. HARWOOD 1988, S. 68f., Nr. 43 mit Abb. und ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 286 und Abb. c. Ein Zwischenhalt Pynackers auf der Rückreise von Italien in den 1640er Jahren wird von Laurie B. Harwood vorgeschlagen; vgl. HARWOOD 1988, S. 69. Alsteens und Buijs sehen hingegen das Gemälde Pynackers in Abhängigkeit von einer fremden Vorlage und schlagen eine Zeichnung von Jan Wils im British Museum oder eine ähnliche Ansicht vor; vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 286 und S. 279, Nr. 82. Interessanterweise gibt Pynacker in einem Gemälde im Rijksmuseum in Amsterdam (Leinwand, 49 x 42 cm, Inv. Nr. SK-C-207, um 1654–1655; vgl. HARWOOD 1988, S. 49f., Nr. 44 mit Abb.) auch einen Wasserfall in einer Berglandschaft wieder, so dass hier eine Motivkombination besteht, die eine Verbindung zu De Moucheron nahelegen könnte. Ein Rückgriff auf dessen Zeichnungen oder Skizzen aber würde eine Entstehung von Pynackers Gemälden, die bislang in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert werden, in die sechziger Jahre, frühestens nach 1659 verschieben.

25 Leinwand, 69,5 x 84 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-C-189). Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 401 mit Abb.

26 Leinwand, 60 x 92,5 cm. Montpellier, Musée Fabre (Inv. Nr. 825-1-183). Vgl. TABLEAUX FLAMANDS ET HOLLANDAIS DU MUSÉE FABRE DE MONTPELLIER, bearb. v. Quentin Buvelot, Michel Hilaire u. Olivier Zeder, Ausst. Kat. Institut Néerlandais, Paris; Musée Fabre, Montpellier 1998, Zwolle 1998, S. 133–136, Nr. 36 mit Abb.

27 Leinwand, 48,5 x 64,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 411). Vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 192 und Tafel 169.

28 Vgl. Renate Trnek in: Kat. WIEN 1992, S. 31.

29 Kupfer, 45,5 x 58,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-51). Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 137 mit Abb. und Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 114f., Nr. 20 mit Abb.

30 Leinwand, 48,7 x 64 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. Nr. 1551). Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 48, Nr. 14 mit Abb.

rechten Rand ins Bild hineinfällt. Dieses gelbe, mediterrane Licht ist charakteristisch für Werke der Italianisanten, zu deren bevorzugten Motiven Gebirgszüge zählen, die von der tiefstehenden Sonne beleuchtet werden.[31]

Bereits in den alten Städel-Inventaren wird Adriaen van de Velde als Maler der Tierstaffage des Frankfurter Gemäldes genannt.[32] Neben Johannes Lingelbach, Gerard de Lairesse und Nicolaes Berchem zählte er zu den Malern, die häufig die Tierherden in De Moucherons Gemälden einfügten. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 389) und in der Mikroskopaufnahme (Abb. 386) ist deutlich zu erkennen, dass die Staffage in das bereits weitgehend fertiggestellte Gemälde gemalt wurde. Das rechte Vorderbein der vorne stehenden Kuh wurde mit brauner Farbe übergangen, um den Übergang zwischen Bein und Grashügel zu kaschieren. Auch in den oben erwähnten Gemälden in Kassel (Abb. 383) und Rotterdam wurde die Staffage von Van de Velde ausgeführt.[33] Dessen Todesjahr 1672 liefert einen Terminus ante quem für die genannten Gemälde, der die oben gemachte zeitliche Einordnung des Städel-Gemäldes um 1669 bestätigt. Auch das Rotterdamer Gemälde wird entsprechend um 1670 datiert.[34] Der dendrochronologische Befund der Frankfurter Tafel ermöglicht eine Entstehung ab 1646. Dies impliziert entweder eine lange Lagerzeit des Holzes, könnte aber auch eine Zweitverwendung der Tafel nahelegen, die sich jedoch in der Röntgenaufnahme nicht nachweisen lässt.

Typisch für die holländischen Italianisanten ist die differenzierte Lichtgestaltung. Die verschattete Böschung im Vordergrund wurde mit einer braunen Unterlegung vorbereitet, die teilweise stehen blieb und nur partiell von den oberen Farbschichten überdeckt ist, so beispielsweise am Felsen links vorn (Abb. 387). Manche Motive sind mit pastosen Grautönen (Blaugrau über Hellgrau bis fast Weiß) vorstrukturiert. Darüber liegen flüssige, teils lasierende Farbtöne. Dies ist deutlich an dem Hund auf dem Weg (Abb. 388) zu beobachten, der zunächst mit grauer Farbe angelegt und dann mit weißer, schnell gesetzter Farbe übergangen wurde. Gut sichtbar ist dies auch in der Grasfläche mit den weidenden Schafen und der dahinterliegenden Baumreihe sowie im Laub. Aufgrund der bleiweißhaltigen Vorstrukturierung heben sich die Baumstämme im Röntgenbild teilweise markant ab. Die dünnen Blättchen der äußersten Zweige am Rand der Baumkronen wurden zum Schluss auf das Himmelsblau aufgetragen und vermitteln so überzeugend den Effekt, von der Sonne beleuchtet zu sein.

Abb. 389: Frederik de Moucheron, Landschaft mit dem Kastell von Francheville, Infrarot-Reflektographie: Eingesetzte Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1819, S. 45, Nr. 148; 1823, S. 26, Nr. 148; 1830, S. 5, Nr. 29; 1833, Taf. 4; 1835, S. 48, Nr. 61; 1844, S. 108, Nr. 268; 1855, S. 24f., Nr. 268; 1858, S. 89, Nr. 175; 1866, S. 92, Nr. 175; 1870, S. 119, Nr. 204; 1873, S. 122, Nr. 204; 1879, S. 145, Nr. 285; 1883, S. 148, Nr. 285; 1888, S. 158, Nr. 285; 1892, S. 65, Nr. 285; 1897/1900, S. 63, Nr. 285; 1900, S. 230, Nr. 285; 1905/07, S. 52, Nr. 285; 1907, S. 49, Nr. 285; 1910, S. 62, Nr. 285; 1914, S. 64, Nr. 285; 1915, S. 119, Nr. 285; 1919, S. 80, Nr. 504; 1924, S. 139, Nr. 504; 1966, S. 86; 1971, S. 43; 1986, S. 26, Nr. 6; 1987, S. 77; 1991, S. 42, Nr. 95; 1995, S. 42, Taf. 95

PARTHEY 2, 1864, S. 165, Nr. 19
LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 48
LEVIN 1887/88, Sp. 257, Nr. 48
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 48
EBE 1901, S. 497
BOL 1969, S. 270
ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 203, Abb. u sowie S. 211, Anm. 72

31 Siehe hierzu auch De Moucherons „Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall" (Abb. 391) und die Jan Hackaert zugeschriebene „Gebirgige Landschaft mit Reiter im Abendlicht" (Abb. 123).

32 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 7.

33 Auch in weiteren Gemälden De Moucherons in Brüssel (Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 321); Abb. bei Luigi SALERNO, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, 3 Bde., Rom 1977–80, hier Bd. 2, Nr. 128.7), Köln (Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. 2561); vgl. Kat. KÖLN 1967, S. 76) und im Kunsthandel (London (Christie's) 13. Dezember 1985, Nr. 28 mit Abb.) stammt die Tierstaffage von Van de Velde.

34 Siehe Ausst. Kat. ROTTERDAM 1988, S. 48.

FREDERIK DE MOUCHERON und ADRIAEN VAN DE VELDE (Staffage)

GEBIRGSLANDSCHAFT MIT EINER HIRSCHJAGD BEI EINEM WASSERFALL

INV. NR. 585

Um 1668/69

Leinwand, 74,2 x 66,0 cm (Malfeldmaße)

Signiert und 166. datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die dicht und fein in Leinenbindung gewebte Leinwand (14 x 15 Fäden/cm²) wurde mit einem mehrschichtigen Aufbau grundiert oder vorbereitet: Zuunterst liegt eine magere, fleischfarbene Grundierung, darüber eine dünne, braune, halbtransparente Schicht (Imprimitur?). Anschließend wurde, ebenfalls ganzflächig, eine dickere Schicht in einem mittleren Grauton aufgetragen.
Bei der Restaurierung des Gemäldes 1819 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern wurde „die dopelt [sic!] übermalte Luft abgehoben. gez. Tuch rep." (Morgenstern-Protokoll, Nr. 44; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Anscheinend wurden bei dieser Maßnahme Übermalungen im Himmel entfernt und Löcher im Bildträger geschlossen. Zwischen dem 23. August und dem 10. September 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 22).
Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde das Gemälde auf eine zweite, bereits bemalten Leinwand doubliert, die, wie die Röntgenaufnahme dokumentiert (Abb. 392), einen Putto zeigt. Auf Schäden in der Leinwand verweist bereits die Bemerkung im Restaurierungsprotokoll von Morgenstern.
Am rechten Bildrand in den Felsen und der Baumgruppe hochstehende Craquelérändер mit verminderter Haftung zum Bildträger. Dort auch kleine Ausbrüche. Zwei große Ausbrüche im Laub der Bäume oberhalb des Jägers. Verbreitertes Craquelé vor allem im Himmel, dort auch zahlreiche Retuschen, die möglicherweise Verputzungsschäden überdecken. Ähnliches Schadensphänomen in der Spitze des zweiten Baumes vom linken Bildrand.
Im unteren Bilddrittel stark eingesunkene Leinwand, entlang des Keilrahmens auch Dellen. Parallel zum unteren Rand des Keilrahmens Ausbrüche und Bereibungen. Malschicht in den Bildecken ausgebrochen. Leichte Verputzungen in der grobpigmentierten Schicht, mit der helle Blattpartien im Baum links neben dem Wasserfall angegeben wurden. Lasierende Retusche im Laub des Baumes oberhalb des abgestorbenen Stammes und in der Waldpartie darunter. Der dicke, stark vergilbte Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig. In der rechten Bildhälfte vereinzelte jüngere Retuschen.
Die Signatur „Mouc[.]eron f 166[.]" wurde in hellgrauer Farbe in der rechten Ecke aufgetragen (Abb. 390). Sie ist stark verputzt und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die originale Rückseite ist nicht zu sehen, da sie von der Doublierleinwand verdeckt wird. Am oberen Rand des Keilrahmens in weißer Kreide „5/", daneben in roter Kreide „2116". Unten rechts Klebezettel „N° 585.", gestempelt mit dem Städel-Stempel.

Abb. 390: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Fr. Moucheron"

BESCHREIBUNG

Den Vordergrund der rauhen Gebirgslandschaft nimmt ein Wasserfall ein, der zwischen Felsbrocken hervorschießt und sich mit sprühender Gischt in ein Bachbett ergießt. Links erhebt sich ein dicht bewachsenes, verschattetes Ufer. Dort ragen entlang des Bildrandes hohe, dicht belaubte Bäume empor. Einer von ihnen ist ab-

Abb. 391: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, um 1668/69, Frankfurt a. M., Städel Museum

gestorben, und sein morscher Stamm hebt sich als Schattenriss vom Himmel ab. Auf das gegenüberliegende Ufer des Bachs fällt ein Sonnenstrahl. Dort türmen sich Gesteinsbrocken auf, die zum Teil mit Büschen bewachsen sind. Vom Ufer abgerutscht ist ein noch belaubter Baum, der offenbar von einem der Felsbrocken im Wasser abgebremst wurde. Links ragt noch die Wurzel aus dem Wasser, und das einfallende Sonnenlicht erzeugt leuchtende Reflexe auf dem Baumstamm. Oberhalb der Felsen findet im Mittelgrund auf dem beleuchteten Plateau eine Jagd statt. Drei Jäger zu Pferde und eine Hundemeute hetzen einen Rehbock und ein Reh. Ein weiterer Jäger eilt von rechts mit seiner Saufeder herbei. Über dem Waldrand, der die Szene begrenzt, ragt ein karstiges Gebirge mit steil abfallenden Felswänden empor. Darüber wölbt sich ein von einzelnen Wolken durchzogener Himmel.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wird mit der Sammlung Johann Georg Grambs bereits unter der Zuschreibung an Frederik de Moucheron erworben. Die Staffage wird Adriaen van de Velde zugewiesen.[1] Aufgrund der Signatur ist die Zuschreibung unbestritten, so dass alle folgenden Städel-Verzeichnisse es als De Moucheron aufführen.[2] Ab 1858 wird in den Verzeichnissen auch die Signatur wiedergegeben.[3] Theodor Levin beschreibt das Gemälde in der 1887/88 veröffentlichten Aufstellung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel als „schwaches Machwerk".[4] Heinrich Weizsäcker gibt 1900 erstmals die Datierung an, von der lediglich die ersten drei Ziffern „166" zu lesen sind. Dass Adriaen van de Velde die Hirschjagd staffierte, erwähnt er nicht.[5]

DISKUSSION

Wie die Frankfurter „Landschaft mit dem Kastell von Francheville" (Abb. 382) lässt sich auch das vorliegende Gemälde mit De Moucherons Frankreichreise verbinden. Es zeigt Parallelen zu einer Serie von Zeichnungen mit Ansichten aus dem Massiv der Grande Chartreuse nördlich von Grenoble. Vermutlich von 1655 bis 1658 hielt sich De Moucheron in Frankreich auf, wo er sowohl in Paris wie auch in Lyon dokumentiert ist.[6] Nach seiner Rückkehr fertigte er auf der Grundlage seiner vor Ort geschaffenen Skizzen zahlreiche Zeichnungen und auch einige Gemälde an. Diese geben Motive aus Lyon und seiner Umgebung wie Francheville (vgl. Abb. 382) und Vienne sowie aus dem Massiv der Grande Chartreuse wieder. Die Zeichnungen entstanden im Auftrag des Amsterdamer Rechtsanwalts und Sammlers Laurens van der Hem (1621–1678), der in den 1660er Jahren einen voluminösen Atlas zusammen-

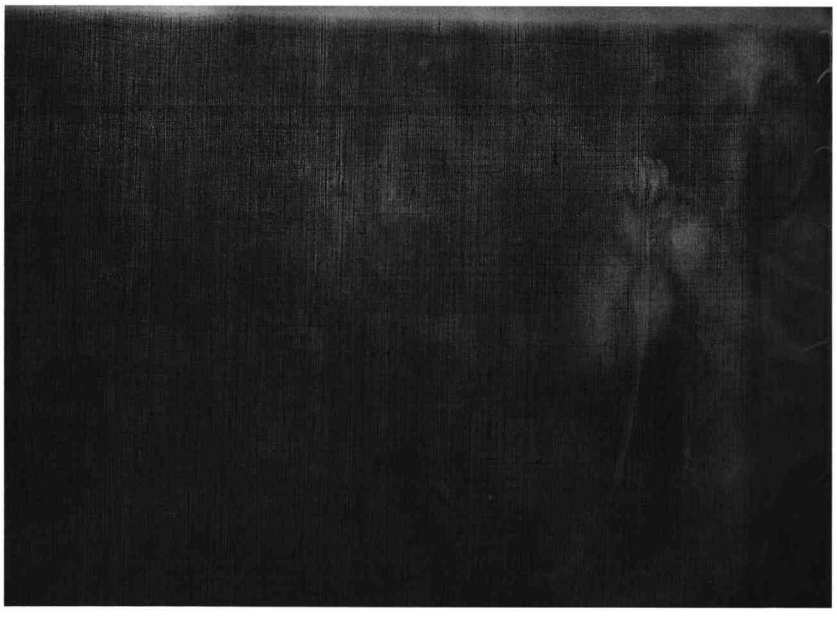


Abb. 392: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Röntgenaufnahme, Detail: Auf die Doublierleinwand gemalter Putto, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 3: „Eine Landschaft von F. Moucheron. Staffiert von A. v. d. Velde" (*f* 400); auch Verz. 1819, S. 45, Nr. 147.
2 Erwähnung in allen Verzeichnissen außer 1922, 1932, 1936, 1963, 1966, 1971, 1986, 1987 und 1991.
3 Vgl. Verz. 1858, S. 89, Nr. 176.
4 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 135.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 231, Nr. 286.
6 Nach Bolten hielt sich der Künstler zwischen 1655 und 1658 in Frankreich auf; vgl. BOLTEN 1967, S. 87. Nach Alsteens und Buijs begann seine Reise dagegen um 1652 und endete 1656; vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 296.

Abb. 393: Frederik de Moucheron, Im Gebirge der Grande Chartreuse, um 1669, lavierte Federzeichnung, Groningen, Groninger Museum

stellte, dessen 50 Bände sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden.[7] Van der Hem hatte für diesen Atlas verschiedene Künstler mit Zeichnungen beauftragt; neben De Moucheron war auch Jan Worst an dem Projekt beteiligt. De Moucherons Zeichnungsserie mit Ansichten aus dem Massiv der Grande Chartreuse war vermutlich für Van der Hems Atlas bestimmt, wurde aber letzten Endes doch nicht darin aufgenommen. 32 in einem Album zusammengetragene Zeichnungen, die wahrscheinlich aus Van der Hems Sammlung stammen, wurden schließlich 1745 aus dem Besitz Hendrik van der Vugts in Amsterdam versteigert.[8] Später wurde das Album aufgelöst, und die Zeichnungen wurden einzeln verkauft.[9]

Dem Frankfurter Gemälde steht insbesondere eine Zeichnung im Groninger Museum mit der Aufschrift „dans les montagnes de la grande Chartreuse" (Abb. 393) nahe.[10] Diese Aufschrift wie auch die Aufschriften auf anderen Blättern stammen von der Hand Laurens van der Hems.[11] Dem Gemälde im Städel und der Zeichnung in Groningen ist der große, felsige Gebirgszug auf der

7 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Atlas Van der Hem. Siehe hierzu VAN DER KROGT-DE GROOT 1996 und DE GROOT 2006.

8 Wie und wann das Album in Vugts Besitz kam, ist nicht bekannt. Vgl. hierzu DE GROOT 2006, S. 110 und S. 132, Anm. 38f.

9 Zur Rekonstruktion des Albums und zu den heute auf verschiedene Sammlungen verstreuten Zeichnungen siehe BOLTEN 1967, S. 86f.; ANDREWS 1985, S. 55f.; DE GROOT 2006, S. 110 und ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 300, Anm. 32.

10 Feder in Bister, grau laviert, weiß gehöht, 450 x 372 mm. Groningen, Groninger Museum (Inv. Nr. 1931-179). Vgl. DE GROOT 2006, S. 111, Abb. 28; BOLTEN 1967, Kat. Nr. 52, Farbabb. S. 72 und LE PAYSAGE EN PERSPECTIVE: DESSINS DE REMBRANDT ET DES SES CONTEMPORAINS, Ausst. Kat. Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.; Musée des beaux-arts de Montréal 1988, hrsg. v. Frederik J. Duparc, Nr. 61 und Farbabb. S. 38. Vgl. auch ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 291, Nr. 90 mit Abb. auf S. 294.

rechten Seite ebenso gemeinsam wie der Wasserfall im Vordergrund, der zwischen einigen Felsen hervorbricht und auf den unteren Bildrand zufließt. In beiden Darstellungen sind außerdem umgestürzte wie auch abgestorbene Bäume zu sehen. Der karge Gebirgszug auf der rechten Seite des Städel-Gemäldes kommt ähnlich auch auf einer Zeichnung im Teylers Museum in Haarlem vor, die traditionell De Moucheron zugeschrieben, von Alsteens und Buijs aber auch als ein mögliches Werk des Jan Worst angesehen wird.[12]

Im Motiv wie in der Landschaftswiedergabe bestehen auch zu einer Zeichnung in der École des Beaux-Arts in Paris Gemeinsamkeiten, die mit „Cascade entre la grande chartreuse et Voiron" betitelt ist und ebenfalls zu der genannten Serie gehört.[13] Anders als im Frankfurter Gemälde und in der Groninger Zeichnung zeigt sie allerdings den Wasserfall zwischen einem steilen Hang auf der linken und einer Felswand auf der rechten Seite. Ein zweites Blatt im Groninger Museum steht dem Gemälde im Städel Museum besonders im Aufbau des

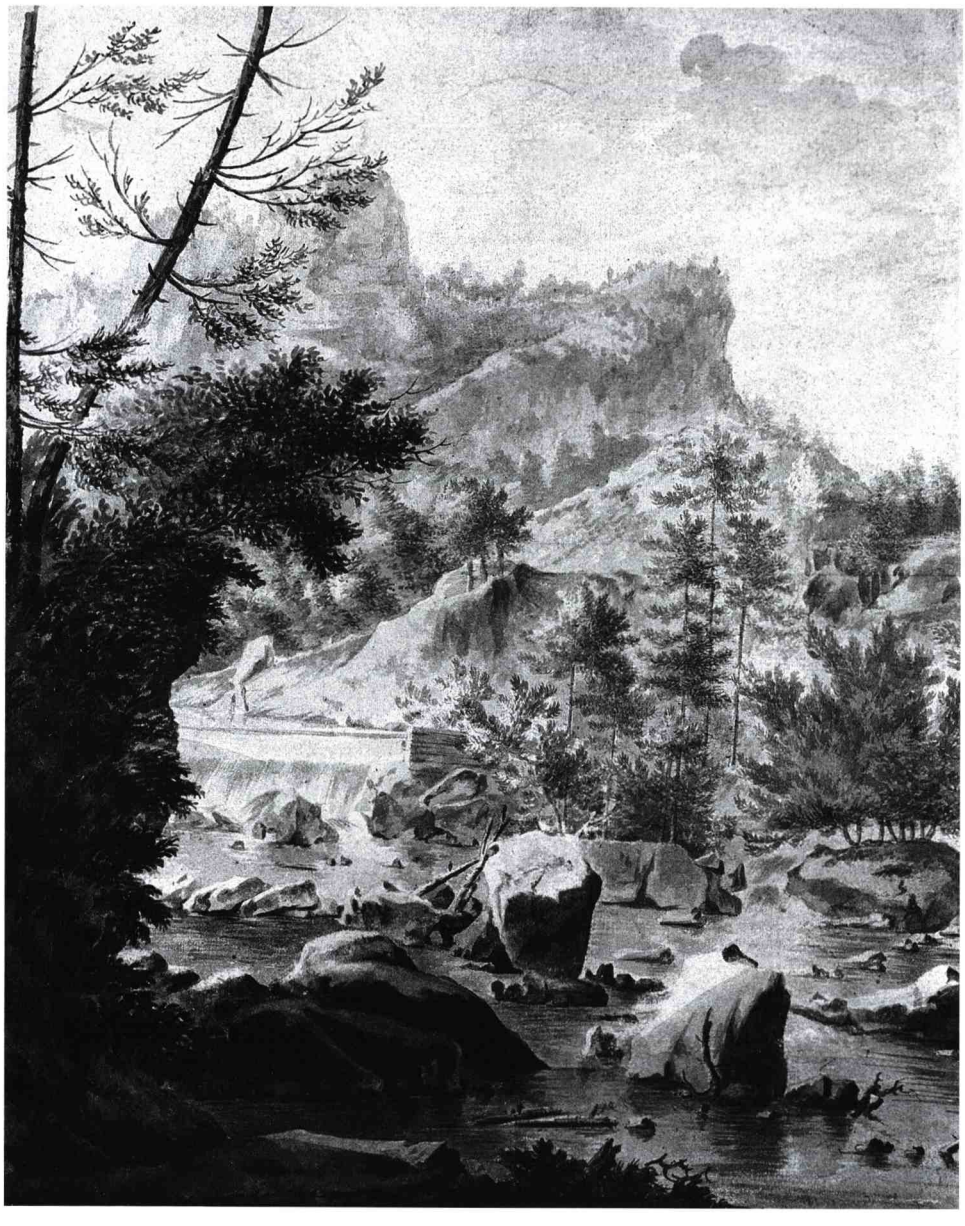


Abb. 394: Frederik de Moucheron, Im Gebirge der Grande Chartreuse, um 1669, Pinselzeichnung, Groningen, Groninger Museum

11 Vgl. ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 296 und S. 300, Anm. 25.

12 Pinsel in Graubraun, über schwarzem Stift, 43,9 x 33,7 cm. Haarlem, Teylers Museum (Inv. Nr. R 33); vgl. H. J. SCHOLTEN, Catalogue raisonné des dessins des écoles française et hollandaise, Haarlem 1904, Portefeuille R.33 ohne Abb. sowie ALSTEENS-BUIJS 2008, S. 299, Abb. i sowie S. 300, Anm. 44.

13 Pinsel über Vorzeichnung in Bleistift, 482 x 360 mm. Paris, École des Beaux-Arts (Inv. Nr. M.1848). Signiert. Vgl. Frits LUGT, Inventaire général des dessins des écoles du nord. Bd. 1 École hollandaise, École des Beaux-Arts, Paris 1950, Nr. 411, Tafel 47.

Abb. 395: Frederik de Moucheron, Bergige Landschaft mit Wasserfall, um 1669, ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste

Vordergrundes sehr nahe (Abb. 394).[14] Es weist ein ähnliches Bachbett mit großen Felsblöcken auf und gibt im Hintergrund ebenfalls felsige Berge wieder. Die Zeichnung ist traditionell De Moucheron zugeschrieben, doch halten Alsteens und Buijs – wie im Fall der Haarlemer Zeichnung – auch hier die Autorschaft des Jan Worst für möglich.[15]

Da die erwähnten, für Van der Hem angefertigten Zeichnungen um 1669 datiert werden,[16] scheint auch für das Frankfurter Gemälde, dessen Datierung nur noch als „166." zu lesen ist, eine Entstehung zum Ende der 1660er Jahre naheliegend.

Dem Motiv des Wasserfalls in einer Gebirgslandschaft widmete sich De Moucheron auch in anderen Gemälden, wie etwa in einer „Bergigen Landschaft mit Wasserfall und Figuren im Vordergrund" ehemals in Boston[17] und in einer „Bergigen Landschaft mit Wasserfall" ehemals in Leipzig (Abb. 395), dessen Staffage allerdings nicht von Adriaen van de Velde, sondern von Johannes Lingelbach ausgeführt ist.[18] In einer als Querformat angelegten, hügeligen Landschaft fließt ein Bach mit einem Wasserfall, und im Hintergrund ist – ähnlich wie im Frankfurter Gemälde – ein hochaufragender Bergrücken dargestellt. Dabei ist der Horizont dort jedoch tiefer gehalten und die obere Bildhälfte wird vom Himmel eingenommen. Der Komposition des ehemals in Leipzig befindlichen Gemäldes steht wiederum ein hochformatiges Werk in Dublin nahe.[19] In beiden Bildern wirkt die Landschaft offener und lieblicher als im Städel-Gemälde, dessen Landschaft mit den teils umgestürzten und abgestorbenen Bäumen einen recht wilden Charakter aufweist.

Die Staffage stellt ein eigenständiges Motiv im Bild dar und ist von anderer Hand eingefügt. De Moucheron ist als Figurenmaler nicht dokumentiert. Die Staffage in seinen Gemälden stammt meist von Johannes Lingelbach, Gerard de Lairesse, Adriaen van de Velde oder Nicolaes

14 Bleistift, Pinsel in Graubraun, graubraun laviert, auf leicht getöntem Papier, 400 x 320 mm. Groningen, Groninger Museum (Inv. Nr. 1965-58). Vgl. Kat. Groningen 1965, Nr. 124 mit Abb. sowie Alsteens-Buijs 2008, S. 291, Nr. 91 und Abb. auf S. 295, hier Frederik de Moucheron oder Jan Worst zugeschrieben.

15 Vgl. Alsteens-Buijs 2008, S. 291, Nr. 91 und S. 299.

16 Da die Zeichnung „ Das Kastell von Francheville" im Atlas Van der Hem (Abb. 387) 1669 datiert ist, geht man davon aus, dass auch die anderen für Van der Hem geschaffenen Zeichnungen um 1669 entstanden sind. Siehe hierzu De Groot 2006, S. 198, 211 und 222, Anm. 34.

17 Leinwand, 99,2 x 83,5 cm. Ehemals Boston, Museum of Fine Arts (Inv. Nr. 77.137); zuletzt Verst. New York (Christie's) 14. Januar 1993, Nr. 27 mit Abb. Vgl. Kat. Boston 1985, S. 214 mit Abb. sowie Alsteens-Buijs 2008, S. 298f. und Abb. h sowie S. 300, Anm. 41. Die Komposition des Gemäldes geht auf eine Zeichnung in Amsterdam (Rijksprentenkabinett, Inv. Nr. RP-T-00-755) zurück, die eine bergige Landschaft mit mehreren Wasserfällen zeigt; vgl. Alsteens-Buijs 2008, S. 298 und Abb. g.

18 Leinwand, 55 x 72 cm. Ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 337). Vgl. Kat. Leipzig 1995, S. 245.

19 Leinwand, 114 x 92 cm. Dublin, National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 52). Vgl. Kat. Dublin 1986, S. 100 und Abb. 111.

Abb. 396: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Mikroskopaufnahme: An die Staffage herangemalte grüne Lasur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 398: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Mikroskopaufnahme: Mit Lasuren überzogene, graue Vorstrukturierung im beleuchteten Laub rechts im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 397: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Mikroskopaufnahme: Aus dem Buschwerk hervorbrechender Hund mit nachträglich aufgemalten Blättern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 399: Frederik de Moucheron, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall, Mikroskopaufnahme: Gestupfte Gischt im Wasserfall, Frankfurt a. M., Städel Museum

Berchem. Hier soll sie den alten Städel-Verzeichnissen zufolge von Adriaen van de Velde ausgeführt sein.[20] Jäger und Hund auf diesem Bild (Abb. 396, 397) weisen so große Übereinstimmungen mit der Staffage der „Hirschjagd" von Van de Velde im Städel (Abb. 492, 493) auf, dass eine Zuschreibung an diesen Maler überzeugend ist.

Das Thema der Jagd tritt in den Werken von De Moucheron bereits in der ersten Hälfte der 1660er Jahre auf, so etwa in einem Gemälde von 1664 ehemals in der Sammlung Sir Rupert Hardy.[21] Allerdings bestimmt hier die Jagddarstellung, die zudem nicht von Van de Velde, sondern von Abraham Hondius ausgeführt wurde,[22] den Vordergrund der Komposition. Vergleichbar mit dem Frankfurter Gemälde ist dagegen der hochformatige Bildaufbau mit einem hoch aufragenden, kahlen Gebirge in der Ferne. Auch in den 1670er Jahren ist die Jagd ein beliebtes Thema, wie die 1674 datierte „Südliche Landschaft mit einem Jäger auf Hirschjagd" in Karlsruhe zeigt, deren Staffage vermutlich von Johannes Lingelbach stammt.[23]

In der Gestaltung des Laubes (Abb. 398) zeigen sich maltechnische Parallelen zu Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema (vgl. Abb. 207, 208). Auch De Mou-

20 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 3 und Verz. 1819, S. 45, Nr. 147.

21 Leinwand, 112 x 95 cm. Verst. Slg. Sir Rupert Hardy u. a., London (Christie's) 30. April 1954, Nr. 132.

22 Vgl. Annotation von Marijke de Kinkelder auf dem Foto im RKD, Den Haag.

23 Leinwand, 72 x 89 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 1827). Vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 215 mit Abb.

cheron trug die beleuchteten Blätter mit pastosen Malfarben in verschiedener Weise auf und überzog sie schließlich mit dünnen, farbigen Lasuren. Die aufschäumende Gischt des Wasserfalls wurde mit aufgestupfter weißer Farbe erzielt, die plastisch auf der Oberfläche sitzt (Abb. 399).

LITERATUR

Verz. 1819, S. 45, Nr. 147; 1823, S. 26, Nr. 147; 1830, S. 28, Nr. 202; 1833, Taf. 2; 1835, S. 42, Nr. 22; 1844, S. 98, Nr. 210; 1855, S. 24, Nr. 210; 1858, S. 89, Nr. 176; 1866, S. 92, Nr. 176; 1870, S. 119, Nr. 205; 1873, S. 122, Nr. 205; 1879, S. 145, Nr. 286; 1883, S. 148, Nr. 286; 1888, S. 158, Nr. 286; 1892, S. 65, Nr. 286; 1897/1900, S. 63, Nr. 286; 1900, S. 231, Nr. 286; 1905/07, S. 52, Nr. 286; 1907, S. 49, Nr. 286; 1910, S. 62, Nr. 286; 1914, S. 64, Nr. 286; 1915, S. 119, Nr. 286; 1919, S. 81, Nr. 585; 1924, S. 140, Nr. 585; 1995, S. 42f., Abb. 61

PARTHEY 2, 1864, S. 165, Nr. 5
LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 135
EBE 1901, S. 497

CASPAR NETSCHER

Heidelberg / Prag (?) um 1636 – 1684 Den Haag

Geburtsort und -jahr von Caspar Netscher sind unbekannt. Houbraken gibt 1639 und Heidelberg an, Roger des Piles hingegen nennt Prag und als Geburtsjahr 1635 und 1636. Älteren Quellen zufolge war Caspar ein Sohn des Stuttgarter Bildhauers Johannes Netscher und der Elisabeth Vetter, Tochter des Heidelberger Bürgermeisters. Da sich die Namen in keinen mit Heidelberg in Verbindung stehenden Dokumenten nachweisen lassen, wurden in jüngster Zeit der Maler Johannes Nescher und Susanna Jans aus Rotterdam als Eltern genannt. Möglicherweise war Johannes Nescher zeitweilig als Hofmaler in Heidelberg und Prag beschäftigt.

Für den von Houbraken überlieferten Aufenthalt Caspar Netschers in Arnheim unter der Obhut des Physikers Arnold Tulliken gibt es keine Belege. Den Quellen zufolge soll er dort zunächst bei dem Stillleben- und Genremaler Hendrick Coster studiert haben, der von 1642 bis 1659 in Arnheim tätig war. Um 1654/55 ging Netscher in Deventer bei Gerard ter Borch in die Lehre, die er um 1659 abschloss. Seine Reise nach Italien 1659 unterbrach Netscher bereits in Bordeaux, wo er am 25. November 1659 Margareta Godijn heiratete. Den Angaben bei Van Gool zufolge wurde dort zwei Jahre darauf der später als Maler tätige Sohn Theodorus geboren.

1662 ließ sich die Familie in Den Haag nieder, wo sich Caspar Netscher in die St. Lukasgilde einschrieb. 1668 erhielt er das Bürgerrecht von Den Haag und wurde Mitglied der St. Sebastiaans-Schützen. Netscher entwickelte sich bald zu einem bevorzugten Porträtmaler, der zahlreiche wichtige Auftraggeber fand. Nebenbei war er als Kunsthändler tätig. Am 15. Januar 1684 starb Netscher in Den Haag und hinterließ seiner Familie ein umfangreiches Erbe, darunter eine große Kunstsammlung.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 92–96; Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 271; WIESEMAN 2002, S. 23–35

BILDNIS DES AMSTERDAMER BÜRGERMEISTERS PIETER SIX (1655–1703) MIT EINEM DIENER MIT JAGDBEUTE

INV. NR. 885

1677

Leinwand, 47,8 x 39,7 cm

Signiert und 1677 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand (ca. 12 x 10 Fäden/cm²) wurde mit einer dunkelgrauen Grundierung versehen. Eine Unterlegung lässt sich nicht nachweisen, nur einzelne Flächen wurden mit einer dünnen Lasur in einem ersten Schritt vorbereitet.
Zwischen dem 3. und 4. Dezember 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 48). Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde das Gemälde wachsdoubliert; die Spannränder der originalen Leinwand wurden abgeschnitten. Danach wurde der Bildträger vermutlich auf einen neuen Keilrahmen gezogen und entlang der Ränder weitgehend abgeklebt. Obgleich sich bei dieser Maßnahme die Leinwand durchgedrückt hat, sind die Pastositäten teilweise noch erhalten. Waagerechte Brüche der Malschicht sprechen dafür, dass die Leinwand einmal gerollt wurde. Vereinzelt über die Bildoberfläche verteilte kleinere Ausbrüche. Bereibungen in den dunkelroten und schwärzlichen Lasuren in den Schattenpartien des Tischteppichs und zum Teil bei den auf einem Zwischenfirnis liegenden roten Höhungen. Die freiliegenden Pigmentkörnchen in der Perücke deuten auf leichte Verputzungen hin, außerdem sind in den Schattenpartien einige braune Lasuren reduziert.
Der dickere, ältere Firnis zeigt unter UV-Licht ein insgesamt gleichmäßiges Erscheinungsbild. Einige Schichten liegen auf der Papierabklebung; unterhalb der Christusfigur und am unteren Bildrand wurde der Firnis gedünnt. Punktuelle jüngere Retuschen am linken Arm des Mannes und auf dem Tischteppich.
Die Signatur „CNetscher." (CN ligiert), darunter „1677." (Abb. 400) wurde mit dunkelbrauner Farbe an der Tischkante aufgetragen. Sie ist leicht verputzt und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die originale Rückseite wird von der Doublierleinwand verdeckt. Der nicht auf Gärung geschnittene Keilrahmen wurde allseits mit Papier abgeklebt. Am oberen Rand des Keilrahmens Klebezettel „G 885.", daneben in weißer Kreide „218". Unten Klebezettel „Städelsches Kunstinstitut No. [in blauer Schrift] 885 Netscher".

Abb. 400: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Gerhard Friedrich Wilmans (1783–1867), Kunst- und Buchhändler, Frankfurt a. M.
Verst. Slg. G. F. Wilmans, Frankfurt a. M. (anon.) 3. September 1839, Nr. 5 als „Casp. Netscher"[1]
Erworben am 3. September 1839 in der Auktion in Frankfurt a. M. als „Casp. Netscher" (fl. 421)

KOPIEN

a) Anonym, Öl auf Leinwand, 45,5 x 37,5 cm. Verst. Slg. Guy Myddelton, Chirk Castle (Christie's) 21. Juni 2004, Nr. 30 als „Attributed to Caspar Netscher"
b) Anonym, Leinwand (?), 48,4 x 39,2 cm. Verst. Louis de Moni, Leiden (De Moni, Delfos) 13. April 1772, Nr. 91.[2]

1 Im Versteigerungskatalog (Lugt 15527) wird der Dargestellte als „wahrscheinlich aus dem Hause Bourbon" geführt. Die handschriftliche Annotation im Exemplar des Kataloges, das sich in der Bibliothek des Städels erhalten hat, nennt das Städel als Käufer.

2 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 282, als Netscher oder in der Art von Netscher, „Een voornaam Persoon zittende nevens een Tafel, die overdekt is met een Tapyt, waarop hy met de regter arm leunt, daar by een Jongeling met eenig Gevogelte in de hand, en meer bywerk", zitiert nach WIESEMAN 2002, S. 282.

c) Anonym, Leinwand, 48 x 39,5 cm. Verst. J. Durlacher-Wiesbaden, Frankfurt a. M. (Bangel) 11. Dezember 1906, Nr. 112.[3]

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Franz Xaver Stöber, Stahlstich, 66 x 54 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 63757). Stichinschrift: (links) „Casp: Netscher. pinx."; (rechts) „Fr. Stöber.sc.Viennae".[4]

BESCHREIBUNG

In einem kostbaren Interieur sitzt ein Mann mittleren Alters an einem Tisch. Seine selbstbewusste und zugleich entspannte Pose mit den übereinander geschlagenen Beinen und dem in die Hüfte gestemmten linken Arm wird durch die Haltung der rechten Hand verstärkt, die locker über der Kante des neben ihm stehenden Tisches hängt. Der Mann wendet sein Gesicht leicht dem Betrachter zu. Die halb geöffneten Augen mit den abgesenkten Lidern verleihen ihm einen distanzierten Ausdruck; die etwas zusammengezogenen Brauen über der kräftigen Nase unterstreichen seine autoritäre Strenge. Der Dargestellte presst die vollen, geschwungenen Lippen aufeinander, so dass sich das Kinn nach vorne schiebt. Die gepuderten, lockigen Haare fallen über die Schultern herab und umrahmen sein weißes Halstuch. Er trägt einen langen Gehrock und Beinkleider von rostroter Seide, die im Licht rosa und grau changiert. Um den Arm hat er einen Umhang geschlungen, der jedoch den weißen, fein gefältelten Stoff des unteren Ärmels sichtbar lässt. Von rechts nähert sich ein Junge, der in seiner rechten Hand zwei Rebhühner hält. Er neigt seinen Oberkörper und den Kopf dem sitzenden Mann zu. Mit großen Augen blickt er demutsvoll zu diesem auf. Er trägt ein blaues Wams mit Goldknöpfen und ein Spitzenjabot um den Hals, das von einer roten Schleife gehalten wird. Am linken Bildrand ragt eine weiße Marmorsäule empor, um die sich gemeißelte Ranken schlingen, auf denen ein Putto balanciert. Ein Teil der Säule wird von einer roten Draperie verdeckt, welche die linke obere Bildhälfte einnimmt. Rechts gibt sie den Blick auf die Rückwand des Raumes frei, an der zwei goldgerahmte Gemälde übereinander hängen. Das obere zeigt einen Brunnen in einer Landschaft, an dem zwei Figuren stehen und miteinander diskutieren. Von dem Gemälde darunter ist nur ein Teil des Himmels zu erkennen.

Abb. 401: Annibale Carracci, Christus und die Samariterin am Brunnen, um 1597, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Frankfurter Kunst- und Buchhändlers Gerhard Friedrich Wilmans (1783–1867). Aus den Wandaufrissen im Katalog zur Sammlung geht hervor, dass das Porträt von Netscher im dritten Raum links neben der Tür an der Wand hing, die sich links vom Fenster befand.[5] Auf der Versteigerung der Sammlung Wilmans am 3. September 1839 wird das Porträt unter der Zuschreibung an Caspar Netscher vom Städel erworben.[6] In der handgeschriebenen Auflistung der versteigerten Werke, die

3 Nach Angaben des Versteigerungskataloges „C N f. 1675" signiert und beschrieben als „Fein abgetöntes Bild von vornehmer Art. Von Prof. Hauser-München als Original Netschers bestimmt."; vgl. Verst. J. Durlacher-Wiesbaden, Frankfurt a. M. (Bangel) 11. Dezember 1906, Nr. 112. Hofstede de Groot vermutet, dass es sich um eine Replik oder Kopie handeln könnte; vgl. HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, Nr. 359. Dazu auch WIESEMAN 2002, S. 282.

4 Ein weiteres Exemplar des Stichs ist in den Katalog zur Sammlung Wilmans in der Bibliothek des Städels eingeklebt; vgl. Anonym, CATALOGUE DE LA COLLECTION DES TABLEAUX DE MR FRÉDÉRIC WILMANS À FRANCFORT S/M., o. O., o. J., mit schwarzer Tinte handschriftlich bezeichnet „Nr. 24".

5 Vgl. Anonym, CATALOGUE DE LA COLLECTION DES TABLEAUX DE MR FRÉDÉRIC WILMANS À FRANCFORT S/M., o. O., o. J., handschriftlich bezeichnet „Nr. 3".

6 Vgl. die handschriftliche Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges, das sich in der Bibliothek des Städels erhalten hat; vgl. Verst. Slg. Gerhard Friedrich Wilmans, Frankfurt a. M. (anon.) 3. September 1839, Nr. 5.

Abb. 402: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, 1677, Frankfurt a. M., Städel Museum

sich im Katalog zur Sammlung erhalten hat, wird der Käufer unter dem Kürzel „Gfinger p Städ. Inst." verzeichnet.[7] Bei dem abgekürzten Namen könnte es sich um den Frankfurter Kaufmann Georg Finger des Raths (1787–1874) handeln, der das Gemälde im Auftrag des Städels erworben haben könnte.

Im Städel-Verzeichnis von 1844 wird es unter dem Titel „Bildnis eines Mannes von Stand" aufgenommen und die Signatur mit der Datierung „1677" erwähnt.[8] Johann David Passavant weist auf die Feinheit der Ausführung hin und sieht in der Darstellung Bezüge zur Genremalerei.[9]

Heinrich Weizsäcker geht im Katalog zur Städel-Sammlung von 1900 zunächst auf die im Bildhintergrund dargestellten Gemälde ein und identifiziert das obere als „Christus und die Samariterin" von Annibale Carracci.[10] Er weist auf den Nachstich von Jan de Bisschop mit einer 1669 datierten Widmung hin, die Jan Six als Besitzer des Gemäldes nennt.[11] Demnach befand sich, so Weizsäcker, das Original von Carracci oder eine Kopie davon zu dieser Zeit in der Sammlung Six. Er erwähnt einen Hinweis von Abraham Bredius, nach dem das Werk zwar nicht im Versteigerungskatalog der Sammlung von Jan Six enthalten ist, wohl aber 1704 im Auktionskatalog der Sammlung des Neffen Pieter Six unter der Nummer 28 auftaucht.[12] Weizsäcker zitiert den Eintrag und begründet die von den Angaben im Katalog abweichende Farbigkeit des Gemäldes damit, dass Netscher diese im Sinne der Bildwirkung änderte.[13] Unter Berufung auf Bredius und Dr. Six aus Amsterdam identifiziert Weizsäcker den Dargestellten als Pieter Six (1655–1703) und erkennt in dem Pagen dessen Bruder Willem (1662–1733).[14] In seiner Auflistung bedeutender niederländischer Persönlichkeiten führt Moes auch die beiden Brüder Six auf und bezeichnet Pieter Six als „Schepen" (Schöffe) und dessen Bruder Willem als Bürgermeister.[15] Cornelis Hofstede de Groot ist in der Identifizierung des Pagen als Willem vorsichtiger, seiner Meinung nach könne es sich „vielleicht" um diesen Bruder des Dargestellten handeln.[16] Außerdem erwähnt er Budapest als Aufbewahrungsort des Gemäldes von Carracci.

Arthur Hanke hebt als Kennzeichen der Porträts von Netscher hervor, dass diese nicht nur die äußere Erscheinung des Dargestellten festhalten, sondern auch das kostbare Ambiente betonen, zu dem der Perserteppich und die Draperie gehören.[17] Der auffallende Reliefschmuck der Säule gehe auf Impulse des Vaters von Netscher zurück, der als Bildhauer tätig war.

In seiner Untersuchung zu den in holländischen Gemälden dargestellten Teppichen ordnet Ydema das Exemplar auf dem Bildnis von Netscher der Gruppe der „Namenlosen Gattung" zu.[18] Die dargestellten Muster kämen ähnlich auf orientalischen Teppichen des 17. Jahrhunderts vor, ohne dass es aber genaue Übereinstimmungen mit erhaltenen Beispielen gäbe.[19]

Das Städel-Verzeichnis von 1995 nimmt die Identifikation des Dargestellten erstmals in den Titel auf und benennt das Gemälde als Bildnis des Amsterdamer Bürgermeister Pieter Six.[20]

In ihrer Monographie zu Netscher beurteilt Marjorie Wieseman die Identifikation mit Mitgliedern der Familie Six eher vorsichtig. Ihrer Meinung nach handelt es sich bei dem Dargestellten „probably" um Pieter Six, Bürgermeister von Amsterdam, der neben Porzellan und Büchern vorrangig Gemälde sammelte.[21] Dabei sei ein Schwerpunkt für italienische Malerei festzustellen, die ein Drittel seiner Sammlung ausmachte.[22] Tatsächlich entspricht das Gemälde dem Typus des Sammlerporträts, das einige Male im Œuvre von Netscher wiederkehre.[23] Wieseman betont, dass die Identifikation ausschließlich auf dem im Hintergrund erkennbaren Gemälde von Carracci beruhe, das der Aufschrift auf dem Stich von Jan de Bisschop zufolge ursprünglich Jan Six gehört habe.[24] Da es keine anderen bildlichen Zeugnisse

7 Vgl. Anonym, CATALOGUE DE LA COLLECTION DES TABLEAUX DE MR FRÉDÉRIC WILMANS À FRANCFORT S/M., o. O., o. J., Anhang.

8 Vgl. Verz. 1844, S. 92, Nr. 172.

9 „Das Portrait eines vornehmen Herren, dessen Diener ihm Feldhühner bringt, von Caspar Netscher (Nr. 172), ist mit der grössten Feinheit durchgeführt und gehört seiner Darstellungsweise nach schon der Genremalerei an."; vgl. Verz. 1855, S. 21, Nr. 172.

10 Vgl. Verz. 1900, S. 240, Nr. 218. Weizsäcker verweist auf Bezüge zu dem thematisch identischen Gemälde in der Sammlung des Städel Museums (Inv. Nr. 1269), das er Annibale Carracci zuschreibt (vgl. Verz. 1900, S. 64f., Nr. 25A.) und das inzwischen Sisto Badalocchio zugewiesen wurde; vgl. Jochen SANDER, Bodo BRINKMANN, Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel nebst den englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag zu den niederländischen Gemälden, Frankfurt a. M. 1997, S. 19 und Tafel 63.

11 „Ampliſsimo Viro IOHANNI SIX Vrbis Amstelodamensis Exſcabino bonarum artium omniſq(ue) elegantiae inprimis ſtudioſo, hanc ex illius artificioſiſsima tabula a ſe expreſsam imaginem officii teſtandi ergo L. M. D. D. Ioh. Epiſcopius."; zitiert nach Verz. 1900, S. 240, Nr. 218.

12 Vgl. Verz. 1900, S. 240, Nr. 218.

13 „Een Vrouwtje aan de Put van Carats in't graeu."; von Weizsäcker zitiert nach HOET 1, 1752, S. 73, Nr. 28; vgl. Verz. 1900, S. 240, Nr. 239.

14 Vgl. Verz. 1900, S. 240, Nr. 239.

15 Vgl. MOES 2, 1905, S. 383, Nr. 7239, 7241.

16 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 237, Nr. 267.

17 Vgl. Verz. 1915, S. 110f., Nr. 218.

18 Vgl. YDEMA 1991, S. 109.

19 Vgl. YDEMA 1991, S. 118.

20 Vgl. Verz. 1995, S. 44, Tafel 100.

21 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 281.

22 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 281.

23 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 108.

24 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 282.

Abb. 403: Anthonis van Dyck, Bildnis des George Gage mit zwei Männern, 1622, London, The National Gallery

gäbe, ließe sich die Identifikation mit Pieter Six und dessen Bruder Willem nicht überprüfen, zumal der dargestellte Page jünger als ein Fünfzehnjähriger wirke.[25] Über die Provenienz sei vor 1839 nichts bekannt, ebenso wenig der Zeitpunkt, zu dem das Gemälde die Sammlung Six verlassen habe, sofern es sich dort überhaupt einmal befand.[26] Die von dem Pagen herbeigebrachten Rebhühner spielten auf das Jagdprivileg der oberen Gesellschaftsschicht an.[27]

Gaehtgens verweist auf Parallelen des Frankfurter Gemäldes zu Bildnissen von Ludwig XIV., die im höfisch-prachtvollen Ambiente und der selbstbewussten Pose bestehen.[28] Damit entspräche es „[...] den Standards eines international herrschenden höfischen Geschmacks [...], das den Bürger zum Edelmann nobilitierte."[29] Somit liefere Netscher mit seinen Bildnissen eine Entsprechung zu der von den damaligen Kunstinteressierten und Kunstschriftstellern vertretenen Nobilitierung der holländischen Kunst durch die Anlehnung an die italienische und die französische Malerei.[30]

DISKUSSION

Caspar Netscher zählt zu den erfolgreichsten Vertretern des kleinformatigen Repräsentations-Bildnisses in den Nördlichen Niederlanden. Dieses übertrug die monumentalen, von Anthonis van Dyck nachhaltig geprägten Porträts in den intimeren Maßstab des Kabinettbildes.[31] In Den Haag, Sitz des Statthalters und damit das höfische Zentrum, bestand eine rege Nachfrage nach diesen eleganten und zugleich von einem international vorherrschenden Geschmack geprägten Bildschöpfungen.[32] In Netschers Œuvre etablierte sich um 1665 ein Bildtypus, der die Dargestellten zumeist als Kniestück zeigte,

25 Vgl. Wieseman 2002, S. 110 und S. 282.
26 Vgl. Wieseman 2002, S. 282.
27 Vgl. Wieseman 2002, S. 110.
28 Vgl. Gaehtgens 2006, S. 209.
29 Vgl. Gaehtgens 2006, S. 209.
30 Vgl. Gaehtgens 2006, S. 209f.
31 Zu diesem Bildtypus vgl. Wiesemann 2002, S. 86–89.
32 Vgl. Wieseman 2002, S. 85 und zur Rezeption des von Van

umgeben von kostbaren, luxuriösen Accessoires, die ihren herausgehobenen gesellschaftlichen Rang unterstrichen.[33]

Das Frankfurter Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel für Netschers reifen Bildnisstil. Aus der Mittelachse etwas nach links gerückt, ist der Dargestellte im Kniestück wiedergegeben. Er wird von einer Säule und einer Draperie hinterfangen, daneben öffnet sich der Blick in den Hintergrund. Der häufig dort erkennbare Landschaftsausblick ist in diesem Porträt durch eine Wand mit zwei übereinander hängenden Gemälden ersetzt. Deutlich ist der Dargestellte als Kunstliebhaber und Sammler ausgewiesen. Das obere der beiden Gemälde lässt sich identifizieren, es handelt sich um „Christus und die Samariterin am Brunnen" (Abb. 401) nach einer Vorlage von Annibale Carracci.[34] Da sich dieses Gemälde oder eine Kopie davon nachweislich im Besitz von Pieter Six befand, wird der Dargestellte mit dem Amsterdamer Bürgermeister identifiziert.[35] Tatsächlich besaß er eine umfangreiche Sammlung, die neben vorwiegend italienischen Gemälden auch Porzellan und Bücher umfasste.[36] Vermutlich hatte Pieter Six das Historienbild von seinem Onkel Jan Six erhalten, denn die Dedikationsinschrift auf dem von Jan de Bisschop ausgeführten Nachstich des Carracci-Gemäldes nennt diesen als Besitzer.[37]

Abb. 404: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, Mikroskopaufnahme: Mit feinen Strichen angedeutete Muster im Teppich, Frankfurt a. M., Städel Museum

Das Frankfurter Werk entspricht dem traditionsreichen Bildtypus des Sammlerporträts.[38] Um 1567/68 schuf Tizian das Bildnis des Kunsthändlers Jacopo Strada, der einem im Bild nicht sichtbaren Besucher seine Schätze zeigt.[39] Van Dyck führte das Thema weiter, denn er gab George Gage, den Kunstagenten des Diplomaten Sir Dudley Carlton, lässig an ein Piedestal gelehnt wieder, während er sich von zwei Männern eine antike Skulptur zeigen lässt (Abb. 403).[40] Eine ähnlich entspannt herabhängende Hand eines auf dem Sockel aufgestützten Armes verwendete Netscher für das Frankfurter Porträt. Wie Van Dyck gab er den Dargestellten in einer zugleich eleganten wie selbstbewussten Pose wieder. Das Sammeln von Kunst galt als Ausweis eines vornehmen Lebensstils, denn es setzte nicht nur ein Vermögen, sondern auch Geschmack und Bildung voraus.[41] Das bürgerliche Patriziat, das in den Städten die Regentschaft innehatte, eignete sich zunehmend eine

Dyck geprägten Stils in Den Haag; vgl. WIESEMAN 2002, S. 90f.

33 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 92f.

34 Leinwand, 76,5 x 63,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 3823). Das Gemälde wird um 1597 datiert; vgl. Donald POSNER, Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590, New York 1971, Bd. 2, S. 42f., Nr. 98. Weizsäcker erwähnt als Erster das Thema des dargestellten Bildes; vgl. Verz. 1900, S. 239f., Nr. 218.

35 Heinrich Weizsäcker unter Berufung auf Abraham Bredius und Dr. Six; vgl. Verz. 1900, S. 239f., Nr. 218. Unter der Nummer 28 im Versteigerungskatalog der Sammlung von Pieter Six von 1704 wird ein Bild genannt, dessen Beschreibung mit Ausnahme der Farbangabe auf das Gemälde von Annibale Carracci passt: „Een Vrouwtje aan de Put van Carats in't graeu."; von Weizsäcker zitiert nach HOET 1, 1752, S. 73, Nr. 28 (Verst. Slg. Pieter Six, Amsterdam 2. September 1704, Nr. 28 (Lugt 190)); vgl. Verz. 1900, S. 240, Nr. 239. Pieter Six (1655–1703) war der Sohn von Pieter Six und Neffe des von Rembrandt porträtierten Jan Six. 1682 wurde er zum Leutnant, zwei Jahre später zum Kapitän der Amsterdamer Bürgerwehr ernannt. 1692 wurde Six in die *Schepenbank* berufen und übernahm in der Folgezeit verschiedene Ämter in der Stadtregierung. Biographische Angaben nach WIESEMAN 2002, S. 281, die allerdings die Identifikation mit einem gewissen Vorbehalt vertritt und die Deutung, dass der Page den jüngeren Bruder Willem Six verkörpert, infrage stellt; vgl. WIESEMAN 2002, S. 282.

36 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 281.

37 Kupferstich, 410 x 340 mm. (HOLLSTEIN II, 4). „Ampliſsimo Viro IOHANNI SIX Vrbis Amstelodamenſis Exſcabino bonarum artium omniſq(ue) elegantiae inprimis ſtudioſo, hanc ex illius artificioſiſsima tabula a ſe expreſsam imaginem officii teſtandi ergo L. M. D. D. Ioh. Epiſcopius."; zitiert nach Verz. 1900, S. 240, Nr. 218. Dazu auch WIESEMAN 2002, S. 282.

38 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 108. Sie verweist auf zwei weitere Beispiele in Netschers Œuvre: das 1672 datierte Bildnis des Abraham van Lennep (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1976-S.I, WIESEMAN 2002, S. 249f., Nr. 114) und das des Hendrick Scholten von 1674 (Verbleib unbekannt, WIESEMAN 2002, S. 259f., Nr. 129).

39 Leinwand, 125 x 95 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 81). Vgl. Kat. WIEN 1991, S. 124.

40 Leinwand, 115 x 113,5 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. NG 49). Das Gemälde entstand während Van Dycks Aufenthalt in Rom 1622; vgl. VAN DYCK. A COMPLETE CATALOGUE OF THE PAINTINGS, hrsg. v. Susan J. Barnes mit Beiträgen von Nora de Poorter, Oliver Millar und Horst Vey, New Haven 2004, S. 186–188, Nr. II.43.

41 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 108f.

42 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 94–99, dazu auch GAEHTGENS 2006, S. 209.

Abb. 405: Caspar Netscher, Porträt des Dirck Tulp, 1677, Amsterdam, Sammlung Six

aristokratische Lebensweise an.[42] Auch die Rebhühner, die der kleine Page im Frankfurter Bildnis präsentiert, haben in diesem Kontext eine Bedeutung, denn sie spielen auf die Jagd und damit auf ein adeliges Privileg an.[43] Die große Beliebtheit von Netschers Bildnissen erklärt sich daraus, dass diese den reichen und eleganten Lebensstil seiner Auftraggeber veranschaulichen.[44] Die Säule, die Draperie und das Sitzmotiv sind Elemente, die im 16. Jahrhundert im Herrscherporträt eingeführt wurden und daher eine nobilitierende Funktion hatten. Auch die selbstbewusste Pose des Mannes, der einen Arm entspannt herabhängen lässt und den anderen in die Hüfte stützt, unterstreicht seinen herausgehobenen gesellschaftlichen Rang. Kostbare Accessoires tragen zum luxuriösen Gesamteindruck bei wie der Teppich, der aus dem Orient importiert wurde,[45] der schimmernde Seidenstoff der Kleidung und die Perücke.

Die feine, vertriebene Malweise von Netscher unterstrich die annähernd haptische Präsenz der Oberflächen. Mit feinem Pinselstrich gab er den plissierten Stoff des Hemdes und des Halstuchs wieder, setzte Glanzlichter auf die goldenen Bilderrahmen und deutete die eingewebten Blumenmotive auf dem Teppich an (Abb. 404). Um hier in den Falten Tiefe zu erzeugen, überzog Net-

43 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 110.

44 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 93.

45 Allerdings handelt es sich um einen Teppich, der zwar Dekorelemente von orientalischen Teppichen übernimmt, ohne dass es aber Übereinstimmungen mit einem erhaltenen Typus gäbe; vgl. YDEMA 1991, S. 118.

Abb. 406: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde graue Grundierung in der Schleife des Pagen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 407: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, Mikroskopaufnahme: Locker gesetzte, plastische Grate zur Suggestion des fein plissierten Stoffes, Frankfurt a. M., Städel Museum

scher die Malschicht mit einem Zwischenfirnis und setzte darauf einzelne Farbakzente.

Auch in seinen Genrebildern der 1660er Jahre hatte Netscher, darin seinem Lehrer Gerard ter Borch folgend, großen Wert auf die sorgfältige Wiedergabe von Details und stofflichen Oberflächen gelegt. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die 1667 datierte Darstellung einer „Jungen Frau mit Brief und Medaillon", die die Draperie, den Perserteppich und das Motiv des Bildes im Bild vorwegnimmt.[46] Hier kommt bereits ein Page vor, der hinter der Frau steht. Vermutlich übernahm Netscher das Motiv von Ter Borch, der es häufig in seinen Genrebildern verwandte.[47] Durch Vorbilder von Thomas de Keyser angeregt, übertrug er es auf die Porträtmalerei, wie das Bildnis des Jan de Vooght aus dem Jahr 1666 dokumentiert.[48] Es zeigt diesen mit einem Boten, der gerade einen Brief entgegennimmt.

Das 1677 datierte Porträt des Dirck Tulp (Abb. 405) weist große Übereinstimmungen zu dem im gleichen Jahr entstandenen Frankfurter Gemälde auf. Sie manifestieren sich vor allem in der identischen Pose der Männer, auch wenn hier der Tisch mit dem Teppich durch einen reliefgeschmückten Sockel ersetzt und statt der Bilderwand im Hintergrund ein Landschaftsausblick zu sehen ist.[49] Ein weiteres Mal kommt die Pose leicht abgewandelt in dem Porträt des Bastiaen Schepers von 1679 vor.[50] Der großen Nachfrage nach seinen Porträts begegnete Netscher mit einer seriellen Produktionsweise. Er arbeitete mit einem festen Motivrepertoire, das er zu immer neuen Bildfindungen variierte. Zum Teil übernahm er dieselbe Komposition für ein anderes Porträt.[51] Offenbar arbeitete er mit gezeichneten Vorlagen, denn im Nachlassinventar der Witwe von Netscher sind beispielsweise 93 Zeichnungen verzeichnet, die Hände in unterschiedlicher Haltung wiedergeben.[52] Auch bei der im Hintergrund des Frankfurter Bildnisses erkennbaren Säule, die mit dem zwischen Weinreben kletternden Putto geschmückt ist, handelt es sich um ein versatzstückartig verwendetes Motiv, das auf anderen Bildnissen wie dem 1674 datierten Porträt einer unbekannten Dame nachzuweisen ist.[53] Möglicherweise erhielt Netscher die Anregung zur Wiedergabe von re-

46 Holz, 26 x 21,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (Inv. Nr. GK 291); vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 204 und WIESEMAN 2002, S. 211f., Nr. 60.

47 Zu den Bezügen der um die Mitte der 1660er Jahre entstandenen Genreszenen von Netscher zu denen des Ter Borch vgl. WIESEMAN 2002, S. 63.

48 Leinwand, 51 x 46 cm. Verbleib unbekannt. Vgl. WIESEMAN 2002, S. 210f., Nr. 58. Aufgrund der engen Bezüge zwischen Netscher und der Familie Huygens vermutet Wieseman einen direkten Einfluss durch das von De Keyser gemalte Porträt des Constantijn Huygens (London, The National Gallery, Inv. Nr. NG 212) aus dem Jahr 1627; vgl. WIESEMAN 2002, S. 210f.

49 Leinwand, 48,5 x 40 cm. Amsterdam, Slg. Six. Vgl. WIESEMAN 2002, S. 282f., Nr. 163.

50 Leinwand, 49 x 39 cm. Verbleib unbekannt. Vgl. WIESEMAN 2002, S. 290f., Nr. 176. Weitere Beispiele mit einem ähnlichen Bildaufbau und vergleichbarer, nur geringfügig variierter Pose sind das 1675 datierte Männerporträt (Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. 1406, WIESEMAN 2002, S. 269f., Nr. 144) und das von 1680 (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 850b, WIESEMAN 2002, S. 296f., Nr. 189) sowie das Bildnis aus dem Jahr 1675, das möglicherweise Cornelis II. Evertsen wiedergibt (Leinwand, 53,5 x 43 cm. Krakau, Panistwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Inv. Nr. 1193, WIESEMAN 2002, S. 267f., Nr. 141).

51 Dazu Albert BLANKERT, Invul-portretten door Caspar en Constantyn Netscher, in: Oud Holland 81, 1966, S. 263–269.

52 „[…] 93 teyckeninghe, ongeveer de helft handen in allerhande postyr", zitiert nach Abraham BREDIUS, Een en ander over Caspar Netscher, in: Oud Holland 5, 1887, S. 263–274, S. 272. Dazu auch Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90, S. 175, Anm. 6.

53 Leinwand, 54,8 x 39,5 cm. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum

Abb. 408: Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute, Mikroskopaufnahme: Übereinandergelegte Lasuren im orangefarbenen Umhang, Frankfurt a. M., Städel Museum

liefartigen Oberflächen von Gerrit Dou, der häufig mit Putten geschmückte Säulen oder Brüstungsmotive verwendete.[54]

Obgleich das Frankfurter Bildnis insgesamt feinmalerisch in der Ausführung wirkt, zeigt sich unter dem Mikroskop jedoch eine offene und zum Teil auch lockere Malweise. So blieb die graue Grundierung in der Schleife des Pagen partiell stehen und erzeugt zusammen mit den teilweise darüber aufgetragenen roten Lasuren den Eindruck eines changierenden Seidenstoffes (Abb. 406). Details wie der fein plissierte Ärmel bestehen zum Teil aus pastos gesetzten, weißen Farbgraten, die die feine Stoffstruktur dreidimensional erfahrbar machen (Abb. 407). Der kostbare orangefarbene Seidenstoff des Umhangs erhält seine plastische Wirkung durch zahlreiche Lasuren, die teilweise übereinandergelegt wurden und so die verschatteten Faltentiefen suggerieren (Abb. 408). Diese feine und zugleich präzise Malweise entsprach dem kleinen Format der an Kabinettbilder erinnernden Porträts, die wie kostbare Sammlerstücke wirken. Somit fand Netscher eine visuelle Entsprechung zu dem betont entspannten Habitus seiner Auftraggeber, die sich in einem scheinbar privaten, aber den luxuriösen Lebensstil betonenden Ambiente darstellen ließen.[55]

LITERATUR

Verz. 1844, S. 92, Nr. 172; 1855, S. 21, Nr. 172; 1858, S. 88, Nr. 167; 1866, S. 90, Nr. 167; 1870, S. 126, Nr. 236; 1873, S. 129, Nr. 236; 1879, S. 130, Nr. 218; 1883, S. 133f., Nr. 218; 1888, S. 143, Nr. 218; 1892, S. 54, Nr. 218; 1897/1900, S. 52, Nr. 218; 1900, S. 239f., Nr. 218; 1905/07, S. 42, Nr. 218; 1907, S. 40, Nr. 218; 1910, S. 50, Nr. 218; 1914, S. 52, Nr. 218; 1915, S. 110f., Nr. 218; 1919, S. 84f., Nr. 885; 1924, S. 145, Nr. 885; 1966, S. 90; 1971, S. 45; 1987, S. 80; 1995, S. 44, Tafel 100

Parthey 2, 1864, S. 190, Nr. 64
Moes 2, 1905, S. 383, Nr. 7239, 7241
Wurzbach 2, 1911, S. 227
Hofstede de Groot 5, 1912, S. 237, Nr. 267
Katalog der Galerie Alter Meister, bearb. v. A. Pigler, Kat. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 1968, S. 127
J. G. van Gelder, Jan de Bisschop 1628–1671, in: Oud Holland 86, 1971, S. 201–288, S. 225
Ydema 1991, S. 193
Wieseman 2002, S. 108–110, S. 281f., Nr. 162
Gaehtgens 2006, S. 209f.

(Inv. Nr. G 503). Vgl. Wieseman 2002, S. 263f., Nr. 135. Im Zusammenhang mit einem 1670 datierten, allegorisierenden Bildnis, das vermutlich die Madame de Montespan darstellt (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 1350, Wieseman 2002, S. 241f., Nr. 105), deutet Wieseman die Säule als Symbol der Standfestigkeit, den Putto als Liebesboten und die Weinreben als Zeichen ewiger Liebe und Freundschaft; vgl. Wieseman 2002, S. 242. Ein weiteres Mal tritt die Säule leicht variiert in dem Bildnis einer Frau von 1672 auf (Moskau, Puschkin Museum, Inv. Nr. 470, Wieseman 2002, S. 251, Nr. 117).

54 Vgl. Ausst. Kat. Washington-London-Den Haag 2000/01, S. 86, Abb. 1, S. 107 und S. 127.

55 Vgl. Wieseman 2002, S. 93.

CORNELIS VAN ZWIETEN

? – 1673 Leiden

Das Leben von Cornelis van Zwieten ist nur spärlich dokumentiert. Er lebte anscheinend in Leiden, denn sein Name ist mehrfach in der St. Lukasgilde belegt. 1648 war er Vorsteher, dann 1658/59 „hoofdman" (Hauptmann) und im folgenden Jahr Dekan der Gilde. Am 7. Januar heiratete er Francona Finckesteyn. Anfang 1673 wurde Van Zwieten in Leiden begraben.

LITERATUR: Beck 1991, S. 442

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS (Umkreis Cornelis van Zwieten?)

LANDSCHAFT MIT BAUERNHAUS AUF EINEM HÜGEL

INV. NR. 1188

Um 1660–1670

Eichenholz, 33,2 x 33,9 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, auch im Bereich der Abfasungen sehr dicke Holztafel (33,2 x 33,9 x 0,9–1,2 cm) wurde mit einer weißen Grundierung versehen, die sich auch auf der linken, rechten und der unteren Bildkante nachweisen lässt. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 409) wird eine detaillierte Unterzeichnung im Bereich des Hauses sichtbar. Auch die Vegetation wurde mit zackigen Strichen angedeutet, wobei die Kontur der Büsche im Vordergrund ursprünglich etwas niedriger verlief.
Das Gemälde befindet sich in einem mäßigen Zustand. Der untere Bildrand ist unregelmäßig gesägt. Die rechte obere Ecke ist ausgebrochen, dort auch kleine Beschädigung durch einen Hitzeschaden. Bereibungen durch den Zierrahmen entlang der Bildränder. Die im Streiflicht ledrig wirkende Oberfläche des Gemäldes geht auf ein Schwundrisscraquelé in der gesamten Malschicht zurück. Entlang der Risse stehen die Ränder der Malschicht hoch, so dass die Grundierung sichtbar ist. Der Schaden wurde vermutlich durch eine Regenerierung verursacht, die, da keine Verputzungen nachweisbar sind, möglicherweise mit einer frühzeitigen Krepierung der bindemittelreichen Malschichten begründet werden kann. Über den aufgerissenen Craquelésprüngen liegen im Bereich des Weges Retuschen.
Der Firnis zeigt unter UV-Licht ein unregelmäßiges Erscheinungsbild: Der ältere Firnis blieb vor allem über den Büschen und dem Bewuchs am Haus stehen. Über den Baumstämmen rechts, dem Weg, der Fassade, den Dächern sowie über dem Himmel wurde der Firnis weitgehend reduziert. Größere jüngere Retuschen über den Beschädigungen am linken und unteren Bildrand. Ältere Retuschen über den beiden oberen Ecken.

Die Rückseite ist oben und links breit abgefast. Unten ist die Abfasung nur noch in Resten, rechts überhaupt nicht mehr vorhanden. Auch im Bereich der Abfasungen ist das Brett ungewöhnlich dick. Drei Klebezettel mit Aufschrift in schwarzer Tinte: Oben „Een Schildery van Ruisdaal.", darunter „№ 12 Alte Landschaft Meister unbekannt!" (Abb. 410). Unten rechts „Inv. 1188". Oben rechts Reste eines Siegelstempels, von dem nur noch der umlaufende rautierte Rand erkennbar ist. Auf der linken Abfasung mit schwarzem Stift „Nro. 8" (Abb. 411).
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1630 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1641 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1647.

PROVENIENZ

Slg. Karl Schnaase (1798–1875), Jurist und Kunsthistoriker, Wiesbaden[1]

Abb. 409: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Biographische Angaben in: Otto RENKHOFF, Nassauische Biographie. Kurzbiographien aus 13 Jahrhunderten, Wiesbaden 1992, S. 354 (für diesen Hinweis danke ich Thorsten

Slg. Charlotte Schnaase, geb. Schoenowska (1806–1890), Wiesbaden[2]
Erworben am 2. August 1890 als Vermächtnis Ch. Schnaase, Wiesbaden, als „Niederländische Schule des XVIII Jahrhunderts"

BESCHREIBUNG

Auf einer Düne, die fast die Hälfte des Bildes einnimmt, steht ein altes Bauernhaus. Das von links einfallende Licht sammelt sich auf der Fassade an der Schmalseite. Neben einer Tür, deren oberer Teil offen steht, ist links ein bleiverglastes Fenster und rechts ein weiteres Fenster zu sehen. Im Schatten eines Plankenzaunes sitzt vor der Längsseite des Gebäudes ein Bauer mit einer Frau im Schatten. Das teilweise etwas eingesunkene Strohdach, die schiefen Kamine und das bröckelige Ziegelmauerwerk unterstreichen das Alter des Gebäudes ebenso wie der Baum, der zum Teil schon über das Dach gewachsen ist. Den Vordergrund des Gemäldes nimmt dichtes Buschwerk ein, das sich wie eine Barriere am unteren Bildrand entlangzieht. Am rechten Bildrand ragen die verwitterten Stämme einer bereits abgestorbenen Baumgruppe empor. Die kahlen Äste verdecken teilweise den niedrigen Anbau, der sich rechts an das Bauernhaus anschließt. Am linken Bildrand wandert ein Mann mit einem Kind am Kamm der Düne entlang. Hinter ihnen ist im Dunst der Ferne eine Stadt zu erkennen, die von einem hohen Turm überragt wird. Zwischen dicken, weißgrauen Wolken blitzt manchmal das Himmelsblau auf, von dem sich zwei Vögel als dunkle Silhouetten vom hellen Grund abheben.

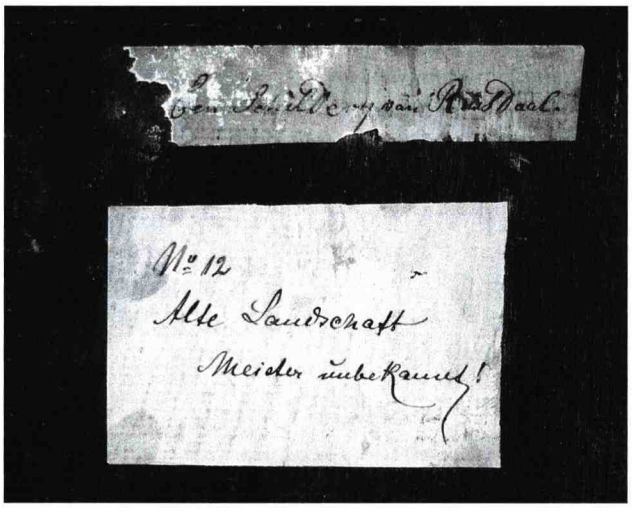


Abb. 410: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

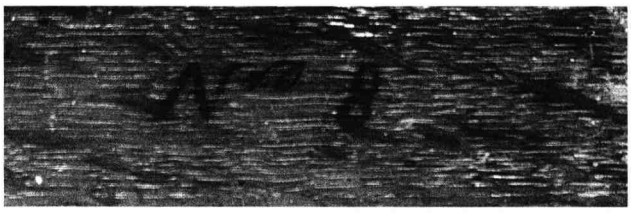


Abb. 411: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, mit Tinte aufgetragene Nummer auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Zwei Klebezettel auf der Rückseite des Gemäldes geben Auskunft über die umstrittene Zuschreibung, bevor das Gemälde in das Städel kam. Der Eintrag mit schwarzer Tinte „Een Schildery van Ruisdaal." weist auf eine Zuschreibung an Jacob van Ruisdael hin. Dieses blieb jedoch nicht unbestritten, denn ein zweiter Klebezettel gibt keinen Malernamen mehr an: „№ 12 Alte Landschaft Meister unbekannt!"
Am 2. August 1890 gelangt das Gemälde als Vermächtnis von Charlotte Schnaase, geb. Schoenowska, die mit dem Kunsthistoriker Karl Schnaase verheiratet war, in das Städel, nun als „Niederländische Schule des XVIII Jahrhunderts". Unter dieser Zuschreibung wird es im Städel-Verzeichnis von 1892 aufgeführt.[3] Heinrich Weizsäcker weist es im Gemäldekatalog von 1900 der englischen Schule zu und datiert es gleichfalls in das 18. Jahrhundert.[4]
Horst Gerson schreibt die Landschaft Pieter de Molijn zu, wie Jan Nieuwstraten berichtet.[5] Deutlich sei in diesem Gemälde noch der Einfluss durch Abraham Bloemaert feststellbar, die sich in der Monumentalität der Formen einerseits und den zarten, gewundenen Ästen der Bäume andererseits äußere.[6]
Jochen Sander und Bodo Brinkmann hingegen ordnen das Gemälde unter Vorbehalt wieder einem Niederländischen Meister des 18. Jahrhunderts zu.[7]
In einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag, äußert Marijke de Kinkelder die Vermutung, dass der Maler im Haarlemer Kreis zu vermuten sei.[8] Stilis-

Günther vom Stadtarchiv Wiesbaden (Schreiben vom 2. November 2007 in der Gemäldeakte).
2 Für die biographischen Angaben danke ich Thorsten Günther vom Stadtarchiv Wiesbaden (Schreiben vom 2. November 2007 in der Gemäldeakte).
3 Vgl. Verz. 1892, S. 68, Nr. 305a.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 111, Nr. 305a.
5 Vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 84.
6 Vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 84.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 69, Abb. 149.
8 Für dieses Gespräch danke ich Marijke de Kinkelder.
9 Vgl. den Klebezettel auf der Rückseite (Abb. 410).

Abb. 412: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

tisch käme das Gemälde Cornelis van Zwieten nahe, wenn auch nicht in allen Punkten. So sei der Himmel mit den Vögeln vergleichbar, die Bäume allerdings seien in dieser Form bei ihm nicht zu finden. De Kinkelder hält es für möglich, dass es sich bei diesen eventuell um eine spätere Zufügung handeln könnte.

DISKUSSION

Die Zuschreibung der „Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel" ist in der Forschung umstritten: Neben Jacob van Ruisdael[9] wurden Pieter de Molijn,[10] aber auch stilistische Parallelen zu Cornelis van Zwieten genannt.[11] Außerdem wurde das Gemälde der niederländischen[12] und auch der englischen[13] Malerschule des 18. Jahrhunderts zugewiesen.

Die Überlegung, dass das Gemälde im 18. Jahrhundert entstanden sein könnte, liegt wohl im ungewöhnlich warmen Ton des Kolorits begründet. Insbesondere die Brauntöne haben eine ins Rosa spielende Nuance, die an die Vorliebe dieses Jahrhunderts für Pastelltöne denken lässt. Hingegen geht die Zuschreibung an Ruisdael vermutlich auf die bizarr geformten Baumstämme im Vordergrund zurück, die ein häufig verwendetes Gestaltungsmerkmal in dessen Landschaften sind.[14] An Werke des Pieter de Molijn erinnern die grob gemalten Planken und die blumenkohlartigen Laubbüschel.[15] Dennoch lässt sich das Gemälde keinem dieser Namen zuweisen.

Sehr viel plausibler sind die von Marijke de Kinkelder genannten Bezüge zu Werken von Cornelis van Zwieten.[16] Wie der Vergleich mit dessen monogrammierter „Dünenlandschaft mit einzelnen Häusern" (Abb. 413) zeigt,[17] verwendete auch er das Motiv der hochgezogenen Düne, die etwa die Hälfte des Bildfeldes einnimmt und den Horizont verdeckt.[18] Wie auf dem Gemälde im Städel sind dort auf dem Kamm der Düne einzelne Menschen zu sehen, die vor dem hellen Hintergrund als

Abb. 413: Cornelis van Zwieten, Dünenlandschaft mit einzelnen Häusern, zuletzt London, Sotheby's (2002)

10 Vgl. NIEUWSTRATEN 1965, S. 84.
11 Marijke de Kinkelder in einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag.
12 Zuletzt im Verz. 1995, S. 69, Abb. 149.
13 Vgl. Verz. 1900, S. 111, Nr. 305a.
14 Ein solch bizarr geformter, abgestorbener Baum dominiert beispielsweise die 1648 datierte „Ansicht von Egmont aan Zee" (Holz, 61,5 x 49,5 cm. Manchester, New Hampshire, Currier Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.4). Vgl. SLIVE 2001, S. 48f., Nr. 32.
15 So beispielsweise in der „Dünenlandschaft mit Bäumen und Wagen" von 1626 (Holz, 26 x 36 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 338); vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 374–376.
16 Für das Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag, danke ich ihr.
17 Holz, 47,6 x 64,5 cm. Verst. London (Sotheby's) 31. Oktober 2002, Nr. 64. Auf der Rückseite „VZ" monogrammiert, unleserliche Reste einer Signatur rechts unten. In der Farbaufnahme im Versteigerungskatalog ist die Maserung des Bildträgers deutlich zu sehen, so dass auszuschließen ist, dass sich unter der Komposition eine vergleichbar deckende, mit Bleiweiß ausgemischte Farbschicht wie in dem Frankfurter Gemälde nachweisen lässt.
18 Ein ähnliches Dünenmotiv bestimmt auch den Vordergrund einer „Landschaft mit Bauernhütte und Ruine" (Holz, 22 x 28,5 cm. Verst. Köln (Lempertz) 18. November 1982, Nr. 220).

Abb. 414: Cornelis van Zwieten, Dorflandschaft, 1662, zuletzt London, Christie's (1935)

Silhouetten erscheinen. Auch die von einem Baum überragte, windschiefe Hütte neben einem groben Plankenzaun kommt hier wieder vor.

Heruntergekommene Bauernhütten sind ein geläufiges Motiv bei Van Zwieten. Eine 1662 datierte Dorflandschaft zeigt zwei ähnlich ärmliche Gehöfte (Abb. 414).[19] Deren Ziegelmauerwerk ist schadhaft und wurde durch aufgenagelte Bretter stabilisiert. Typisch sind auch die von groben Balken gerahmten Fenster, deren Bleiverglasung mit lockeren Strichen angedeutet wurde. Das eingesunkene Dach mit dem schief sitzenden Schornstein, der jeden Moment einzustürzen droht, auf dem Frankfurter Gemälde erinnert ebenfalls an Werke von Van Zwieten.[20] Auch das Motiv der Vögel, die sich als dunkle Silhouetten von dem Himmel mit den runden Wolken abheben, ist vergleichbar.

Allerdings gibt es auch Unterschiede. Obwohl Van Zwieten häufiger ein nahsichtig gegebenes Dünenmotiv mit Vegetation am unteren Bildrand einfügte und die Böschung der Düne in an ausgezogenen Teig erinnernden Formen wiedergab, ist weder das Motiv der markant im Vordergrund präsentierten Bäume noch das wie eine Barriere wirkende Motiv der Hecken mit ihrem zu Büscheln angeordneten Laub am unteren Bildrand in seinen Werken wiederzufinden. Dass es sich nicht um eine spätere Zufügung handelt,[21] dokumentiert die in der Infrarot-Reflektographie sichtbare Unterzeichnung (Abb. 409). Diese wurde ausgesprochen skizzenhaft ausgeführt und hält grob die Umrisse der einzelnen Motive fest. Details der Vegetation wie das Buschwerk am unteren Bildrand und die Stämme der Bäume am rechten Bildrand wurden mit wenigen Strichen angelegt. Dennoch ist das Gemälde im Städel dem Umkreis von Cornelis van Zwieten zuzuweisen. Dafür spricht bereits das Kolorit, denn Hans-Ulrich Beck stellte zum einen fest, dass in seinen Werken „ein goldbrauner Ton neben grünlichen Laubfarben" dominiere.[22] Zum anderen lassen sich bei dem Frankfurter Gemälde auch die für Van Zwieten charakteristischen Akzente mit einer Figurenstaffage, die in Lokalfarben gehalten ist, wenn auch in abgeschwächter Form nachweisen (Abb. 415).[23]

Die Malweise ist dünn und lässt die helle Grundierung durchscheinen (Abb. 417). Der skizzenhafte, flüssige Farbauftrag, die sichelförmigen Glanzlichter und die

Monogrammiert und datiert „CVZ 1664". Dazu auch BECK 1991, S. 444, Nr. 1263.

19 Holz, 48 x 61 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 13. Juni 1978, Nr. 145. Monogrammiert und 1662 datiert. Dazu auch BECK 1991, S. 444, Nr. 1262.

20 Annähernd identische Dachformen weist auch das monogrammierte Gemälde von Van Zwieten mit einem Bauernhaus auf (Holz, 28,3 x 35 cm. Paris, Kunsthandel J.O. Leegenhoek, 1971). Aufgrund der „1641" gelesenen Datierung gilt es als ein Frühwerk von Van Zwieten, allerdings hält Beck eine Entstehung 1661 für wahrscheinlicher; vgl. BECK 1991, S. 442 und Nr. 1257.

21 So die Überlegung von Marijke de Kinkelder in einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag.

22 Vgl. BECK 1991, S. 442.

23 Vgl. BECK 1991, S. 442.

Abb. 415: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 416: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, Mikroskopaufnahme: Flüssiger Farbauftrag mit sichelförmigen Glanzlichtern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Verwendung gelbgrüner Töne (Abb. 416) erinnern an Werke von Van Goyen.[24] Auch der Bildaufbau mit einer grob skizzierten Unterzeichnung auf einer hellen, durchscheinenden und damit die Lichtwirkung des Gemäldes bestimmenden Grundierung legen nahe, dass diese Landschaft in der Nachfolge von Jan van Goyen entstanden ist. Motivische Parallelen zu Werken Van Zwietens aus den 1660er Jahren sprechen für eine etwa zeitgleiche Entstehung des Frankfurter Gemäldes. Dem dendrochronologischen Befund zufolge ist von einer Entstehung nach 1647 auszugehen.[25] Auch wenn die nur noch schwach ausgeprägte Abfasung am unteren und rechten Bildrand eine Beschneidung und somit eine Zweitverwendung der Tafel nahelegt, so lassen sich in der Röntgenaufnahme keine Reste einer älteren Komposition nachweisen. Die vermutlich Bleiweiß enthaltende Grundierung überzieht den gesamten Bildträger und schirmt alle möglicherweise darunterliegenden Farbschichten ab.

Abb. 417: Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel, Mikroskopaufnahme: Dünne Malweise mit durchscheinender Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1892, S. 68, Nr. 305a; 1897/1900, S. 66, Nr. 305a; 1900, S. 111, Nr. 305a; 1905/07, S. 55, Nr. 305a; 1995, S. 69, Abb. 149

NIEUWSTRATEN 1965, S. 84

24 Vgl. zur Malweise von Van Goyen Kat. FRANKFURT 2005a, S. 82–128.

25 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 18. November 2002 in der Gemäldeakte.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

DER KAMPF DER HIMMLISCHEN MIT DER IRDISCHEN LIEBE

INV. NR. 482

Um 1750–1800

Leinwand, 59,5 x 121,0 cm (Keilrahmenmaß)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand (die Anzahl der Fäden ist nicht ermittelbar, weil die Spannränder beschnitten sind) wurde mit einer weißen Grundierung versehen, die zugleich die erste Malschicht darstellt und deshalb von den später darüber gelegten Malschichten nur teilweise überdeckt wird.
Bei der Taxation des Gemäldes 1817 wurde der Zustand mit „Erhalten" beschrieben (Archiv. 1817, S. 22). Bei der Restaurierung 1821 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern hat dieser dem Protokoll zufolge „den Ölfirnis genommen, die Löcher zugemalt und das ganze repar." (Morgenstern-Protokoll, Nr. 66; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Zwischen dem 16. und 19. November 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 43).
Bei der Doublierung, die zu einem unbekannten Zeitpunkt erfolgte, wurden die Spannränder abgeschnitten. Zahlreiche Kittungen und Retuschen: am rechten Bildrand unten, am Gesäß und Bauch des Puttos mit dem Lobeerkranz sowie rechts daneben im Hintergrund, außerdem am Knie, rechten Unterschenkel und Bauch des Putto mit dem Bogen sowie im Flügel des liegenden Putto, über dessen Kopf im Hintergrund und links daneben in der Draperie. Die retuschierten Kittungen gehen möglicherweise auf die Restaurierung durch Morgenstern zurück. Lasurartige Retuschen im rechten Oberschenkel, an der Unterseite des Bauches sowie am Hals und am Ohr des Putto mit dem Lorbeerkranz. Hochstehende Malschicht rechts im Baumstamm. Beule in der oberen rechten Ecke, dort auch kleinere Ausbrüche. Die Oberfläche ist insgesamt stark verschmutzt. Unter UV-Licht wird ein älterer, dünner Firnis sichtbar. Ältere Retuschen über den Kittungen und in einem vertikalen Streifen in der Mittelachse. Jüngere Retuschen in den Schattenzonen am Hinterkopf des Putto mit dem Lorbeerkranz und unter seinen Beinen, in der Astgabel und teilweise am Stamm des Baumes am rechten Bildrand, in den Haaren, im erhobenen Bein und im Flügel des liegenden Putto sowie im Schattenbereich des gemalten Rahmens links und oben. Die Schatten der Draperie links wurden in jüngerer Zeit teilweise nachgezogen.
Auf der Rückseite wird die originale Leinwand von der Doublierleinwand verdeckt. Klebezettel auf der unteren Strebe links: „[gedruckt] Städelsches Kunstinstitut [in blauem Stift:] 482", darunter „De Wit". Inschrift auf dem linken Schenkel in Bleistift „Francesco Fiamingho Palazzo Spada, Rom" (Abb. 418).

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jac. de Witt"

BESCHREIBUNG

Bei der Grisaille handelt es sich um ein Trompe-l'œuil: Ein umlaufender, profilierter Rand suggeriert, dass es sich um eine vertiefte Reliefdarstellung in einem steinernen Rahmen handelt. Sie zeigt links oben eine Draperie, die ein Putto nach rechts zieht, so dass der Stoff fast die gesamte Szene hinterfängt. In der linken Bild-

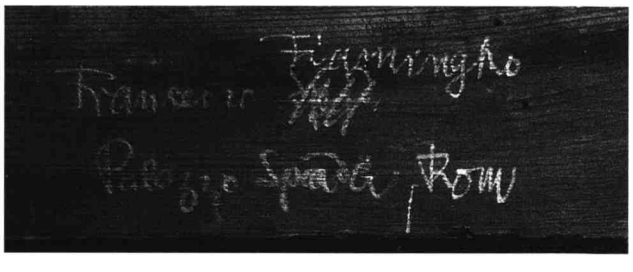


Abb. 418: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, Rückseite: Inschrift auf dem Keilrahmen, Frankfurt a. M., Städel Museum

hälfte findet ein Kampf statt: Einer der beiden Kontrahenten ist bereits zu Boden gestürzt; mit seiner linken Hand versucht er den Griff des Gegners in sein Gesicht abzuwehren. In der anderen Hand hält er den Rest eines Pfeils, den er zuvor vermutlich aus dem Köcher auf seinem Rücken gezogen hat. Der auf ihm sitzende Erot hebt mit seiner rechten Hand einen Bogen, als wolle er diesen auf den Kopf seines zu Boden gegangenen Gegners schlagen. Rechts von ihm ist ein Putto zu sehen, der in der empor gehaltenen Hand nicht nur einen Zipfel der Draperie, sondern auch einen kleinen Lorbeerkranz hält. Rechts schließt ein Baumstamm die Szene ab. Das von links einfallende Licht modelliert die plastisch wirkenden Formen, die durch unterschiedlich tiefe Schatten in verschiedenen grauen Nuancen suggeriert werden.

Abb. 419: Jacob de Wit, Der Frühling, 1751, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das Gemälde aus der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel als „Jac. de Witt" erworben.[1] Im folgenden Jahr wird der Wert mit *f* 22 angegeben und der Zustand als „Erhalten" bezeichnet.[2] Das Städel-Inventar von 1817 vermerkt: „Ausgeschieden. Sind nicht von de Wit. Vermutlich v. Schütz."[3] Dennoch wird das Gemälde im Städel-Verzeichnis von 1819 unter der Zuschreibung an Jacob de Wit aufgenommen und die Bildwirkung mit einem Basrelief verglichen.[4] Das Städel-Inventar von 1880 greift den Kommentar des Inventars von 1817 auf und weist das Gemälde erneut Schütz zu.[5] Danach wird das Gemälde erst wieder im Städel-Verzeichnis von 1914 aufgeführt. Die Zuschreibung an De Wit wird beibehalten.[6] Arthur Hanke weist darauf hin, dass die Grisaille unter den holländischen Gemälden im Städel herausfällt.[7] Jochen Sander und Bode Brinkmann bezweifeln in dem 1995 erschienenen Gemäldeverzeichnis die Autorschaft von De Wit, indem sie den aufgeführten Künstlernamen mit einem Fragezeichen versehen.[8]

DISKUSSION

Die in den Städel-Verzeichnissen nur selten erwähnte und offenbar frühzeitig zur Disposition stehende Grisaille, deren Zuschreibung schon bald nach dem Erwerb infrage gestellt wurde, galt von Anfang an als Fremdkörper in der Sammlung.[9] Dies ist nicht nur mit der speziellen Maltechnik zu erklären, sondern auch mit der ursprünglichen Funktion des Gemäldes: Als Dekorationsmalerei war es Teil einer Innenausstattung und hatte deshalb nicht den Rang eines eigenständigen Kunstwerks. Gemalte Innendekorationen kamen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Mit der Ankunft des Franzosen Daniel Marot, der 1686 in die Dienste des Statthalters Willem III. eintrat, prägte zunehmend der französische Geschmack die Inneneinrichtung der holländischen Patrizierhäuser.[10] Ziel war ein einheitlicher und harmonischer Gesamteindruck, der sich nicht nur in der Verwendung gleicher Stoffe für die Ausstattung und einem einheitlichen Farbklang ausdrückte, sondern auch in einer symmetrischen Gliederung des Raumes. Eine niedrige, um den Raum geführte Lamperie hatte den Charakter einer durchgehenden Brüstung und trug damit zu einer homogenen Raumwirkung bei. Die Wände und auch die Decken wurden durch geschnitzte Pilaster und Deckenbalken in einzelne Felder aufgeteilt,

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 482.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 22, Nr. H.
3 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 482.
4 Vgl. Verz. 1819, S. 51, Nr. 204.
5 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 482.
6 Vgl. Verz. 1914, S. 115, Nr. 584.
7 Vgl. Verz. 1915, S. 124, Nr. 584.
8 Vgl. Verz. 1995, S. 63f., Abb. 120 als „Jacob de Wit (?)".
9 Im Städel-Inventar von 1817 wird es als „ausgeschieden" bezeichnet und war daher wohl von Beginn an zum Verkauf bestimmt; vgl. STÄDEL-INVENTAR 1817, Nr. 482. Auch Arthur Hanke wies darauf hin, dass das Gemälde aus dem Kontext der Sammlung herausfällt; vgl. Verz. 1915, S. 124, Nr. 584.
10 Vgl. WILLEMIJN FOCK 2006/07, S. 73–79.

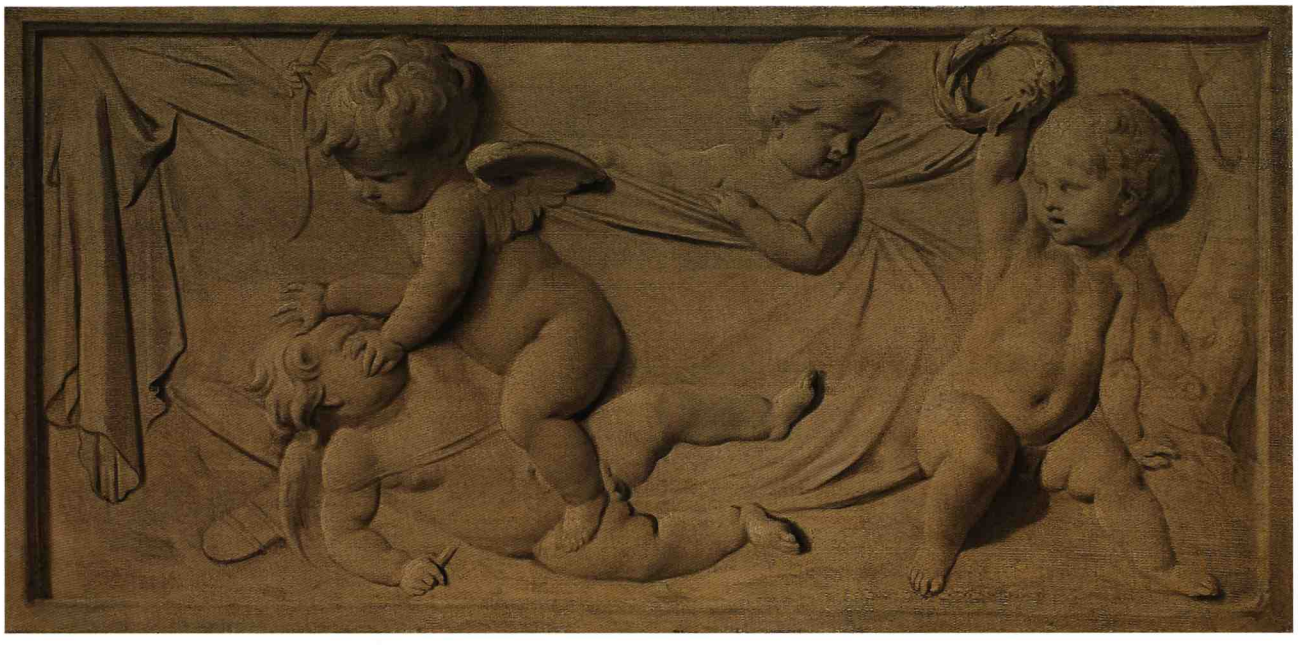


Abb. 420: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, um 1750–1800, Frankfurt a. M., Städel Museum

die bemalte Wandbekleidungen aufnahmen. Häufig stellten diese Parkansichten dar, wobei aufgrund des durchgehenden Horizonts für den Betrachter der Eindruck entstand, inmitten einer Landschaft zu stehen.[11] Über den Türen oder dem Kamin entstanden kleinere Felder, die sich meistens nicht für Landschaftsdarstellungen eigneten. Darin wurden oft Stillleben oder Grisaillen eingefügt, die Basreliefs imitierten.[12]

Das Gemälde im Städel war ursprünglich für einen solchen Verwendungszweck bestimmt. Das belegt nicht zuletzt das ungewöhnlich breite, längsrechteckige Format und die Ausführung in Grisailletechnik. Einer der bekanntesten Vertreter solcher Dekorationsstücke war Jacob de Wit, der zahlreiche Interieurs ausstattete und internationale Aufträge erhielt. Ein charakteristisches Beispiel ist der „Frühling" (Abb. 419), Teil einer 1751 von Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel in Auftrag gegebenen Folge mit den „Vier Jahreszeiten", die für den nach Plänen von François de Cuvilliés errichteten Galeriebau bestimmt war.[13] Als für die Jahreszeit charakteristische Handlung flechten sechs Putti einen Blumenkranz, mit dem sie eine den Frühling symbolisierende Büste der Göttin Flora umkränzen. Überzeugend

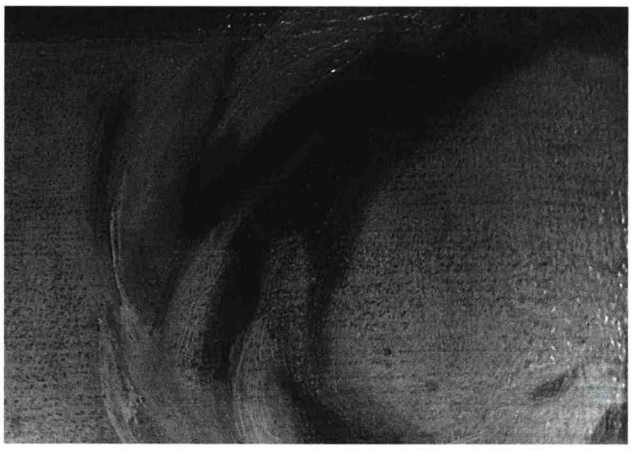


Abb. 421: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, Infrarot-Reflektographie: Nur mit wenigen Strichen angedeutete Details, Frankfurt a. M., Städel Museum

ahmte De Wit nur mit malerischen Mitteln die plastische Wirkung eines in Stein gemeißelten Reliefs nach: Tiefe Schlagschatten bewirken den Eindruck annähernd vollplastischer Figuren, zarte Schattenlinien suggerieren Flachreliefs.[14] Die weich verschwimmenden Konturen der Schatten, aber auch der Glanzlichter erzeugen den Eindruck von poliertem Marmor, auf dessen glänzender Oberfläche sich das Licht scheinbar spiegelt. Den Vorgaben von De Lairesse folgend, verwendete De Wit unterschiedliche Grautöne, denn die Lichtfarbe bestimmt den Schattenton.[15] So erzeugt kühles Licht einen eher warmen Schatten, den De Wit durch eine Beimischung von Gelbocker erzeugte. Blaupigmente hingegen geben dem Schatten, bei auftreffendem warmem Licht, einen kühlen Ton.[16] So entsteht eine fein nuancierte Malerei, die glaubhaft den Eindruck eines Reliefs vermittelt, ein Effekt, der durch die gemalte Nische noch verstärkt wird.

Der Maler des Gemäldes im Städel orientierte sich an solchen Vorbildern von De Wit, denn er ahmte dessen charakteristische Formensprache nach: Die kleinen, eckigen Schatten in den Mundöffnungen gehen ebenso auf sein Vorbild zurück wie die spitzen Nasen und die halbmondförmigen Schatten in den Locken. Im Vergleich wird allerdings deutlich, dass die Frankfurter Grisaille bei Weitem nicht die Subtilität und Feinheit der von De Wit geschaffenen Werke erreicht, denn sie weist insgesamt einen groben, spröden Farbauftrag auf. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 421) wird sichtbar, dass Details nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet werden. Schattenzonen und Bereiche, die besonders plastisch wirken sollen, sind etwas aufwendiger gestaltet: Über dem weißen Grundton wurden die mittleren Schattenwerte in einem blaugrauen Farbton angelegt, dann wurden Höhungen mit einer stark bleiweißhaltigen Farbe aufgetragen. Tiefe Schatten hingegen wurden mit einem braungrauen Farbton suggeriert, über den zum Teil noch eine halbtransparente graue Lasur gezogen wurde, um eine etwas weichere Modellierung zu erzielen (Abb. 422). Die mit trockenen Strichen bezeichneten Schatten (Abb. 424) sind mit der fein vertriebenen Malerei von De Wit ebensowenig zu vergleichen wie die

11 Ratschläge zur Ausgestaltung eines Raumes mit Landschaften gibt Lairesse; vgl. LAIRESSE 1740, Bd. 2, 8. Buch, S. 75, dort auch mit weiteren Hinweisen auf die Anlage des Horizonts. Ein Beispiel ist der von Gerard de Lairesse in Zusammenarbeit mit Johannes Glauber gemalte Zyklus mit italianisierenden Landschaften, um 1687 für das Haus des Kunstsammlers Jacob de Flines entstanden; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 186, Nr. 41. Ein weiteres Beispiel für einen durchgehenden Landschaftsprospekt sind die Wandbilder, die Adriaen van der Werff für das Gartenzimmer seines Rotterdamer Hauses um 1696 malte und die mit einigen Grisaillen und Deckenbildern ein Ensemble bildeten; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 308, Nr. 95 und S. 310, Nr. 96.

12 Vgl. WILLEMIJN FOCK 2006/07, S. 80f. Über die dem jeweiligen Ort angemessenen Themen vgl. LAIRESSE 1740, Bd. 2, 8. Buch, S. 72–75.

13 Leinwand, 217 x 144,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 431). Vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 332, Nr. 106.

14 Auch Lairesse ging ausführlich auf unterschiedliche Schattenwirkungen ein; vgl. LAIRESSE 1740, Bd. 2, 9. Buch, S. 148.

15 Vgl. LAIRESSE 1740, Bd. 2, 9. Buch, S. 147f. Dazu auch Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 332, Nr. 106.

16 Vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 332, Nr. 106.

17 Vgl. WILLEMIJN FOCK 2006/07, S. 82.

Abb. 422: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, Mikroskopaufnahme: Braungrau angelegte Schatten mit darüberliegender halbtransparenter grauer Lasur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 424: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, Mikroskopaufnahme: Mit trockenen Strichen bezeichnete Schatten, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 423: Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß aufgetragene Höhungen mit sichtbaren Pinselspuren, Frankfurt a. M., Städel Museum

mit Bleiweiß aufgetragenen Höhungen, in denen die Pinselspuren sichtbar stehenbleiben (Abb. 423).
Da im 18. Jahrhundert eine große Nachfrage nach Dekorationsmalerei bestand, entwickelte sich eine serienmäßige Fabrikation solcher Wandbehänge, oft zu Lasten der Qualität.[17] Vermutlich handelt es sich bei dem routiniert und eher grob gemalten Frankfurter Gemälde um ein Produkt dieser seriellen Produktion. Besonders beliebte Motive wurden häufig aufgegriffen, wie die Dekorationsfolge eines unbekannten Malers belegt, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. Das Thema des Frankfurter Gemäldes, der Kampf der Himmlischen mit der Irdischen Liebe (Abb. 425), wird hier mit einem Kinderbacchanal kombiniert.[18] Beide Darstellungen gehen auf reale Vorbilder zurück: Bei den Originalen handelt es sich um Reliefs des französischen Bildhauers François Duquesnoy.[19] Die vielfachen Reproduktionen in der holländischen Malerei, auch von Gerrit Dou, belegen die allgemeine Bekanntheit der Komposition. Diese war durch Gipsabgüsse weit verbreitet, wie der Kunstschriftsteller Willem Goeree in seinem Traktat über Zeichenkunst überliefert.[20]
In seiner Vita zu Duquesnoy interpretiert der Kunstschriftsteller Giovanni Pietro Bellori die Darstellung als Sieg der göttlichen Liebe, die die irdische überwindet, sie durch die auf den Mund gedrückte Hand zum Schweigen bringt und dafür mit dem Lorbeerkranz als Zeichen für den ewigen Sieg belohnt wird.[21] Außer den Originalen in Lissabon[22] und im Palazzo Doria Pamphili in

18 Leinwand, 57 x 102 cm. Privatsammlung. Das Kinderbacchanal ist etwas größer (Leinwand, 62 x 107 cm, Privatsammlung) und war als Supraporte bestimmt, die Kampfszene hingegen war ursprünglich das Kaminstück; vgl. die Angaben in den RKD-Databases (Nummer 70625 und 70622).

19 Vgl. BOUDON-MACHUEL 2005, S. 290–297, Nr. Œ.68 mit zahlreichen Repliken. Das Relief wurde von Bellori erwähnt; vgl. Italo FALDI, Le ‚Virtuose operationi' di Francesco Duquesnoy scultore incomparabile, in: Arte antica e moderna 2, 1959, S. 52–62, S. 62. Zur Verwendung dieses Reliefs in Gemälden von Gerrit Dou als Beleg der besonderen mimetischen Qualitäten der Feinmalerei vgl. Peter HECHT, Art beats nature, and painting does so best of all: the paragone competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken, in: Simiolus 29, 2002, S. 184–201.

20 Goeree zufolge waren „alle Dinge" von Duquesnoy als Abgüsse verfügbar; vgl. Willem GOEREE, Inleydinge tot de Alghemeene Teycken-Konst [...], Middelburgh 1668, S. 15; zitiert nach Friso Lammertse, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 151.

21 GIOVAN PIETRO BELLORI, THE LIVES OF THE MODERN PAINTERS, SCULPTORS AND ARCHITECTS. A NEW TRANSLATION

Abb. 425: Anonym (Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), Der Kampf der Himmlischen gegen die Irdische Liebe, um 1750 bis 1799, Niederlande, Privatsammlung

Rom[23] existieren zahlreiche Repliken. Eine befindet sich im Palazzo Spada in Rom, worauf auch die Beschriftung auf dem Keilrahmen des Städel-Gemäldes verweist (Abb. 418).[24] Der sehr viel knapper gefasste Bildausschnitt und die weichen, mehr in der Art des Jacob de Wit modellierten Gesichter belegen, dass sich der unbekannte Maler der Frankfurter Grisaille stilistisch an diesem Vorbild orientierte und nicht am Original von Duquesnoy oder den zahlreichen Kopien, die unmittelbar folgten.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 482; 1819, S. 51, Nr. 204; 1823, S. 30, Nr. 204; 1914, S. 115, Nr. 584; 1915, S. 124, Nr. 584; 1919, S. 148, Nr. 482; 1924, S. 249f., Nr. 482; 1991, S. 77; 1995, S. 63f., Abb. 120

Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 77, S. 102

AND CRITICAL EDITION, translated by Alice Sedgwick Wohl, notes by Hellmuth Wohl, introduction by Tomaso Montanari, Cambridge u. a. 2005, S. 228.

22 Patinierter Gips, 60 x 105 cm. Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian (Inv. Nr. 546). Vgl. BOUDON-MACHUEL 2005, S. 290, Nr. Œ.68a, sie datiert das Werk kurz vor 1628/29 und damit unmittelbar vor die Phase größter Produktivität.

23 Marmor, 60,5 x 100 x 1,5 cm. Rom, Galleria Doria Pamphili. Vgl. BOUDON-MACHUEL 2005, S. 291, Nr. Œ.68b.

24 Gips, 50 x 83,5. Rom, Galleria Spada (Inv. Nr. 318). Boudon-Machuel stuft diese Version als Kopie nach der Fassung in Lissabon ein; vgl. BOUDON-MACHUEL 2005, S. 291, Nr. Œ.68a, ex.1.

JACOB OCHTERVELT

Rotterdam 1634 – 1682 Amsterdam

Das genaue Geburtsdatum von Jacob Ochtervelt ist unbekannt, doch ist seine Taufe im Februar 1634 in der Reformierten Kirche in Rotterdam überliefert. Houbraken zufolge erhielt er zusammen mit Pieter de Hooch eine Ausbildung bei dem Landschafts- und Historienmaler Nicolaes Berchem in Haarlem. Seine Lehrzeit war offenbar 1655 beendet, denn am 14. Dezember 1655 heiratete er Dirkje Meesters in Rotterdam. Das Paar hatte keine eigenen Kinder, aber Ochtervelt übte die Vormundschaft für die Kinder seines Bruders Jan aus und übernahm die Fürsorge für Andries Meesters, eine Waise aus der Familie seiner Frau. Zwischen 1661 bis 1672 ist der Maler regelmäßig in Rotterdam bezeugt, allerdings finden sich kaum Dokumente über seine künstlerische Tätigkeit. Ein Beleg vom 18. Oktober 1667 listet seinen Namen im Zusammenhang mit der Ausschreibung des Postens eines „hoofdmans" in der St. Lukasgilde auf. Ochtervelt verlor die Wahl gegen Cornelis Saftleven, der das Amt übernahm. Am 10. Juli 1672 ist er das letzte Mal in Rotterdam bezeugt. Mit seiner Frau zog er danach nach Amsterdam und erwarb dort einigen Besitz, wie die 1674 aufgestellte Taxation belegt. Im gleichen Jahr erhielt er den Auftrag für ein Bildnis der Regenten des Leprosenheims. Jacob Ochtervelt wurde am 1. Mai 1682 in der Nieuwezijds Kapel in Amsterdam begraben.

Er war vor allem als Genremaler tätig, fertigte aber auch Porträts sowie zu Beginn seiner Karriere einige Historien und Jagdszenen an.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 35; VAN GOOL 2, 1751, S. 488; KURETSKY 1979, S. 3–9; Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 277; Susan Donahue Kuretsky in: DICTIONARY OF ART 23, 1996, S. 344f.

KAVALIER IM FENSTER

INV. NR. 606

1668

Eichenholz, 28,8 x 22,8 cm

Signiert und 1668 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Bei der einteiligen, unregelmäßig abgefasten Eichenholztafel (28,8 x 22,8 x 0,4–1,0 cm) handelt es sich um ein Spaltbrett. Über einer grauen Ölgrundierung wurde eine schwarze Imprimitur oder Unterlegung aufgetragen. Es lässt sich keine Aussparung feststellen.
Zwischen dem 11. und 25. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 35). Es zeigt insgesamt einen relativ guten Zustand. Am unteren Bildrand befindet sich eine Malkante, alle übrigen Ränder wurden beschnitten. Ringsum einzelne kleinere Beschädigungen mit Retuschen und ein großer Ausbruch am linken Bildrand. In der schwarzen Fensteröffnung Schwundrisscraquelé. Matt gewordene Retuschen im Perserteppich, außerdem links neben der Falte eine Übermalung. Jüngere Retuschen an der Vorhangkante. Kleine Fehlstellen im violetten Umhang, im Teppichmuster und im Barett gehen auf Verputzungen zurück. Punktuelle Krepierungen oder Farbveränderungen in manchen Partien, vor allem im Vorhang, im Gesicht und in den Weinblättern. Großer Ausbruch am linken Bildrand.
Unter UV-Licht zeigt der dicke, alte Firnis ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. Er wurde im Gesicht und im rechten, aufgestützten Ärmel gedünnt. Ein dünner Streifen Firnis entlang der Bildränder deutet auf einen Firnisauftrag im Rahmen hin. Firnis teilweise krepiert, Kratzer über dem Kopf des Mannes, Bestoßungen am unteren und rechten Bildrand. Matte Bereiche im Barett gehen vermutlich auf Firniskrepierungen zurück.
Die Signatur „J· Ochtervelt· f·" wurde in schwarzbrauner Farbe auf dem Gesims rechts des Teppichs aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 426). Von der darunter geschriebenen Jahreszahl „1668" sind die ersten drei Ziffern stark und die letzte leicht verputzt.
Auf der Rückseite links, oben und unten sekundär abgefast. Ursprüngliche Abfasung rechts noch in Resten vorhanden. Klebezettel oben durch die sekundäre Abfasung teilweise beseitigt, darauf in schwarzer Tinte „Ogtervelt.". Mittig Klebezettel „G. 606." (Abb. 427).
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1606 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1610 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1620.

Abb. 426: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Joh. Ochtersvelt"

KOPIE

Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819), Öl auf Holz, 7,1 x 5,5 cm, 1806–1819. Im Morgenstern'schen Kabinett, Schrank III, 1806–1827, rechter Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum.[1]

BESCHREIBUNG

Aus einem Fenster, dessen blaugrauer Vorhang beiseite geschoben ist, lehnt sich ein junger Kavalier. Den Kopf leicht geneigt, blickt er den Betrachter aus weit geöffneten Augen an. Dunkle Haare umgeben das Gesicht mit den vollen Wangen, dem weichen Mund und dem dünnen Oberlippenbart. In der entspannt nach unten hängenden linken Hand hält er ein rotes Samtbarett mit gol-

1 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 137.

Abb. 429: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, 1668, Frankfurt a. M., Städel Museum

denem Rand. Mit der leicht gespreizten Rechten greift er vor der Brust in seinen schweren, violetten Umhang, der über seinen Schultern liegt. Das steil von oben einfallende Licht lässt sein kostbares Gewand mit geschlitzten Ärmeln aus cremefarbener Seide und sein weißes, fein plissiertes Hemd an den Armen hell aufscheinen. Um den Hals hat er einen rosafarbenen Schal geschlungen, der vorne zu einem Knoten gebunden ist. Die Fensteröffnung wird von glatten Pilastern und nur schwach profilierten Gesimsen gerahmt. Über der Brüstung liegt ein persischer Teppich mit langen Fransen, der zu üppigen Falten zusammengeschoben ist. Eine Ranke des Weinstocks rechts an der Mauer wächst oben in die Fensteröffnung hinein.

FORSCHUNGSSTAND

Mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs gelangt das Gemälde 1817 unter der Zuschreibung an „Joh. Ochtersvelt" in das Städel. Das als „Mannsportrait" bezeichnete Gemälde wird auf *f* 330 taxiert.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1835 wird erstmals die Signatur „J. Ochtervelt f." genannt.[3] Johann David Passavant vermerkt 1855 die feinmalerische Malweise des für ihn zu den „Charakterbildern" zählenden Gemäldes.[4] Handschriftlich annotiert der Städel-Inspektor Gerhard Malß im Verzeichnis von 1850 die aktuelle Taxation in Höhe von *f* 250.[5] Erst 1883 wird die Datierung entdeckt, aber zunächst als „1666" gelesen.[6] In der Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel führt Theodor Levin auch Ochtervelts Gemälde auf, dessen Signatur und Datierung er für gefälscht hält.[7] Ein Jahr später weist er auf die seiner Meinung nach schwache Qualität des Gemäldes hin, die noch hinter die Arbeiten des jüngsten Mieris, gemeint ist wohl Frans van Mieris d. J., zurückfalle.[8] 1892 wird die letzte Ziffer der Datierung zu „1668" korrigiert. Als Vorname des Künstlers wird nun Jacob angegeben. Außerdem wird die Funktion als Porträt durch die Umschreibung „Halbfigur eines Cavaliers, aus einer Fensterbrüstung herausblickend" zurückgenommen.[9] Heinrich Weizsäcker führt das Gemälde unter dem Titel „Männliches Bildnis" auf. Er transkribiert die Signatur und die Datierung, die er ebenfalls als 1668 liest.[10] Im Städel-Verzeichnis von 1905/07 wird die Signatur, von der Transkription Weizsäckers und der bisherigen Schreibweise abweichend, als „Ochterfeld" wiedergegeben, die Lesart der Jahreszahl „1668" jedoch übernommen.[11] An dieser Datierung wird auch in der Folgezeit festgehalten.[12]

In ihren Catalogue raisonné zum Œuvre von Ochtervelt nimmt Susan Donahue Kuretsky das Frankfurter Gemälde unter die eigenhändigen Werke auf.[13] Sie greift den von Eduard Plietzsch geäußerten Gedanken auf, dass die Darstellung einer singenden Frau ehemals in der Eremitage in St. Petersburg ein mögliches Gegenstück zum Frankfurter Gemälde sein könne.[14] Dies erkläre die passive und etwas träumerische Haltung des Frankfurter Kavaliers, dem dabei die Rolle des Zuhörers zukomme. Die übliche heraldische Zuordnung von Paardarstellungen wäre damit in das Gegenteil verkehrt: Ist die Dame sonst stets auf der rechten Seite dargestellt, findet sie sich beim Frankfurter Pendant auf der linken wieder.[15]

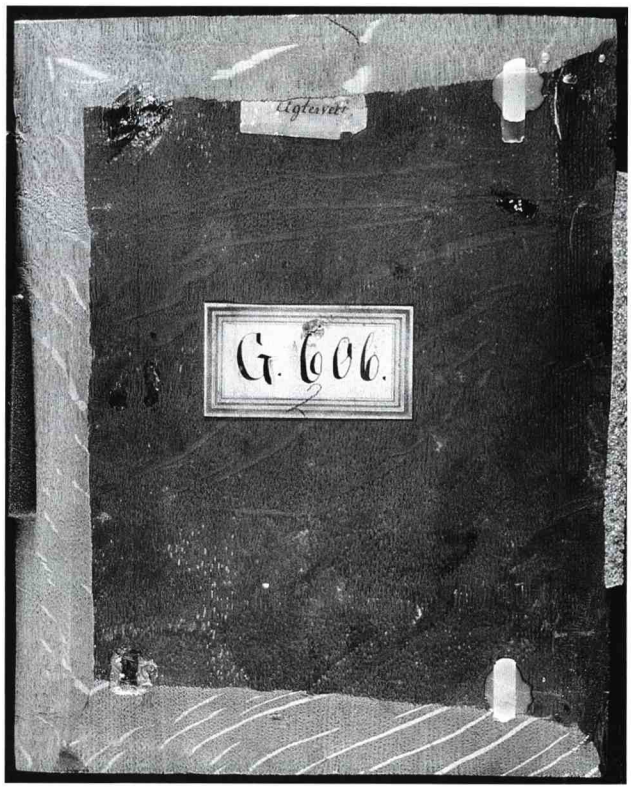


Abb. 427: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 24.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 84, Nr. 270.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 254.
5 Vgl. Verz. 1858, S. 100, Nr. 235.
6 Vgl. Verz. 1883, S. 136, Nr. 230. Auch im Städel-Inventar von 1880 wird die Jahreszahl als „1666" wiedergegeben.
7 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 677, Nr. 37.
8 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 256, Nr. 37.
9 Vgl. Verz. 1892, S. 55, Nr. 230.
10 Vgl. Verz. 1900, S. 248f., Nr. 230.
11 Vgl. Verz. 1905/07, S. 43, Nr. 230.
12 So auch im Verz. 1995, S. 44, Tafel 191.
13 Vgl. Kuretsky 1979, S. 73f., Nr. 48 und Abb. 70.
14 Vgl. Plietzsch 1937, S. 370 und Plietzsch 1960, S. 65 sowie Kuretsky 1979, S. 21f. und S. 73, Nr. 47 und Abb. 69A.
15 Vgl. Kuretsky 1979, S. 21f.

DISKUSSION

Ochtervelts früheste Gemälde datieren aus der Mitte der 1650er Jahre. Zunächst malte er Landschaften und Gartenszenen, die Einflüsse der Utrechter Caravaggisten zeigen, wie etwa die um 1655 entstandene „Musizierende Gesellschaft" in Braunschweig.[16] Die Lichtführung mit den ausgeprägten Licht-Schatten-Kontrasten geht auf diese Vorbilder ebenso zurück wie die Kleidung des männlichen Musikanten. Das Wams mit den auffallend geschlitzten Ärmeln wird einige Jahre später, etwas modifiziert, im Frankfurter Gemälde wieder aufgegriffen. Nach 1660 konzentrierte sich Ochtervelt dann überwiegend auf Genreszenen mit elegant gekleideten Figuren, deren feine, emailartig glatte Malweise den Einfluss der Leidener Feinmaler verrät. Dies belegt auch das Frankfurter Gemälde, das 1668 datiert ist. Als Fensterbild konzipiert und auch darin Leidener Impulsen folgend, gehört es zu einer Gruppe ähnlich komponierter Gemälde, die Kuretsky in die Jahre 1665–1675 datiert.[17] Vom Stil wie vom Format her steht das Frankfurter Gemälde dem 1666 datierten „Singenden Geigenspieler" in Glasgow sehr nahe, bei dem es sich wohl um ein Selbstbildnis Ochtervelts handelt.[18] Auch in der Kleidung gibt es Übereinstimmungen: Der Musiker trägt ein vergleichbares Wams mit geschlitzten Ärmeln und ebenfalls ein Samtbarett. Deutliche Parallelen bestehen außerdem zu zwei weiteren Gemälden, das eine in Dublin und das andere, aus der Eremitage in St. Petersburg stammend, ehemals in der Münchner Sammlung Hanfstaengl. Das Dubliner Gemälde stellt eine Dame mit Weintrauben in einem Fenster dar und wird von Kuretsky um 1668 datiert (Abb. 428).[19] Die rahmende Architektur ist dem Frankfurter Bild eng verwandt: Das Fenster wird gleichermaßen von Pilastern eingefasst, wenngleich das Gesims nicht deutlich artikuliert ist. Von oben rankt sich, wie im Frankfurter Bild, Wein herunter. Die Frau, die ihre Arme auf ein über die Brüstung gelegtes Tuch mit Fransen stützt, ist jedoch im Vergleich zum Frankfurter Kavalier schlichter gekleidet und versucht, durch einen weiten Ausschnitt ihres Kleides den Blick auf sich zu ziehen.

Das zweite Gemälde aus der Sammlung Hanfstaengl zeigt – ebenfalls in einem Fenster – eine elegante Dame

Abb. 428: Jacob Ochtervelt, Dame mit Weintrauben in einem Fenster, um 1668, Dublin, Courtesy of The National Gallery of Ireland

mit einem Notenblatt in der Hand, offenbar eine Sängerin (Abb. 430).[20] Das Fenster weist wiederum den gleichen architektonischen Rahmen wie in Frankfurt auf, ist allerdings nicht mit einer Weinranke verziert. Beide Gemälde – das Frankfurter wie das der Sammlung Hanfstaengl – verbindet außerdem die Eleganz der Dargestellten. Diese Übereinstimmungen ließen Plietzsch annehmen, dass es sich um zusammengehörige Pendants handele.[21] Kuretsky zufolge, die den Gedanken aufgriff, komme dem Mann dabei die Rolle des Zuhörers zu.[22] Hierfür lassen sich auch Parallelen im Œuvre des Künstlers finden. Neben einzelnen Musikern[23] und musizierenden Paaren[24] stellte Ochtervelt wiederholt elegante Paare dar, bei denen einer der beiden musiziert, der an-

16 Leinwand, 82,9 x 73,6 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 365). Vgl. KURETSKY 1979, S. 54, Nr. 5 und Abb. 11 sowie Kat. BRAUNSCHWEIG 1983, S. 156 mit Abb.

17 Vgl. KURETSKY 1979, S. 20–22.

18 Holz, 25,7 x 20,6 cm. Glasgow Art Gallery and Museum. Vgl. KURETSKY 1973, S. 133f., Abb. 7 und KURETSKY 1979, S. 66f., Nr. 33 und Abb. 61.

19 Holz, 26,6 x 21 cm. Dublin, The National Gallery of Ireland (Inv. Nr. 435). Vgl. KURETSKY 1979, S. 74, Nr. 49 und Abb. 71 sowie Kat. DUBLIN 1986, S. 106f. und Abb. 116.

20 Holz, 26 x 19,5 cm. Bis 1930 in der Eremitage in St. Petersburg; dann Sammlung Hanfstaengl, München, heutiger Verbleib unbekannt. Vgl. KURETSKY 1979, S. 73, Nr. 47 und Abb. 69A. Dort um 1668 datiert.

21 Vgl. PLIETZSCH 1937, S. 370 und PLIETZSCH 1960, S. 65.

22 Vgl. KURETSKY 1979, S. 21f.

23 Wie etwa dem oben erwähnten „Singenden Geigenspieler" in Glasgow; vgl. Anm. 18.

24 Genannt seien das „Doppelbildnis einer singenden Frau und ihres cellospielenden Mannes" in Privatbesitz (Leinwand, 80 x 72 cm. Mailand, Privatbesitz. Ehemals Sammlung P. Mersch. Vgl. PLIETZSCH 1937, S. 370; PLIETZSCH 1960, S. 66 und KURETSKY 1979, S. 91, Nr. 90 und Abb. 159) und das „Musizierende Paar" in Chicago (Holz, 79 x 64,5 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago (Inv. Nr. 345.11). Signiert und 1671 datiert. Vgl. PLIETZSCH 1937,

Abb. 430: Jacob Ochtervelt, Dame mit Notenblatt, um 1668, ehemals München, Sammlung Hanfstaengl

dere aber zuhört, wie in dem Londoner Gemälde einer „Frau am Cembalo vor einem sitzenden Mann“[25] oder dem „Lautenspieler vor einer Dame“ ehemals im Londoner Kunsthandel.[26] Im Kontext dieser Werke lässt sich der Frankfurter „Kavalier“ gut als Gegenstück zu der „Sängerin“ aus der Sammlung Hanfstaengel (Abb. 430) sehen. Zusammen betrachtet, erinnern beide Werke an Ochtervelts Gemälde einer „Frau mit Notenblatt neben einem Mann mit Weinglas an einer Brüstung“,[27] welches einer langen Tradition entsprechend auch als Verführungsszene gedeutet wird.[28] Das Frankfurter Männerbild und sein Pendant, das „Bildnis einer Sängerin“, könnte man analog als Verführung durch die Musik deuten. Das Motiv des singenden bzw. musizierenden Paares

Abb. auf S. 371 und KURETSKY 1979, S. 80, Nr. 63 und Abb. 75).

25 Leinwand, 79,7 x 65,4 cm. London, The National Gallery (NG 2143). Vgl. KURETSKY 1979, S. 93, Nr. 95 und Abb. 107 sowie Kat. LONDON 1991, S. 292, Tafel 250. Um 1675–1680 datiert.

26 Leinwand, 52 x 40,9 cm. Zuletzt London (Sotheby's) 12. Dezember 1979, Nr. 28 mit Abb. Vgl. PLIETZSCH 1937, Abb. S. 373 und KURETSKY 1979, S. 78, Nr. 59 und Abb. 58. Um 1669/70 datiert.

27 Leinwand, 33 x 27,3 cm. Verst. New York (Sotheby's) 11. Januar 1996, Nr. 33 mit Abb. Vgl. KURETSKY 1979, S. 90f., Nr. 89 und Abb. 73. Um 1675 datiert.

28 Zu Verführungsszenen mit Musikanten siehe DEKIERT 2003, speziell S. 141-157 sowie S. 171–183, wo die Laute als Instrument der Verführung vorgestellt wird, und Marcus DEKIERT, „Hätte ich nun einen Burschen, der mir die Laute spielte“. Vom

Abb. 431: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, 1668, Frankfurt a. M., Städel Museum

geht vor allem auf die Utrechter Caravaggisten zurück.[29] Zu verweisen ist insbesondere auf Gerrit van Honthorst, der sich dem Thema wiederholt widmete. So findet sich bei ihm bereits die Verbindung von Musik und Trinken, die Ochtervelts oben erwähntes Gemälde „Frau mit Notenblatt neben einem Mann mit Weinglas an einer Brüstung" aufgreift. Neben musizierenden Paaren[30] schuf Honthorst vor allem Einzeldarstellungen wie die beiden 1624 datierten Gemälde „Lautenstimmerin"[31] und „Kurtisane mit Gitarre" in Paris.[32] Er malte auch Pendants wie die zwei Kopien nach Honthorst in Leipzig mit dem „Geiger bei Kerzenlicht" und dem

Lautenschlagen, Saitenstimmen und Flötenblasen, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 2009, S. 65–79.

29 Siehe hierzu DEKIERT 2003.

30 Wie das um 1623/24 datierte „Duett", Leinwand, 79,1 x 95,3 cm. Montreal, Museum of Fine Arts (Purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest and William Gilman Cheney Bequest 1969.1639). Vgl. THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS, bearb. v. Guy Cogeval, Nathalie Bondil u. Hélène Lamarche, Paris 2001, S. 41 und Farbabb. 37 sowie JUDSON-EKKART 1999, Nr. 255 und Farbtafel XXI.

31 Leinwand, 82 x 68 cm. Paris, Musée du Louvre, als Leihgabe in Fontainebleau, Musée national du château. Vgl. JUDSON-EKKART 1999, Nr. 222 und Farbtafel XVII. Hierzu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 2009, S. 70.

32 Leinwand, 82 x 68 cm. Paris, Musée du Louvre, als Leihgabe in Paris, Ministère de la Finance. Vgl. JUDSON-EKKART 1999,

„Mädchen mit Laute bei Kerzenlicht" bezeugen.[33] Auf Honthorst könnte auch das Motiv des Fensters zurückgehen, wie sein 1623 datierter „Fröhlicher Geiger mit einem Weinglas" in Amsterdam belegt, wo der Geiger neben einer Draperie im Fenster lehnt.[34] Ein zweites Fensterbild mit einem Flötenspieler in Schwerin aus demselben Jahr wurde aufgrund der Gemeinsamkeiten in Stil und rahmender Architektur möglicherweise als Pendant zum „Fröhlichen Geiger" in Amsterdam konzipiert.[35] Das Fenster ist wie in Ochtervelts Frankfurter Gemälde mit einer Weinranke verziert.

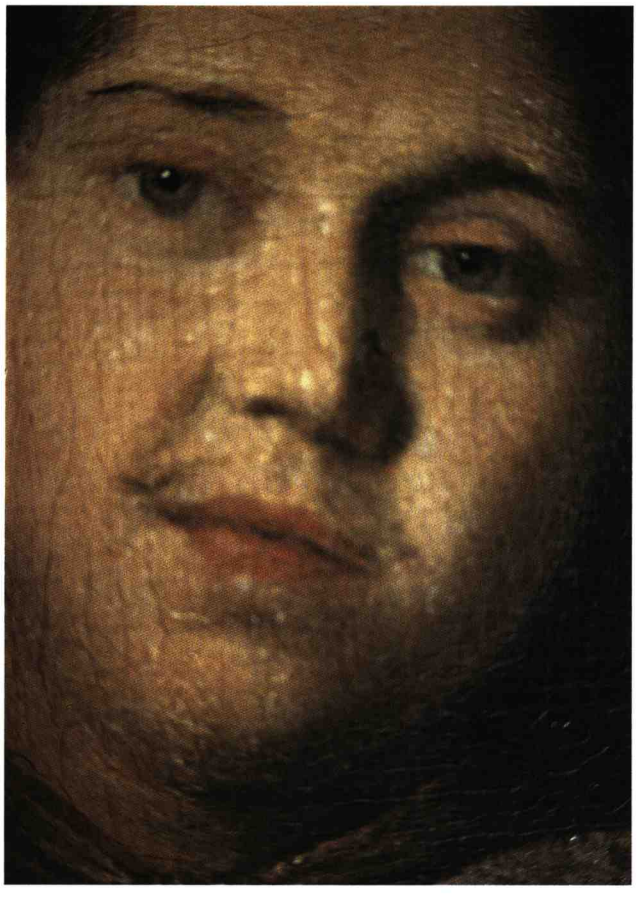


Abb. 432: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, Mikroskopaufnahme: Auftrag des Inkarnats im Gesicht, Frankfurt a. M., Städel Museum

Das Motiv des Musikanten im Fenster war auch von den Leidener Feinmalern übernommen worden und begegnet beispielsweise in Gerrit Dous „Geigenspieler" von 1653 in Vaduz.[36] Dous Fensternischen sind wie im Frankfurter Bildnis häufig mit Wein umrahmt.[37] Auch in den Gemälden des Frans van Mieris d. Ä. finden sich mit Wein verzierte Fenster.[38] Bei Dou wird das Fenstermotiv dann häufig durch ein Relief unter dem Fenstergesims erweitert. Die Figuren sind deswegen kleiner dargestellt als bei Honthorst, wo beispielsweise der Geiger fast das gesamte Fenster ausfüllt. Ochtervelts Interesse an der Leidener Feinmalerei zeigt sich somit nicht nur bei der Wahl des Sujets, sondern auch bei der Wahl des Fensters als wichtiges Kompositionselement. Im Unterschied zu Dou und der Leidener Malerschule, die fast ausschließlich Rundbogenfenster darstellten, entschied sich Ochtervelt dabei allerdings für eine rechteckige Öffnung – wie sie bereits bei Honthorst begegnete.

Auch in der Malweise schließt sich Ochtervelt der Leidener Feinmalerei an. Seine Figuren sind in kostbare Stoffe gekleidet, deren unterschiedliche Texturen sorgfältig herausgearbeitet sind. Die Details sind feinmalerisch ausgeführt. Halbtransparente Lasuren sind dünn übereinandergelegt und bewirken so eine prächtige Brillanz der Farben. Schimmernde Oberflächen wie der fein gefältelte Stoff an den Manschetten des Mannes auf dem Frankfurter Gemälde werden durch präzise gesetzte Glanzlichter wiedergegeben, deren verschwimmende Konturen den weichen, seidigen Schimmer erzeugen. Bei den Inkarnaten ist eine fein vertriebene Malweise zu beobachten, die Gesicht und Händen eine porzellanartige glatte Oberfläche gibt und gleichzeitig

Nr. 220 und Farbtafel XVIII. Hierzu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 2009, S. 70 und Abb. 36.

33 Beide Leinwand, 87 x 72,5 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 1586). Vgl. JUDSON-EKKART 1999, Nr. 223 und 224 mit Abb. (dort in die frühen 1620er Jahre datiert). Im Kat. LEIPZIG 1995, S. 86 dagegen als „Honthorst (?)".

34 Leinwand, 108 x 89 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-180). Vgl. JUDSON-EKKART 1999, Nr. 241 und Tafel 138; Kat. AMSTERDAM 1976, S. 285 mit Abb. und Kat. AMSTERDAM 2007, Nr. 135 mit Farbtafel. Hierzu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 2009, Nr. 16 mit Farbabb.

35 Leinwand, 107,5 x 85,5 cm. Schwerin, Staatliches Museum (Inv. Nr. G 25). Signiert und datiert 1623. Vgl. Kat. SCHWERIN 1982, Nr. 152 und Abb. 56 sowie JUDSON-EKKART 1999, Nr. 244 und Tafel 137. Hierzu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 2009, Nr. 17 mit Farbabb.

36 Holz, 31,7 x 20,3 cm. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein. Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, Nr. 10; Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, Nr. 20 mit Abb.; FRANITS 2004, Farbabb. 102 sowie SONNTAG 2006, Abb. 3.

37 So beispielsweise „Die Traubenpflückerin" von 1662 (Holz, 38 x 29 cm. Turin, Galleria Sabauda; vgl. SONNTAG 2006, Farbtafel 8) oder „Mädchen mit Trauben am Fenster" (Holz, 38,1 x 29,1 cm. London, Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II (Inv. Nr. 352); vgl. WHITE 1982, S. 38, Nr. 44 und Tafel 38 sowie KLEINMANN 1996 , Abb. 9).

38 Etwa im „Seifenblasenden Jungen" von 1663 im Mauritshuis in Den Haag (Holz, 25,5 x 19 cm, Inv. Nr. 106); vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, Nr. 58 und Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, Nr. 82 mit Farbabb. Zum Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts siehe SONNTAG 2006. Beispiele von Fensterbildern auch im Ausst. Kat. LEIDEN 1988 und Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90. Siehe hierzu außerdem KLEINMANN 1996.

Abb. 433: Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster, Mikroskopaufnahme: Rote über braunen Lasuren im Barett, Frankfurt a. M., Städel Museum

die Volumina modelliert (Abb. 432). Mithilfe des mehrschichtigen Farbauftrages ließen sich besondere Lichteffekte erzielen. So wurde das Barett zunächst in Braun angelegt und dann partiell mit hellroten Farbtönen überdeckt, um das Schimmern des Samtstoffes überzeugend zu suggerieren. (Abb. 433).

Die Datierung der Frankfurter Tafel 1668 stimmt mit Kuretskys stilistischer Einordnung in Ochtervelts Œuvre überein. Dem dendrochronologischen Befund zufolge hätte das Gemälde sogar bereits nach 1620 entstanden sein können, deutlich vor Ochtervelts Geburt. Da sich im Röntgenbild aber keine Reste einer älteren Komposition nachweisen ließen, ist eine Zweitverwendung der Tafel nicht zu belegen. Ochtervelt könnte also eine bereits länger gelagerte Tafel benutzt haben.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 174; 1823, S. 28, Nr. 174; 1830, S. 36, Nr. 259; 1833, Taf. 14; 1835, S. 84, Nr. 270; 1844, S. 106, Nr. 254; 1855, S. 22, Nr. 254; 1858, S. 100, Nr. 235; 1866, S. 103, Nr. 235; 1870, S. 112, Nr. 169; 1873, S. 114, Nr. 170; 1879, S. 132, Nr. 230; 1883, S. 136, Nr. 230; 1888, S. 145, Nr. 230; 1892, S. 55, Nr. 230; 1897/1900, S. 53, Nr. 230; 1900, S. 248f., Nr. 230; 1905/07, S. 43, Nr. 230; 1907, S. 41, Nr. 230; 1910, S. 52, Nr. 230; 1914, S. 53, Nr. 230; 1915, S. 111, Nr. 230; 1919, S. 86, Nr. 606; 1924, S. 149, Nr. 606; 1966, S. 91; 1971, S. 46; 1986, S. 24, Nr. 7; 1987, S. 81; 1995, S. 44, Taf. 10

PARTHEY 2, 1864, S. 197, Nr. 6
LEVIN 1886/87, Sp. 677, Nr. 37
LEVIN 1887/88, Sp. 256, Nr. 37
PIGEON 1888, S. 256, Nr. 37
EBE 1901, S. 533
W. R. VALENTINER, Jacob Ochtervelt, in: Art in America and elsewhere XII, 1924, S. 269-284, hier S. 273
PLIETZSCH 1937, S. 370
PLIETZSCH 1960, S. 65
KURETSKY 1973, S. 133, Anm. 27
ROBINSON 1974, S. 87, Anm. 122
KURETSKY 1979, S. 22, S. 73f., Kat. Nr. 48 und Abb. 70
Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 277
Susan Donahue Kuretsky in: DICTIONARY OF ART 23, 1996, S. 344f.

JAN VAN OS

Middelharnis 1744 – 1808 Den Haag

Am 23. Februar 1744 wurde Jan van Os in Middelharnis getauft. Einige Jahre später zog der Maler nach Den Haag, wo er seine künstlerische Ausbildung bei Aert Schouman erhielt. 1773 trat er der Den Haager Malergilde Confrerie Pictura bei. Zwei Jahre später heiratete er Susanna de La Croix, Tochter des französischen Porträtmalers Pierre Frédéric de La Croix (1709–1782), die wie ihr Vater taubstumm war. Jan van Os fertigte Seestücke nach dem Vorbild von Jan van de Cappelle und Willem van de Velde d. J. an. Besondere Berühmtheit erlangte er jedoch mit seinen prunkvollen, asymmetrisch komponierten Blumen- und Früchtestillleben im Stil von Jan van Huysum. Sein Ruhm reichte bis nach England, wo er seine Werke von 1773 bis 1791 in der Society of Arts in London ausstellte. Jan van Os schuf nicht nur Gemälde, sondern fertigte auch Zeichnungen und Aquarelle an. Außerdem war er als Dichter tätig. Am 7. Februar 1808 verstarb Jan van Os in Den Haag.

LITERATUR: IMMERZEEL 2, 1843, S. 283f.; SCHEEN 1981, S. 387; Guido Jansen, Jan van Os, in: DICTIONARY OF ART 23, 1996, S. 588

BOOTE UND SEGELSCHIFFE AUF STILLER SEE

INV. NR. 646

Um 1780

Eichenholz, 34,9 x 44,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (34,9 x 44,5 cm x 0,3–0,8 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen, über der eine feinpigmentierte hellgraue Ölgrundierung liegt.
Zwischen dem 1. und 3. Dezember 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 48). Heute befindet es sich in einem eher mäßigen Zustand. Die Ränder der Malschollen stehen hoch, und in der gesamten Malschicht lässt sich ein Schwundrisscraquelé nachweisen, das vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurückgeht. Offenbar wurde dabei das Gemälde nicht entrahmt, denn entlang der Bildränder ist in der Breite von etwa einem Zentimeter kein Schwundrisscraquelé feststellbar. Größere Bestoßungen an den oberen Bildecken, kleinere an den Rändern. Größere Retusche über dem ersten weißen Segel von links. Firniskratzer in der Bildmitte. Fleckiges und unregelmäßiges Erscheinungsbild des Firnisses im oberen Bilddrittel geht auf eine Firnisreduktion zurück, die möglicherweise aufgrund der problematischen Veränderungen in der Malschicht nicht weitergeführt wurde. Unter UV-Licht sieht der schwach fluoreszierende Firnis verhältnismäßig jung und gleichmäßig aus. Neben der großen, jüngeren Retusche über dem ersten weißen Segel von links befinden sich kleinere jüngere Retuschen am oberen und linken Bildrand sowie in der rechten unteren Ecke.
Die Signatur „J. van Os. fecit." (Abb. 434) wurde in weißer Farbe auf der Planke in der Wasserfläche links aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite ist allseits regelmäßig abgefast und stark geglättet, was auf eine industriell gehobelte Tafel hindeutet. Mittig befindet sich ein Klebezettel „646.". In weißer Kreide „C [oder l mit Strich drüber] 7.", in roter Kreide „3458". An der oberen Abfasung Bleistiftspuren.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1723 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1732 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1742.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Joh. van Os"

BESCHREIBUNG

Auf der flachen Oberfläche eines Gewässers, das sich bis zum Horizont erstreckt, sind Boote und kleinere Schiffe zu sehen. Entlang einer vom linken Bildrand ausgehenden und nach rechts aufsteigenden Diagonalen staffeln sich vier Einmaster hintereinander. Annähernd in der Bildmitte liegt ein Dreimaster, das Heck zum Betrachter gekehrt. Davor liegt ein weiteres Boot mit einem Mast. Es leitet zu zwei Schiffen über, die rechts den Vordergrund dominieren. Das größere Schiff mit halb aufgezogenem, gelbem Segel hat Reisigbündel geladen. Auf diesen steht ein Mann mit einer roten Jacke, der sich mit der Mannschaft des davor liegenden kleineren Seglers unterhält. Dort ist links neben dem weißen Segel ein Bootsmann in olivfarbener Weste zu erkennen. Vom rechten Bildrand ragt ein schmaler, von Holzpfosten umgebener Steg, auf dem ein Signalmast steht, ins Wasser. Ein weiterer Einmaster liegt an diesem vertäut. Das rote Segel ist halb niedergelassen und ruht auf einem großen Heuballen, mit dem das Schiff beladen ist. Im lin-

Abb. 434: Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

ken Vordergrund rudert neben einer im Wasser schwimmenden Planke ein Mann auf den Betrachter zu. Er wendet den Blick auf das Boot am rechten Bildrand, dessen niedergelassene Segel und ausgespannte Ankerkette darauf verweisen, dass es dort vor Anker liegt. Am linken Bildrand ist schemenhaft der Rest eines bewachsenen Ufers zu erkennen. Fast drei Viertel der Bildoberfläche nimmt ein blauer Himmel ein, der von dicken Wolken überzogen ist. Deren Unterseite ist dunkel verschattet und bietet somit einen Kontrast zu den hell beleuchteten Segeln.

FORSCHUNGSSTAND

1817 wird das Gemälde als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817), als „Joh. van Os" erworben und der Wert auf *f* 500 taxiert.[1] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde als „Eine stille See mit mehreren Schiffen und Kähnen" beschrieben.[2] Die Signatur wird erstmals im Städel-Verzeichnis von 1835 erwähnt.[3] Arthur Hanke verweist auf Bezüge zu Willem van de Velde d. J., auch wenn das Gemälde sehr viel später entstanden ist.[4] Guido Jansen datiert es um 1780 und verweist auf Vorbilder von Jan van de Cappelle und Ludolf Backhuysen.[5]

DISKUSSION

Wie viele Maler seiner Generation griff Jan van Os auf die bewunderten Vorbilder des Goldenen Zeitalters zurück. Seine Blumenstillleben, die den Großteil seines Œuvres ausmachen, orientieren sich an denen von Jan van Huysum. Wie dieser arrangierte er eine Vielzahl kostbarer Blumen, oft kombiniert mit exotischen Früchten, zu einer eleganten, s-förmig geschwungenen Komposition.[6]

Auch die Seestücke von Van Os verraten Anregungen durch Vorbilder des 17. Jahrhunderts. Das Frankfurter Gemälde folgt dem Bildtypus des „paradestuks", einer Ansammlung unterschiedlicher Schiffstypen bei ruhiger, glatter See.[7] Goldenes Abendlicht und große Schiffe unterstreichen die repräsentative Wirkung. Als Prototyp dieser Bildform gilt das vermutlich als Auftragswerk entstandene Gemälde „Der Flottenbesuch von Prins Frederik Hendrik van Oranje" (Abb. 435), das Simon de Vlieger 1649 malte.[8] Die Komposition wird dominiert

Abb. 435: Simon de Vlieger, Der Flottenbesuch von Prins Frederik Hendrik van Oranje, 1649, Wien, Kunsthistorisches Museum

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 64.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 53, Nr. 218.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 81, Nr. 248.
4 Vgl. Verz. 1915, S. 117, Nr. 301.
5 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 72, Abb. 27a.
6 Zu den Bezügen zu Van Huysum vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 72 und Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 335, Nr. C13.
7 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 198.
8 Holz, 71 x 92 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 478). Zur Entstehung des Gemäldes vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 196–199, Nr. 37.

Abb. 436: Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See, um 1780, Frankfurt a. M., Städel Museum

von einer „Statenjacht“ mit einem großen Segel und einem reichgeschnitzten Heckspiegel. Verschiedene andere Schiffe gruppieren sich um diese herum, so dass die vielen Masten vertikale Akzente setzen und im spannungsvollen Verhältnis zu der Horizontalen der ruhigen Wasseroberfläche stehen. Dieser Bildtypus wurde rasch von anderen Malern wie Willem van de Velde d. J., Jan van de Cappelle und Hendrick Dubbels aufgegriffen.[9] Nicht immer stand dabei ein großes Schiff oder ein historisches Ereignis im Mittelpunkt. In einer in der zweiten Hälfte der 1650er Jahre entstandenen Hafenansicht von Dubbels (Abb. 437) beherrscht nicht das Kriegsschiff, sondern eine Vielzahl kleinerer Boote den Vordergrund.[10] Obgleich das Kriegsschiff gerade beladen wird,

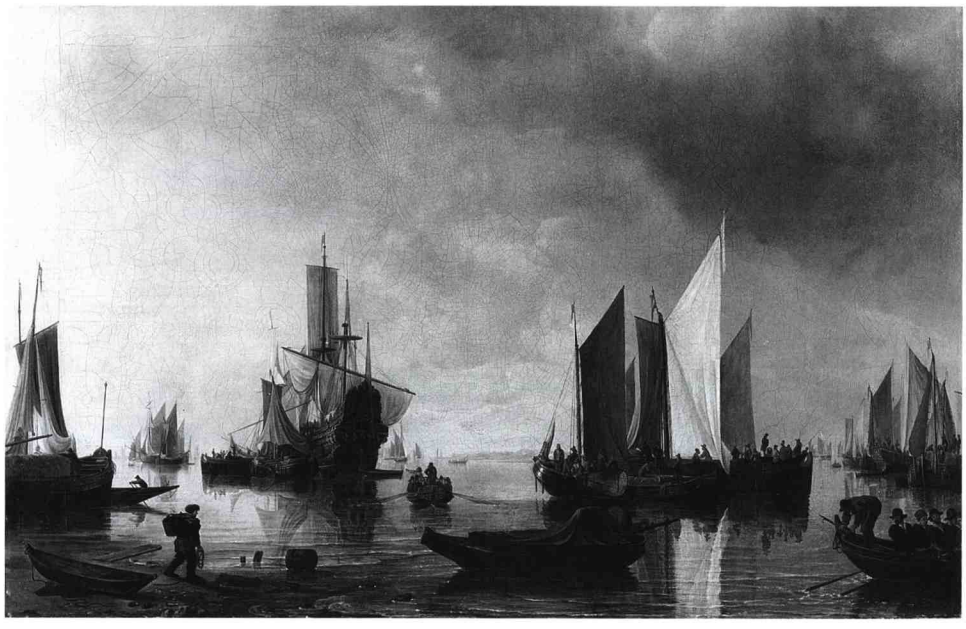


Abb. 437: Hendrick Dubbels, Hafen mit ankernden Schiffen, um 1655–1658, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie

Abb. 438: Jan van Os, Stille See mit Schiffen, Calais, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle

9 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 198.

10 Leinwand, 58 x 90,7 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (GK 426). Schnackenburg gibt als Datierung „um 1655–60“ an; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 107. Diese wird von Ulrike Middendorf auf 1655–1658 präzisiert; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 260, Nr. 54.

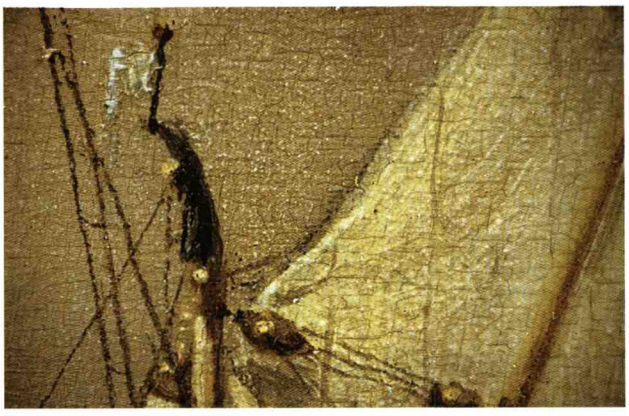


Abb. 439: Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See, Mikroskopaufnahme: Konturlinie um das weiße Segel, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 440: Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See, Infrarot-Reflektographie: Ruderboot mit Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

deutet nichts auf eine unmittelbar bevorstehende Schlacht hin, so dass sich auch kein konkretes historisches Ereignis ablesen lässt.[11]

Das Gemälde von Jan van Os im Städel Museum folgt in der Auswahl der Boote dem Vorbild von Dubbels, denn auch hier ist ein grösseres Schiff erst in der Bildtiefe zu erkennen. Den Vordergrund nehmen kleinere Boote ein, deren bunte Segel leuchtende Akzente setzen. Dass Van Os durchaus auch Schiffsparaden im Stil von Simon de Vlieger darstellen konnte, belegt ein undatiertes Gemälde in Calais (Abb. 438).[12] Hier wird die Komposition von einem Zwei- und einem Dreimaster im Vordergrund dominiert. Dass dieses Gemälde allerdings ein historisches Ereignis wiedergeben könnte, erscheint unwahrscheinlich. Anders als im Wiener Bild von De Vlieger gibt es keine Boote, von denen aus die Kriegsschiffe beladen und somit die Vorbereitungen einer Schlacht angedeutet werden. Ebensowenig sind Kommandanten zu sehen, die bei Dubbels mit einem reichgeschmückten Boot übergesetzt werden. Vielmehr scheint das mit wenigen Menschen besetzte Ruderboot im Vordergrund des Gemäldes von Van Os einige Fischer zu transportieren als den Befehlshaber dieser Schiffe.

Obgleich Van Os sowohl im Rückgriff auf den Bildtypus der Schiffsparade als auch in der Wahl der Motive und des warmen Kolorits an die Vorbilder des 17. Jahrhunderts anknüpft, wirken seine Marinebilder eher steif und trocken gemalt. Auch wenn die Segel im Hintergrund mit der dunstigen Ferne zu verschmelzen scheinen, entsteht dennoch keine atmosphärische Dichte. In dem Licht treten die Umrisse der Boote geradezu kristallin klar hervor. Dieser Eindruck resultiert aus der eher zeichnerisch wirkenden Maltechnik: Einzelne Motive

Abb. 441: Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

wie das weiße Segel in der linken Bildhälfte sind von einer gemalten Konturlinie umgeben (Abb. 439), außerdem lässt sich in der Infrarot-Reflektographie im Ruderboot eine Unterzeichnung nachweisen (Abb. 440). Da dieses Boot mit dem Ruderer noch in einem weiteren Marinebild von Jan van Os identisch auftritt,[13] ist davon auszugehen, dass er mit einem festen Repertoire von Motiven arbeitete, die er mehrfach verwendete. Auch die Staffage wirkt trocken in ihrer Wirkung (Abb. 441), im Unterschied zu den locker gestupften Figuren, die für Willem van de Velde charakteristisch sind (Abb. 512). Insgesamt ist der Farbauftrag eher opak und fein vertrieben, eine lockere, die Grundierung einbeziehende Maltechnik wie in dem Frühwerk von Willem van de Velde im Städel (Abb. 507) ist hier nicht nachweisbar.

Jan van Os hat seine Marinebilder sehr selten datiert. Auch das Frankfurter Gemälde ist zwar signiert, aber nicht datiert. Einen Anhaltspunkt zur zeitlichen Ein-

11 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 260.

12 Leinwand, 67 x 87 cm. Calais , Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle.

13 Holz, 22,3 x 30,2 cm. New York, Kunsthandel Daphne Alazraki.

grenzung liefert die dendrochronologische Datierung des Bildträgers, die von einer Entstehung ab 1742 ausgeht.[14] Zudem spricht die stark geglättete Oberfläche des Bildträgers mit den breiten, sehr gleichmäßigen Abfasungen dafür, dass es sich um ein industriell gehobeltes Brett handelt.[15] Deshalb geht Peter Klein von einer Entstehung des Bildträgers im späten 18. Jahrhundert aus. Dies bestätigt die von Guido Jansen vorgeschlagene Datierung des Frankfurter Marinebildes um 1780.[16]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 53, Nr. 218; 1823, S. 31, Nr. 218; 1830, S. 20, Nr. 411; 1833, Taf. 16; 1835, S. 81, Nr. 248; 1844, S. 106, Nr. 253; 1855, S. 25, Nr. 253; 1858, S. 100, Nr. 234; 1866, S. 103, Nr. 234; 1870, S. 130, Nr. 261; 1873, S. 134, Nr. 261; 1879, S. 148, Nr. 301; 1883, S. 152, Nr. 301; 1888, S. 162, Nr. 301; 1892, S. 67, Nr. 301; 1897/1900, S. 65, Nr. 301; 1900, S. 249f., Nr. 301; 1905/07, S. 55, Nr. 301; 1907, S. 51, Nr. 301; 1910, S. 65, Nr. 301; 1914, S. 67, Nr. 301; 1915, S. 117, Nr. 301; 1919, S. 87, Nr. 646; 1924, S. 150, Nr. 646; 1966, S. 92; 1971, S. 46; 1986, S. 22, Nr. 6; 1987, S. 81; 1995, S. 44, Tafel 102

EBE 1901, S. 557

Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 72

Guido Jansen, Jan van Os, in: DICTIONARY OF ART 23, 1996, S. 588

14 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

15 Für diesen Hinweis danke ich Peter Klein, Hamburg.

16 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1995, S. 72.

SALOMON ROMBOUTS

Haarlem 1655 – (vor) 1702 Florenz (?)

Salomon Rombouts wurde am 10. März 1655 in Haarlem getauft. Seine Ausbildung erhielt er bei seinem Vater, dem Landschaftsmaler Gillis Salomonsz. Rombouts, der mit Maritgen Govertsdr. van Eyl verheiratet war. Es ist nicht bekannt, wann er in die Haarlemer St. Lukasgilde eintrat. 1678 ist er in Amsterdam dokumentiert, als er sein väterliches Erbteil erhielt. Um 1680 reiste er nach Italien. 1690 ist er in Florenz bezeugt. Ein Todesdatum ist nicht bekannt, allerdings trug der Haarlemer Maler Vincent Laurensz. van der Vinne in seiner Liste der ihm bekannten Malerkollegen in der St. Lukasgilde den Namen von Rombouts ein und vermerkte mit einem „d" (= dood), dass dieser gestorben sei. Somit gibt das Todesdatum von Van der Vinne, der 25. August 1702, den Terminus ante quem an.

Die Landschaften von Salomon Rombouts stehen in der Tradition der Haarlemer Landschaftsmalerei und weisen nicht nur Bezüge zu den Werken des Vaters, sondern auch zu Roelof van Vries auf. Die Waldlandschaften und Winterszenen, die er vorwiegend malte, verraten den Einfluss von Jacob van Ruisdael und von Meindert Hobbema.

LITERATUR: WURZBACH 2, 1910, S. 466; THIEME-BECKER 28, 1934, S. 558–560; BOL 1969, S. 190, 210–213; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 281

SALOMON ROMBOUTS und JOHANNES LINGELBACH (Staffage)

WALDLANDSCHAFT MIT SPAZIERGÄNGERN

INV. NR. 669

Um 1673/74

Leinwand, 64,1 x 53,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand wurde mit einer fleischfarbenen Grundierung versehen. In der Himmelszone wird in Ausbrüchen eine zusätzliche graue Schicht sichtbar. Ob es sich um eine zweischichtige Grundierung oder um eine Unterlegung handelt, lässt sich nicht belegen.
Zwischen dem 29. August und dem 10. September 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 25). Es befindet sich in einem schlechten Zustand: Bei der Doublierung wurden Pastositäten verpresst. Außerdem hat sich vor allem in den Wolken die Leinenstruktur durchgedrückt. Die Bildränder sind stark überarbeitet, teilweise gekittet und übermalt und besitzen eine Papierabklebung aus späterer Zeit. Am linken Bildrand großer gekitteter Ausbruch in Horizonthöhe. Kratzer in der Malschicht in den kleinen Bäumen oberhalb der Spaziergänger und im Stamm mit der schorfigen Rinde. Gekitteter, teilweise übermalter Kratzer in der Krone des höchsten Baumes rechts. Bestoßung am beleuchteten Ast rechts. Knicke in der Malschicht in der oberen rechten Ecke deuten darauf hin, dass die Leinwand einmal aufgerollt war. In den Baumkronen lasurartige Übermalungen. Vereinzelt aufgebrochenes Craquelé (möglicherweise Regenerierungsmaßnahme?). Rings um den Hund Schwundrisscraquelé. Teilweise lassen sich Lufttaschen zwischen Malschicht und Firnis erkennen. In den Vertiefungen der Pinselspuren sitzen Reste eines älteren Firnisses.
Der dicke, gelbe Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und wurde streifig aufgetragen. Jüngere Retuschen am unteren und linken Bildrand, im Himmel links neben dem Vogel sowie über dem großen, vertieften Kratzer in den Baumkronen. Rechts davon vereinzelt kleinere, neuere Retuschen.
Die Signatur „SRomBouts." (S und R ligiert) wurde in dunkelgrauer Farbe rechts unten auf dem Weg aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 442).
Die originale Leinwand wurde rückseitig durch eine Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen allseits Reste einer Papierabklebung. Auf der oberen Strebe in roter Kreide „2139". Auf der mittleren „292" in weißer Kreide, daneben in Bleistift „l VI", Klebezettel unten links „№ 669.", daneben Städel-Stempel.

Abb. 442: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Rombouts"

KOPIE

Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1783–1819), Öl auf Holz, 11,9 x 9,6 cm, datiert 1801, im Morgenstern'schen Kabinett, Schrank II, linker Flügel. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum (Inv. Nr. IV-1980-4).[1]

1 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S.130 und Ausst. Kat. FRANKFURT 1999/2000, S. 48.

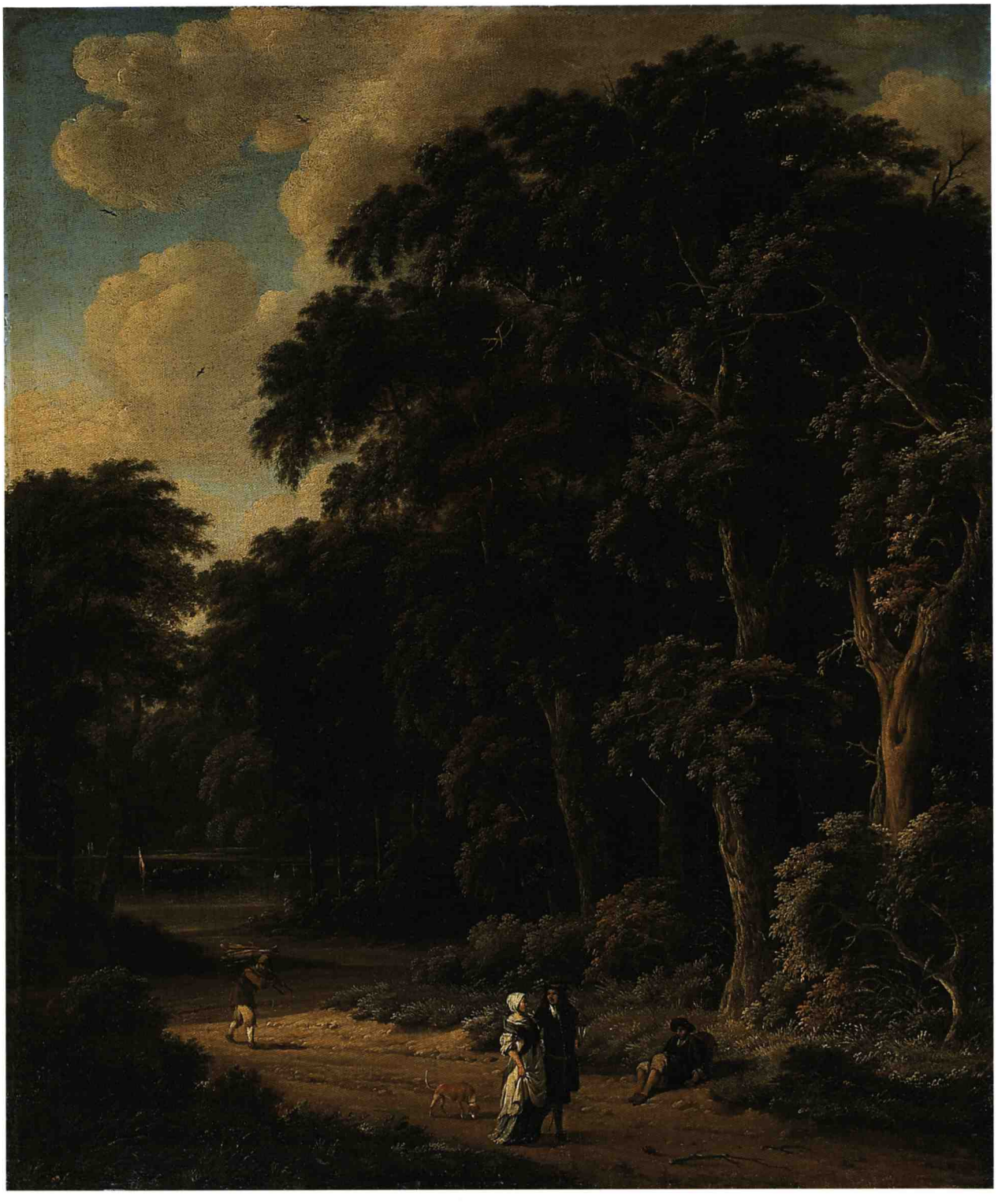


Abb. 443: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, um 1673/74, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Auf einem sandigen Waldweg geht ein vornehm gekleidetes Paar spazieren. Die Frau trägt ein blaues Kleid mit einem weißen Obergewand, eine Haube sowie ein dunkelblaues Umhängetuch und ihr Begleiter einen braunen Gehrock. Seine langen, lockigen Haare bedeckt ein flacher, runder Hut. Ein am Boden schnüffelnder Hund folgt dem Paar, und dahinter, in einigem Abstand, ein Mann, der auf seinen Schultern mithilfe von zwei Stangen ein schweres Bündel Holzscheite trägt. Rechts am Wegesrand sitzt ein Wanderer. Der Weg läuft in sanften Kurven auf einen Fluss links im Hintergrund zu. Dort zieht ein großes Ruderboot vorbei, Schwäne treiben auf dem Wasser, und einige Spaziergänger wandern am gegenüberliegenden Ufer entlang. Hinter dem rastenden Wanderer ragt eine mächtige Baumgruppe bis zum oberen Bildrand auf. Die schorfige Rinde der dicken, etwas verwachsenen Stämme reflektiert das Sonnenlicht ebenso wie einzelne Blätter, die sich effektvoll von der dunklen Masse des Laubes absetzen. Die Baumkronen heben sich markant vom Himmelsblau ab, das von wenigen Wolken überzogen ist. Links nimmt die Böschung wie ein Repoussoirmotiv die gesamte untere Bildecke ein.

FORSCHUNGSSTAND

Mit der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs wird das Gemälde 1817 als „Rombouts" erworben. Im Inventar ist die Zuschreibung durch ein hinzugefügtes „Salomon" näher spezifiziert.[2] Das Verzeichnis von 1835 gibt die Signatur als „Rombouts" an und benennt für die Figuren den Maler Johannes Lin-

Abb. 444: Salomon Rombouts, Waldweg, um 1673/74, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

2 Vgl. Städel-Inventar 1817, Nr. 669.

3 Vgl. Verz. 1835, S. 49, Nr. 68.

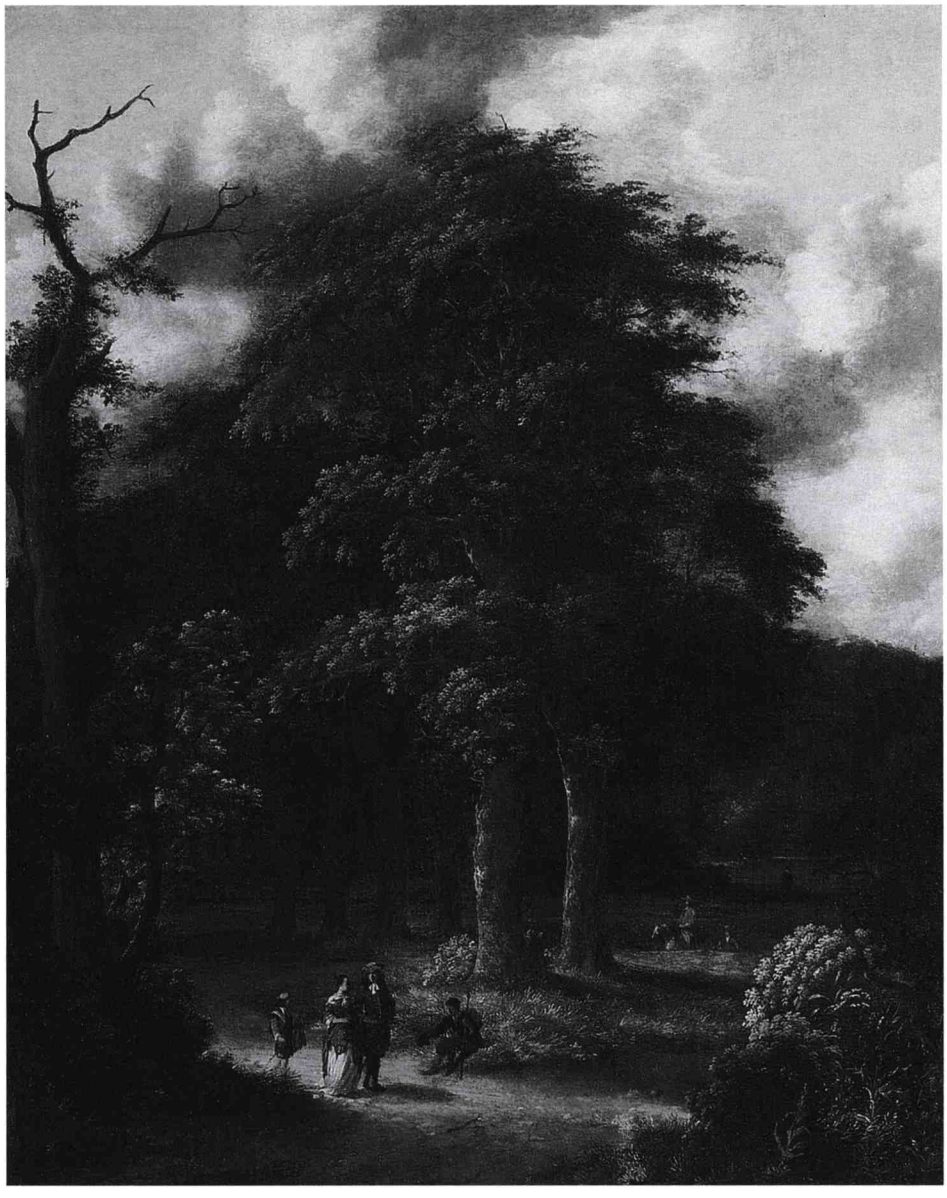


Abb. 445: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, einem Bettler und einem Reiter, um 1673/74, zuletzt Wien, Dorotheum (2002)

gelbach.[3] Gustav Parthey weist das Gemälde 1864 Theodor Rombouts zu.[4] In einem 1865 eingefügten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1858 wird die Signatur als „S.Rombouts" wiedergegeben und das Gemälde „Rombouts, S." zugeschrieben, wobei mit Bleistift der Vorname „Johannes" ergänzt wurde.[5] Im zweiten Nachtrag zum Verzeichnis von 1858 ebenso wie im folgenden Verzeichnis wird die Benennung „Johannes Rombouts" beibehalten.[6] 1873 ist dann hinter Johannes erneut der Name „Salomon?" eingetragen;[7] entsprechend wird das Gemälde in den Verzeichnissen seit 1879 ohne Einschränkungen wieder Salomon Rombouts gegeben.[8] Theodor Levin, der sich in seinem umstrittenen Artikel „Eine gefälschte Gemäldesammlung" über die meisten Städel-Gemälde abwertend äußert, benennt dieses Werk „als eines der wenigen interessanten Bilder mit echter Signatur, das einen weit besseren Platz verdient".[9] Unabhängig von den Städel-Verzeichnissen und der bisherigen Forschung weist Alfred von Wurzbach 1910 als Einziger das Gemälde Gillis Rombouts zu.[10] Die Zuschreibung an Salomon Rombouts bleibt danach unangefochten. Den alten Verzeichnissen folgend, geben Sander und Brinkmann 1995 die Staffage Johannes Lingelbach,[11] was durch Marijke de Kinkelder bestätigt wird.[12]

4 Vgl. PARTHEY 2, 1864, S. 382, Nr. 13.
5 Vgl. Verz. 1858, Erster Nachtrag 1865, S. 152, Nr. 439.
6 Vgl. Verz. 1858, Zweiter Nachtrag 1865, S. 152, Nr. 439 und Verz. 1866, S. 157, Nr. 439 (Nachtrag 1865).
7 Vgl. Verz. 1873, S. 105, Nr. 126.
8 Vgl. Verz. 1879, S. 146, Nr. 292.
9 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 138.
10 Vgl. WURZBACH 2, 1910, S. 466.
11 Vgl. Verz. 1995, S. 48, Abb. 75.
12 In einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007

Abb. 446: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 447: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, später in das Bild gesetzt, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Das Frankfurter Gemälde von Rombouts steht einer Reihe von weiteren Werken des Meisters nahe, die alle aus einem ähnlichen Motiv- und Kompositionsreservoir schöpfen. Große Übereinstimmungen bestehen etwa mit einem ebenfalls im Hochformat gemalten „Waldweg" in Budapest (Abb. 444),[13] der trotz der Signatur „SRombouts" zwischenzeitlich Salomons Vater, Gillis Rombouts, zugeschrieben wurde.[14] Beide Bilder zeigen einen ähnlichen Aufbau: Hohe Bäume beherrschen die rechte Seite, die auf der linken Seite sind hingegen weiter in die Ferne gerückt und geben den Blick auf den Himmel frei. Alte Eichen mit dicken Stämmen, deren Rinde teils abgefallen ist, dominieren das Bild. In beiden Kompositionen ruft das von links einfallende Licht Reflexe vor allem im Blattwerk der vorderen Bäume hervor. Außerdem führt jeweils ein Weg diagonal nach links hinten und trifft dort auf parallel stehende Bäume. Das Budapester Gemälde weist wie das in Frankfurt Staffagefiguren von Johannes Lingelbach auf, die jedoch eher einem bäuerlichen Typus entsprechen.[15]

Parallelen bestehen auch zu einer hochformatigen Tafel ehemals im Amsterdamer Kunsthandel, die allerdings von einem in der Mittelachse gerade in die Tiefe führenden Weg bestimmt wird.[16] Dieser ist beidseitig von Bäumen gesäumt. Ähnlich der Frankfurter Darstellung hat sich dort am Wegesrand ein Mann niedergelassen. Ein zweiter Mann mit Hut, Stock und Hund verweilt vor ihm. Der Amsterdamer Komposition steht ein weiteres Gemälde in Bordeaux recht nahe, das einen vergleichbaren in die Tiefe führenden Weg in der Mittelachse aufweist. Der Bewuchs des Wegesrandes und die parallel gesetzten Baumstämme in der Ferne erinnern hingegen an das Frankfurter Gemälde.[17]

Eine sehr vergleichbare Staffage tritt schließlich auch in der mehrfach im Kunsthandel angebotenen „Waldlandschaft mit Spaziergängern, einem Bettler und einem Reiter" (Abb. 445) auf. Während das Gemälde 1996 und 1998 Roelof Jansz. de Vries zugeschrieben war,[18] wurde es 2002 als Salomon Rombouts angeboten.[19] Diese Zuschreibung bestätigen die Gemeinsamkeiten mit dem Frankfurter Bild. Denn nicht nur die Spaziergänger, die offensichtlich in beiden Gemälden von Johannes Lingelbach stammen, sondern auch die Darstellung des Waldes weisen enge Parallelen auf.

Keines der zum Vergleich herangezogenen Gemälde ist datiert, und es scheint, dass auch kein Werk von Rombouts mit einer Datierung überliefert ist. Da auch über

im RKD, Den Haag.

13 Leinwand, 64 x 52 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 227). Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 141 mit Abb. (als Salomon Rombouts).

14 Vgl. Gabriel DE TÉREY, Illustrated Catalogue of the Pictures by Old Masters, Museum of Fine Arts, Budapest 1931, S. 95 (als Gillis Rombouts). Später wurde das Gemälde wieder Salomon Rombouts gegeben; vgl. Kat. BUDAPEST 1967, S. 587. Auch Willem van de Watering schrieb das Gemälde 1976 Salomon zu und wies auf die Parallelen zum Frankfurter Gemälde hin; vgl. Annotation auf dem Foto im RKD, Den Haag.

15 Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 141.

16 Holz, 50 x 42,6 cm. Ehemals Amsterdam, Kunsthandel Gebr. Douwes (vor 1930). Foto im RKD, Den Haag.

17 Holz, 63,7 x 53,5 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. Bx E 249). Vgl. L'OR ET L'OMBRE. LA PEINTURE HOLLANDAISE DU DIX-SEPTIÈME ET DU DIX-HUITIÈME SIÈCLES AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, Bordeaux 1990, Nr. 75 mit Abb.

18 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 64,8 x 51,7 cm. Verst. London (Phillips) 10. Dezember 1996, Nr. 149 mit Abb. sowie zuletzt Verst. London (Phillips) 17. Februar 1998, Nr. 67 mit Abb. Die Staffage wird Johannes Lingelbach zugeschrieben.

19 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 65,5 x 51,5 cm. Zuletzt Verst. Wien (Dorotheum) 5. Juni 2002, Nr. 42 mit Abb.

sein Leben wenig bekannt ist, fällt eine chronologische Ordnung seines Werkes schwer. Die Zuschreibung der Staffage des Frankfurter Gemäldes (Abb. 446) an Johannes Lingelbach bietet jedoch dessen Todesjahr 1674 als Terminus ante quem für die Datierung. Da Rombouts Van Thiel-Stroman zufolge erst ab 1673 künstlerisch aktiv war,[20] ergibt sich daraus ein mögliches Entstehungsdatum von 1673/74.

Salomon Rombouts' Werke werden häufig seinem Vater, Gillis Rombouts, zugeschrieben, wie etwa im Fall des Budapester „Waldweges" (Abb. 444). Wie nahe sich die Gemälde von Vater und Sohn stehen, zeigt der Vergleich der Frankfurter „Waldlandschaft mit Spaziergängern" mit einem signierten Gemälde des Gillis Rombouts ehemals im Londoner Kunsthandel, in welchem das Motiv der alten, hohen Bäume mit dichtem Blattwerk bereits ähnlich angelegt ist.[21] Darüber hinaus stehen Rombouts Waldlandschaften in der Nachfolge von Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema. Die Vorliebe für knorrige Bäume, denen die teils abgestorbene Rinde ein bizarres Aussehen verleiht, und die differenzierte Gestaltung des Blattwerks leiten sich von diesen Vorbildern ab, wie der Vergleich mit Hobbemas „Eingang zum Wald" (Abb. 212) belegt. Im Unterschied zu den Werken von Hobbema und Ruisdael, die noch eher wilde und unzugängliche oder bäuerlich geprägte Waldlandschaften mit kleinen Gehöften zeigen und typisch für die holländische Landschaftsmalerei nach 1650 sind, weisen Rombouts' Walddarstellungen bereits auf den im 18. Jahrhundert bevorzugten Typus der Parklandschaft voraus, in der elegant gekleidete Figuren flanieren. Darin äußert sich bereits die Vorliebe für arkadische und pastorale Landschaften, die später für das Rokoko kennzeichnend werden.

Dem entspricht die feine und differenzierte Malweise von Rombouts, die vor allem in der Gestaltung des Laubes deutlich hervortritt. Mit feinen Pinselstrichen setzte er Glanzlichter, um die Reflexe des Sonnenlichts auf den Blättern oder auf der Rinde zu bezeichnen (Abb. 448). Deren Leuchtkraft verstärkte er, wie bereits Ruisdael und Hobbema, durch den Kontrast mit verschatteten Partien. Die Figuren sind nachträglich auf die ausgearbeitete Landschaft gesetzt (Abb. 447), was deutlich beispielsweise am Rucksack des rastenden Wanderers zu erkennen ist, wo die Struktur des darunterliegenden Grases sichtbar wird.

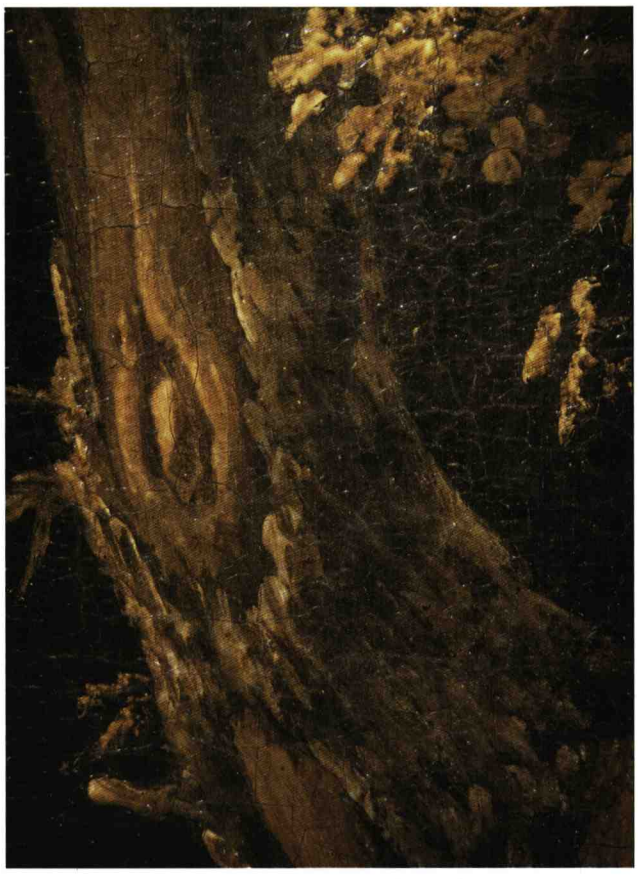


Abb. 448: Salomon Rombouts, Waldlandschaft mit Spaziergängern, Mikroskopaufnahme: Differenziert gesetzte Glanzlichter auf der Rinde und dem Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1819, S. 47, Nr. 166; 1823, S. 27, Nr. 166a; 1830, S. 14, Nr. 96; 1833, Taf. 4; 1835, S. 49, Nr. 68; 1844, S. 66, Nr. 67; 1858, Erster Nachtrag 1865, S. 152, Nr. 439; 1858, Zweiter Nachtrag 1865, S. 152, Nr. 439; 1866, S. 157, Nr. 439 (Nachtrag 1865); 1870, S. 103, Nr. 126; 1873, S. 105, Nr. 126; 1879, S. 146, Nr. 292; 1883, S. 150, Nr. 292; 1888, S. 160, Nr. 292; 1892, S. 66, Nr. 292; 1897/1900, S. 64, Nr. 292; 1900, S. 278, Nr. 292; 1905/07, S. 53, Nr. 292; 1907, S. 50, Nr. 292; 1910, S. 64, Nr. 292; 1914, S. 66, Nr. 292; 1915, S. 115, Nr. 292; 1919, S. 100, Nr. 669; 1924, S. 173, Nr. 669; 1995, S. 48, Abb. 75.

PARTHEY 2, 1864, S. 382, Nr. 13
LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 138
WOERMANN 1888, S. 640
EBE 1901, S. 450
WURZBACH 2, 1910, S. 466

20 Vgl. VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 281.

21 Holz, 30,7 x 23,5 cm. Ehemals London, Kunsthandel Eugene Slatter; vgl. Ausst. Kat. EXHIBITION OF DUTCH AND FLEMISH MASTERS, Eugene Slatter Gallery London, 27. Mai–9. Juli 1949, Nr. 28, laut Annotation auf dem Foto im RKD, Den Haag.

RACHEL RUYSCH

Den Haag 1664 – 1750 Amsterdam

Rachel Ruysch wurde 1664 in Den Haag geboren. Drei Jahre später zog ihre Familie nach Amsterdam. Ihr frühes Interesse für die Malerei war offensichtlich durch die Eltern vorgegeben: Der Vater, Frederik Ruysch, besaß als Professor für Anatomie und Botanik eine große Sammlung von Naturalien und beschäftigte sich auch mit der Malerei. Ihre Mutter war die Tochter des Architekten Pieter Post. Ihren eigenen Angaben zufolge trat Ruysch schon im Alter von 15 Jahren in die Werkstatt des Stilllebenmalers Willem van Aelst ein und blieb dort bis zu dessen Tod 1683. Zehn Jahre später heiratete sie den Porträtmaler Juriaen Pool, mit dem sie zehn Kinder hatte. 1701 wurde sie als erste Frau in die Confrerie Pictura in Den Haag aufgenommen. Von 1708 bis 1716 war sie Hofmalerin bei Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Sie blieb in Holland wohnen, reiste aber zwischen 1710 und 1713 mehrfach nach Düsseldorf. 1750 starb sie in Amsterdam.

Rachel Ruysch konzentrierte sich auf die Stilllebenmalerei und malte hauptsächlich Blumen- und Fruchtstücke, die in den späteren Schaffensjahren auch in der offenen Landschaft inszeniert wurden. Einige Waldstücke stammen aus ihrer Frühzeit. Als Studienvorlage für die Insekten, Eidechsen und anderen kleinen Tiere in ihren Gemälden dienten vermutlich Exemplare aus der Naturaliensammlung des Vaters. Ihr Werk war bereits zu Lebzeiten anerkannt, und mehrere Dichter widmeten ihr lobende Zeilen.

LITERATUR: VAN GOOL 1, 1750, S. 210–233; IMMERZEEL 3, 1843, S. 41; GRANT 1956; Peter Mitchell in: DICTIONARY OF ART 27, 1996, S. 454f.; Marianne Berardi, Science into Art: Rachel Ruysch's Early Development as a Still-life Painter, PhD. Diss., University of Pittsburgh 1998; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 297

STILLLEBEN MIT BLUMENSTRAUSS IN EINER GLASVASE

INV. NR. 540

1698

Leinwand, 57,6 x 44,6 cm (Malfeldmaße)

Signiert und 1698 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand weist eine dunkelbraune Grundierung auf. Eine Unterlegung ist, lokal begrenzt, im Bereich der helleren Blüten zu erkennen.
Zwischen dem 20. und 25. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 36). Zu einem unbekannten Zeitpunkt hinterspannte man das Gemälde mit einer zweiten Stützleinwand und nagelte es auf einen neuen Keilrahmen. Die originalen Spannränder wurden teilweise beschnitten.
Dicke Kittung unterhalb der Raupe, umgeben von kleineren matten Stellen, die auf Firniskrepierungen zurückgehen. Schüsselbildung in der Malschicht zwischen den weißen und rosa Blüten rechts, in den beiden grünen Blättern über der herabhängenden Rose sowie in dem grünen Blatt unterhalb der Libelle. Kleinteiliges Malschichtcraquelé oberhalb der weißen Blüte, über der Iris und in der rechten unteren Bildecke im Tisch und Hintergrund. Partiell drückt sich der Keilrahmen durch.
Unter UV-Licht fluoresziert der Firnis relativ gleichmäßig. Über der großen weißen Blüte und über der blauen Winde wurde er etwas stärker, und über den anderen hellen Blüten sehr zurückhaltend gedünnt. Jüngere Retuschen entlang des linken Bildrands, im Bereich der Raupe und in gleicher Höhe am rechten Bildrand sowie oberhalb der Lilie.
Die Signatur „Rachel Ruysch 1698" wurde in hellem Oliv unter der Tischplatte rechts aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 449).
Rückseitig wird die originale durch die hinterspannte Leinwand verdeckt. Auf dem oberen Keilrahmen mittig Klebezettel „G.540.". Mit weißer Kreide „336". Oben rechts eingekratzt „540".

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „Rachel Ruysch"

AUSSTELLUNG

Frankfurt, Städel Museum, Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge: Stillebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 89 mit Farbabb.

BESCHREIBUNG

Auf einer rötlich-grau marmorierten Steinplatte steht eine Glasvase, in der ein Blumenstrauß locker arrangiert wurde. Die Mitte des Straußes wird durch weiße und rosa Rosen, gelbliche Anemonen, Mohnblüten und ein Geißblatt bestimmt. Auffallend ist ein angeschnittener Blumenstängel in der Bildmitte. Zwischen großen, grünen Blättern, die vor allem die obere Hälfte des Straußes dominieren, blitzt immer wieder das grelle Rot der Mohnblüten hervor. Unter den Rosen setzt die blauweiße Blüte einer Winde noch einen leuchtenden Farbakzent. Eine geschwungene, diagonal verlaufende Linie zieht sich von der Schwertlilie und einer der Mohnblüten oben rechts bis zu der herabhängenden rosa Rose unten links. Mehrere kleine Tiere beleben das Blumenarrangement: Auf dem gewundenen Stiel einer Mohnblume hat sich oben eine blaue Libelle niedergelassen, während sich unten auf der Steinplatte eine fette, grüne Raupe ringelt. Ein Kohlweißling hat sich zwischen einer herabhängenden Ähre und einer halb geöffneten Rose auf einem Blatt niedergelassen. Der schwarzgrüne Grund hinterfängt das Blumenarrangement und unterstreicht die Leuchtkraft der verschiedenen Blüten.

FORSCHUNGSSTAND

Mit der Frankfurter Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard gelangt das Blumenstillleben 1817 unter der Zuschreibung an Rachel Ruysch in das Städelsche Kunstinstitut. Es ist mit *f* 660 taxiert.[1] Zwei Jahre später wird es erstmals im Städel-Verzeichnis er-

Abb. 449: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauss in einer Glasvase, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

wähnt. 1835 wird auf die Signatur und Datierung verwiesen: „Rachel Ruysch 1698".[2] Johann David Passavant beurteilt das Gemälde 1855 als ein „gutes Bild".[3] Theodor Levin zweifelt 1886/87 – wie bei den meisten Gemälden des Städelschen Kunstintituts – die Zuschreibung an: „Eine der elegantesten Fälschungen, die mir vorgekommen sind".[4] Das Verz. 1915 hebt die „geschmackvolle Farbenzusammenstellung" des Blumenstraußes hervor.[5] Die Verzeichnisse des 20. Jahrhunderts erwähnen das Gemälde nur teilweise, zuletzt ist es bei Sander und Brinkmann 1995 katalogisiert.[6]

DISKUSSION

Rachel Ruysch gilt als die bekannteste Vertreterin der holländischen Blumenstilllebenmalerei des frühen 18. Jahrhunderts. Sie spezialisierte sich auf Stillleben mit üppigen Blumensträußen, die überwiegend in Glasvasen auf Steinplatten vor einem neutralen, dunklen Grund arrangiert sind. Die Komposition ihrer Blumenbouquets weist häufig eine geschwungene, s-förmige Linie auf. Vielfach sind die Sträuße durch detailgenau wiedergegebene Insekten wie Raupen, Grashüpfer und Schmetterlinge belebt, manchmal auch durch Früchte. Während Ruysch die Blumen im Vordergrund eher in kräftigen, hell leuchtenden Farben darstellt, belässt sie die hinteren im Schatten und steigert so die Tiefenwirkung des Bildes.
Das Frankfurter Gemälde ist 1698 datiert und entstand damit zu einer Zeit, als die Malerin sich bereits auf prunkvolle Blumenstillleben spezialisiert hatte.[7] In der Komposition wie auch in der Blumenauswahl ist dem Frankfurter Blumenstück ein zwei Jahre später datiertes Gemälde im Mauritshuis in Den Haag eng verwandt (Abb. 452).[8] Es zeigt ein vergleichsweise reiches Bouquet in einer Glasvase, das wie hier von einer Schwertlilie rechts oben und von hell leuchtenden Rosen in der Mitte dominiert wird. Auch das Motiv des angeschnittenen Stängels einer Mohnblume findet sich oberhalb der Rosen wieder. Der Fond ist gegenüber dem Frankfurter Bild allerdings etwas heller gehalten und durch eine schemenhaft angegebene Wandnische erweitert.
Parallelen bestehen auch zu einem sehr ähnlich aufgebauten Blumenstrauß von 1701 im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 453).[9] Wieder sieht man rechts oben eine Iris, rechts unten eine rosa Rose und etwas oberhalb der Bildmitte den angeschnittenen Stängel ei-

Abb. 450: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase, Infrarot-Reflektographie: Stereotype Formen, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 28, Nr. 43: „R.Ruysch. Blumenbouquet" (*f* 660).
2 Vgl. Verz. 1835, S. 40, Nr. 4.
3 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 203.
4 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 679, Nr. 59.
5 Vgl. Verz. 1915, S. 129, Nr. 336.
6 Vgl. Verz. 1995, S. 50f., Tafel 126.
7 Vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 252.
8 Leinwand, 79,5 x 60,2 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 151). Signiert und 1700 datiert. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, S. 328, Nr. 22 a; GRANT 1956, S. 30, Nr. 57, Tafel 22 sowie Ausst. Kat. DEN HAAG 1992, Nr. 21 mit Abb.
9 Leinwand, 76,9 x 63,5 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. Nr. PD 86-1973). Signiert und 1701 datiert. Vgl. Maurice Harold GRANT, Flower Paintings through four Centuries; The Broughton Collection, Leigh-on-Sea 1952, S. 75, Nr. 109 und GRANT 1956, S. 31, Nr. 62, Tafel 3.
10 Aus dem Jahr 1709 stammt ein Strauß ehemals in der Alten Pi-

Abb. 451: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase, 1698, Frankfurt a. M., Städel Museum

ner Mohnblume. Als Vergleich ließen sich hier noch mehrere andere Blumenstillleben der Malerin heranziehen, die alle in das Jahrzehnt um 1700 bis etwa 1709 datieren.[10] Danach verändern sich ihre Sträuße: Sie werden dichter, aber auch kleiner, wie ein Gemälde von 1716 in Amsterdam zeigt.[11] Das Bouquet weist zwar die gleichen Blumen, aber kaum Blätter auf, so dass die Blüten enger beisammen stehen und der Strauß noch voller erscheint.

Typisch für die Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts ist das Arrangieren von Blumen, die zu unterschiedlichen Jahreszeiten blühen. Die Maler malten also nicht nach der Natur, sondern komponierten ihre Sträuße mithilfe von Pflanzenstudien frei nach ihrem Geschmack. Dabei bevorzugten sie dekorative Blüten mit schönen Formen, vor allem Rosen, Iris und Anemonen. Wegbereiter der Blumenstilllebenmalerei in Holland war die „Bosschaert-Dynastie", deren frühester Vertreter Ambrosius Bosschaert d. Ä. war. Zu seinen Nachfolgern zählen seine drei Söhne Johannes, Ambrosius und Abraham sowie sein Schwager Balthasar van der Ast. Während Van der Asts Bouquets noch streng symmetrisch

Abb. 452: Rachel Ruysch, Blumenbouquet, 1700, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis

nakothek in München (Inv. Nr. 888), dann London, Kunsthandel John Mitchell & Son, 1996–2000 (Leinwand, 78 x 64 cm, signiert und 1709 datiert); vgl. KATALOG DER GEMÄLDE-SAMMLUNG DER KGL. ÄLTEREN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN, mit einer Einleitung v. Franz von Reber, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München 1904, S. 149, Nr. 656 und HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, S. 312, Nr. 16.

11 Leinwand, 48,5 x 39,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-2338). Signiert und 1716 datiert. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, Nr. 3 A und Kat. AMSTERDAM 1976, S. 488

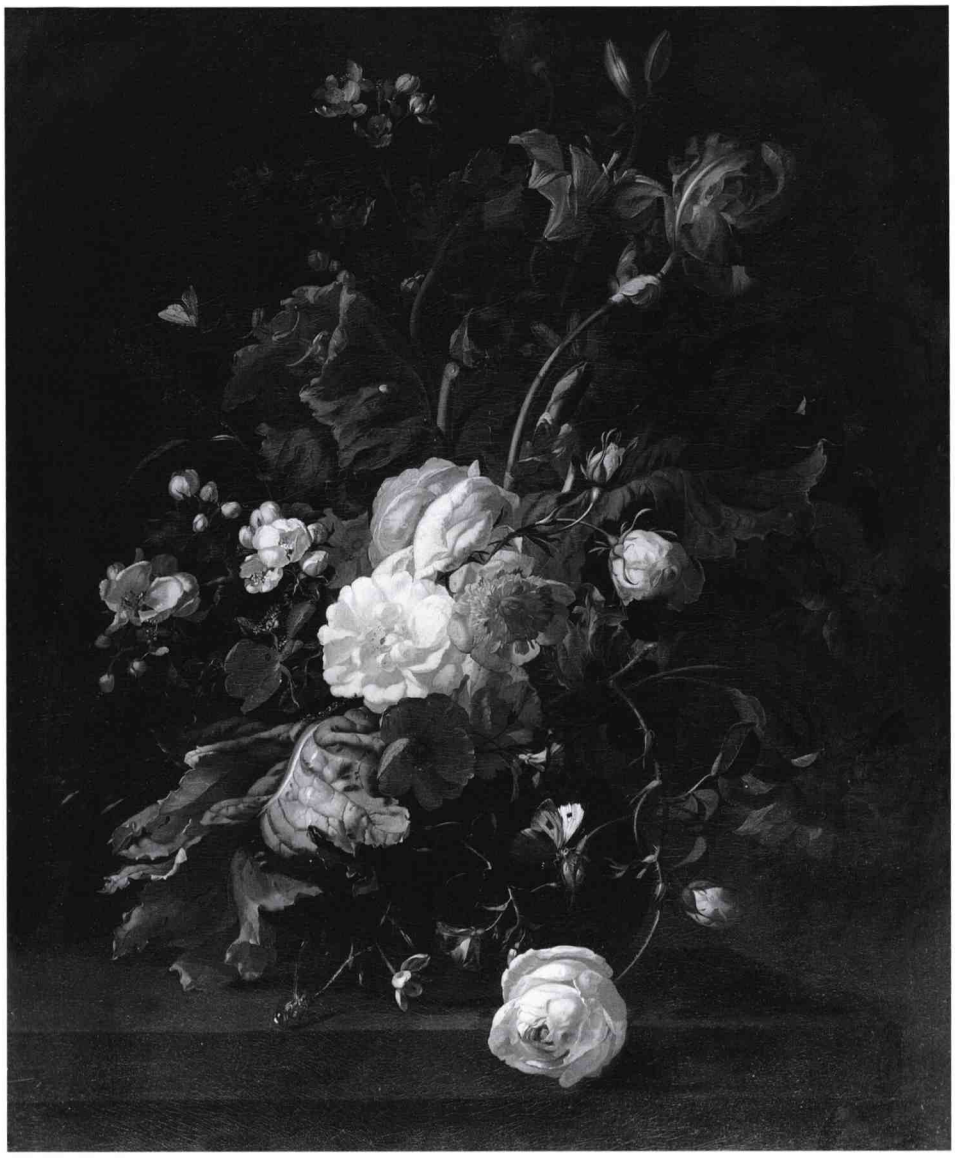


Abb. 453: Rachel Ruysch, Blumenstrauß, 1701, Cambridge, Fitzwilliam Museum

aufgebaut sind, liegt Ruyschs Sträußen meist eine elegant geschwungene, s-förmige Linie zugrunde. Ihre Kompositionen sind denen Jan van Huysums vergleichbar, doch sind dessen Bouquets oft noch üppiger. Vorbild für beide Künstler war Jan Davidsz. de Heem, der wohl bedeutendste niederländische Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts.[12] Bei ihm findet sich bereits das Grundschema von Blumensträußen, die in Glasvasen auf Marmorplatten vor neutralem, dunklem Grund arrangiert und von Insekten wie Schnecken und Raupen belebt sind.[13] Außerdem lockerte er die Arrangements auf und verlieh ihnen so einen natürlichen Charakter.

Der Frankfurter Strauß ist schnell und routiniert gemalt. So wurden für manche Blütenblätter einfache, sich wiederholende Formen verwendet (Abb. 450). Einige Blüten am Rand sind nur angelegt und nicht detailliert ausgeführt. Die Grundierung blieb zum Teil in den Konturen stehen oder wurde nur mit einer Lasur belegt und dient als harmonischer Mittelton (Abb. 454). In den hellen Partien zeichnet sich das Gemälde durch eine mehrschichtige Malweise aus. So erhalten etwa die grünen Lasuren durch eine helle Unterlegung in weißen, grauen oder hellblauen Tönen mehr Leuchtkraft (Abb. 456). In der Libelle und in der Winde wurden dunkel-

mit Abb. Zu verweisen wäre hier auch auf ein Bouquet von 1723 in den Art Galleries Glasgow (Leinwand, 38 x 30 cm, signiert und datiert 1723); vgl. HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, Nr. 22 und GRANT 1956, S. 41, Nr. 183.

12 Zu De Heem siehe Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991.

13 Vgl. etwa die Gemälde in Dresden (Leinwand, 87,5 x 65 cm bzw. 100 x 75,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1265 u. 1267), München (Leinwand, 103 x 85 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 568) und Washington (Leinwand, 69,5 x 56,5 cm. National Gallery of Art, Inv. Nr. 1961.6.1); siehe hierzu Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, Kat. Nr. 28 und 30–33.

Abb. 454: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Grundierung in der Kontur am Geißblatt, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 456: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase, Mikroskopaufnahme: Mit Bleiweiß vorbereitete Blattpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 455: Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase, Mikroskopaufnahme: Dunkelblaue Lasuren über Hellblau in der Trichterwinde, Frankfurt a. M., Städel Museum

blaue Lasuren über einer hellblauen Anlage aufgetragen (Abb. 455). Insgesamt ist der maltechnische Aufbau jedoch einfacher als etwa bei Jan Davidsz. de Heem, der verschiedenfarbige Lasuren übereinanderlegte und den Farben so ein tiefes Glühen verlieh.[14]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 50, Nr. 196; 1823, S. 30, Nr. 196; 1830, S. 28, Nr. 199; 1833, Taf. 1; 1835, S. 40, Nr. 4; 1844, S. 97, Nr. 203; 1855, S. 25, Nr. 203; 1858, S. 94, Nr. 201; 1866, S. 97, Nr. 201; 1870, S. 133, Nr. 273; 1873, S. 137, Nr. 273; 1879, S. 156, Nr. 336; 1883, S. 159, Nr. 336; 1888, S. 170, Nr. 336; 1892, S. 73, Nr. 336; 1897/1900, S. 71, Nr. 336; 1900, S. 297f., Nr. 336; 1905/07, S. 60, Nr. 336; 1907, S. 56, Nr. 336; 1910, S. 71, Nr. 336; 1914, S. 73, Nr. 336; 1915, S. 129, Nr. 336; 1919, S. 105, Nr. 540; 1924, S. 180, Nr. 540; 1966, S. 106; 1971, S. 53; 1986, S. 22, Nr. 2; 1987, S. 90; 1995, S. 50f., Taf. 126

PARTHEY 2, 1864, S. 453, Nr. 7
LEVIN 1886/87, Sp. 679, Nr. 59
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 59
EBE 1901, S. 509
HOFSTEDE DE GROOT 10, 1928, S. 312, Nr. 19
GRANT 1956, Nr. 128, Taf. 34
GEMAR-KOELTZSCH 1995, Bd. 3, Nr. 340/11
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, Nr. 89 mit Farbabb.

14 Vgl. Eintrag zu De Heems „Stillleben mit Früchten, Pastete und Trinkgeschirr" im Städel (Inv. Nr. 1041) im Kat. FRANKFURT 2005a, S. 183.

GODFRIED SCHALCKEN

Made 1643 – 1706 Den Haag

Godfried Schalcken wurde 1643 in Made bei Dordrecht geboren, wo sein Vater Cornelius Schalckius als Pfarrer tätig war. Er war verheiratet mit Alletta Lydius, Tochter des Geistlichen Balthasar Lydius, die wie er aus Dordrecht stammte. Dorthin zog die Familie 1654, nachdem der Vater am 30. September als Rektor der Lateinschule berufen worden war. Dem Kunstschriftsteller Houbraken zufolge ging Schalcken von 1656 bis 1662 in Dordrecht bei Samuel van Hoogstraten in die Lehre und schloss diese bei Gerrit Dou in Leiden ab. 1665 war er in seine Heimatstadt zurückgekehrt, denn er schrieb sich als Mitglied in die Bürgerwehr ein. Am 31. Oktober 1679 heiratete er die aus Breda stammende Françoise van Diemen. Von den insgesamt sieben Kindern des Paares erreichte nur die nach ihrer Mutter benannte Tochter das Erwachsenenalter. Am 28. Februar 1691 schrieb sich Schalcken in die Confrerie Pictura in Den Haag ein. Im November ist er wieder in seiner Heimatstadt dokumentiert, bevor er im Mai 1692 für fünf Jahre nach London übersiedelte. Während seines Aufenthaltes in England fertigte er mehrfach Porträts des aus den Niederlanden gebürtigen Königs Willem III. an. Im Juni 1698 ist Schalcken wieder in Den Haag belegt, wo er im August des folgenden Jahres das Bürgerrecht erlangte. 1703 hielt er sich am Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz auf, kehrte aber bereits im folgenden Jahr nach Den Haag zurück. Am 13. November 1706 starb er in Den Haag.

Schalcken malte vorwiegend Porträts und Genreszenen, fertigte aber auch Radierungen an. Seine besondere künstlerische Spezialität war die Darstellung von Nachtstücken. Seinen Stolz auf die Beherrschung dieser Kunstfertigkeit dokumentieren zahlreiche Selbstporträts bei künstlicher Beleuchtung. Außerdem sind einige Historienszenen von seiner Hand erhalten, die zumeist genrehaften Charakter haben. Zu seinen Schülern zählte der spätere Porträtmaler Carel de Moor sowie der gleichfalls auf Nachtstücke spezialisierte Arnold Boonen.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 175–177; G. H. VETH, Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders: 32. Godefridus Schalcken, in: Oud Holland 10, 1892, S. 1–11; Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 299; BEHERMAN 1988, S. 23–29

DIE HEILIGE FAMILIE

INV. NR. 701

Um 1665–1670

Leinwand, 38,5 x 30,3 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die wachsdoublierte Leinwand (die Fadendichte ist nicht ermittelbar) mit den Malfeldmaßen 38,5 x 30,3 cm wurde mit einer hellgrauen Grundierung versehen.
Das Gemälde ist stark verputzt, insbesondere im blauen Marienmantel, in den Schattenpartien der Inkarnate, in der Landschaft sowie an der Architektur rechts. Bereibungen am rechten Bildrand sowie in der linken oberen und unteren Bildecke. Dort unter UV-Licht nachweisbare jüngere Retuschen. Knick am Hinterkopf der Maria, der auf eine Beschädigung des Bildes zurückgeht. Diese wird, mit einer falschen Angabe der Stelle, durch das Städel-Inventar von 1880 überliefert: „Der Kopf des Kindes wurde am 31. Mai 1873 böswillig mit einem Federmesser? [sic!] durchstochen und von H. Haßelhorst wiederhergestellt." Auf diese Maßnahme scheint der unter UV-Licht sichtbare gedünnte Firnis zurückzugehen, der unter der zuletzt aufgetragenen Firnisschicht liegt. Vermutlich wurde das Gemälde aufgrund der Beschädigung doubliert und neu gefirnisst, so dass der Schaden heute an der Oberfläche kaum noch sichtbar ist.
Linke untere Bildecke geknickt, mit retuschierten Verputzungen. Lasurartige Übermalungen im Bereich der Brüstung über verputzten Partien. Ein Knick unterhalb des oberen Bildrandes geht auf ein Umschlagen der Leinwand zurück. Kittungen am oberen Bildrand überdecken wohl ehemalige Spannlöcher. Die im Streiflicht wellig erscheinende Oberfläche lässt vermuten, dass die Leinwand einmal gerollt worden war. Links entlang des Bildrahmens hat sich die Kante des Keilrahmens durchgedrückt. Über die Bildoberfläche verteilt Spuren einer rückwärtigen Bestoßung. Die deutlich durchgedrückte Leinwandstruktur geht auf die Doublierung zurück.
Unter UV-Licht zeigt der dicke, alte Firnis ein gleichmäßiges Erscheinungsbild. In der linken oberen Ecke große, jüngere Retusche. Vereinzelte jüngere Retuschen auch am unteren und rechten Bildrand sowie oberhalb der Signatur (über Bereibung). Lufteinschlüsse im Firnis in der linken unteren Bildecke über der Abknickung.
Die Signatur „G. Schalcken. f." (Abb. 457) wurde in der linken unteren Bildecke in schwarzer Farbe aufgetragen. Trotz eines partiellen entstehungszeitlichen Craquelés weisen die ungewöhnliche Farbdichte und die ungelenken Buchstaben darauf hin, dass die Signatur in dem verputzten Bereich offenbar weitgehend verloren war und deshalb nachgezogen wurde.
Die originale Rückseite ist von der wachsdurchtränkten Doublierleinwand verdeckt. Allseitig mit zwei Papierschichten abgeklebt. Auf der Mittelstrebe des Keilrahmens links in roter Kreide „4065 / 17". Daneben in schwarzer Tinte „S Kalken V. D. No. 1", darunter über einem Strich „maq – .", unter dem Strich „nqq – ." (Verz. 1995, S. 52: „mag" / „ngg") (Abb. 458). Rechts Klebezettel „No. 701.".

PROVENIENZ

(?) Slg. Ewout van Dishoek, Heere van Domburgh[1]
(?) Verst. Slg. E. van Dishoek, Den Haag 9. Juni 1745, Nr. 57 als „G. Schalken" (fl. 120)[2]

Abb. 457: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 458: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Inschrift auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Angaben zur Provenienz nach BEHERMAN 1988, S. 82, Nr. 4.

2 Vgl. HOET 2, 1752, S. 172, Nr. 57 (Lugt 620).

Abb. 459: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, um 1665–1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

(?) Slg. Willem Lormier (?–1758), Kunstagent, Den Haag[3]
(?) Verst. Slg. W. Lormier, Den Haag (Francken) 4. Juli 1763, Nr. 241 als „Godfried Schalcken" (fl. 300 an Voet)[4]
(?) Slg. Coenraad van Heemskerk[5]
(?) Verst. C. van Heemskerk, Den Haag (Francken) 7. Oktober 1765[6]
(?) Slg. Jacques André Joseph Aved (1702–1766), Peintre du Roi, Paris
(?) Verst. J. A. J. Aved, Paris (Rémy) 24. November 1766, Nr. 90 als „Geoffroy Schalken" (fcs. 1.320 an Donjeu)[7]
(?) Slg. Paul Randon de Boisset (1708–1776), Receveur général des finances[8]

Abb. 460: Frans van Mieris d. Ä., Mann und Frau mit zwei Hunden (Der geneckte Schoßhund), 1660, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis

(?) Verst. Slg. P. Randon de Boisset, Paris (Rémy) 27. Februar 1777, Nr. 154 als „Godefroy Schalcken" (fcs 1.270 an Beaujon)[9]
(?) Slg. Charles René Dominique Sochet, gen. Le Chevalier Destouches, Paris
(?) Verst. Slg. Ch. R. D. Sochet, gen. Le Chevalier Destouches, Paris (Boileau) 21. März 1794, Nr. 54 als „Godefroy Scalken" (fcs 600 an Michel Vauthier)[10]
Slg. Gebrüder Wilmans, Frankfurt a. M.
Erworben am 17. September 1817 von den Gebrüdern Wilmans, Frankfurt a. M., als „G. Schalcken" (fl. 330)

KOPIEN/VARIANTEN

Godfried Schalcken, Leinwand, 32 x 27,5 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 1060).[11]

BESCHREIBUNG

Den Vordergrund des Gemäldes nimmt Maria ein, die ihren Sohn liebevoll im Arm hält. Sie trägt ein rotes Gewand, das über ihre linke Schulter etwas heruntergerutscht ist. Unter einem weißen Tuch, das sie um den Hals trägt, fällt ein blauer Mantel in großen Falten über ihren Rücken herab und breitet sich über ihren Schoß. Der ins Profil gewendete Kopf ist leicht geneigt. Mit ihrer rechten Hand hält Maria eine rosa Rose über das Gesicht des Jesuskindes. Von diesem sind nur die Wange, die Nasenspitze und die gewölbte Stirn zu erkennen, die zum Teil von feinem blondem Haar verdeckt wird. Maria sitzt vor einer Brüstung, auf der ein Kohlewärmer steht. Über einem kleinen Feuer wird in einer Kupferkumme der Brei für das Kind erwärmt. Hinter der Brüstung kauert Joseph, der auf die glühenden Kohlen bläst, dass die Funken stieben. Ein warmer Widerschein fällt auf seine zum Pusten geschürzten Lippen und die leicht geblähten Wangen. Der üppige Vollbart geht in einen Haarkranz über, der die sanft schimmernde Kalotte seines blanken Schädels umgibt. Hinter ihm fällt ein dunkelgrüner Vorhang herab, der etwas beiseite geschoben ist und den Blick auf eine Landschaft im Dämmerlicht freigibt. Ein heller Widerschein am Himmel deutet auf das Auf- oder Untergehen von Sonne oder Mond hin.

3 Angaben zu Lormier nach BEHERMAN 1988, S. 82, Nr. 4 und Verz. 1995, S. 52.
4 Angaben zum Käufer im annotierten Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag (Lugt 1307).
5 Vgl. Verz. 1995, S. 52.
6 Vgl. Verz. 1995, S. 52 (Lugt 1480).
7 Vgl. Angaben im Getty Provenance Index, Sale Catalogue F-A1127 (Lugt 1563).
8 Biographische Angaben nach Verz. 1995, S. 52.
9 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 82 (Lugt 2652).
10 Vgl. Angaben im Getty Provenance Index, Sale Catalogue F-A2091(Lugt 5171).
11 Das Gemälde ist identisch mit der von Heinrich Weizsäcker genannten Kopie in der Sammlung Oscar Huldschinsky, Berlin; vgl. Verz. 1900, S. 303. Bereits Hofstede de Groot schätzte das Gemälde als „eigenhändige Wiederholung" der Frankfurter Version ein; vgl. HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 329 und S. 330, Nr. 16. Als „Replik" nach dem Gemälde im Städel wird es auch im Bestandskatalog der Leipziger Sammlung aufgeführt; vgl. Dietulf SANDER, Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Stuttgart 1995, S. 165. Dazu auch BEHERMAN 1988, S. 309, Nr. 211.
12 Vgl. DESCAMPS 3, 1760, S. 143.

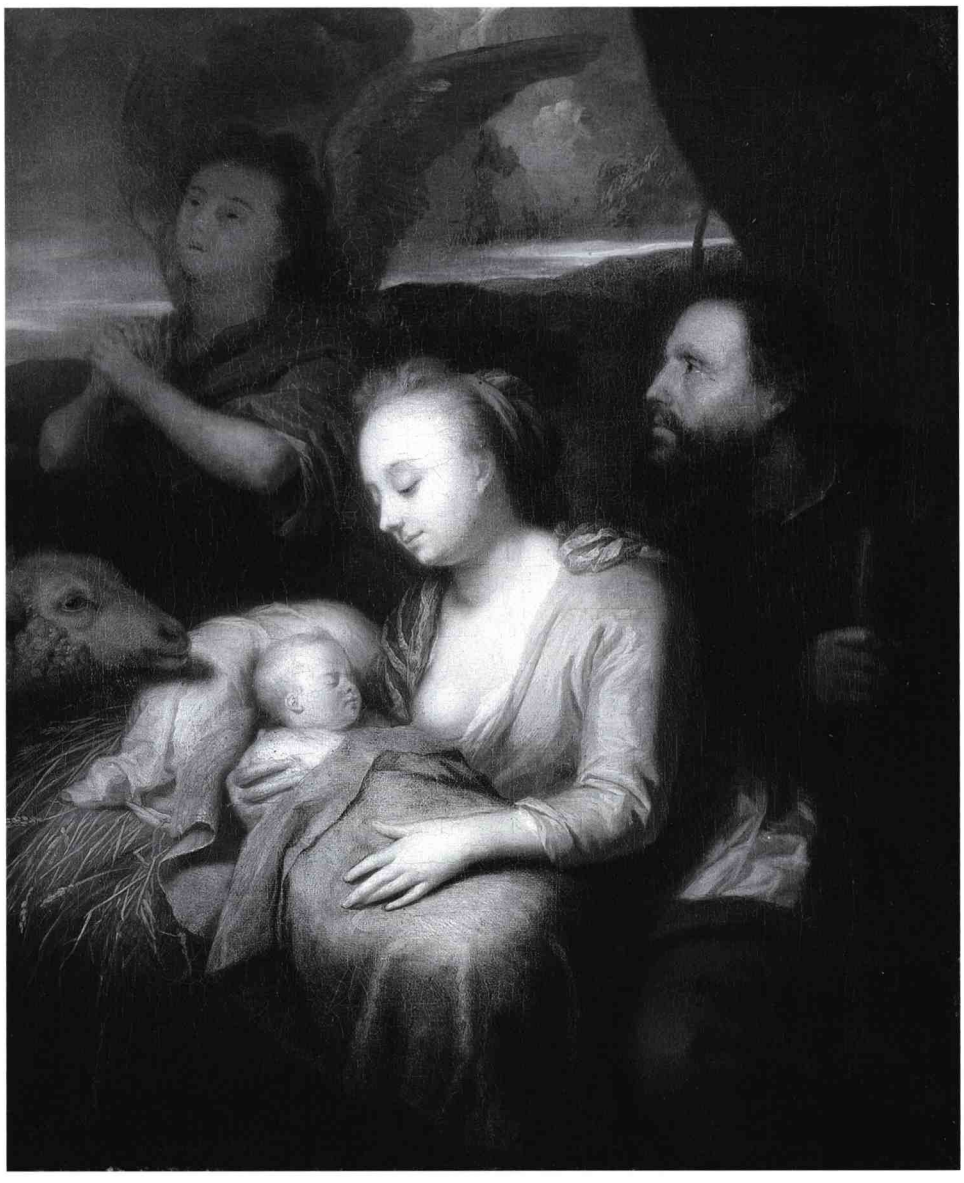


Abb. 461: Godfried Schalcken, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1665–1670, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisberg, Aschaffenburg

FORSCHUNGSSTAND

Eine „Heilige Familie", bei der es sich der Beschreibung nach um das später in das Städel gelangte Werk handeln könnte, erwähnt bereits der Kunstschriftsteller Jean Baptiste Descamps: „Chez M. le Lormier, la Vierge & l'Enfant Jesus sur ses genoux, & à côté S. Joseph [...]"[12] Sicher nachweisbar ist das Gemälde ab 1817, als es am 17. September für fl. 330 von den Gebrüdern Wilmans als „G. Schalcken" erworben wird. Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird es zunächst als Genreszene aufgeführt: „Eine Mutter, die ihrem Kind auf dem Schooße eine Rose reicht. Ein Alter im Hintergrunde bläst ein Kohlenfeuer an", und das Tageslicht als Beleuchtung erwähnt.[13] Eine handschriftliche Annotation im Verzeichnis von 1830 vermerkt, dass es sich um die Heilige Familie handelt.[14] Das Verzeichnis von 1835 nennt die Signatur „G. Schalcken".[15] Hinweise zur Provenienz liefert John Smith 1833: Demnach habe sich die „Heilige Familie" 1763 bei Lormier, drei Jahre später bei Aved, elf Jahre später bei Randon de Boisset und zuletzt 1794 in der Sammlung Destouches befunden.[16]

Johann David Passavant nennt das „übrigens feine" Gemälde von Schalcken, das wie eine gewöhnliche Szene des häuslichen Lebens erscheine, als Beleg für die Unfähigkeit der holländischen Maler, mythologischen oder sakralen Darstellungen einen Zug ins Ideale oder Höhere zu verleihen. Die Tendenz, den Themen eine alltägliche Note zu geben, „ohne höhere Beziehungen oder einem

13 Vgl. Verz. 1819, S. 50, Nr. 189.
14 Vgl. Verz. 1830, S. 3, Nr. 14.
15 Vgl. Verz. 1835, S. 75, Nr. 212.
16 Vgl. SMITH 4, 1833, S. 274, Nr. 20.

Streben nach idealer Schönheit", sei darauf zurückzuführen, dass es in den Nördlichen Niederlanden keine Aufträge mehr für sakrale Kunst gegeben habe und die Staatsverfassung bürgerlich-republikanisch geworden war.[17]
In einer handschriftlichen Annotation wird im Gemälde-Verzeichnis von 1858 mit roter Tinte ein „f" hinter der Signatur ergänzt.[18] Dieses wird erst 1892 in den gedruckten Text des Verzeichnisses übernommen.[19] Theodor Levin weist die Zuschreibung an Schalcken aufgrund der seiner Ansicht nach schwachen Qualität zurück.[20] Heinrich Weizsäcker erwähnt eine Replik „von gleicher Qualität" wie das Gemälde im Städel in der Sammlung von Oscar Huldschinsky in Berlin.[21] Die Angaben von Smith 1833 zur Provenienz ergänzt Cornelis Hofstede de Groot 1912 noch um den Hinweis auf die Versteigerung der Sammlung Dishoek am 9. Juni 1745.[22] Arthur Hanke geht auf die für Schalcken kennzeichnende besondere Lichtbehandlung ein, denn auch das Frankfurter Gemälde weise mit dem Kohlefeuer, das der Heilige Joseph gerade anblase, diese Beleuchtungseffekte auf.[23]

Abb. 462: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Mikroskopaufnahme: Reflexion der Flamme auf der Kumme aus Metall, Frankfurt a. M., Städel Museum

In seiner 1988 erschienen Monographie zu Schalcken geht Beherman ausführlich auf die Provenienz ein, die er unter Vorbehalt bis zur Versteigerung der Sammlung Van Dishoek 1745 in Den Haag zurückführt.[24] Nach Beherman gibt es insgesamt drei Gemälde, auf die die Beschreibung von Hofstede de Groot passen würde: Neben dem Frankfurter Gemälde nennt er die bereits von Weizsäcker erwähnte, ehemals in der Sammlung Oscar Huldschinsky befindliche Replik, heute im Museum der bildenden Künste in Leipzig, und eine weitere Fassung, ehemals in der Sammlung Jules Lenglart in Lille.[25] Drei bekannte Kopien ließen sich auf dieses Gemälde zurückführen.[26] Die Figur der Maria erinnere, so Beherman, an Vorbilder von Gerard ter Borch und Eglon van der Neer. Auffallend seien die physiognomischen Ähnlichkeiten zu Cunera van der Cock, der Ehefrau von Frans van Mieris, die Beherman zufolge möglicherweise Modell saß.[27] Deshalb könne das Gemälde noch zwischen 1662 und 1665 entstanden sein, als sich Schalcken in Leiden aufhielt. Das würde, so Beherman, den unvollendeten Zustand des Gemäldes mit der überall sichtbaren Leinwand unter der dünnen Farbschicht erklären.[28] Allerdings hält er die zeitgleiche Entstehung mit der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (Aschaffenburg, Staatsgalerie), die in die zweite Hälfte der 1660er Jahre zu datieren sei, für plausibler.[29] Die besonderen Lichteffekte bestätigten, dass es sich um ein authentisches Gemälde von Schalcken handle.[30]

DISKUSSION

1855 nannte Johann David Passavant die Darstellung einer Heiligen Familie von Godfried Schalcken als Beispiel dafür, dass in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auch sakrale Darstellungen wie Genreszenen wirken.[31] Tatsächlich ist dies nicht das Ergebnis einer neueren Entwicklung, wie sein Verweis auf die verän-

17 „Weniger anziehend als in den Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben erscheinen uns die Holländer, wenn sie sich zu einer idealen Richtung erheben wollen. Denn nachdem sie den bildenden Künsten keinen Wirkungskreis mehr in der Kirche gestatteten und ihre Staatsverfassung eine bürgerlich-republicanische Richtung angenommen hatte, entschwand ihnen die höhere Poesie. Gegenstände aus der heiligen Geschichte und der Mythologie behandelten sie gleich Vorfällen des täglichen Lebens, ohne höhere Beziehungen oder einem Streben nach idealer Schönheit. Betrachten wir z. B. das übrigens feine Bildchen einer h. Familie von Schalken (Nr. 184), so können wir darin nur eine gewöhnliche häusliche Scene erkennen, als welche sie auch im Cataloge angeführt ist."; vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 184.
18 Vgl. Verz. 1858, S. 90, Nr. 177.
19 Vgl. Verz. 1892, S. 55, Nr. 224.
20 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 286, Nr. 109.
21 Vgl. Verz. 1900, S. 303, Nr. 224.
22 Vgl. Hofstede de Groot 5, 1912, S. 329f., Nr. 14.
23 Vgl. Verz. 1915, S. 122, Nr. 224.
24 Vgl. Beherman 1988, S. 83 unter Berufung auf Hoet 2, 1752, S. 172, Nr. 57.
25 Leinwand, 49 x 39 cm. Zuletzt Verst. Jules Lenglart, Paris (Drouot) 10. März 1902, Nr. 86.
26 Leinwand, 37 x 30 cm. Verst. Frankfurt (Hahn) 26. Oktober 1937, Nr. 39. Die Signatur ist Beherman zufolge falsch; vgl. Beherman 1988, S. 83. Leinwand, 50 x 37 cm. Verst. Den Haag (Gidding) 8. Mai 1923, Nr. 82; als Zuschreibung erwähnt Beherman unter Vorbehalt Theodor van Thulden (vgl. Beherman 1988, S. 83 und Abb. 4b). Eine weitere Version ohne den Heiligen Joseph befand sich 1938 in Dieren, Kunsthandel D. Katz (vgl. Beherman 1988, S. 83 und Abb. 4c).
27 Vgl. Beherman 1988, S. 83. Ähnlichkeiten erkennt er in der breiten Stirn, der spitzen Nase und dem fliehenden Kinn.
28 Vgl. Beherman 1988, S. 83.
29 Vgl. Beherman 1988, S. 83.
30 Vgl. Beherman 1988, S. 83.
31 Vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 184.

derten Entstehungsbedingungen von Kunst durch den Wegfall von Kirche und Staat als Auftraggeber in der sich gerade konstituierenden nordniederländischen Republik nahelegt, sondern ein Reflex auf eine ältere Bildtradition: Bereits Gerard David gab um 1515 Maria als fürsorgliche Mutter wieder, die ihr Kind gerade mit Brei füttert.[32] Die sogenannte, in mehreren Fassungen erhaltene „Milchsuppen-Madonna" ist ein charakteristisches Beispiel für die Betonung der narrativen Moments, die für die niederländische Malerei insgesamt charakteristisch ist. In seiner Darstellung der Heiligen Familie griff Schalcken auf überlieferte Bildtraditionen zurück: So ist die Rose, die Maria hier spielerisch über das Gesicht des Christuskindes hält, ein überliefertes Attribut der Muttergottes, und auch Joseph kommt einer charakteristischen, ihm zugesprochenen Rolle nach: Er erscheint hier als Nährvater, der die Sorge für die ihm anvertraute Familie übernimmt.

Schalcken gehörte zu einer Künstlergeneration, die die für die niederländische Malerei charakteristische Spezialisierung auf eine Gattung aufgab und ihre künstlerischen Begabungen auf verschiedenen Feldern demonstrierte. Wie sein Künstlerkollege Adriaen van der Werff malte er neben Genreszenen auch Porträts und Historien.[33] Damit folgte Schalcken dem Vorbild anderer Leidener Maler wie Frans van Mieris, dessen Einfluss auch das vorliegende Gemälde prägte.[34] In den um 1665 entstandenen Werken von Van Mieris kommt wiederholt der Ausblick in die Landschaft vor, der im Kontrast zu dem betont nahsichtig präsentierten Geschehen im Vordergrund steht.[35] Häufig wird dieser durch ein Architekturmotiv gerahmt, das sich nicht genauer definieren lässt. So ist auch bei Schalckens Gemälde im Städel das Verhältnis von Außen- und Innenraum nicht geklärt: Zwar legt die Landschaft im Hintergrund nahe, dass sich Joseph außerhalb eines Gebäudes befindet. Dazu stehen aber die Draperie, die ihn hinterfasst, und das sichtbare, unverputzte Mauerwerk neben der Maria im Widerspruch.

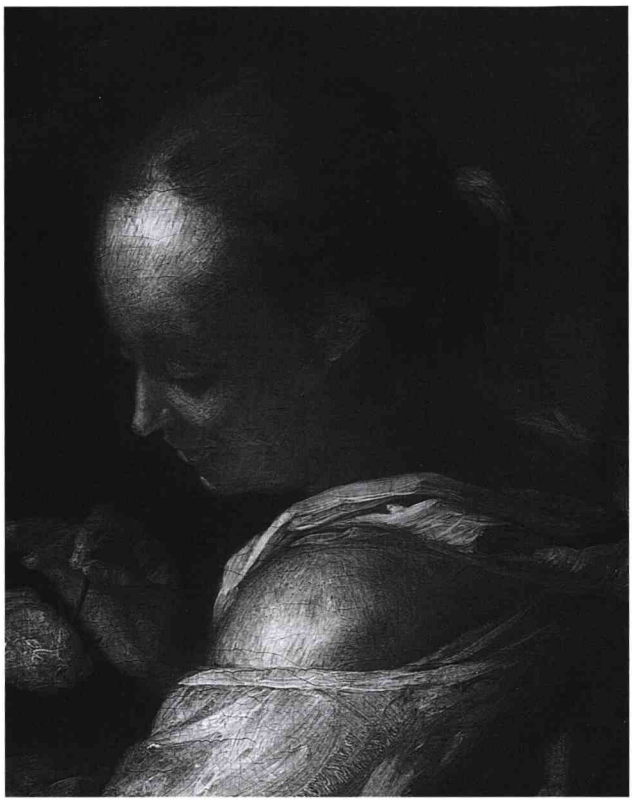


Abb. 463: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Infrarot-Reflektographie: Sichtbare Pinselzüge in den mit Bleiweiß ausgemischten hellen Partien, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die vom Bildrand überschnittene Dreiviertelfigur ist gleichfalls vom Vorbild von Van Mieris angeregt, auf den auch der Gesichtstypus der Maria mit dem runden Gesicht, der gewölbten Stirn und der spitzen Nase zurückzuführen ist.[36] Dies macht der Vergleich mit dem 1660 datierten Gemälde „Mann und Frau mit zwei Hunden (Der geneckte Schoßhund)" (Abb. 460) von

32 Holz, 33 x 27,5 cm. New York, Aurora Trust. Vgl. Maryan W. AINSWORTH, Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition, New York 1998, S. 296, Abb. 284.

33 Zum Œuvre von Adriaen van der Werff vgl. die Monographie von Barbara GAEHTGENS, Adriaen van der Werff (1659–1722), München 1987.

34 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 83.

35 Beispiele für diesen Bildtypus sind die nur noch als Kopie erhaltene, um 1663 datierbare „Poetica" (ehemals Dresden, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 69f., Nr. 56), das 1663 entstandene Bildnis eines Mannes, das vermutlich Stephanus Marchant wiedergibt (Florenz, Uffizien; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 70, Nr. 57), und die Tronie mit dem Mann im orientalischen Kostüm von 1665 (Den Haag, Galerie Willem V.; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 78, Nr. 61).

36 Im Werk von Van Mieris kommen solche Rückenansichten häufiger vor. Ein Beispiel ist die um 1658/59 entstandene Bordellszene (Den Haag, Mauritshuis; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 26f., Nr. 23). Hier handelt es sich zwar um einen Mann, der zudem in ganzer Figur wiedergegeben ist, aber sein Mantel fällt in ähnlicher Weise herab wie der, den die Maria auf Schalckens Gemälde trägt. Nahsichtig im Vordergrund gegebene und prominent inszenierte weibliche Dreiviertelfiguren verwendete Van Mieris in der ersten Hälfte der 1660er Jahre häufiger, beispielsweise in der 1660 datierten Darstellung „Der geneckte Schoßhund" (Den Haag, Mauritshuis; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 40–43, Nr. 35, Abb. 460) und in der „Austernmahlzeit" von 1661 (Den Haag; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 43–48, Nr. 36). Weitere Beispiele sind „Das Füttern des Papageis" von 1663 (England, Privatsammlung; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 64f., Nr. I54) und die um 1656/57 entstandene „Unterweisung des Kindes" (New York, Privatsammlung; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 60f., Nr. 50 und Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 104-106, Nr. 12).

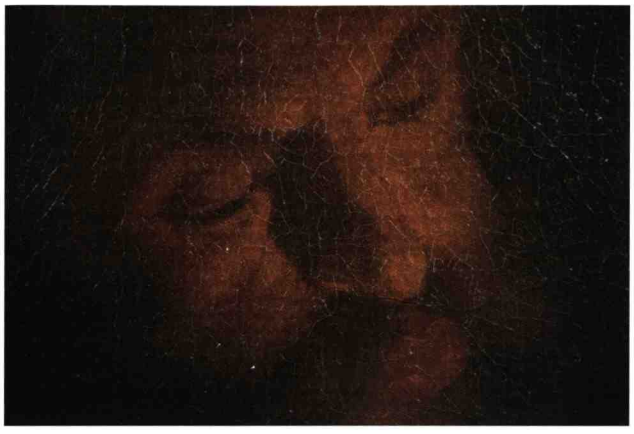


Abb. 464: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Mikroskopaufnahme: Mit dünnen Lasuren aufgebautes Gesicht des Joseph, Frankfurt a. M., Städel Museum

Van Mieris deutlich, denn hier kommt bereits der nach unten gesenkte Kopf der Frau vor, den Schalcken annähernd identisch für seine Darstellung der Maria verwendete.[37]

Die Parallelen zu den um 1665 datierten Werken von Van Mieris legen eine Entstehung des Frankfurter Gemäldes in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre nahe. Der Vergleich mit zeitgleich entstandenen Werken Schalckens wie der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (Abb. 461) in Aschaffenburg, die hinsichtlich des nahsichtigen Bildaufbaus Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Gemälde aufweist, bestätigt die Datierung.[38] So ist der Typus der Maria ähnlich, wie das runde Gesicht mit der spitzen Nase und dem hohen Haaransatz dokumentiert. Derselbe Frauentypus kommt auch auf dem „Familienkonzert" vor, das hinsichtlich der Gestaltung des Interieurs und der im Vordergrund präsentierten Draperie die Abhängigkeit von Leidener Vorbildern verrät.[39] Die dünne, etwas unfertig erscheinende Malweise, die Beherman als Argument für eine möglicherweise etwas frühere Entstehung während Schalckens Aufenthalt in Leiden von 1663 bis 1665 dient,[40] ist jedoch nicht vom Künstler intendiert, sondern geht auf starke Verputzungen zurück. Daher erscheint die gleichfalls von Beherman favorisierte, etwas spätere Datierung in die zweite Hälfte der 1660er Jahre plausibel.[41]

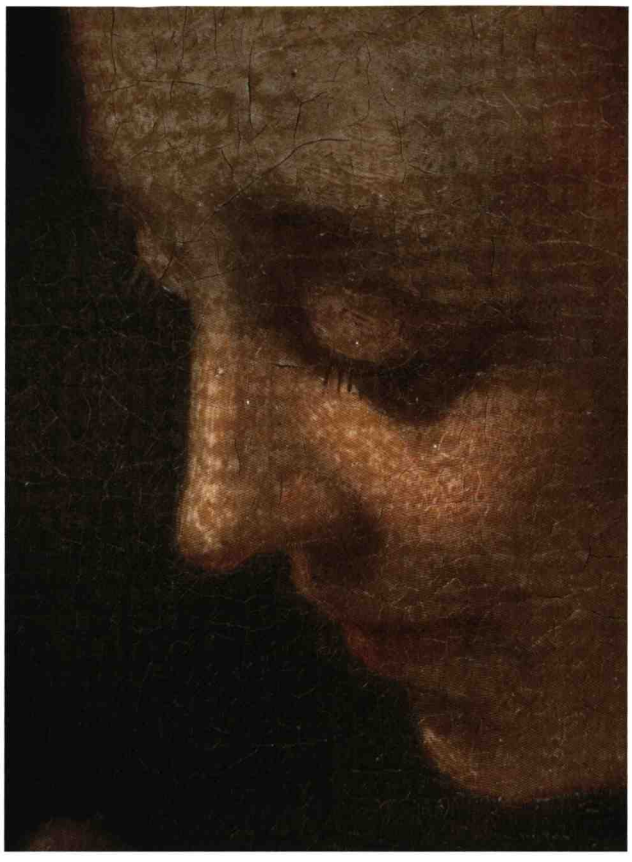


Abb. 465: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Mikroskopaufnahme: Mit Lasuren modellierte, teilweise verschattete Gesichtszüge der Maria, Frankfurt a. M., Städel Museum

Das vermutlich durch die Auseinandersetzung mit den Nachtstücken von Dou geweckte Interesse an besonderen Beleuchtungseffekten prägt auch das Frankfurter Gemälde. Detailliert gab Schalcken nicht nur die durch das Kohlenfeuer erzeugten Reflexe auf der Kumme aus Metall wieder (Abb. 462), sondern auch den rötlichen Widerschein auf dem Gesicht von Joseph. Das Anfachen des Feuers ist ein aus der Antike überlieferter Topos, denn in der „Historia Naturalis" beschreibt Plinius, wie ein kleiner Junge ein Feuer anbläst, bis die Funken stieben und der Widerschein sein Gesicht rötlich leuchten lässt.[42] Bereits hier stellt Schalcken seinen Anspruch als Historienmaler unter Beweis, indem er sich nicht nur

37 Holz, 27,5 x 20 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 108). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 40–43, Nr. 35 und Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 144f. Es handelt sich um einen von Van Mieris in dieser Zeit häufig verwendeten Gesichtstypus, den Schalcken vermutlich übernommen hat. Die Übereinstimmungen mit dem Gemälde von Van Mieris sprechen gegen die Überlegungen von Beherman, dass Cunera van der Cock, die Frau von Van Mieris, Schalcken Modell gestanden habe; vgl. BEHERMAN 1988, S. 83.

38 Leinwand, 37,2 x 30,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisberg, Aschaffenburg (Inv. Nr. 1294). Vgl. BEHERMAN 1988, S. 81, Nr. 3. Zu den Parallelen mit dem Frankfurter Gemälde vgl. BEHERMAN 1988, S. 83.

39 Holz, 57,8 x 47,6 cm. London, Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II (Inv. Nr. 1328). Vgl. BEHERMAN 1988, S. 260, Nr. 163.

40 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 83.

41 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 83.

42 Plinius, HISTORIA NATURALIS XXXV, 138. Zur Ikonographie vgl. Jan BIAŁOSTOCKI, „Puer sufflans ignes", in: Arte in Europa. Scritti di Storia dell' Arte in onore di Edoardo Arslan, Bd.

Abb. 466: Godfried Schalcken, Die Heilige Familie, Mikroskopaufnahme: Locker gesetzte Pinselstriche zur Gestaltung des Halstuchs, Frankfurt a. M., Städel Museum

einem sakralen Thema widmet, sondern auch Anregungen durch die antike Kunstliteratur verarbeitet.[43]
Die Malweise ist auf die überzeugende Suggestion der Lichteffekte abgestimmt. Schalcken beobachtete genau die Wirkung der Beleuchtung auf den verschiedenen Oberflächen. Die Bereiche, die von dem intensiven Tageslicht getroffen werden – beispielsweise die Stirn der Maria – gestaltete er mit stark bleiweißhaltiger Farbe, in der die Pinselzüge zum Teil sichtbar stehen blieben. Diese markieren sich deutlich in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 463). Hingegen wurden leicht verschattete Partien wie die Gesichtszüge der Maria mit dünn aufgetragenen Lasuren modelliert (Abb. 465). In den stärker in den Schatten eingebundenen Partien fehlen die sichtbaren Pinselzüge gänzlich: So besteht das Gesicht des Joseph nur aus dünn übereinandergelegten, rötlich getönten Lasuren (Abb. 464). Sie veranschaulichen den gleichmäßigen, von den glimmenden Kohlen erzeugten Widerschein des Lichts. Durch den Kontrast der schwach beleuchteten, scheinbar in den Schatten eingebundenen Bildbereiche mit den deutlich hervortretenden, hell beleuchtete Partien machte Schalcken die unterschiedlichen Lichtqualitäten, die von verschiedenen Quellen wie dem Tageslicht einerseits und dem Kunstlicht andererseits ausgehen, sichtbar und erzielte zugleich eine überzeugende räumliche Wirkung. Dies macht der geringe Fokus des Kohlenfeuers exemplarisch deutlich.
Der Einfluss von Frans van Mieris äußert sich auch in der Malweise: Trotz der insgesamt feinmalerischen Bildwirkung wurden einzelne Partien flott und nass in nass gemalt.[44] So wurde das weiße Tuch um den Hals der Maria mit lockeren Pinselstrichen angedeutet (Abb. 466); einzelne Pinselzüge in brauner Farbe verdeutlichen die Faltentäler in ihrem Mantel. Das Spiel mit unterschiedlichen Lichteffekten, die das gesamte künstlerische Œuvre von Schalcken prägen und das zu seinem Markenzeichen wurde, ist in diesem Frühwerk bereits angelegt.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 50, Nr. 189 ; 1823, S. 29, Nr. 189; 1830, S. 3, Nr. 14; 1833, Taf. 14; 1835, S. 75, Nr. 212; 1844, S. 94, Nr. 184; 1855, S. 22, Nr. 184; 1858, S. 90, Nr. 177; 1866, S. 92, Nr. 177; 1870, S. 127, Nr. 245; 1873, S. 131, Nr. 245; 1879, S. 131, Nr. 224; 1883, S. 135, Nr. 224; 1888, S. 144, Nr. 224; 1892, S. 55, Nr. 224; 1897/1900, S. 53, Nr. 224; 1900, S. 303, Nr. 224; 1905/07, S. 43, Nr. 224; 1907, S. 40, Nr. 224; 1910, S. 51, Nr. 224; 1914, S. 52, Nr. 224; 1915, S. 122, Nr. 224; 1919, S. 108, Nr. 701; 1924, S. 184, Nr. 701; 1995, S. 52, Abb. 89

HOET 2, 1752, S. 172, Nr. 57
DESCAMPS 3, 1760, S. 143
SMITH 4, 1833, S. 274, Nr. 20
LEVIN 1887/88, Sp. 286, Nr. 109
EBE 1901, S. 529
HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 329f., Nr. 14
BEHERMAN 1988, S. 82f., Nr. 4

1, Mailand 1966, S. 591–595 mit Hinweis auf Plinius, S. 593.

43 Diesen Anspruch verdeutlicht auch sein Selbstbildnis in den Uffizien in Florenz (vgl. BEHERMAN 1988, S. 153f., Nr. 56), das Schalcken mit einem Mezzotinto in seiner Hand zeigt. Dieser gibt eine büßende Maria Magdalena und damit gleichfalls ein Historienthema wieder. Es handelt sich um ein Schabkunstblatt von John Smith, dem wiederum ein Gemälde von Schalcken zugrunde lag; vgl. BEHERMAN 1988, S. 154. Zu dem Selbstbildnis Schalckens als Demonstration seines künstlerischen Könnens als Nachtbildmaler vgl. NEUMEISTER 2003, S. 341f.

44 Zur Wirkung von Van Mieris auf Schalcken vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 76f. Naumann führt Schalckens Nachtstücke, die sich durch sanft modellierte Lichtwirkungen auszeichnen, auf das Vorbild von Van Mieris zurück, da sie wenige Gemeinsamkeiten mit den von starken Hell-Dunkel-Kontrasten geprägten Nachtbildern von Dou aufweisen; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 79.

GODFRIED SCHALCKEN

EIN KÜNSTLER IM ATELIER

INV. NR. 166

Um 1670–1675

Eichenholz, 24,1 x 19,3 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel wurde allseits unregelmäßig abgefast und mit einer fleischfarbenen Grundierung versehen. Die in den Haaren sichtbaren Runzeln liegen in der Grundierung und deuten darauf hin, dass es sich um eine Ölgrundierung handelt. In der Infrarot-Reflektographie wird im Bereich des Ärmels ein Pentiment sichtbar. Der Umhang weist einen abweichenden Faltenwurf auf (Abb. 467).

Anlässlich der Taxation 1817 wird der Zustand des Gemäldes als „erhalten" bezeichnet (Archiv. 1817, S. 10, Nr. 166). Zwischen dem 25. Oktober und dem 5. November 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 36). Es befindet sich in einem insgesamt guten Zustand. Bestoßungen an allen Ecken und am rechten Bildrand, dort auch mehrere retuschierte Fehlstellen. Weitere Retuschen an den Bildrändern. Kleine Ausbrüche an der linken Hand und an der linken oberen Bildecke, im Mantel retuschiert. Alte, retuschierte Beschädigung am rechten Arm der Statuette. An den Augenhöhlen des Totenkopfs Retuschen über verbreiterten Rissen. Leichte Verputzungen in den Haaren und den Brauntönen des Baretts. Hochstehende (stabile) Farbschollenränder im Mantel (dort auch Schwundrisscraquelé in den dunklen Lasuren), an der Hand und im Totenschädel.

Der dicke, alte Firnis ist teilweise opak geworden und zeigt unter UV-Licht ein gleichmäßig fluoreszierendes Erscheinungsbild; über der Augenpartie und dem weißen Rüschenkragen wurde er gedünnt. Unter UV-Licht erweisen sich die Retuschen am rechten und unteren Bildrand sowie im Mantel als jünger.

Die braunen, als „· 16 · " zu lesenden Zeichen unterhalb des Totenschädels (Abb. 468) wurden fälschlich als Rest einer Signatur gedeutet, sind aber verfärbte, ältere Retuschen über Fehlstellen.

Die Rückseite wurde allseits unregelmäßig abgefast; die Abfasungen am rechten Bildrand und unten fallen etwas breiter aus. Klebezettel mittig „G. 166.". In roter Kreide unten „406/15", teilweise verwischt. Reste einer weißen Kreidebeschriftung. Spuren einer Bleistiftbeschriftung: „B"(?).

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1638 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1647 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1657.

Abb. 467: Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier, Infrarot-Reflektographie: Pentiment, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 468: Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier, Mikroskopaufnahme: Als Reste einer Signatur gedeutete Retuschen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 469: Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier, um 1670–1675, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Guillaume de Mieris"

BESCHREIBUNG

Den Vordergrund des Gemäldes nimmt die Halbfigur eines alten Mannes ein. Er trägt ein rosafarbenes Wams mit Schlitzen in Rücken und Ärmeln, die mit weißem Stoff unterlegt sind. Von gleicher Farbe ist der kleine Rüschenkragen. Mit einer gezierten Geste seiner rechten Hand hält der Mann einen dunkelbraunen Mantel fest, der ihm halb von der Armbeuge seines linken Armes gerutscht ist. Auf seinen schütteren, weißen Haaren trägt er ein braunviolettes Barett. Obgleich der Mann mit dem Rücken zum Bildrand posiert, sucht er mit den Augen Blickkontakt und wendet daher sein im Dreiviertelprofil gegebenes Gesicht über die linke Schulter dem Betrachter zu. Zahlreiche Falten und Runzeln, aber auch die schlaffe Haut der Wangen- und Halspartie deuten auf sein fortgeschrittenes Alter hin. Auch die tiefliegenden Augen mit den dünnen Brauen, aus denen einzelne graue Haare herausgewachsen sind, sprechen für sein Alter. Den Mund unter dem ergrauten Kinn- und Schnurrbart hält der Mann leicht geöffnet, als richte er sein Wort an den Betrachter. Die linke Hand ruht auf einem Totenschädel, der auf einem Tisch abgelegt ist. Dahinter ragt die dunkel gebeizte Staffelei auf, auf der ein bereits grundiertes Gemälde steht. Unbenutzt hängt die Palette an der rechten Seite. An der steingrauen Rückwand, die das Interieur abschließt, befindet sich ein Gemälde in einem schwarzgrauen Rahmen. Es zeigt einen Weg, der parallel zu einem Waldrand mit knorrigen Bäumen verläuft.

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel als „Guillaume de Mieris" erworben.[1] Bei der Taxation der Sammlung im folgenden Jahr wird der Wert mit *f* 55 angegeben und der Zustand als „erhalten" bezeichnet.[2] Die Zuschreibung an Willem van Mieris wird bis 1844 beibehalten.[3] Zunächst gilt das Gemälde als Darstellung eines Künstlers,[4] bis es im Städel-Verzeichnis von 1835 als Selbstbildnis des Willem van Mieris bezeichnet wird.[5] Erste Zweifel an der Zuschreibung kommen 1844 auf, denn Johann David Passavant weist das Gemälde einem unbekannten Maler in der Art von Schalcken zu.[6] Einer handschriftlichen Annotation im 1879 erschienenen Städel-Verzeichnis von Gerhard Malß zufolge schlägt Victor de Stuers die Zuschreibung an Toorenvliet vor.[7] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird das Gemälde als „In der Art des Schalcken" aufgeführt.[8] Erst Heinrich Weizsäcker schreibt es Godfried Schalcken selbst zu und bezeichnet die frühere Einschätzung, dass es sich nur um ein Gemälde in „Schalckens Manier" handle, als unbegründet.[9] Er beruft sich dabei auf „Eisenmann", vermutlich Oscar Eisenmann aus Kassel. Die dargestellte Skulptur identifiziert Weizsäcker als die Mediceische Venus.[10] Unter der Zuschreibung an Godfried Schalcken wird das Gemälde fortan in den Städel-Verzeichnissen geführt.[11] Die Deutung als Selbstbildnis wird 1907 infrage gestellt und 1915 von Arthur Hanke noch einmal aufgegriffen.[12] Unter Vorbehalt führt Hendrik van Hall 1963 das Gemälde in seiner Auflistung der Bildnisse von niederländischen Künstlern auf, denn er bezeichnet es zwar als Selbstporträt, ergänzt dies aber durch ein Fragezeichen.[13]
1984 wird das Gemälde als Beispiel für ein Frühwerk Schalckens genannt, denn der Typus des dargestellten Greises kommt auch auf der 1669 datierten Darstellung des „Besuchs bei dem Doktor" (Privatsammlung) vor.[14] In seiner 1988 erschienenen Monographie zu Schalcken datiert Thierry Beherman das Gemälde in die erste Hälfte der 1670er Jahre und begründet dies mit dem noch spürbaren Einfluss von Gerrit Dou.[15] Dieser äußere sich in der Verwendung einer antiken Marmorfigur, wie sie häufig auch bei Dou vorkomme, und auch in der Haltung des Kopfes. Bei dem Frankfurter Gemälde handle es sich um ein authentisches Werk von Schalcken, denn der Typus des greisen Mannes sei in dessen Œuvre häufig nachweisbar und werde auch durch zwei Zeichnungen in der Albertina vorbereitet.[16] Durch den Totenkopf, auf den der greise Mann bedeutungsvoll seine Hand legt und auf

1 „Un homme à mi-corps, qui mêt la main sur une tête de mort ; à côté de laquelle il y a une statue mutilée, p. p. en h. par Guillaume de Mieris. "; vgl. Verz. 1816, Nr. 166.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 10, Nr. 166.
3 Vgl. Verz. 1844, S. 117, Nr. 321.
4 Vgl. Verz. 1819, S. 51, Nr. 203.
5 Vgl. Verz. 1835, S. 51, Nr. 87.
6 Vgl. Verz. 1844, S. 117, Nr. 321.
7 Vgl. Verz. 1879, S. 132, Nr. 226 und Verz. 1883, S. 135, Nr. 226.
8 Vgl. Verz. 1892, S. 55, Nr. 226.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 304, Nr. 226.
10 Vgl. Verz. 1900, S. 304, Nr. 226.
11 Nur Ebe führt das Gemälde 1901 noch als „in der Art des Meisters" auf; vgl. Ebe 1901, S. 529.
12 Vgl. Verz. 1907, S. 41, Nr. 226 und Verz. 1915, S. 122, Nr. 226.
13 Vgl. Van Hall 1963, S. 291, Nr. 18.
14 Vgl. Ausst. Kat. Philadelphia-Berlin-London 1984, S. 299, dort wird die Darstellung eines Doktors als frühestes erhaltenes Gemälde von Schalcken benannt.
15 Vgl. Beherman 1988, S. 228f.
16 Vgl. Beherman 1988, S. 228f.
17 Vgl. Beherman 1988, S. 228f.

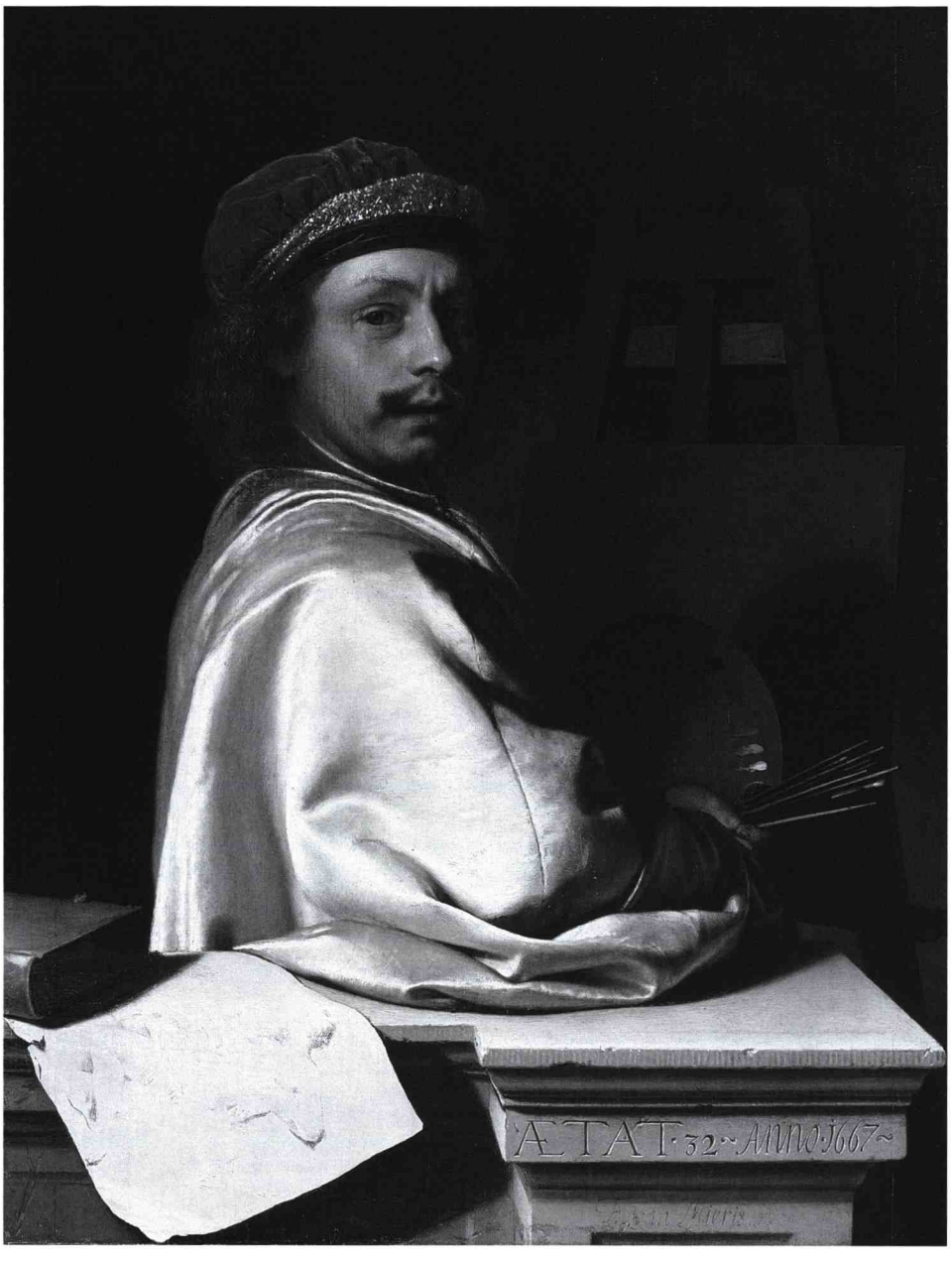


Abb. 470: Frans van Mieris d. Ä., Selbstporträt, 1667, Surrey, Polesden Lacey, McEwan Collection, The National Trust

den Betrachter blickt, erhalte die Darstellung einen Vanitascharakter, dem die Unvergänglichkeit der Kunst, symbolisiert durch die antike Statuette, gegenüber stehe.[17] Behermann hebt besonders die Augen hervor, denen Schalcken überzeugend den Ausdruck von Müdigkeit durch das viele Gesehene gegeben habe.
1995 deuten Jochen Sander und Bodo Brinkmann die von ihnen als „S" gelesenen dunklen Pinselspuren unter dem Totenschädel als eine mögliche Bezeichnung.[18]

DISKUSSION

Die Darstellung eines Künstlers von Godfried Schalcken knüpft an verschiedene Bildtraditionen an. Atelierdarstellungen waren in der Leidener Malerei weit verbreitet: Zahlreiche Selbstporträts von Gerrit Dou zeigen ihn umgeben von künstlerischen Requisiten.[19] Dieser Bildnistypus wurde auch von Frans van Mieris aufgegriffen. In einem 1667 datierten Selbstporträt (Abb. 470) wendet er, den Arm auf eine Brüstung gestützt, sein Gesicht

18 Vgl. Verz. 1995, S. 52, Abb. 87.

19 Ein prominentes Beispiel ist das Selbstbildnis von 1647 (Holz, 43 x 34,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1704). Aufgrund der erloschenen Kerze im Vordergrund als typisches Symbol der Vergänglichkeit ordnet Raupp das Gemälde der Gruppe der „Vanitas"-Selbstbildnisse zu; vgl. RAUPP 1984, S. 277–279. Im Kontext der dargestellten Requisiten, die auf das Studium anspielen, steht die Kerze hier allerdings für die dafür genutzten Nachtstunden und spricht damit den unerschöpflichen Fleiß

dem Betrachter zu.[20] Pinsel und Palette sowie die Staffelei im Hintergrund spielen auf seine künstlerische Tätigkeit an. Das auf der Brüstung abgelegte Buch und die Zeichnung daneben stellen die Vorstufe dazu dar. Das Buch, möglicherweise ein Handbuch wie das „Schilderboeck" von Karel van Mander, könnte auf das Studium verweisen, zu dem auch das Disegno, das Üben und Entwerfen auf dem Papier, gehört.[21] Van Mieris aber wendet beidem den Rücken zu und verdeutlicht damit, dass die Inspiration zu seinem Gemälde bereits als Idee in seinem Kopf vorhanden ist.

Abb. 471: Lucas Vorsterman (nach Anthonis van Dyck), Bildnis des Anthonis van Dyck, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

Schalckens Gemälde in Frankfurt schließt an diesen Bildtypus an, indem es gleichfalls ein kontemplatives Moment in den Vordergrund stellt. Denn mit dem Griff zum Totenschädel und dem bedeutungsvollen Blick zum Betrachter lädt der Maler zum Nachdenken über die Bedeutung der dargestellten Motive ein. Das Cranium, die Statuette und die Staffelei im Hintergrund sind räumlich in eine enge Beziehung gesetzt. Eine Vanitas-Bedeutung legt bereits das greise Alter des Protagonisten nahe: Präzise gab Schalcken das schüttere Haar, die faltige Haut und die vom Alter getrübten Augen des Mannes wieder. Durch die Lichtführung hob er zugleich die Statuette hervor. Sie steht in engem Bezug zu dem Totenschädel, denn sie weist sichtbare Altersspuren wie die nur noch als Stümpfe erhaltenen Arme auf. Über die Anspielung auf die Vergänglichkeit hinaus erhält sie in diesem Kontext noch eine zusätzliche Bedeutung , denn es handelt sich, wie die Frisur und die an die Mediceische Venus angelehnte Pose nahelegen, um den Abguss einer antiken Skulptur.[22] Somit wird die Unvergänglichkeit der Kunst heraufbeschworen, die die Zeiten überdauert – anders als der Mensch, der sie geschaffen hat.[23] Damit folgt Schalcken einer in Leiden etablierten Darstellungstradition. David Bailly hatte in dem 1651 datierten „Selbstbildnis mit Vanitasstillleben" das eigene Abbild mit Symbolen der Vergänglichkeit konfrontiert, denn das reiche, aus unterschiedlichen Objekten bestehende Stillleben ist eine Demonstration seiner künstlerischen Begabung, die durch die von ihm geschaffenen Kunstwerke die Zeiten überdauert.[24]

Nicht zufällig stellt die Statuette eine Venus dar. Traditionell steht die Liebesgöttin in enger Verbindung mit dem Gesichtssinn, der zu den Haupteigenschaften des Malers gehört.[25] Sie verkörpert zum einen vollkommene körperliche Schönheit, deren Erfassung eine

und Erkenntnisdrang des Künstlers an; vgl. NEUMEISTER 2003, S. 322, zum nächtlichen Studium des Künstlers S. 318–327. Weitere Beispiele für Selbstbildnisse Dous bei MARTIN 1913, S. 12–21.

20 Holz, 17,7 x 13,3 cm. Surrey, Polesden Lacey, McEwan Collection, The National Trust. Dazu NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 81f., Nr. 66 und Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 181–184, Nr. 39.

21 Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 183.

22 Die Statuette wurde erstmals von Heinrich Weizsäcker als Venus Medici gedeutet. Diese konnte Schalcken sowohl durch Abgüsse als auch durch die 1668/69 veröffentlichten Radierungen von Jan de Bisschop nach antiken Skulpturen bekannt gewesen sein. Der erste Band enthält insgesamt vier Ansichten, von denen die mit „49" numerierte Radierung am ehesten als Ausgangspunkt für Schalcken gedient haben könnte; vgl. Jan G. VAN GELDER/Ingrid JOST, Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland, hrsg. v. Keith Andrews, Doornspijk 1985, zur Geschichte der Venus Medici S. 128–131. Da die Radierungen die Skulptur im Gegensinn zeigen, ist es wahrscheinlich, dass sich Schalcken an einem Abguss orientierte, zumal er auch die in Bisschops Stich ergänzten Hände nicht wiedergibt.

23 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 229.

24 Holz, 89,5 x 122 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. 1351). Zur Deutung vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 188–191, Nr. 38, dort auch Hinweise auf weitere Literatur.

25 Vgl. dazu auch grundlegend SLUIJTER 1991/92.

Abb. 472: Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier, Mikroskopaufnahme: Schnelle Malweise in der zerfurchten Haut, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 473: Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier, Mikroskopaufnahme: Herangemalter Hintergrund am Kragen und Umhang des Mannes, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hauptaufgabe der Malerei ist. Zum anderen löst sie aber auch das inspirierende Gefühl der Liebe aus, die für den Maler eine außergewöhnliche Motivation darstellt und zugleich seine Imagination bestärkt.[26] Unmittelbar der noch leeren Leinwand zugeordnet, verkörpert die Venus in Schalckens Gemälde die künstlerische Inspiration.

Diesem Tenor folgt die Pose des in Rückenansicht gegebenen Künstlers, der über seine Schulter blickt. Sie leitet sich gleichfalls aus der Porträttradition ab, denn diese auffallende Kopfwendung bezeichnet das künstlerische Ingenium.[27] Möglicherweise verarbeitete Schalcken hier Anregungen durch den Nachstich von Lucas Vorsterman nach einem Selbstbildnis von Van Dyck (Abb. 471), zu dem auch im Hinblick auf die grazile Geste, mit der der Umhang gehalten wird, Übereinstimmungen bestehen.[28] Die Betonung der künstlerischen Eingebung steht wiederum in sinnreichem Bezug zu der noch leeren Leinwand im Hintergrund. Wie Van Mieris in seinem Selbstbildnis (Abb. 470) machte folglich auch Schalcken die künstlerische Idee zum Thema. Das durch den Totenkopf angedeutete reflexive Moment verstärkt diesen Tenor, denn Selbsterkenntnis und das Wissen um die Bedeutung der eigenen Tätigkeit sind wichtige Eigenschaften des intellektuellen Künstlers.[29] Die vielfältigen Bezüge zur Leidener Bildtradition sprechen dafür, dass es sich bei dem Frankfurter Gemälde um ein Frühwerk handelt, das noch deutlich den Einfluss von Gerrit Dou, dem Lehrer Schalckens, verrät.[30] Auch die bereits festgestellte physiognomische Ähnlichkeit mit der Darstellung eines Arztes bei der Urinbeschau von 1669 legt eine annähernd zeitgleiche Entstehung nahe, so dass der von Beherman vorgeschlagenen Datierung in die erste Hälfte der 1670er Jahre zuzustimmen ist.[31] Dem entspricht auch die dendrochronologische Datierung des Bildträgers, die eine Entstehung nach 1657 plausibel macht.[32]

Dass es sich bei dem Gemälde nicht, wie früher angenommen,[33] um ein Selbstbildnis handelt, schließt bereits das hohe Alter des Dargestellten, aber auch der Vergleich mit gesicherten Bildnissen des Malers aus. Die als Reste einer Signatur[34] gedeuteten braunen Farbspuren unterhalb des Totenschädels gehören nicht zum Original, denn es handelt sich um verfärbte Retuschen über Fehlstellen.

26 Vgl. Sophie SCHNACKENBURG, „Studium" und „Inspiratio". Godfried Schalckens Gemälde „Kunstbetrachtung bei Lampenlicht" (um 1680/85) im Spannungsfeld ikonographischer Tradition und zeitgenössischer Kunsttheorie, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 54, 2003, S. 183–217, insb. S. 201–205.

27 Vgl. RAUPP 1984, S. 182–220, insb. S. 193–205.

28 Kupferstich, 255 x 159 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 9785, HOLLSTEIN 43, 152). Der Stich war Teil der „Iconographie" von Van Dyck; dazu Marie MAUQUOY-HENDRICKX, L' Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue Raisonné, Brüssel 1956, S. 243, Nr. 79. Zum Einfluss der Selbstbildnisse Van Dycks auf die Bildtradition des niederländischen Künstlerselbstporträts vgl. RAUPP 1984, S. 208–220, dort auch zu den Beispielen von Schalcken.

29 Hier streben die Maler eine Gleichsetzung mit den Gelehrten an, wie der Vergleich mit der um 1635 entstandenen Darstellung eines beim Schreiben unterbrochenen Mannes (Abb. 342) von Gerrit Dou zeigt, wo das aus einem Folianten, einem Globus, Sanduhr und Schreibwerkzeug bestehende Stillleben durch einen Totenschädel ergänzt wird.

30 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 229.

31 Holz, 34 x 29 cm. Deutschland, Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 299 und BEHERMAN 1988, S. 229.

32 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

33 Zuerst im Verz. 1835, S. 51, Nr. 87, später wiederholt in Verz. 1907, S. 41, Nr. 226 und Verz. 1915, S. 122, Nr. 226, mit Einschränkung auch bei VAN HALL 1963, S. 291, Nr. 18.

34 Vgl. Verz. 1995, S. 52, Abb. 87.

Obgleich das Gemälde insgesamt glatt und relativ fein gemalt wirkt, zeigt sich unter dem Mikroskop die schnelle, flüssige Malweise, die an Frans van Mieris erinnert,[35] insgesamt aber trockener und weniger vertrieben wirkt. Dies macht die Betrachtung der von Falten zerfurchten Haut des Mannes deutlich (Abb. 472), die zugleich Schalckens Bemühen um eine überzeugende Suggestion der Oberflächen verrät. Mit feinen Strichen gab er die sprießenden, etwas ungepflegten Augenbrauen des Künstlers wieder. Insgesamt wirkt die Malweise flüchtig; so sind Glanzlichter, beispielsweise auf dem weißen Kragen, mit lockeren Pinselstrichen aufgetragen, und der dunkle Hintergrund wurde teilweise nicht direkt an die Figur herangemalt, so dass noch die darunterliegende Farbschicht durchschimmert (Abb. 473).

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 166; 1819, S. 51, Nr. 203; 1823, S. 30, Nr. 203; 1830, S. 8, Nr. 55; 1833, Taf. 1; 1835, S. 51, Nr. 87; 1844, S. 117, Nr. 321; 1858, S. 104, Nr. 259; 1866, S. 108, Nr. 259; 1870, S. 128, Nr. 247; 1873, S. 131, Nr. 247; 1879, S. 132, Nr. 226; 1883, S. 135, Nr. 226; 1888, S. 144, Nr. 226; 1892, S. 55, Nr. 226; 1897/1900, S. 53, Nr. 226; 1900, S. 304, Nr. 226; 1907, S. 41, Nr. 226; 1910, S. 51, Nr. 226; 1914, S. 53, Nr. 226; 1915, S. 122, Nr. 226; 1919, S. 108, Nr. 166; 1924, S. 184, Nr. 166; 1991, S. 75; 1995, S. 52, Abb. 87

EBE 1901, S. 529
HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 416, Nr. 334
HALL 1963, S. 291, Nr. 18
Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 299 und Anm. 2
BEHERMAN 1988, S. 228f., Nr. 136
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 75, S. 88

35 Zum Einfluss von Frans van Mieris auf Schalcken vgl. BEHERMAN 1988, S. 38. Zur Rezeption der durch Van Mieris eingeführten Malweise durch jüngere Künstlerkollegen, darunter auch Schalcken, vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 76f.

GODFRIED SCHALCKEN

MÄDCHEN MIT HOHER HAUBE UND BRENNENDER KERZE

INV. NR. 735

Um 1699–1706

Leinwand, 26,1 x 22,8 cm (Malfeldmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand, deren Fadendichte nicht ermittelbar ist, besitzt eine graue Grundierung, über der eine großflächig aufgetragene, rotbraune Unterlegung oder Imprimitur liegt, die den warmen Grundton der Malerei bestimmt.
1817 wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 42; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) und zwischen dem 9. und 11. August 1877 erneut durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 10). Deren Restaurierungsprotokoll verzeichnet „trüb", was sich wohl auf den Zustand des Firnisses bezieht.
Das Gemälde befindet sich in einem schlechten Zustand. Bei der Wachsdoublierung wurden die Spannränder abgeschnitten und Pastositäten verpresst. In größeren Bereichen lassen sich Schwundrisse beobachten, die vielleicht auf einen Lösemittelschaden zurückgehen und im Halsbereich retuschiert wurden. Großflächige Übermalungen im Hintergrund sowie über dem Schwundrisscraquelé im Ärmel. Borkiges Erscheinungsbild der Blautöne in der Kerze und im Ärmel. Umgeschlagene Retusche in der Haube, weitere Retuschen am oberen Bildrand. U-förmiger Riss links neben der Stirn des Mädchens. Verputzungen im Haaransatz, in der Iris der Augen, im Schatten der rechten Gesichtshälfte, im unteren Teil des Ärmels sowie im Fokus der Kerze.
Der dicke, gelbliche Firnis weist ein ausgeprägtes, teilweise krepiertes Craquelé auf. Unter UV-Licht zeigt er ein gleichmäßiges Erscheinungsbild; die relativ alten Übermalungen und Retuschen markieren sich nicht.
Die stark verputzte Signatur „G. Schalcken." („G" kaum noch lesbar, Abb. 474) wurde in dunkelgrauer Farbe in der linken untere Bildecke über der Tischkante aufgetragen. Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite verdeckt die Doublierleinwand die originale Leinwand. Klebezettel auf dem Keilrahmen: rechts oben „735", rechts unten „735" [mittlere Ziffer ausgerissen] und Institutsstempel. Daneben, um 180° gedreht, in roter Kreide „2581".

PROVENIENZ

Slg. Johann Daniel von Weng (1734–1808), Obrist-Leutnant und Kriegsrat, Stuttgart
Verst. Slg. J. D. von Weng, Frankfurt a. M. (anon.) 14. September 1818, Nr. 226 (fl. 50) als „Schalken"
Erworben am 14. September 1818 in der Auktion in Frankfurt als „Gottfried Schalcken"

BESCHREIBUNG

Im Schein einer Wachskerze sitzt eine junge Frau in einem abgedunkelten Interieur. Der rechte Bildrand wird von einem roten Vorhang eingenommen, der im Vordergrund auf einer Tischplatte eine üppige Falte wirft. Darauf stützt die Frau ihren linken Arm. Sie trägt ein gelbes Gewand mit einem blauen Überkleid, dessen Ärmel am Oberarm geschlitzt sind und den Stoff darunter hervorblitzen lassen. Das locker geschlungene weiße Tuch um den Hals lässt eine Perlenkette sichtbar werden. Auf ihrem zurückgekämmten Haar trägt die Frau eine hohe, zweistufige Spitzenhaube. Mit einem Blick aus ihren großen braunen Augen unter hochgezogenen Brauen erfasst sie den Betrachter, dem sie ihr Gesicht annähernd frontal zuwendet. Die kräftige, lange Nase hat einen breiten Rücken, und die vollen Lippen ihres kleinen, runden Mundes sind leicht geöffnet. In ihrer rechten Hand hält die Frau einen Kerzenhalter aus Messing, in dem eine weiße Kerze steckt. Die Flamme spiegelt sich auf dem metallenen Halter und wirft auf das Gesicht der Frau einen sanften Widerschein. Der Fokus des Kerzenlichts erfasst auch die Perlenkette und die Spitzen der

Abb. 474: Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Haube, die in dem sanften Licht schimmern. Zum Hintergrund nimmt der Schein weiter ab und bildet auf dem vergoldeten Rahmen, der von dem roten Vorhang halb verdeckt wird, nur noch schwache Reflexe aus.

FORSCHUNGSSTAND

Auf der Versteigerung der Sammlung des Obristleutnants und Kriegsrats Johann Daniel von Weng (1734–1808) wird das Gemälde am 14. September 1818 als „Schalken" erworben.[1] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird es als „Portrait eines Frauenzimmers, welches ein Licht hält" eingetragen.[2] Eine handschriftliche Annotation im Verzeichnis von 1858 erwähnt die Signatur „Schalcken".[3] Diese Angabe wird im Verzeichnis von 1870 übernommen.[4] Das Verzeichnis von 1892 modifiziert die Angaben zur Signatur und gibt diese als „G. Schalcken" an.[5] So wird sie auch im Gemäldekatalog von 1900 transkribiert. Zudem geht Heinrich Weizsäcker auf die Form der Haube ein, die er als „à la Fontange" bezeichnet.[6] Arthur Hanke erwähnt das Gemälde als Beispiel für die Nachtstücke mit Kunstlicht, auf die sich Schalcken konzentriert habe und die sich durch besondere Lichteffekte wie den rötlichen Widerschein auf dem Gesicht des Mädchens auszeichnen.[7]
Auch Thierry Beherman geht auf die dargestellte Mode ein und leitet daraus die Datierung ab, denn die Haube „à la Fontange", die durch die Mätresse des Sonnenkönigs Marie-Angélique, Duchesse de Fontanges, eingeführt wurde, war zwischen 1699 und 1706 in den Niederlanden in Mode.[8]

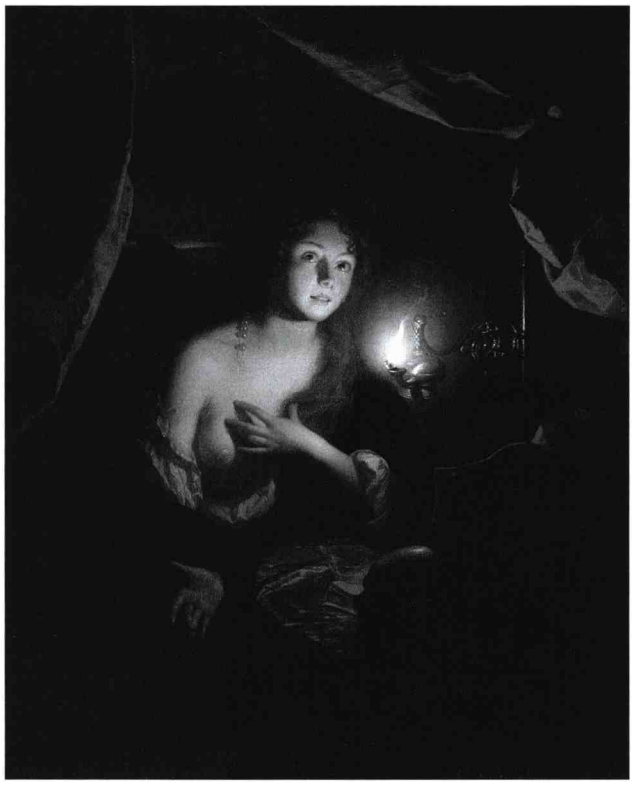


Abb. 475: Godfried Schalcken, Die büßende Maria Magdalena, um 1685-1690, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

DISKUSSION

Wie sein Lehrer Gerrit Dou wandte sich auch Schalcken der Gattung des Nachtstücks zu, die er allerdings nachdrücklicher mit seinem Namen verband als sein Lehrer.[9] Bereits die Folge der Selbstporträts, die ihn bei künstlicher Beleuchtung zeigen, dokumentiert, dass Schalcken seine Spezialisierung geradezu programmatisch vortrug.[10] Die Darstellung der Nacht und der damit verbundenen Beleuchtungseffekte wurde damals als Ausweis hohen künstlerischen Könnens gewertet und erzielte entsprechend auf dem Kunstmarkt hohe Preise.[11] Häufig kombinierte Schalcken, wie in dem Selbstbildnis in den Uffizien,[12] verschiedene Beleuchtungsquellen. Die zahlreichen Details dienten dazu, seine Fähigkeit zur Wiedergabe von unterschiedlichen Lichteffekten auf Metall, Stoff oder auch auf Perlen zu demonstrieren. Demgegenüber treten inhaltliche Bedeutungen manchmal in den Hintergrund, wie die Darstellungen der Heiligen Magdalena als Büßerin dokumentieren, die Schalcken in großer Zahl malte. Ein einprägsames Beispiel ist die „Büßende Maria Magdalena" (Abb. 475) in Kopenhagen.[13] Die blühende Schönheit der Heiligen, unterstrichen durch das schmeichelnde Kerzenlicht sowie kostbare Stoffe und Juwelen, lässt diese auf einen ersten,

1 Vgl. Verst. Slg. J. D. von Weng, Frankfurt a. M. (anon.) 14. September 1818, Nr. 226.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 49, Nr. 188.
3 Vgl. Verz. 1858, S. 90, Nr. 178.
4 Vgl. Verz. 1870, S. 128, Nr. 246.
5 Vgl. Verz. 1892, S. 55, Nr. 225.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 303f., Nr. 225.
7 Vgl. Verz. 1915, S. 122, Nr. 225.
8 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 285.
9 Zum Nachtstück im Œuvre von Schalcken vgl. NEUMEISTER 2003, S. 339–357.
10 Vgl. NEUMEISTER 2003, S. 339–343. Beherman listet insgesamt vier Selbstbildnisse mit Kunstlicht auf; vgl. BEHERMAN 1988, S. 150–155, Nr. 54–57; außerdem befindet sich eine Miniatur in der Gemäldegalerie in Berlin (Eichenholz, oval, 10,3 x 8,2 cm).
11 Vgl. NEUMEISTER 2003.
12 Leinwand, 92,3 x 81 cm. Florenz, Uffizien (Inv. Nr. 1878). Signiert und 1695 datiert. Vgl. BEHERMAN 1988, S. 153, Nr. 56. Zu der Korrespondenz, die sich im Zusammenhang mit der Übersendung des Bildes an den Großherzog erhalten hat, und der darin zum Ausdruck kommenden zeitgenössischen Wertschätzung des Nachtstücks vgl. NEUMEISTER 2003, S. 341f.
13 Leinwand, 48 x 39 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMSst177). Beherman datiert das Gemälde in die zweite Hälfte der 1680er Jahre. Zu Schalckens Darstellungen der Heiligen Magdalena als Nachtstück vgl. NEUMEISTER 2003, S. 352–356.

Abb. 476: Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze, um 1699–1706, Frankfurt a. M., Städel Museum

flüchtigen Blick hin als eine junge Frau bei der Toilette erscheinen. Erst bei genauerem Hinsehen sind im halbverschatteten Vordergrund Bücher und ein Totenschädel auszumachen, die eindeutig auf die nächtliche Bußpraxis verweisen.

Das Frankfurter Gemälde zählt zu den von Schalcken häufig gemalten Darstellungen von Frauen bei Kunstlichtbeleuchtung ohne ein genau zu benennendes Thema.[14] Das Licht der prominent im Vordergrund präsentierten Kerze wirft einen rosigen Schimmer auf die glatte Haut der Frau. Auf dem Kerzenleuchter erzeugt es harte, metallische Reflexe und auf den Stoffen ein sanftes Glänzen. Nicht zufällig sind im Ausschnitt der Frau Perlen zu erkennen: Ihr matter Schimmer zieht den Blick des Betrachters ebenso an wie die glänzenden, weit geöffneten Augen der Dargestellten. Ganz offensichtlich handelt es sich bei dem vorliegenden Gemälde vorrangig um ein Demonstrationsstück künstlerischer Effekte, die sich mit der Kunstlichtbeleuchtung erzielen ließen.

Wie bereits das kleine Format, die etwas ungelenken Proportionen der Figur mit dem kurzen Arm und die in den Details verhältnismäßig wenig anspruchsvolle Darstellung nahelegen, gehört das Frankfurter Gemälde zu den seriell angefertigten Werken. Nachtstücke waren hoch geschätzt und fanden deshalb, auch wenn es sich um relativ schnell produzierte Gemälde handelte, dennoch ihre Käufer. Die Signatur, die auch das Frankfurter Gemälde aufweist (Abb. 474), ist in diesem Zusammenhang als Markenzeichen zu verstehen. Das The-

Abb. 477: Godfried Schalcken, Junge Frau mit Kerze, um 1695–1698, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

14 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 46. Weitere Beispiele bei BEHERMAN 1988, S. 283–287, Nr. 188–193, S. 289f., Nr. 195 und S. 292, Nr. 198.

Abb. 478: Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde Unterlegung in der Haube, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 479: Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze, Mikroskopaufnahme: Flüssig aufgetragene Glanzlichter, Frankfurt a. M., Städel Museum

ma der jungen Frauen bei Kerzenbeleuchtung hatte eine unterschwellige erotische Bedeutung, die viele Sammler unmittelbar ansprach.[15] Auch die „Junge Frau mit Kerze" in Florenz (Abb. 477) folgt diesem Typus.[16] Die Lichtinszenierung ist hier aufwendiger als im Frankfurter Gemälde, denn das Mädchen hält seine Hand vor die Flamme, um diese vor Zugluft zu schützen. Das Licht durchdringt ihre Hand, die geradezu durchscheinend wird. Solche Effekte waren bei den Sammlern besonders beliebt, wie die Provenienz des Florentiner Gemäldes zeigt, denn es gelangte kurz nach seiner Entstehung in die Sammlung der Medici.[17]

Die rotbraune Unterlegung, die das Frankfurter Gemälde größtenteils überzieht, trägt zum warmen Grundton bei, denn sie blieb partiell stehen und wurde nicht von später aufgetragenen Farbschichten überdeckt. So erhält die Spitzenhaube eine gewisse Plastizität (Abb. 478). Die für Schalcken charakteristische lockere Malweise tritt beispielsweise in der Kleidung hervor: Die Glanzlichter im Stoff des Ärmels wurden mit flüssigem Pinselstrich aufgetragen (Abb. 479). Wie schnell das Gemälde angefertigt wurde, lässt sich aus einem Detail im Gesicht schließen: Der im Schatten liegende rechte Nasenflügel, auf den der Widerschein der beleuchteten Kleidung trifft, wurde nur durch einen helleren Strich angedeutet (Abb. 480). Dünne, halbtransparente Lasuren, die zum Teil den

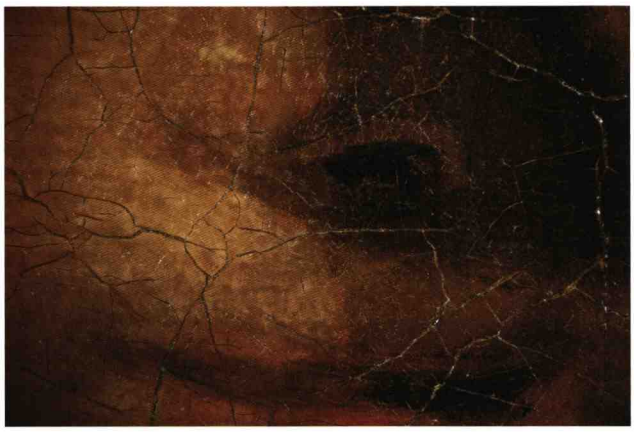


Abb. 480: Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze, Mikroskopaufnahme: Mit einem Pinselstrich bezeichneter Nasenflügel, Frankfurt a. M., Städel Museum

rötlichen Grund durchschimmern lassen, modellieren beleuchtete Bereiche des Gesichts.

Beherman gibt als Datierung um 1699 bis 1706 an und begründet dies mit der Frisur der Dargestellten.[18] Die hohe Haube à la Fontange wurde von der Mätresse des Sonnenkönigs, Marie Angélique Duchesse de Fontanges (1661–1681), am französischen Hof eingeführt und verbreitete sich von dort in anderen europäischen Ländern.[19] Damit zählt das Frankfurter Gemälde zum Spät-

15 Ganz deutlich tritt dieses bei dem Thema der „Flohsuche" hervor, das den Anlass bot, junge Frauen nur halb bekleidet bei der abendlichen Toilette zu zeigen; dazu NEUMEISTER 2003, S. 171. Schalcken wendete sich dem Thema in einem in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre entstandenen Gemälde zu (Leinwand, 41 x 33 cm. Ehemals Den Haag, Slg. P. Eschanzier, 1940); vgl. BEHERMAN 1988, S. 281, Nr. 186. Sehr beliebt war auch das Thema der jungen Frau, die sich im Spiegel bewundert, denn Schalcken malte mehrere Versionen, für die hohe Preise gezahlt wurden; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 262, Nr. 74.

16 Leinwand, 61 x 50 cm. Florenz, Palazzo Pitti (Inv. Nr. 1118). Beherman datiert das Gemälde um 1695 bis 1698; vgl. BEHERMAN 1988, S. 286, Nr. 192.

17 Zur Provenienz vgl. BEHERMAN 1988, S. 286f., Nr. 192. Für die Bekanntheit des Gemäldes spricht die Erwähnung bei DESCAMPS 3, 1760, S. 145.

18 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 285.

19 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 285.

werk, in dem sich Schalcken wiederholt dem Thema der jungen Frau mit der Kerze widmete.[20]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 49, Nr. 188; 1823, S. 29, Nr. 188; 1830, S. 4, Nr. 19; 1833, Taf. 3; 1835, S. 47, Nr. 58; 1858, S. 90, Nr. 178; 1866, S. 92, Nr. 178; 1870, S. 128, Nr. 246; 1873, S. 131, Nr. 246; 1879, S. 131, Nr. 225; 1883, S. 135, Nr. 225; 1888, S. 144, Nr. 225; 1892, S. 55, Nr. 225; 1897/1900, S. 53, Nr. 225; 1900, S. 303f., Nr. 225; 1905/07, S. 43, Nr. 225; 1907, S. 40, Nr. 225; 1910, S. 51, Nr. 225; 1914, S. 53, Nr. 225; 1915, S. 122, Nr. 225; 1919, S. 108, Nr. 735; 1924, S. 184, Nr. 735; 1995, S. 52, Abb. 88

EBE 1901, S. 529
HOFSTEDE DE GROOT 5, 1912, S. 385f., Nr. 212
BEHERMAN 1988, S. 285, Nr. 190

20 Vgl. BEHERMAN 1988, S. 46.

ADRIAEN VAN DE VELDE

Amsterdam 1636 – 1672 Amsterdam

Zusammen mit dem drei Jahre älteren Bruder Willem war Adriaen van de Velde Sohn des Marinemalers Willem van de Velde, der zur Abgrenzung seines gleichfalls auf Seestücke spezialisierten Sohnes den Beinamen „der Ältere" trägt. Am 30. November 1636 wurde Adriaen in der Oude Kerk in Amsterdam getauft. Houbraken zufolge ging er zunächst bei seinem Vater in die Lehre und wechselte dann zu Jan Wijnants nach Haarlem. Da eine Reise nach Italien nicht belegt ist, gehen die später häufig von Van de Velde verwendeten arkadischen Motive auf die Auseinandersetzung mit den Italianisanten zurück. Aus dem Jahr 1653 stammen seine frühesten datierten Werke; es handelt sich um Radierungen, denen ab dem Jahr darauf die Gemälde folgten. Am 5. April 1657 heiratete er Maria Pieters Ouderkerk in Amsterdam. Noch aus dem Jahr vor seinem Tod stammen datierte Werke, die darauf hindeuten, dass er bis zu seinem Lebensende als Maler tätig war. Am 21. Januar 1672 wurde Adriaen van de Velde in der Nieuwe Kerk in Amsterdam begraben.

Die Landschaften und insbesondere die Tierstaffage seiner Gemälde verraten den Einfluss von Paulus Potter, Philips Wouwerman und Nicolaes Berchem. Manchmal integrierte Van de Velde aristokratische Porträts in seine Landschaften. Zu den bevorzugten Themen zählen auch Strandszenen und Winterlandschaften. Außerdem malte er Genrebilder, Stillleben und Historien. Oftmals fügte er auch die Staffage in Werke seiner Zeitgenossen ein, beispielsweise von Jan van der Heyden, Meindert Hobbema und Frederik de Moucheron.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 90f.; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 492; Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 1999/2000, S. 320; FRENSEMEIER 2001, S. 7–16; Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 198

LICHTUNG IM WALD MIT ÄSENDEN REHEN

INV. NR. 1048

1658

Eichenholz, 27,8 x 38,3 cm

Signiert und 1658 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, allseits breit abgefaste Eichenholztafel (27,8 x 38,3 x 0,4 cm) wurde mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen. Darüber liegt eine fleischfarbene Ölgrundierung. Schattenpartien und die Tiere zeigen eine lokal begrenzte, schwarzbraune Unterlegung.
Zwischen dem 14. März und dem 26. März 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 57). Heute befindet es sich in einem schlechten Zustand; es weist starke Verputzungen und Krepierungen auf. Schwundrisse in der Malschicht deuten eventuell auf eine Regenerierungsmaßnahme hin. Besonders deutlich sind die unterschiedlichen Schadensbilder im Buschwerk am Waldrand: Eine kleinteilige Schollenbildung sowie Lufteinschlüsse in und zwischen den Malschichten führten zu Krepierungen und Haftungsproblemen sowie schließlich zu zahlreichen Fehlstellen, in denen die schwarzbraune Unterlegung sichtbar wird. Großflächige Verputzung der Lasuren in den Baumkronen, hier liegen die Höhen der graublauen Vorstrukturierung frei und sind partiell krepiert, insbesondere am rechten Bildrand. Verputzungen auch in der Wiese und in den Tieren, deutlich sichtbar im Reh unterhalb des Steges. In der rechten oberen Bildecke Bereibungen und Schwundrisse im Bereich des Himmels. Schwundrisscraquelé in den braunen Tierleibern und Baumstämmen. Auskittung oder dickere Übermalung am unteren Bildrand. Rechte obere Ecke ausgebrochen, am unteren und rechten Bildrand Beschädigungen. Obere Bildkante sehr unregelmäßig. In der linken oberen Bildecke Riss im Bildträger.
Unter UV-Licht zeigt der Firnis ein uneinheitliches Erscheinungsbild: Der gelblich fluoreszierende, alte Firnis wurde über dem Himmel weitgehend abgenommen, über der Wasserfläche, der Uferböschung und den Baumstämmen stark gedünnt, im Blattwerk und über der Wiese hingegen partiell stehengelassen. Die Krepierungen im Firnis gehen teilweise auf eine Schichtentrennung zwischen Firnis und Malschicht zurück.
Die Signatur „A. v. Velde. f 1658" (Abb. 481) wurde in schwarzbrauner Farbe auf dem Tragbalken des Stegs aufgetragen. Sie ist verputzt; ein entstehungszeitliches Craquelé lässt sich aufgrund des vergilbten Firnisses nicht eindeutig nachweisen.
Über den breiten Abfasungen auf der Rückseite befinden sich mit Ausnahme des rechten Randes allseits Papierabklebungen. Ausfluglöcher von Anobien oberhalb des Klebezettels, Fraßgänge am unteren Bildrand. Reste von schwarzem Siegellack, mit dem vermutlich ein Zettel befestigt war. Mittig Klebezettel „№ 1048.". Unleserliche weiße Kreidespuren, schwarzer Tintenfleck mit Laufspuren.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1634 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1645 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1651.

Abb. 481: Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Erworben am 15. Mai 1868 vom Frankfurter Kunstverein als „Adrian v. d. Velde"

BESCHREIBUNG

Vor der Kulisse eines dichten Waldes breitet sich eine Wiese aus, die von einem Bach durchzogen wird. Seitlich von Böschungen gesäumt, verläuft er in einer leicht nach rechts ansteigenden Diagonale in die Bildtiefe. Rechts wird er von einer kleinen Anhöhe verdeckt, von der ein Steg über den Bach führt. Auf dem gegenüberliegenden Ufer äst ein Rudel Rehe auf einer Wiese. Eines der Rehe

Abb. 482: Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen, 1658, Frankfurt a. M., Städel Museum

ist die steile, im Schatten liegende Böschung hinabgeklettert, um aus dem Bach zu trinken. Zwei weitere Rehe ruhen im Gras. Buschwerk und hohe Gräser säumen die Wiese am Waldrand. Dazwischen ragen die Stämme der Bäume auf. Das dichte Laub der Kronen bildet eine undurchdringliche Masse. Nur die oberen Zweige und das lichte, gefiederte Blattwerk einer Weide sowie des Baumes am rechten Bildrand lassen das Himmelsblau durchdringen. Der klare Himmel ist von zarten Wolken überzogen. Deren gelbliche Ränder wie auch die seitlich beschienenen Baumstämme lassen auf einen niedrigen Stand der Sonne schließen.

FORSCHUNGSSTAND

Am 15. Mai 1868 wurde das Gemälde vom Frankfurter Kunstverein als „Adrian v. d. Velde" erworben. Das Städel-Verzeichnis von 1870 nennt die Signatur „A. v. Velde F. 1658.".[1] Theodor Levin hält die Signatur für gefälscht.[2] Diese Auffassung begründet er einige Zeit später mit der seiner Ansicht nach schwachen Ausführung des Gemäldes.[3] In einem 1888 veröffentlichten Artikel über die Künstlerfamilie Van de Velde charakterisiert Emile Michel die Frankfurter „Waldlichtung" im Vergleich zu dem im gleichen Jahr entstandenen und motivisch verwandten Gemälde in der Londoner National Gallery als noch einsamer und wilder.[4]
Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird die Signatur ohne das „F." erwähnt.[5] In der Transkription der Signatur im Gemäldekatalog von 1900 ist dieses jedoch wieder aufgenommen.[6] Außerdem erwähnt Heinrich Weizsäcker das gleichfalls 1658 datierte Gemälde in der National Gallery in London. Alfred Peltzer verweist auf die Nähe zu der „Flachen Flusslandschaft" in der Berliner Gemäldegalerie.[7] Hofstede de Groot erwähnt den Tragbalken des Stegs als Ort der Signatur.[8]

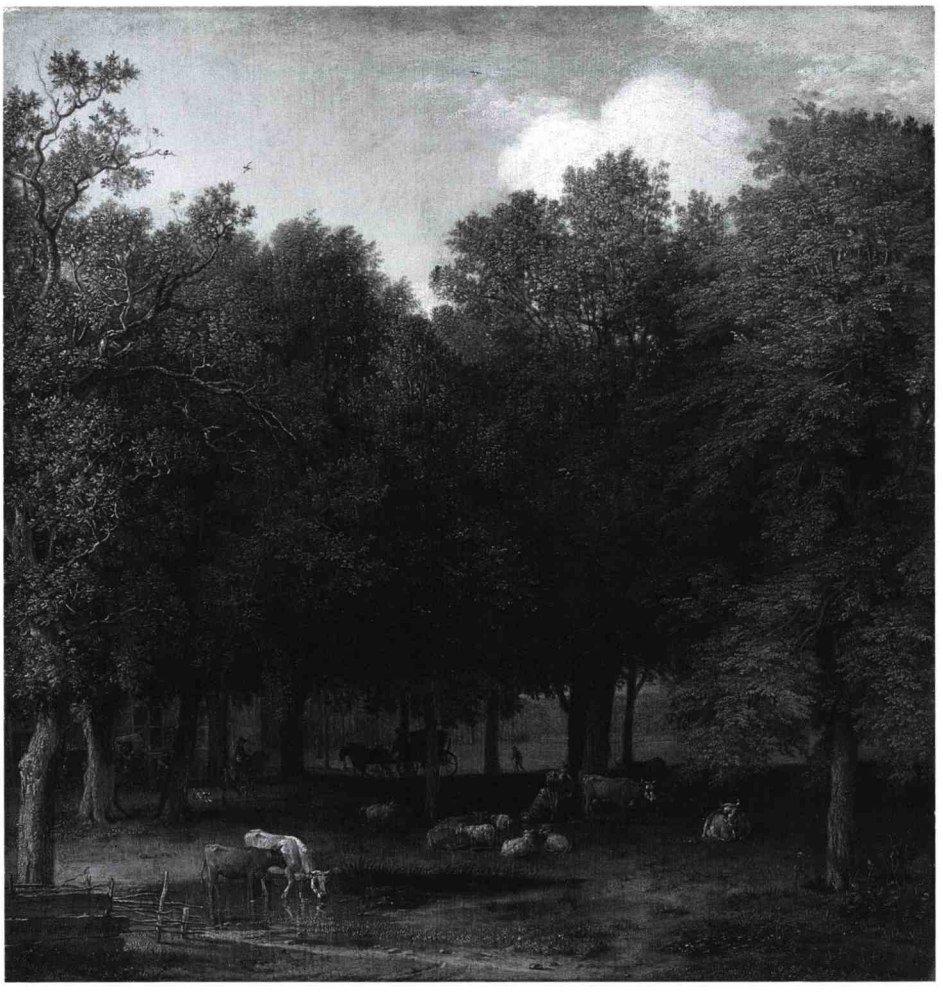


Abb. 483: Paulus Potter, Ansicht des Koekamp in Den Haag, 1650, Paris, Musée du Louvre

1 Vgl. Verz. 1870, S. 122, Nr. 219.
2 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 679, Nr. 56. So auch in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste; vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 56.
3 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 258, Nr. 56.
4 „[...] un motif plus solitaire et plus sauvage."; vgl. MICHEL 1888, S. 271.
5 Vgl. Verz. 1892, S. 70, Nr. 320.
6 Vgl. Verz. 1900, S. 354, Nr. 320.
7 Vgl. PELTZER 1903, S. 67f.
8 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 576, Nr. 337.

Abb. 484: Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturierung mit bleiweißhaltiger Farbe im Bereich der Baumkronen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 485: Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturierung mit den durch Bereibung freiliegenden und krepierten Höhungen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wilhelm Bode beschreibt 1917 die skizzenhafte und zugleich feine Malweise, mit der Van de Velde die im abendlichen Dämmerlicht liegende Waldlichtung wiedergebe.[9] Er deutet die bräunliche Färbung des Laubes als Hinweis auf eine herbstliche Stimmung.[10] Im Städel-Verzeichnis von 1922 wird das als Frühwerk bezeichnete Gemälde als Beispiel für den „feinfühligen" Charakter des Malers erwähnt, der sich sowohl in der äußerst wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Natur als auch in der harmonischen Gesamtwirkung äußere. Diese gehe hauptsächlich auf die ausgewogene Verteilung von beleuchteten und verschatteten Partien zurück.[11] Karl Zoege von Manteuffel bezeichnet das Gemälde als typisch für die Zeit um 1658, was sich zum einen im kühlen grünen Kolorit und zum anderen im horizontalen Bildaufbau manifestiere.[12] Van de Velde habe die besondere Stimmung „ausgezeichnet erfaßt".[13] Wolfgang Stechow, der das Gemälde als „incomparable" bezeichnet, verweist auf das Vorbild von Paulus Potter, den Van de Velde mit seinem Gespür für Komposition und Kolorit übertreffe.[14] Van de Velde verstehe es, die ruhige, idyllische Stimmung festzuhalten und durch den Bildaufbau mit seinen vertikalen Ebenen und die verschiedenen Tiermotive noch zu steigern.

In ihrer 2001 erschienenen Monographie zu Adriaen van de Velde weist Frensemeier auf den Einfluss von Karel Dujardin hin.[15] Dieser verwende gleichfalls ein Waldstück als stimmungsvollen Hintergrund für eine Tierstaffage. Obgleich Van de Velde mit blauen Farbtupfen einzelne Blätter andeute, besitze er, anders als Potter und Dujardin, noch nicht die Fähigkeit, die einzelnen Baumkronen zu eigenständigen Volumen zu differenzieren. Frensemeier begründet dies mit Van de Veldes bis dahin vorherrschender, eher flächiger Malweise und bewertet daher die feinen blauen, einzelne Blätter andeutende Farbtupfen „eher als unzureichender Ersatz denn als eigenes Qualitätsmerkmal".[16] Von seinen Vorbildern unterscheide ihn jedoch das fein differenzierte Kolorit, mit dem Van de Velde überzeugend die feuchte, dunstige Kühle der Abenddämmerung wiedergibt. Frensemeier zieht zum Vergleich die im selben Jahr entstandene „Waldlichtung" in der National Gallery in London heran, die eine noch weniger differenzierte Waldkulisse zeige.[17]

DISKUSSION

Das Gemälde zählt zum Frühwerk von Adriaen van de Velde, das nachhaltig von dem Tiermaler Paulus Potter beeinflusst ist.[18] In Anlehnung an sein Vorbild stellte er vorwiegend Weidelandschaften mit prominent im Vordergrund platzierter Tierstaffage dar.[19] Auch in dem 1658 datierten Frankfurter Gemälde ist der Einfluss von Potter noch spürbar, denn die Darstellung einer Waldlichtung mit Tieren geht gleichfalls auf seine Anregungen zurück: Ab 1650 beschäftigte er sich mit diesem Thema[20], wie die in diesem Jahr entstandene Ansicht des „Koekamp in Den Haag" (Abb. 483) belegt. Sie zeigt eine Wiese am Rand des Waldgebiets zwischen

9 Vgl. Bode 1917, S. 229f.
10 Vgl. Bode 1917, S. 230.
11 Vgl. Verz. 1922, S. 90.
12 Vgl. Zoege von Manteuffel 1927, S. 60.
13 Vgl. Zoege von Manteuffel 1927, S. 60.
14 Vgl. Stechow 1966, S. 80.
15 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.
16 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.
17 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.
18 Zum Einfluss von Potter auf Van de Velde vgl. Frensemeier 2001, S. 19–27.
19 Vgl. Frensemeier 2001, S. 21.
20 Vgl. Ausst. Kat. Den Haag 1994/95, S. 122, dazu auch Frensemeier 2001, S. 81, mit weiteren Literaturangaben.

Den Haag und Scheveningen, auf der die Bürger der Stadt seit 1613 ihre Nutztiere weiden lassen konnten.[21] Es handelte sich um von Bäumen durchsetztes, sandiges Marschland mit kleinen Tümpeln. Potter gab die Szenerie überzeugend wieder: Zwischen den Bäumen grasen Kühe oder trinken aus den Wasserpfützen, Reiter zu Pferd und eine Kutsche kündigen die Nähe der Stadt an. An den Bildrändern ragen zwei Bäume auf, deren Kronen zusammen mit denen im Mittelgrund eine undurchdringliche Laubmasse bilden. Durch den seitlich einfallenden Sonnenstrahl bilden sich jedoch auf einzelnen Blättern Reflexe, die sich markant vom dunklen Grün abheben.

Die Frankfurter „Waldlichtung" dokumentiert die Auseinandersetzung von Adriaen van de Velde mit Werken Potters: In dem durchgehenden Band der Baumkronen und der Wiedergabe des sumpfigen Geländes mit den Tieren sind Parallelen feststellbar, auch wenn der Vordergrund bereits von einer freien Fläche eingenommen wird und die Tierstaffage wie auch der Waldrand etwas weiter in den Hintergrund rücken. Ebenso von Potter abgeleitet ist das Bemühen, die dunkle Laubmasse durch einzelne, beleuchtete Blätter zu differenzieren.[22] Als helle, gelbgrüne Reflexe leuchten sie auf dem dunklen Grund auf.

Zugleich ist das Frankfurter Gemälde auch ein Beispiel für die zunehmende künstlerische Eigenständigkeit von Van de Velde.[23] Diese manifestiert sich in der äußerst differenzierten Wiedergabe von Details. Die Betrachtung der Maltechnik macht deutlich, dass Van de Velde gerade der Gestaltung des Blattwerks besondere Aufmerksamkeit widmete. Unter dem Mikroskop wird sichtbar, dass er mit einer hochviskosen grauen Farbe die Baumkronen vorstrukturierte (Abb. 484). Mit einer sehr feinen Stupftechnik erzielte er pastose Strukturen, die bereits die Form von dünnen, mit Blättern besetzten Zweigen haben. Somit ist Frensemeier zu widersprechen, die Van de Velde in dieser Phase seines künstlerischen Schaffens eine eher flächige sowie eine minutiöse Ausarbeitung der Details ausschließende Malweise attestiert.[24] Der Eindruck fehlender Differenzierung jedoch ist kein Zeichen für das künstlerische Unvermögen eines Jugendwerks,[25] sondern geht auf den schlechten Zustand des Gemäldes zurück. Durch starke Verputzungen sind viele Lasuren, die zur differenzierten, farblichen Gestaltung beitrugen, verloren gegangen. Die durch Verputzung freiliegenden Höhen der Vorstrukturierung sind zudem krepiert und erscheinen daher als „blautoniges Getüpfel" (Abb. 485), das – anders als von Frensemeier vermutet[26] – nicht auf einen bewussten Malvorgang zurückgeht.

Abb. 486: Adriaen van de Velde, Waldlichtung mit schlafenden Hirten, 1658, London, The National Gallery

21 Holz, 40 x 38 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. M.I. 777). Zur Geschichte des „Koekamp", das sich im Besitz der Grafen von Holland befand, vgl. Ausst. Kat. Den Haag 1994/95, S. 122.

22 Vorbildlich hierfür ist Potters „Aufbruch zur Jagd" aus dem Jahr 1652 (Leinwand, 60 x 76 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 872A), bei dem der Tierstaffage geringere Bedeutung zukommt als dem prominent im Vordergrund inszenierten Laubwerk.

23 Vgl. Stechow 1966, S. 80.

24 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.

25 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.

26 Vgl. Frensemeier 2001, S. 30.

Im ursprünglichen Zustand muss das Frankfurter Gemälde von einer außerordentlichen Qualität gewesen sein. Dies verdeutlichen zum einen die weniger verputzten Partien des detailliert ausgearbeiteten Vordergrundes mit den fein strukturierten Gräsern und seinen farblichen Nuancierungen (Abb. 487), zum anderen aber auch der differenziert ausgearbeitete Mittelgrund.[27] Zwischen den Baumstämmen, die durch ihre Vertikalen der Komposition sowohl einen ruhigen Rhythmus als auch eine gewisse Spannung durch den Kontrast zu dem ansonsten vorwiegend bildparallelen Aufbau verleihen, sind Büsche erkennbar, deren Laub ähnlich differenziert ausgearbeitet ist wie das der Baumkronen.[28] Dadurch ergibt sich der Eindruck einer betonten Vielgestaltigkeit, der sich auch in dem niedrigen Buschwerk am Waldrand wiederfindet. Bei näherer Betrachtung erweist sich auch die dichte Laubmasse der Bäume als äußerst differenziert: So ist das fedrige, an Weiden erinnernde Blattwerk ebenso vertreten wie Zweige mit eher rund oder auch auseinanderstrebend angeordneten Blättern.[29] Dennoch wirkt die Komposition weder kleinteilig noch additiv, sondern ausgesprochen stimmungsvoll. Dies geht auf den gekonnten Einsatz von Lasuren zurück, mit denen Van de Velde vor allem im Vordergrund den Eindruck dunstiger Kühle vermittelt, der für den aufziehenden Abend im Waldschatten typisch ist. Die mit wenigen Strichen treffend dargestellten Rehe verraten das Studium der Tierstücke von Potter und weisen bereits auf Van de Veldes Tätigkeit als Staffagemaler voraus.[30]

Im selben Jahr wie das Frankfurter Gemälde entstand die „Waldlichtung mit schlafenden Hirten" (Abb. 486) in der National Gallery in London, die in der Komposition und der Malweise zahlreiche Übereinstimmungen aufweist.[31] Allerdings ist die Tierstaffage hier im unmittelbaren Vordergrund wiedergegeben, so dass dieses Gemälde noch eher an die frühen Weidebilder Van de Veldes erinnert. Die „Waldlichtung" im Städel ist in der Auffassung radikaler, denn hier erscheinen die Tiere marginalisiert im Mittelgrund und sind in die dunstig-dämmerige Atmosphäre so stark eingebunden, dass hier eindeutig die Darstellung der abendlichen Stimmung im Zentrum steht. Damit zählt das Frankfurter Gemälde zu den frühen Hauptwerken des Malers.[32]

Abb. 487: Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen, Mikroskopaufnahme: Differenziert ausgearbeiteter Vordergrund mit Tierstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1870, S. 122, Nr. 219; 1873, S. 125, Nr. 219; 1879, S. 153, Nr. 320; 1883, S. 156, Nr. 320; 1888, S. 166, Nr. 320; 1892, S. 70, Nr. 320; 1897/1900, S. 68, Nr. 320; 1900, S. 354, Nr. 320; 1905/07, S. 57, Nr. 320; 1907, S. 53, Nr. 320; 1910, S. 67, Nr. 320; 1914, S. 70, Nr. 320; 1915, S. 116, Nr. 320; 1919, S. 140, Nr. 1048; 1922, S. 90; 1924, S. 237, Nr. 1048; 1966, S. 125; 1971, S. 62; 1986, S. 32, Nr. 3; 1987, S. 103; 1995, S. 58, Tafel 148

Levin 1886/87, Sp. 679, Nr. 56
Levin 1887/88, Sp. 258, Nr. 56
Michel 1888, S. 271
Pigeon 1888, S. 257, Nr. 56
Ebe 1901, S. 499
Peltzer 1903, S. 68
Hofstede de Groot 4, 1911, S. 576, Nr. 337
Bode 1917, S. 229
Zoege von Manteuffel 1927, S. 58–60, S. 68
Stechow 1966, S. 80f.
Wagner 1971, S. 49
Ausst. Kat. Basel 1987, S. 258
William W. Robinson, Adriaen van de Velde, in: Dictionary of Art 32, 1996, S. 144–146. S. 144
Frensemeier 2001, S. 30, S. 50, S. 79, S. 173, Nr. 142
Ausst. Kat. Greenwich-Amsterdam 2006/07, S. 171

27 Dazu auch Stechow 1966, S. 80f.

28 Auch Hobbema wendete dieses Stilmittel in seinem „Eingang zum Wald" (Abb. 212) an, allerdings trug er die Farbe mit raschem, betont flüchtigem Pinselstrich auf, der sich deutlich von der feinen Malweise Van de Veldes unterscheidet.

29 Dieses detaillierte Vorgehen Van de Veldes stellten bereits Michel 1888, S. 274 und Bode 1917, S. 230 fest.

30 Zu Potter als Tiermaler vgl. Amy Walsh, Stylistic development in the work of Paulus Potter, in: Ausst. Kat. Den Haag 1994/95, S. 20-37.

31 Holz, 27,7 x 38,1 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. NG 982). Dazu Frensemeier 2001, S. 30 und S. 173, Nr. 143. Im Bereich der Signatur des Frankfurter Gemäldes ließ sich aufgrund der Verputzungen und des vergilbten Firnisses kein entstehungszeitliches Craquelé nachweisen. Für die Authentizität der Datierung sprechen aber nicht nur die deutlichen Parallelen mit dem Londoner Gemälde, sondern auch der dendrochronologische Befund, der von einer Entstehung ab 1651 ausgeht; vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

32 Stechow bezeichnete das Gemälde als „incomparable"; vgl. Stechow 1966, S. 80. Im Jahr 1658 entstanden einige frühe Meisterwerke, deshalb bezeichnet es einen ersten Höhepunkt in Van de Veldes Schaffen; vgl. Frensemeier 2001, S. 25.

ADRIAEN VAN DE VELDE

HIRSCHJAGD IN EINER SUMPFIGEN WALDLANDSCHAFT

INV. NR. 1138

1665

Leinwand, 65,5 x 79,6 cm (Keilrahmenmaß)

Signiert und 1665 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die dünne, dicht gewebte Leinwand (Leinenbindung, 17 x 17 Fäden/cm²) wurde mit einer hellgrauen Ölgrundierung versehen, über der partiell eine braune Unterlegung liegt.
Bei einer Wachsdoublierung wurden die Spannränder beschnitten. In den Baumkronen Verputzungen. Partiell Schwundrisse und verbreitertes Craquelé, hochstehende Farbschollen mit beriebenen Rändern. Im Bereich des stabilisierenden Keilrahmens ist das Craquelé weniger ausgeprägt. Großer Ausbruch im Himmel rechts oben. Kleine Ausbrüche, über das gesamte Bildfeld verteilt. Retuschen im Himmel über den Bäumen. Parallel zum linken Bildrand verlaufender Streifen mit lasurartigen Übermalungen, am linken Rand gekittet. Weitere Kittungen und Retuschen am oberen und unteren Bildrand. Unter UV-Licht fluoresziert der ältere, stark verbräunte Firnis gleichmäßig. Die Retuschen über den Kittungen am linken sowie am oberen und unteren Bildrand sind jüngeren Datums, ebenso die kleineren Retuschen in der Wiese und in der Baumgruppe rechts sowie über dem Jäger am linken Bildrand.
Die Signatur „A. V. Velde. f 1665" (Abb. 488) wurde in schwarzbrauner Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die originale Rückseite ist nicht mehr sichtbar, da sie durch die Doublierleinwand verdeckt wird. Verschiedene Inschriften auf dem Keilrahmen: Auf der oberen Leiste in schwarzer Farbe: „75" (Abb. 489). Daneben rechts mit Bleischrift ein Quadrat, darin eingeschrieben „I J". Auf der mittleren vertikalen Strebe in weißer Kreide „320a". Auf der mittleren horizontalen Strebe Klebezettel „G. 1138." Auf der untersten Strebe in roter Kreide „3659".

Abb. 488: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 489: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, Rückseite: Auf den Keilrahmen aufgetragene Nummer, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

(?) Slg. Cornelis van Dijck, Brasseur[1]
(?) Verst. Slg. C. van Dijck, Den Haag (Wegewaert) 9. Mai 1713, Nr. 20 (fl. 52)
(?) Slg. Theodorus van Pee
(?) Verst. Slg. Th. van Pee, Den Haag 23. Mai 1747, Nr. 22 (fl. 93)
(?) Slg. Willem von Haansbergen
(?) Verst. Slg. W. von Haansbergen, Den Haag (Erben De Groot) 19. Juni 1755, Nr. 86 (fl. 9,10 an Wannaar)
(?) Slg. Jan Jacob de Bruyn (1720–1792), Makler und Handelsmann, Amsterdam[2]

1 Angaben zur Provenienz nach HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 525, Nr. 153, ergänzt durch Verz. 1995, S. 58.

2 Für die biographischen Hinweise danke ich Corinne Staal vom Stadsarchief Gemeente Amsterdam (Schreiben vom 29. Ok-

Abb. 490: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, 1665, Frankfurt a. M., Städel Museum

(?) Verst. Slg. J. J. de Bruyn, Amsterdam (Van der Schley) 12. September 1798, Nr. 53 (fl. 800 an Spaan)
(?) Slg. Prinz Alexander Andreevich Besborodko (1742–1799), russischer Großkanzler und Außenminister unter Katharina II. und Paul I., St. Petersburg[3]
(?) Slg. Graf Alexander Grigorevich Koucheleff Besborodko (1800–1855), St. Petersburg[4]
Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko (1832–1876), St. Petersburg
Verst. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, Nr. 36 (fcs 49.500 an Narischkine)
Slg. B. Narischkine[5]
Verst. Slg. B. Narischkine, Paris (Chevalier/Pillet) 5. April 1883, Nr. 37 (fcs 21.000)
Erworben am 19. April 1883 vom Frankfurter Kunstverein als „Adriaan van de Velde"

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Leon Gaucherel, Radierung, 105 x 133 mm. In: Verst. Kat. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, Nr. 36, eingebundenen zwischen Seite 70–71.

BESCHREIBUNG

Auf einer Wiese vor einem Wald findet eine Treibjagd statt. Ein Hirsch, der im Unterholz am linken Bildrand kaum zu erkennen ist, wird von mehreren Hunden gehetzt. Ihre langgestreckten Leiber verdeutlichen die schnelle Jagd; aufgerissene Mäuler deuten lautes Bellen und Kläffen an. Auch eine Wasserfläche, die den linken Vordergrund einnimmt, hält die Meute nicht ab. Einer der Hunde, vom Jagdinstinkt gepackt, versucht sich von der Leine zu reißen. Der Treiber, der ihn zurückhält, muss viel Kraft einsetzen, wie der zurückgelehnte Oberkörper und der vom Kopf gefallene Hut verraten. Hinter ihm reitet ein Jäger aus dem Dunkel des Waldes heran, begleitet von einem weiteren Treiber, der die Meute mit heftigen Bewegungen seiner Arme aufhetzt. Ein Reiter bricht etwa in der Mittelachse aus dem Unterholz hervor. Die Sonne wirft einen breiten Lichtreflex auf die Wiese, die mit verschiedenen Gräsern und Kräutern bewachsen ist. Buschwerk und Farne säumen den Waldrand, der den gesamten Hintergrund einnimmt. Knorrig und gerade gewachsene, beleuchtete und verschattete Stämme, runde Blätter und gefiedertes Laub vermitteln die Vielfalt eines dichten Laubwaldes. Ein von feinen Wolkenschleiern überzogener blauer Himmel wölbt sich über der Szene.

Abb. 491: Jacob van Ruisdael (mit Adriaen van de Velde), Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, um 1665–1670, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

tober 2007 in der Gemäldeakte).

3 Biographische Angaben zu Graf Alexander Andreevich Besborodko in: Natalya GRITSAY and Natalya BABINA, Seventeenth- and Eighteenth-Century Flemish Painting. State Hermitage Museum Catalogue, St. Petersburg 2008, S. 446, dort auch zu den weiteren Familienangehörigen und zu seiner Sammlung. Weitere Angaben in dem Beitrag von Boris ASVARISHCH, The Gallery of Kushelev-Bezborodko, in: Ausst. Kat. COLLECTORS IN ST. PETERSBURG, Hermitage Amsterdam, Zwolle 2006, S. 82–97.

4 Die Anwesenheit des Bildes in der Sammlung ist bereits 1842 dokumentiert durch den in diesem Jahr erschienenen Nachtrag zum Werkverzeichnis von Van de Velde; vgl. SMITH 9, 1842, S. 629, Nr. 1.

5 Vgl. Verz. 1995, S. 58.

6 Vgl. SMITH 9, 1842, S. 629, Nr. 1.

Abb. 492: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, Mikroskopaufnahme: Hund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 493: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, Mikroskopaufnahme: Gesicht des Treibers, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

In dem 1842 veröffentlichen Band mit den Ergänzungen zu den bisher veröffentlichten Werklisten holländischer Künstler führt John Smith das Gemälde unter der Zuschreibung an Adriaen van de Velde auf und gibt als Datierung „1663" an.[6] Als Besitzer vermerkt er die Sammlung des „Count Koushcleff Besborodkin" in St. Petersburg.

Auch wenn die Provenienz des Gemäldes vor 1842 nicht sicher belegt ist, verfolgt Cornelis Hofstede de Groot diese unter Vorbehalt bis ins 18. Jahrhundert zurück.[7] So könnte die Beschreibung „Nog een Harte Jagtje van denzelven [...]" im Versteigerungskatalog der Sammlung Cornelis van Dijck von 1713 auf das Gemälde im Städel zutreffen.[8] Die Datierung ist nicht angegeben, doch die Anmerkung „van zyn beste tydt" könnte auf eine Entstehungszeit in den 1660er Jahren verweisen.[9] Auch die Beschreibung des Gemäldes im Versteigerungskatalog der Sammlung von Jan Jacob de Bruyn von 1798 bezieht sich möglicherweise auf das heute im Städel befindliche Gemälde.[10] Dort wird das Werk als „uitmuntend kunstjuweel" bezeichnet und die detaillierte und delikate Malweise hervorgehoben. Die lobenden Worte gipfeln in der Bemerkung, dass es sich um eines der besten Gemälde des Malers handle.[11] Diesem Tenor schließt sich der Versteigerungskatalog der Sammlung Graf Grigory Koucheleff Besborodko von 1869 an.[12] Dort wird das Gemälde als „superbe peinture" und als eines der prächtigsten Werke von Adriaen van de Velde bezeichnet.[13] Auch die handschriftliche Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel beschreibt es als „chef d'oeuvre".[14] In seiner Einführung zu diesem Versteigerungskatalog nennt Ernest Feydeau den Maler einen Vorläufer der naturalistischen Schule der französischen Landschaftsmalerei.[15] In den verschiedenen Baumtypen mache sich die Genauigkeit eines Botanikers bemerkbar, die das Gemälde auszeichne.[16] Ein Eintrag im Städel-Inventar deutet darauf hin, dass nach der Erwerbung die Datierung des Gemäldes umstritten war, denn auf dem eingeklebten Nachtrag von 1884 aus dem Gemäldeverzeichnis von 1883 wurde die angegebene Jahreszahl „1666" rot unterstrichen und durch „(1665)" ergänzt.[17] Das Gemäldeverzeichnis von 1888 jedoch gibt die Datierung als „1666" wieder.[18]

7 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 525, Nr. 153.

8 Vgl. Verst. Slg. C. van Dijck, Den Haag (Wegewaert) 9. Mai 1713, Nr. 20 (Lugt 241).

9 Vgl. Verst. Slg. C. van Dijck, Den Haag (Wegewaert) 9. Mai 1713, Nr. 20 (Lugt 241).

10 Vgl. Verst. Slg. J. J. de Bruyn, Amsterdam (Van der Schley) 12. September 1798, Nr. 53 (Lugt 5804).

11 Vgl. Verst. Slg. J. J. de Bruyn, Amsterdam (Van der Schley) 12. September 1798, Nr. 53 (Lugt 5804).

12 Vgl. Verst. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, Nr. 36 (Lugt 31353).

13 „[...] Superbe peinture. Ce tableau est considéré comme une des œuvres les plus admirables d'Adrien Van de Velde, & parmi ses rares productions il est une rareté lui-même."; vgl. Verst. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, Nr. 36 (Lugt 31353).

14 Die Annotation lautet vollständig: „f 49,500.- Narishkine / tableau de touche beauté un chef d'oeuvre du maitre".

15 „[...] un grand paysagiste, qui s'annonce comme le précurseur de l'école naturaliste française."; vgl. Ernest Feydeau, Einführung, in: Verst. Kat. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, S. viiif.

16 Weiterhin führt er aus: „Le ton général est d'une finesse peu commune & les personnages d'une silhouette charmante, d' une exécution franche & précise à la fois."; vgl. Ernest Feydeau, Einführung, in: Verst. Kat. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, S. viiif.

17 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1138.

18 „Bez. A. V. Velde F 1666"; vgl. Verz. 1888, S. 167, Nr. 320a.

Theodor Levin bezeichnet die Signatur als gefälscht.[19] Dennoch handle es sich um ein authentisches, wenn auch nicht bedeutendes Werk des Malers.[20]
1888 veröffentlicht Emile Michel einen Beitrag über die Künstlerfamilie der Van de Velde und geht dabei ausführlich auf die „Hirschjagd" im Städel ein.[21] Er weist nicht nur allgemein auf die malerischen Begabungen Adriaen van de Veldes hin, sondern hebt besonders hervor, dass er die Landschaft „d'après nature" gemalt habe.[22] Damit durchbreche er die in der holländischen Malerei damals etablierte Tradition, die Landschaft nicht in Grüntönen, sondern in monochromen Tönen wie Van Goyen oder in braun-rötlichen Farbwerten wie Ruisdael darzustellen. Die große Wirklichkeitstreue in der Wiedergabe der Natur in ihrer Vielfalt mache Van de Veldes Gemälde modern.[23]
In dem 1900 erschienenen Gemäldekatalog erwähnt Heinrich Weizsäcker einen Artikel von Wilhelm Bode über die von dem Berliner Museum erworbene „Farm" von Adriaen van de Velde.[24] Darin verweist dieser auf das „schöne" Gemälde im Städel, das in den Maßen übereinstimme und deshalb „vielleicht das Gegenstück" zu der im selben Jahr entstandenen, 1666 datierten Berliner „Farm" gewesen sei.[25]
1914 berichtigt Cornelis Hofstede de Groot die von Smith 1842 als „1663" angegebene Datierung zu „1666" und verfolgt, wie bereits erwähnt, die Provenienz bis 1713 zurück.[26] In seiner drei Jahre später erschienenen Studie über die Hauptmeister der holländischen Malerei geht Wilhelm Bode auch auf die Frankfurter „Hirschjagd" ein.[27] Er schließt sich Emile Michel an, indem er Van de Velde als „echt modernen Künstler" bezeichnet. Das käme vor allem in der naturalistischen Wiedergabe des Blattwerks und der Lichtsituation zum Ausdruck.[28] So zeige die „Hirschjagd" eine Frühlingslandschaft bei kühlem Tageslicht, im Gegensatz zum abendlichen Dämmerlicht der „Waldlichtung" im Städel. Äußerst genau gehe Van de Velde auch in der Wiedergabe der Details vor, so dass die einzelnen Pflanzen und Bäume genau voneinander zu unterscheiden seien.[29] Die Jagdstaffage füge sich in die Landschaft ein und erscheine nicht als Fremdkörper, sondern sogar als notwendige Ergänzung.[30] Auf seine zuvor geäußerte Überlegung, dass die Frankfurter „Hirschjagd" ein Pendant zur Berliner „Farm" sein könnte, geht Bode an dieser Stelle nicht ein. Zoege von Manteuffel vergleicht das Gemälde mit der acht Jahre zuvor entstandenen „Waldlichtung" im Städel und konstatiert Gemeinsamkeiten im Hinblick auf den „frischen grünen Ton".[31] In der Vielfalt des Kolorits, das mit zahlreichen tonalen Nuancen aufwarte, und in der differenzierten Lichtführung werde aber die Weiterentwicklung deutlich.[32]
In ihrer Monographie zu Adriaen van de Velde stellt Marietta Frensemeier Übereinstimmungen in der Komposition der Frankfurter „Waldlichtung" und der „Hirschjagd" fest, die beide einen bildparallelen Aufbau mit dem Waldrand im Mittelgrund zeigen.[33] Eine Weiterentwicklung gegenüber dem Frühwerk seien die farblich differenzierten Laubkronen und die kontrastreiche Lichtführung. Frensemeier weist darauf hin, dass die Landschaft zum Stimmungsträger wird: So erzeugten die vertikalen Baumstämme der „Waldlichtung" eine Atmosphäre der Ruhe, wohingegen die nach links geneigten Stämme und gedrehten Äste der Jagdszene deren Dynamik unterstreichen.[34]

DISKUSSION

Ab 1651 wendete sich Adriaen van de Velde dem Sujet der Jagdbilder zu, wobei diese zunächst vorwiegend den „Aufbruch zur Jagd" thematisierten.[35] Anders als sein Vorbild Philips Wouwerman bevorzugte Van de Velde anfangs eine ruhige Bildwirkung, die aus dem klar strukturierten, statischen Bildaufbau und den verhaltenen Bewegungen der Figuren resultiert.[36]
Die 1665 datierte „Hirschjagd" im Städel hingegen steht beispielhaft für seinen Stil der zweiten Hälfte der 1660er Jahre, für den eine kontrastreichere Lichtführung kennzeichnend ist.[37] Dies macht der Vergleich mit der acht Jahre früher entstandenen „Waldlichtung" (Abb. 482)

19 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 679, Nr. 60. So auch in der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste; vgl. Pigeon 1988, S. 257, Nr. 60.
20 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 258, Nr. 60.
21 Vgl. Michel 1888, S. 274.
22 Vgl. Michel 1888, S. 274.
23 „[...] avec un sens tout moderne, il a cherché le ton vrai et il a su, en le copiant, rester à la fois très reel et très harmonieux."; vgl. Michel 1888, S. 274.
24 Vgl. Verz. 1900, S. 354f., Nr. 320a.
25 Vgl. Bode 1898–1899, S. 14. Ich danke Julia Schewski-Bock, die mir diese Textpassage zugänglich gemacht hat.
26 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 525, Nr. 153.
27 Vgl. Bode 1917, S. 230.
28 Vgl. Bode 1917, S. 230.
29 Vgl. Bode 1917, S. 230.
30 Vgl. Bode 1917, S. 230.
31 Vgl. Zoege von Manteuffel 1927, S. 66.
32 Vgl. Zoege von Manteuffel 1927, S. 67.
33 Vgl. Frensemeier 2001, S. 79.
34 Vgl. Frensemeier 2001, S. 79.
35 Vgl. Frensemeier 2001, S. 57. Sie verweist auf den 1661 datierten „Jagdausflug" (Holz, 38,5 x 49,8 cm. Verbleib unbekannt) und den im folgenden Jahr entstandenen „Aufbruch zur Jagd" (Leinwand, 47 x 61 cm. England, Privatbesitz).
36 Vgl. Frensemeier 2001, S. 57. Die große, den Vordergrund bestimmende Tierstaffage der um 1660 entstandenen Reiterbilder zeigt deutlich den Einfluss von Philips Wouwerman; vgl. Frensemeier 2001, S. 56–58.
37 Vgl. Frensemeier 2001, S. 79.

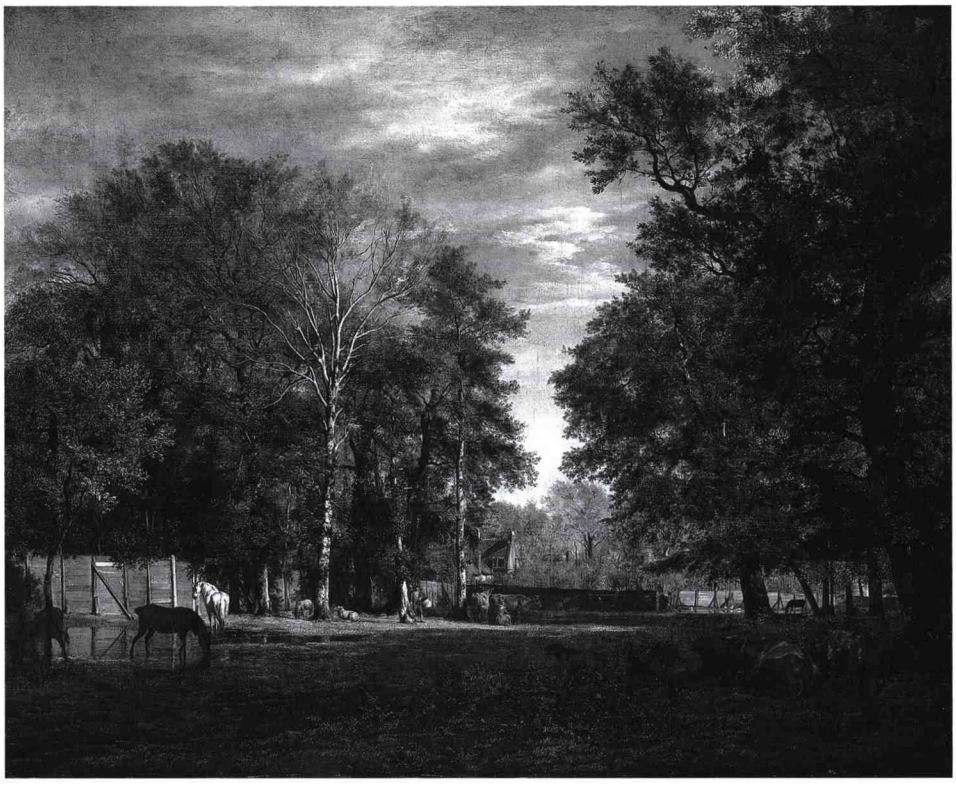


Abb. 494: Adriaen van de Velde, Die Farm, 1666, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

deutlich. Zwar ist beiden Gemälden die den Horizont verdeckende Baumreihe gemeinsam, allerdings wird das Licht in der „Hirschjagd" nicht gleichmäßig, sondern schlaglichtartig eingesetzt: Offenbar bricht gerade ein Sonnenstrahl zwischen den Wolken hervor, der einen hellen Reflex auf dem sumpfigen Waldboden erzeugt. Dieser bildet das von tiefen Schattenzonen umgebene Zentrum der Komposition. Kontraste prägen auch die Waldkulisse: So bilden die Baumkronen nicht mehr, wie noch in der Frankfurter „Waldlichtung", eine undurchdringliche Laubmasse, sondern sind sehr abwechslungsreich gestaltet.[38] Einige Bäume überragen die anderen, haben dichteres Laub oder auch schüttere Kronen, die das Licht durchlassen. Einzelne Zweige und der Stamm eines schon fast abgestorbenen Baumes werden von der Sonne beleuchtet, andere sind nur als dunkle Silhouette erkennbar.

Die differenzierte Lichtführung und der effektvoll beleuchtete, abgestorbene Baum gehen auf das Vorbild von Jacob van Ruisdael zurück, mit dem Van de Velde damals zusammenarbeitete. Er fügte die Staffage in dessen „Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft" (Abb. 491) in Dresden ein, die etwa zeitgleich wie die Frankfurter „Hirschjagd" entstanden ist.[39] Für Ruisdael typisch ist die fleckenartige Lichtführung, die kleine beleuchtete Inseln inmitten von Schattenzonen bildet. Charakteristisch sind auch die knorrigen Äste, von denen häufig die Rinde abgeplatzt ist, so dass der leuchtend helle Bast sichtbar wird. Das fedrig-feine Laub der Bäume wurde mit verschiedenen Grün- und Brauntönen aufgestupft, so dass die Kronen plastisch hervortreten. Van de Velde griff diese Stilmittel auf, übersetzte sie aber in seine künstlerische Handschrift. Er arbeitete, wie bereits bei der frühen „Waldlichtung" (Abb. 482) im Städel, die Pflanzen und teilweise auch einzelne Blätter der Bäume detailliert aus. Außerdem verzichtete er auf den für Ruisdael kennzeichnenden dramatisch bewölkten Himmel. Stattdessen überziehen feine Wolkenschleier das lichte Blau.

Der ruhig gestimmte Himmel steht in lebhaftem Kontrast zum stürmischen Jagdgeschehen im Vordergrund. Die langgestreckten Leiber der Hunde (Abb. 492) verdeutlichen das schnelle Tempo, mit dem sie ihr Opfer jagen. Das mitreißende Jagdgeschehen spiegelt sich auch in der Figurenstaffage: Mit feinem Pinsel hielt Van de Velde den angespannten Gesichtsausdruck des Treibers mit dem Hund sowie seine im Wind flatternden Haare und den Kragen fest (Abb. 493). Anders als in dem Gemälde von Ruisdael, wo die Natur eine von dem dramatischen Geschehen unberührte Kulisse darstellt,

38 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 79.

39 Leinwand, 107,5 x 147 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1492). Vgl. Ausst. Kat. LOS ANGELES-PHILADELPHIA-LONDON 2005/06, S. 120f., Nr. 38 sowie SLIVE 2001, S. 269, Nr. 338.

40 Vgl. dazu die bei Schumacher aufgeführten Jagdszenen; vgl.

Abb. 495: Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturierungen im Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum

unterstreichen im Frankfurter Gemälde die nach links strebenden Bäume und die ausgreifenden Äste die Dynamik der Jagd. Gesteigert wird dies noch dadurch, dass zwar alle Hunde in eine Richtung streben, das Jagdobjekt als solches aber erst bei näherem Hinsehen am linken Bildrand erkennbar wird. Geschickt machte Van de Velde die Hatz des Hirsches zum zentralen Thema. Die vornehme Jagdgesellschaft, die das Treiben eigentlich veranlasst, nimmt demgegenüber eine marginalisierte Stellung ein: Nur schemenhaft sind die Jäger mit ihren kostbaren Jagdtrachten im Zwielicht des Walddickichts auszumachen. Damit unterscheidet sich Van de Velde von Wouwerman, der zwar auch häufig Hetzjagden darstellte, dabei aber nie das Jagdpersonal vernachlässigte, und es im Gegenteil durch leuchtende Farben prominent inszenierte.[40] Nicht zufällig bevorzugte er in seinen Darstellungen den Höhepunkt der Jagd, nämlich das Umzingeln der Beute, wie die „Hirschjagd" in Kopenhagen verdeutlicht.[41]

Die allgemeine Vorliebe für Jagdszenen erklärt sich daraus, dass die Jagd lange Zeit ein Adelsprivileg war.[42] Mit dem sozialen Aufstieg der bürgerlichen Kreise kam zunehmend ein an aristokratische Lebensweisen angelehnter Lebensstil in Mode.[43] Daher begehrten diese auch das Jagdrecht: 1660 forderten die Stadträte mehrerer Städte von den Ständen, sie nicht länger von diesem Privileg auszuschließen. Dieser Einspruch verlief erfolgreich, so dass nun auch die städtischen Regenten an der Jagd teilnehmen konnten.[44] Dies steigerte sicher die Popularität der Jagdszenen.[45] Durch den Verzicht auf eine prominente Figurenstaffage zielte Van de Velde allerdings weniger auf das Repräsentationsbedürfnis seiner Kunden ab, sondern betonte die Spannung des eigentlichen Jagdgeschehens.[46] Es ist daher auszuschließen, dass die Frankfurter „Hirschjagd" für einen auf seine Repräsentation bedachten Auftraggeber entstand.[47]

Dass Van de Velde zu diesem Zeitpunkt über ein breites Repertoire künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten verfügte, belegt der Vergleich mit der im folgenden Jahr entstandenen „Farm" (Abb. 494) in der Berliner Gemäldegalerie.[48] Beide Werke weisen so große Übereinstimmungen in der Komposition und in der Gestaltung der Bäume auf, dass sie von Bode als mögliche Pendants bezeichnet wurden.[49] Allerdings kennzeichnet – abgesehen von der abweichenden Datierung – das Berliner Bild eine gänzlich andere Stimmung, denn die friedlich grasenden Tiere und der im Schatten schlafende Hirte künden von der ruhigen Stimmung eines Sommernachmittages.

Wie in der frühen „Waldlichtung" (Abb. 482) im Städel zeichnet auch die „Hirschjagd" die fein differenzierende Malweise aus, die den dargestellten Motiven Präsenz und naturalistische Wirkung verleiht.[50] So ist das Laub mit magerer, grauer Farbe vorstrukturiert (Abb. 495). Die pastosen Farbgrate werden von verschiedenfarbigen Lasuren überzogen, beispielsweise in Braun oder Grün. Die halbtransparenten Lasuren wirken über den durchschimmernden, plastisch auf der Bildoberfläche sitzenden Graten der Vorstrukturierungen heller und sugge-

Schumacher 2006, S. 228–237, Nr. A 147-A 169.

41 Leinwand, 53 x 68 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. 389). Das Gemälde wird um 1650 datiert; vgl. Schumacher 2006, S. 228f., Nr. A 148. Weitere Beispiele im Mauritshuis, Den Haag (Schumacher 2006, S. 230, Nr. A 151) oder Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (Schumacher 2006, S. 230f., Nr. A 152).

42 Vgl. Sullivan 1984, S. 34.

43 Vgl. Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 261.

44 Vgl. Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 262.

45 Wie beliebt Jagdszenen damals waren, belegt der 1666 entstandene „Aufbruch zur Jagd" (Holz, 50,5 x 47,6 cm. London, Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, vgl. Frensemeier 2001, S. 151, Nr. 37) und die 1669 datierte „Hirschjagd" (Leinwand, 39 x 48 cm. Moskau, Puschkinmuseum, vgl. Frensemeier 2001, S. 160, Nr. 86), die gleichfalls das Thema der Hatz zeigt.

46 Sehr vergleichbar ist das um 1670 entstandene Gemälde „Waldlandschaft mit Hirschjagd" von Jan van der Heyden (Holz, 28 x 36,3 cm. Privatbesitz), mit dem Adriaen van de Velde damals häufig zusammenarbeitete; vgl. Ausst. Kat. Basel 1987, S. 132, Nr. 40.

47 Als gesichertes Auftragswerk gilt der 1669 datierte „Aufbruch zur Jagd" (Leinwand, 59,5 x 73 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. C 249); vgl. Frensemeier 2001, S. 78 und S. 152, Nr. 38.

48 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 63 x 78 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Vgl. Frensemeier 2001, S. 79f. und S. 174, Nr. 147.

49 Vgl. Bode 1898–1899, S. 14.

50 Im zeichnerischen Œuvre von Adriaen van de Velde lassen sich insgesamt vier Werkgruppen feststellen, eine davon stellen die Zeichnungen *naer't leven* dar; vgl. William W. Robinson, Preparatory Drawings by Adriaen van de Velde, in: Master Drawings 17, 1979, S. 3–23, S. 4.

rieren somit überzeugend das von der Sonne beschienene Laub. Die Zweige wurden erst später mit opaker weißer und brauner Farbe aufgetragen, um das Wechselspiel von Licht und Schatten zu verdeutlichen. Mit dieser differenzierten Malweise verlieh Adriaen van de Velde der Waldkulisse eine Lebendigkeit, die im Einklang mit dem wilden Jagdgeschehen im Vordergrund steht.

Cornelis Hofstede de Groot verfolgte die Provenienz des Gemäldes bis 1713 zurück.[51] Die Beschreibung im Versteigerungskatalog der Sammlung von Jan Jacob de Bruyn von 1798 stimmt tatsächlich mit dem Gemälde überein.[52] Eher allgemein ist die Erwähnung im Katalog zur Auktion von Cornelis van Dijck von 1713.[53] Da der Bildträger doubliert ist, haben sich keine Inschriften oder Siegel auf der originalen Rückseite erhalten, die den Weg des Gemäldes dokumentieren könnten. Nur auf dem Keilrahmen befindet sich die mit schwarzer Farbe aufgetragene Nummer „75" (Abb. 489), die sich keiner der bislang bekannten Sammlungen oder Versteigerungen zuordnen lässt. Sicher belegt ist der Verbleib des Gemäldes ab 1842, da John Smith als Besitzer die Sammlung Koucheleff Besborodko in St. Petersburg angibt.[54] Dass es sich hier tatsächlich um das später in das Städel gelangte Gemälde handelt, belegt die im 1869 erschienenen Versteigerungskatalog der Sammlung abgebildete Radierung von Leon Gaucherel.[55]

LITERATUR

Verz. 1883 (Nachtrag von 1884), o. S., Nr. 320a; 1888, S. 167, Nr. 320a; 1892, S. 70, Nr. 320a; 1897/1900, S. 68, Nr. 320a; 1900, S. 354f., Nr. 320a; 1905/07, S. 57, Nr. 320a; 1907, S. 54, Nr. 320a; 1910, S. 68, Nr. 320a; 1914, S. 70, Nr. 320a; 1915, S. 116, Nr. 320a; 1919, S. 140, Nr. 1138; 1924, S. 238, Nr. 1138; 1995, S. 58, Tafel 149

Smith 9, 1842, S. 629, Nr. 1
René Ménard, Galerie Koucheleff, in: Gazette des Beaux-Arts 1, 1869, S. 479–484
Levin 1886/87, Sp. 679, Nr. 60
Levin 1887/88, Sp. 258, Nr. 60
Pigeon 1888, S. 257, Nr. 60
Michel 1888, S. 274
Bode 1898–1899, S. 14
Ebe 1901, S. 499
Peltzer 1903, S. 68
Hofstede de Groot 4, 1911, S. 525, Nr. 153
Bode 1917, S. 230
Zoege von Manteuffel 1927, S. 66f.
Wagner 1971, S. 49
Eisele 2000, S. 74
Frensemeier 2001, S. 79, S. 174, Nr. 146

51 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 525, Nr. 153.

52 Vgl. Verst. Slg. J. J. de Bruyn, Amsterdam (Van der Schley) 12. September 1798, Nr. 53 (Lugt 5804).

53 Vgl. Verst. Slg. C. van Dijck, Den Haag (Wegewaert) 9. Mai 1713, Nr. 20 (Lugt 241).

54 Vgl. Smith 9, 1842, S. 629, Nr. 1.

55 Vgl. Verst. Kat. Slg. Graf Grigory Koucheleff Besborodko, Paris (Boussaton/Pillet, Hôtel Drouot) 5. Juni 1869, Nr. 36, eingebundenen zwischen Seite 70–71.

ADRIAEN VAN DE VELDE

HIRT UND HIRTIN MIT IHRER HERDE AM BRUNNEN

INV. NR. 165

1668

Eichenholz, 20,5 x 26,0 cm

Signiert und 1668 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, allseits breit abgefaste Eichenholztafel (20,5 x 26,0 x 0,6–1,0 cm) weist eine elfenbeinfarbene Kreidegrundierung auf. Darüber liegt eine hellgraue Ölgrundierung und eine braunschwarze Unterlegung, welche die Figuren und Tiere ausspart.
1820 wurde das Gemälde durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Morgenstern-Protokoll, Nr. 58; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6) und zwischen dem 8. Oktober und dem 29. November 1877 durch Göbel und Janss (Archiv. 1877/78, S. 33). Bei der Restaurierung im März 1971 entfernte Helmut Tomaschek den Firnis über den krepierten Stellen (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur). Außerdem wurde das Gemälde von Juni bis Juli 1986 durch Peter Waldeis restauriert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).
Der schlechte Zustand des Gemäldes geht vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück, mit der man wohl Krepierungen im Firnis und in der Malschicht auszugleichen suchte. In der gesamten Oberfläche lässt sich ein massives Schwundrisscraquelé nachweisen. Durch die Regenerierungsmaßnahme wurden die Malschichten mit Grundierung und schwarzer Unterlegung anscheinend erweicht. Letztere quollen zwischen den Farbschollen nach oben und lassen heute das Schwundrisscraquelé in manchen Bereichen sehr dunkel erscheinen. In der Figurengruppe fällt das Phänomen weniger deutlich ins Auge, da hier die braunschwarze Unterlegung fehlt und nur die helle Grundierung hervortritt.
Insgesamt ist das Gemälde stark verputzt. Krepierungen im blauen Gewand der Hirtin, dort auch Verputzungen. Über den Baumrändern retuschierte Fehlstellen. Kleinere Bestoßungen an den Bildrändern, die seitlich und oben übermalt wurden. Größere Übermalung im Himmel links. Weitere lasurartige Übermalungen rechts neben dem Knaben in den Bäumen und Tieren, ebenso in der Ziege links im Vordergrund sowie am Brunnen rechts unten.
Unter UV-Licht weist die Bildoberfläche eine starke Fluoreszenz auf, die in weiten Teilen auf einen älteren Firnis oder auf ältere, lasierende Übermalungen zurückgeht. Über den Bäumen im Hintergrund, der Hirtin und den Schafen sowie am unteren Bildrand wurde der Firnis gedünnt. Die Retuschen im Himmel über der freigelegten Baumgruppe, auf gleicher Höhe am rechten Bildrand sowie über dem Brunnenrand im umgestürzten Gefäß sind jüngeren Datums.
Die Signatur „A. V. Velde. f 1668" (Abb. 496) wurde in brauner Farbe auf dem Brunnen aufgetragen. Sie ist verputzt, weist aber neben Schwundrissen auch ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite ist allseits regelmäßig und breit abgefast. Klebezettel mittig „G. 165.". In schwarzer Tinte „N° 71 :", darunter: „Adrian v... [Rest von Klebezettel verdeckt]" (Abb. 498). Rechts oben angerissener Klebezettel „[.] drian v. d. Velde". Daneben Reste eines roten Siegels (Abb. 499).
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1622 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1631 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1641.

Abb. 496: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.

Abb. 497: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, 1668, Frankfurt a. M., Städel Museum

Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Adrien van de Velde“

AUSSTELLUNG

Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Städels Sammlung im Städel, 1991/92, Band „Gemälde“, S. 46.

BESCHREIBUNG

Auf einer Waldlichtung sitzt eine junge Hirtin an einem Brunnen. Die Brunnenmauer ist mit einer Faunsmaske geschmückt, aus der der Wasserstrahl hervortritt. Von der Sonne beschienen, liegen rechts einige Ziegen am Boden, die gerade ihren Durst gestillt haben. Links im Vordergrund hat sich ein Tier abgesetzt, offenbar frisst es das Gras an der Böschung. Die daneben sitzende Hirtin, deren gelbes Obergewand mit dem weißen Brusttuch in der Sonne aufleuchtet, wendet sich von ihrer Herde ab. Ihre Aufmerksamkeit gilt einem Hirtenjungen, der lässig auf der Brunnenmauer sitzt. Seine Arme stützt er auf einem nur in Umrissen zu erkennenden Gegenstand ab, bei dem es sich um eine umgestürzte antike Vase handelt. Rechts neben dem Hirten befindet sich im Mittelgrund eine Wiese, auf der weitere Ziegen grasen. Die kleine Lichtung wird von einer Böschung eingefasst, auf der Bäume stehen. Sie verdecken die Sicht zum Horizont, so dass nur rechts oben ein Stückchen Himmel zu erkennen ist, der von einzelnen Wolken durchzogen ist.

Abb. 498: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 499: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Wappen auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des Stifters Johann Friedrich Städel und wurde 1816 mit seiner Sammlung als „Adrien van de Velde“ erworben.[1] In der Taxation 1817 wurde der Wert mit *f* 330 festgesetzt und der Zustand als „vortrefflich“ beschrieben.[2] In seiner Liste der Werke von Adriaen van de Velde führt John Smith 1834 ein Gemälde auf, als dessen Standort er „the public Gallery at Franckfort“ angibt.[3] Die Beschreibung stimmt weitgehend überein, allerdings vertauscht er die Motive in der vorderen Bildebene und gibt als Ort der Herde den linken statt den rechten Vordergrund an. Die Datierung des von ihm als „good picture“ bezeichneten Gemäldes gibt Smith als „1658“ wieder. Das Städel-Verzeichnis von 1835 erwähnt die Signatur und die Datierung „A. v. Velde f. 1668.“[4] Johann David Passavant bezeichnet das Gemälde im Vergleich zu einem Werk von Karel Dujardin als „von ganz besonderm Werth.“[5] Seine Zweifel an der Echtheit des Gemäldes stützt Theodor Levin auf die seiner Ansicht nach schwache Ausführung des Hundes neben der Hirtin.[6]
Diese Zweifel werden in der Folgezeit jedoch nicht aufgegriffen.[7] Im Städel-Verzeichnis von 1892 wird das Paar als „Römischer Hirt und Hirtin“ bezeichnet, um den italianisierenden Charakter des Gemäldes zu betonen.[8] In seiner Auflistung der Werke von Adriaen van de Velde führt Cornelis Hofstede de Groot auch das Frankfurter Gemälde auf und korrigiert das von Smith angegebene Datum „1658“ zu „1668“.[9]

1 Vgl. Verz. 1816, Nr. 165.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 15, Nr. 165.
3 Vgl. Smith 5, 1834, S. 213, Nr. 129.
4 Vgl. Verz. 1835, S. 83, Nr. 264.
5 Vgl. Verz. 1855, S. 22, Nr. 262.
6 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 289, Nr. 148.
7 Vgl. Verz. 1900, S. 353, Nr. 319.
8 Vgl. Verz. 1892, S. 70, Nr. 319.
9 Vgl. Hofstede de Groot 4, 1911, S. 536, Nr. 195.
10 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 46.

Abb. 500: Nicolaes Berchem, Landschaft mit römischem Brunnen, 1661, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis

Im Ausstellungskatalog zu den Gemälden aus Städels Sammlung im Städel interpretiert Michael Maek-Gérard die Lichtinszenierung als Hinweis auf eine Abendstimmung.[10] Der lange Schatten, den der auf die Brunnenmauer gestützte Arm der Hirtin werfe, erzeuge eine intensive räumliche Wirkung. Dementsprechend seien die von dem Lichtstrahl getroffenen Details wie die Faunsmaske sehr plastisch modelliert. Der Frankfurter Hirtenszene stehe die im Jahr zuvor entstandene im Museum der bildenden Künste in Leipzig nahe.[11]
In ihrer Monographie zu Adriaen van de Velde führt Marietta Frensemeier das Frankfurter Gemälde als typisches Beispiel der in den 1660er Jahren entstandenen Werke auf.[12] Diese kennzeichnet zumeist ein relativ einfacher, geschlossener Bildaufbau. Neben dem Bildtypus, der Hirten am Flusslauf beim Waschen ihrer Füße zeige, gäbe es den, den ein von Tieren und Menschen umgebener „Sarkophag" im Vordergrund kennzeichnet.[13] Zu diesem zähle das Frankfurter Gemälde, das Frensemeier als „weniger qualitätvoll" bezeichnet. Die Beleuchtung, die die Figuren nur teilweise aus dem sie umgebenden Zwielicht heraushebt, trete auch auf anderen, zumeist noch etwas später entstandenen Werken auf.[14] Marijke de Kinkelder verweist auf den Einfluss, den die Radierungen von Nicolaes Berchem auf Van de Velde ausgeübt haben könnten.[15]

DISKUSSION

Nachdem sich Adriaen van de Velde anfänglich vor allem mit dem Werk von Paulus Potter auseinandergesetzt hatte und deshalb vorwiegend Weidebilder mit prominenter Tierstaffage malte, zeichnete sich um 1660 ein Wandel ab: Unter dem Einfluss von Karel Dujardin, der damals von Den Haag nach Amsterdam übergesiedelt war, widmete er sich zunehmend italianisierenden Themen.[16] Häufig gab Van de Velde Hirten mit ihren Herden beim Durchschreiten einer Furt wieder, und verlieh den dargestellten Landschaften durch südliche Architekturmotive einen mediterranen Charakter.
Ab 1664 konzentrierte sich Adriaen van de Velde hauptsächlich auf pastorale Themen mit Hirten, die von ihren Tieren umgeben sind.[17] Deshalb tritt die Landschaft zunehmend zurück und wird zur Kulisse der im Verhältnis größer werdenden Figuren- und Tierstaffage.[18] Das 1668 datierte Frankfurter Gemälde ist dafür ein charak-

11 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 46.
12 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 73.
13 Frensemeier verweist hier auf die „Hirtenszene mit einer Frau, die ihr Kind stillt" in Leipzig (FRENSEMEIER 2001, S. 165, Nr. 103), die ein herausragendes Beispiel dieses Bildtypus sei; vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 73.
14 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 73.
15 In einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD, Den Haag, für das ich ihr herzlich danke.
16 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 46–51.
17 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 67f.
18 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 71 und S. 73.

teristisches Beispiel. Obgleich es sich um ein relativ kleines Format handelt, dominieren die Figuren die Komposition und erhalten so eine gewisse Monumentalität.[19] Dieser Eindruck wird auch durch die differenzierte Lichtregie gesteigert: Die von unten beleuchteten Wolken im Hintergrund zeigen den tiefen Stand der Abendsonne an. Die kleine Waldlichtung liegt deshalb schon weitgehend im Schatten; Bäume und Büsche verschmelzen zu einer dunklen Hintergrundfolie. Nur die Hirtin, der Brunnen und zwei Schafe im Vordergrund werden von einem Lichtstrahl getroffen, der die Details markant aus dem diffusen Halbdunkel heraushebt. Die sorgfältig abgewogene Lichtregie, die einerseits atmosphärische Effekte erzeugt, bewirkt andererseits aber auch ausgeprägte Licht- und Schattenkontraste.[20] So wirft die ausgestreckte Hand der Hirtin einen langen Schatten auf die Brunnenwand, der zur plastischen Wirkung ebenso beiträgt wie der Schlagschatten, der sich rechts von der Faunsmaske entwickelt. Dass beleuchtete Partien vom Auge des Betrachters präziser zu erfassen sind als Details in verschatteten Bereichen, veranschaulicht der Oberkörper der Hirtin. Hervorgehoben durch einen intensiven Lichtstrahl, sind die Falten des weißen Hemdes und die unterschiedlichen, teilweise ausgeprägt glänzenden Oberflächen der Stoffe deutlich zu sehen. Hingegen ist der im Schatten lagernde Hirte nur schemenhaft erkennbar. Eine vergleichbar differenzierte Lichtbehandlung kennzeichnet auch die Werke von Nicolaes Berchem, mit denen sich Adriaen van de Velde in der Mitte der 1660er Jahre intensiv auseinandersetzte.[21] Die 1661 datierte „Landschaft mit römischem Brunnen" (Abb. 500) von Berchem im Mauritshuis nimmt wichtige Züge des Frankfurter Gemäldes vorweg.[22] Auch hier wird die Komposition von einer verschatteten Fläche bestimmt, bei der es sich allerdings um eine antike Ruine handelt. Vom Himmel ist nur ein kleiner Ausschnitt in der linken oberen Bildecke zu sehen. Den Vordergrund nimmt eine Figurenstaffage mit Hirten und ihrer Herde ein. Von der dunklen Masse des Gemäuers hebt sich eine auf einem Pferd sitzende Hirtin als leuchtender Farbakzent ab. Ihre Pose mit dem ausgestreckten Arm präfiguriert die der Hirtin in dem Gemälde von Van de Velde, außerdem zeigt das aus weißem Hemd, blauem Mieder und gelbem Rock bestehende Kleid einen verwandten Farbklang. Im direkten Vergleich werden allerdings auch Unterschiede deutlich: Die Figurenstaffage bei Berchem wirkt im Verhältnis zur Bildgröße relativ klein und erreicht nicht die bildbestimmende Wirkung wie in dem Frankfurter Gemälde. Van de Veldes Figuren erscheinen schwerer und voluminöser, ein Effekt, den er auch durch den Verzicht auf die für Berchem charakteristischen metallisch aufblit-

Abb. 501: Adriaen van de Velde, Hirtenszene mit einer Frau, die ihr Kind stillt, 1667, Leipzig, Museum der bildenden Künste

19 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 73.

20 Die intensive Auseinandersetzung mit dem Licht und seiner effektvollen Inszenierung ist im Œuvre von Van de Velde ab 1663 feststellbar; vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 61.

21 Dazu FRENSEMEIER 2001, S. 69–71.

22 Leinwand, 63 x 76,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 13).

Abb. 502: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Infrarotreflektographie: Von der Unterlegung ausgesparte Grundierung unter den Figuren und den Tieren, Frankfurt a. M., Städel Museum

zenden Glanzlichter erzielte. Diese bewirken eine außerordentliche Lebendigkeit, auf die er zugunsten einer ruhigen, intimen Stimmung verzichtete.

Von Berchem übernahm Van de Velde vermutlich auch das Motiv des Brunnens, um den sich die Figuren gruppieren. Ein frühes Beispiel für dieses Thema in Berchems Œuvre ist die um 1645/46 entstandene „Italianisierende Landschaft mit Brunnen und Hirten" in Dulwich.[23] Außerdem verwendete er das Motiv wiederholt in seinen Radierungen, die häufig Hirtinnen und Hirten zeigen. Das Hirtenpaar auf dem Gemälde von Van de Velde im Städel könnte auf diese Vorlagen zurückgehen, denn auf der 1652 datierten Radierung „Der Flötenspieler" von Berchem kommt die auf dem Brunnen sitzende Figur mit dem lässig herabbaumelnden Bein bereits vor.[24] Auch für die ins Profil gewendete, sitzende Frau mit dem ausgestreckten Arm könnte einer der Radierungen von Berchem ein unmittelbares Vorbild gewesen sein.[25]

Das Frankfurter Gemälde ist 1668 datiert. Zu dieser Zeit beschäftigte sich Van de Velde mehrfach mit dem Motiv eines Brunnens oder eines antiken Fragments, an dem Hirten zusammentreffen und umringt von ihrer Herde ins Gespräch vertieft sind.[26] Dem Gemälde im Städel steht eine Hirtenszene im Leipziger Museum der bildenden Künste nahe (Abb. 501), das im Jahr zuvor entstanden ist.[27] Hier ist der Brunnen durch ein antikes, nur noch als Fragment erhaltenes Relief ersetzt, auf dem ein

23 Holz, 36,8 x 48,4 cm. London, Dulwich Picture Gallery (Inv. Nr. DPG 166). Zu diesem Gemälde existiert eine Zeichnung, die Berchem zehn Jahre später schuf und die in wichtigen Motiven übereinstimmt (schwarze Kreide, grau und schwarz laviert, 267 x 208 mm. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. Q 12); vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ZÜRICH-SCHWERIN 2006/07, S. 134f.

24 Radierung, 262 x 204 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 4251, HOLLSTEIN I, 8). Das Blatt ist Teil einer insgesamt fünfteiligen Serie mit Hirtenszenen. Berchem verwendete das Motiv des auf einer Mauer sitzenden und mit den Beinen baumelnden Mannes noch einmal als Titelstich für die um 1650 entstandene, insgesamt achtteilige Serie „Animalia" (Radierung, 102 x 112 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 4334, HOLLSTEIN I, 49). Zum Einfluss von Berchems Radierungen auf Adriaen van de Velde und speziell auf das Frankfurter Gemälde vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 74. Zu Berchems Radierungen vgl. Gerdien Wuestman, Berchem als Radierer – leicht, meisterhaft und unnachahmlich, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ZÜRICH-SCHWERIN 2006/07, S. 119–132.

25 Radierung, 98 x 112 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 4318, Hollstein I, 41). Es handelt sich um das Titelblatt einer achtteiligen Serie, die um 1648/49 entstanden ist, und für das ein gezeichneter Entwurf vorliegt; vgl. Ausst. Kat. HAARLEM-ZÜRICH-SCHWERIN 2006/07, S. 155 (unter D81). Das Motiv der Frau tritt auf einem weiteren, etwa zeitgleich entstandenen Gemälde von Adriaen van de Velde noch einmal auf (Leinwand, 34 x 41 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum, Inv. Nr. 168); vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 169, Nr. 121.

26 Vgl. FRENSEMEIER 2001, S. 73.

Abb. 503: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Grundierung im Ärmel der Hirtin, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 504: Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen, Mikroskopaufnahme: Tierstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hirt in nachlässiger Pose lagert. Ihm zu Füßen sitzt eine Frau, die gerade ihr Kind stillt. Dieses Gemälde verfügt nicht über die gleiche Intimität wie das im Städel, denn die Figurengruppe ist vom unteren Bildrand weg in den Mittelgrund gerückt. Stattdessen dominieren zwei Kühe den Vordergrund, und am oberen Bildrand ist deutlich mehr Himmel zu sehen. Als ein frühes Beispiel der Werkgruppe mit den an einem antiken Relikt zusammenkommenden Hirten ist das 1664 datierte Gemälde aus der Sammlung Six, heute im Rijksmuseum, in Amsterdam anzusehen.[28] Hier öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft, so dass die Szene wiederum nicht den intimen Charakter erhält wie in dem Frankfurter Gemälde.

Der differenzierten Lichtwirkung, die das Frankfurter Gemälde kennzeichnet, liegt ein kalkulierter maltechnischer Aufbau zugrunde. Der Bildträger wurde zunächst mit einer hellgrauen Ölgrundierung versehen, über die in einem zweiten Schritt eine braunschwarze Unterlegung aufgetragen wurde. Wie die Infrarot-Reflektographie (Abb. 502) dokumentiert, spart diese die Figurengruppe und die Tiere im Vordergrund aus, so dass sie nur unter den später verschattet erscheinenden Partien wie dem Baumschlag und unter dem Himmel liegt.[29] Auf diese Weise steigerte Adriaen van de Velde die Lichthaltigkeit im von der Sonne beleuchteten Vordergrund und verstärkte so den Kontrast zu den verschatteten Bildpartien. Im Ärmel der Frau ist deutlich zu erkennen, dass die gelben Lasuren dünn über der hellgrauen Grundierung liegen, die zum Teil auch durchschimmert und somit die Leuchtkraft des Gelbs steigert (Abb. 503). Auch wenn das Gemälde aufgrund der Regenerierungsmaßnahme heute in seiner Wirkung stark beeinträchtigt ist, so wird doch in einigen Partien die hohe Qualität von Van de Veldes malerischem Stil deutlich: Insbesondere die Tierstaffage wurde nur mit wenigen, treffend gesetzten Pinselstrichen ausgeführt, die das weiche Fell einer Ziege veranschaulichen oder auch dem Kopf eines Zickleins einen lebendigen Ausdruck verleihen (Abb. 504). Es erstaunt nicht, dass Adriaen van de Velde zu seiner Zeit einer der gefragtesten Staffagemaler war und mit vielen Künstlerkollegen zusammenarbeitete.[30]

Obgleich sich auf der Rückseite des Frankfurter Gemäldes ein Siegel erhalten hat, ist es doch so stark beschädigt, dass das Wappen kaum noch zu erkennen ist (Abb. 499). Sichtbar sind noch ein längs gestreifter Schild mit einem nach innen gewandten Tierkopf auf der rechten oberen Ecke und eine herabwallende Helmzier. Da sich das Wappen nicht identifizieren lässt,[31] sind keine Vorbesitzer vor dem Stifter des Museums, Johann Friedrich Städel, bekannt.

27 Leinwand, 33 x 43,3 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. 818). Dazu FRENSEMEIER 2001, S. 73.

28 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 41,5 x 51,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2343). Dazu FRENSEMEIER 2001, S. 68 mit Hinweisen auf Vorbilder von Berchem.

29 Dieser bestand ursprünglich aus opaken Farben, die die dunkle Unterlegung abdeckten. Erst durch die Regenerierungsmaßnahme wurden die unteren Farbschichten angelöst und quollen in der Folge an die Bildoberfläche, so dass sie zwischen den Sprüngen des Schwundrisscraquelés deutlich zu sehen sind und die ursprüngliche Bildwirkung massiv beeinträchtigen.

30 So bereits bei HOUBRAKEN 3, 1721, S. 91 unter Erwähnung von Jan van der Heyden und Frederik de Moucheron. Dazu auch FRENSEMEIER 2001, S. 115–120. Zur Zusammenarbeit mit Jan van der Heyden, die auch durch Houbraken und andere Zeitgenossen dokumentiert ist; vgl. SUTTON 2006/07, S. 56.

31 Vgl. dazu das Schreiben von Moritz Graf Strachwitz vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 165; 1819, S. 45, Nr. 145; 1823, S. 25, Nr. 145; 1830, S. 14, Nr. 93; 1833, Taf. 1 (?); 1835, S. 83, Nr. 264; 1844, S. 107, Nr. 262; 1855, S. 22, Nr. 262; 1858, S. 101, Nr. 238; 1866, S. 104, Nr. 238; 1870, S. 122, Nr. 218; 1873, S. 125, Nr. 218; 1879, S. 152, Nr. 319; 1883, S. 156, Nr. 319; 1888, S. 166, Nr. 319; 1892, S. 70, Nr. 319; 1897/1900, S. 68, Nr. 319; 1900, S. 353, Nr. 319; 1905/07, S. 57, Nr. 319; 1907, S. 53, Nr. 319; 1910, S. 67, Nr. 319; 1914, S. 69, Nr. 319; 1915, S. 116, Nr. 319; 1919, S. 140, Nr. 165; 1924, S. 237, Nr. 165; 1966, S. 125; 1971, S. 62; 1986, S. 31, Nr. 5; 1987, S. 103; 1991, S. 76; 1995, S. 58, Tafel 147

SMITH 5, 1834, Nr. 129
PARTHEY 2, 1864, S. 704, Nr. 8
LEVIN 1887/88, Sp. 289, Nr. 148
EBE 1901, S. 499
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, S. 536, Nr. 195
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 46, S. 76, S. 88
FRENSEMEIER 2001, S. 73, S. 165, Nr. 104

WILLEM VAN DE VELDE d. J.

Leiden 1633 – 1707 London

Willem van de Velde, der älteste Sohn des Marinemalers Willem van de Velde und seiner Frau Judicgen Adriaensdr. van Leeuwen, wurde am 18. Dezember 1633 in der Hooglandse Kerk in Leiden getauft. Der Kunstschriftsteller Arnold Houbraken berichtet, dass Willem während des Aufenthaltes des Vaters am Hof des englischen Königs Karl II. in die Obhut von Simon de Vlieger gegeben wurde, der sich gleichfalls auf Seestücke spezialisiert hatte. Als dieser von Amsterdam nach Weesp zog, folgte ihm Willem vermutlich, denn am 23. März 1652 heiratete er dort Pieternelle Le Maire. Bald darauf wurde die Ehe wieder geschieden. Die Heirat mit seiner zweiten Frau Magdaleentje Walravens am 23. Dezember 1656 in der Oude Kerk zu Amsterdam zeigt einen Ortswechsel an, den auch die Taufe der Kinder in derselben Stadt bestätigt. Um 1671/72 siedelte Van de Velde nach London über, wo er gemeinsam mit seinem Vater für den König malte. 1694 reiste er gemeinsam mit der königlichen Flotte zum Mittelmeer. Houbraken berichtet von dem großen Erfolg, den die Werke von Van de Velde in England hatten. Am 6. April 1707 wurde der Maler auf dem Friedhof von St. James in London begraben, wo auch sein Vater seine letzte Ruhe gefunden hatte. Der älteste Sohn, welcher der Familientradition folgend den Namen Willem trug, wurde gleichfalls Marinemaler. Horace Walpole berichtete später, dass er zwar gute Kopien nach Werken seines Vaters anfertigte, aber selber nicht sehr inventiv war.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 324–327; WALPOLE 1862, Bd. 2, S. 523–525; P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, Willem van de Velde de Oude, zijn leven en zijn werk, in: Oud Holland 16, 1898, S. 65–78, S. 69; Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 333

STÜRMISCHE SEE MIT EINZELNEN SCHIFFEN

INV. NR. 499

1659

Eichenholz, 34,5 x 30,2 cm

Signiert und 1659 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die sehr dünne, einteilige Eichenholztafel (34,5 x 30,2 x 0,3–0,4 cm) wurde rückseitig allseits regelmäßig abgefast und mit einer zweischichtigen Grundierung versehen. Über einem elfenbeinfarbenen Kreidegrund liegt eine fleischfarbene Ölgrundierung.

Bei der Restaurierung 1822 durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern hat dieser, dem Protokoll zufolge, „den Firnis abgenommen. Luft von retouchen befreit, alles wieder in guten Stand gestellt" (Morgenstern-Protokoll, Nr. 71; Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 6). Zwischen dem 11. und 21. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 34).

Es befindet sich in einem insgesamt guten Zustand. An den Bildrändern leichte Bestoßungen. Kerbe in der Mitte des oberen Bildrandes. Der abstehende Span am linken Bildrand geht möglicherweise auf eine später angebrachte Befestigung zurück. Aufgrund der dünnen, vermutlich teilweise transparent gewordenen Grundierschichten in allen Bereichen durchschimmernde Holzmaserung, insbesondere in den blauen Himmelspartien. Kleine Delle rechts oben in den Wolken. Leichte Verputzungen im rotbraunen Segel und am Mast des Bootes im Vordergrund, im Rumpf des größeren Schiffs links dahinter sowie in dem kleineren Schiff am rechten Bildrand. Verputzungen in den dunklen Wellentälern zwischen der Schiffsgruppe links und dem Boot am rechten Bildrand.

Der dicke, vergilbte Firnis fluoresziert unter UV-Licht gleichmäßig. Jüngere Retuschen am oberen und rechten Bildrand. Weitere Retuschen in der rechten unteren Ecke, die offenbar Bereibungen durch den Zierrahmen überdecken.

Die Signatur „w. v. velde 1659" (Abb. 505) wurde mit schwarzer Farbe in der rechten unteren Bildecke aufgetragen. Sie zeigt zwar kaum Craquelé, ist aber gut eingebunden in den Farbkörper und deshalb wohl entstehungszeitlich.

Auf der Rückseite (Abb. 506) befindet sich mittig ein Klebezettel „N° 499.". In braunem Stift „No. 2". In roter Kreide „3434". In weißer Kreide stark verwischte Inschrift: „.... onder Co ... der ...nk". In gelblich-weißer Kreide „55 J [?]".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1617 nach. Das Gemälde könnte unter Vor-

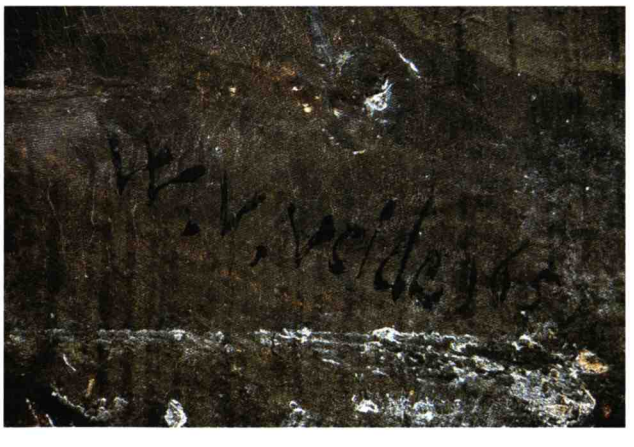


Abb. 505: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

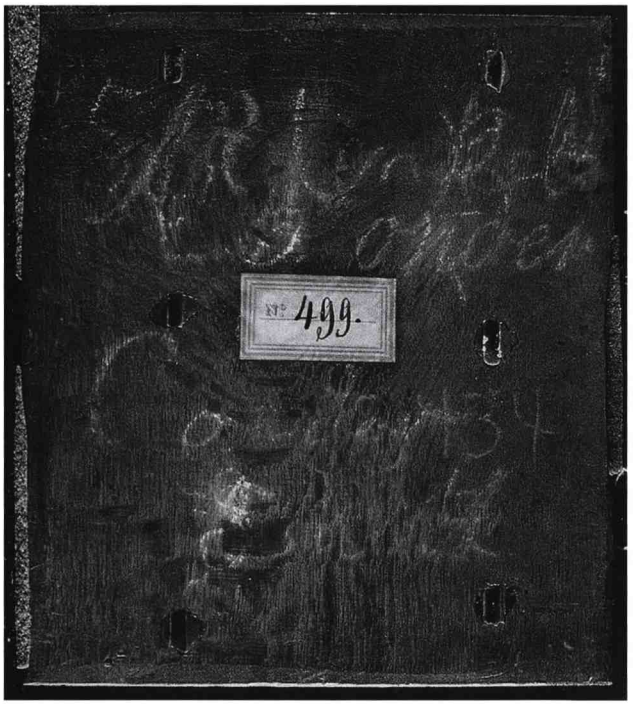


Abb. 506: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

aussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1626 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1636.

PROVENIENZ

Slg. Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M.
Erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung S. F. de Neufville-Gontard als „W. van de Velde"

KOPIE

Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Holz, 6,6 x 6,0 cm, ca. 1806–1827. Im Morgenstern'schen Miniaturenkabinett, Schrank III, rechter Flügel. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 81:11).[1]

BESCHREIBUNG

Unter schweren Wolken, aus denen der Regen peitscht, kämpfen sich verschiedene Schiffe durch die vom Sturm aufgewühlte See. Das niedrige Segel des Einmasters im Vordergrund bläht sich kraftvoll im Wind. Ein mit einer roten Jacke und Mütze bekleideter Mann steht am Ruder und versucht, den Kurs zu halten. Die hohen Wellen schäumen bis zum Bootsrand empor. Links dahinter liegt ein Dreimaster relativ ruhig im Wasser. Die Mannschaft hat sich an Deck versammelt; einige Seeleute klettern in der Takelage, um die Segel einzuholen. Rechts reißt der Himmel auf. In der Sonne, die einen hellen Reflex auf die Wasseroberfläche wirft, sind weitere Boote zu sehen, darunter ein Einmaster, der sich als Silhouette von dem hell beleuchteten Bereich abhebt. Dicht über den Wellen schweben vereinzelte Möwen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard und wird am 15. April 1817 als Werk des „W. van de Velde" erworben. Bei der Taxation der Sammlung 1817 wird der Wert mit *f* 440 angegeben und das Werk als „Stürmische See" verzeichnet.[2] Unter der Zuschreibung an Willem van de Velde wird das Gemälde im Städel-Verzeichnis von 1819 aufgenommen.[3] Eine handschriftliche Annotation mit Bleistift vermerkt im Städel-Verzeichnis von 1870 „d. Aeltere".[4] Im drei Jahre später erschienenen Verzeichnis taucht dieser handschriftliche Zusatz erneut auf, allerdings durch ein Fragezeichen ergänzt.[5] Im Städel-Inventar von 1880 wird die Zuschreibung durch den Vermerk „zweifelhaft" infrage gestellt.[6] Die Annotation von Städel-Inspektor Gerhard Malß im Städel-Verzeichnis von 1883 folgt diesem Wortlaut.[7] Theodor Levin hält das Werk nicht für authentisch.[8]
In der Folgezeit setzt sich die Zuschreibung an Willem van de Velde den Jüngeren durch.[9] Arthur Hanke erwähnt das zweite, Willem van de Velde zugeschriebene Gemälde in der Städel-Sammlung (Inv. 1139), und dass beide aufgrund der unterschiedlichen Witterung, die sie wiedergeben, „wie Gegenstücke erscheinen".[10]
In seiner Monographie zu Willem van de Velde dem Älteren und dem Jüngeren identifiziert Michael Robinson den Dreimaster aufgrund der roten und der niederländischen Flagge als „admiral of a returning East India fleet."[11] Seiner Ansicht nach sei das Gemälde „probably entirely" von Willem van de Velde dem Jüngeren für die Van de Velde-Werkstatt gemalt.[12] Er datiert es um 1655, da es Charakteristika eines Frühwerks besitze. Dies zeige die unbeholfene Wiedergabe der Segel, insbesondere des großen Segels, das auf dem Dreimaster gerade eingeholt wird. Auch der Typus des Schiffs im Vordergrund sei eher früh zu datieren. Robinson vergleicht das Frankfurter Seestück mit dem im Museum De Lakenhal in Leiden.[13] Beide Gemälde wiesen die für Frühwerke charakteristische, ungeschickte Komposition mit einem großen Schiff im Mittelgrund auf, das aber im Verhältnis zu dem relativ kleinen Boot im Vordergrund viel zu klein erscheine.[14] Dass der Mast des Schiffes im Vordergrund des Frankfurter Gemäldes etwas zu lang geraten sei, gehe vermutlich darauf zurück, dass die Komposition so besser wirke.[15]

DISKUSSION

Das Frankfurter Marinebild zählt zum Frühwerk von Willem van der Velde, in dem das Hochformat häufig vertreten ist. Zumeist dominiert ein großes Schiff die Komposition, und das stürmische Wetter mit der auf-

1 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1988, S. 137.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 27, Nr. 2.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 38, Nr. 71.
4 Vgl. Verz. 1870, S. 130, Nr. 259.
5 Vgl. Verz. 1873, S. 134, Nr. 259.
6 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 499.
7 Vgl. Verz. 1883, S. 148, Nr. 284.
8 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 288, Nr. 134.
9 Vgl. Verz. 1900, S. 355, Nr. 284.
10 Vgl. Verz. 1915, S. 117, Nr. 284.
11 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.
12 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.
13 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.
14 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.
15 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.
16 Holz, 48,9 x 41,7 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal (Inv. Nr. S359). Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 913f. und Kat. Leiden 1983, S. 348f.

Abb. 507: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, 1659, Frankfurt a. M., Städel Museum

gewühlten See verleiht der Darstellung eine gewisse Dramatik. Vergleichbar mit dem Frankfurter Gemälde ist ein hochformatiges Seestück in Leiden, das Mitte der 1650er Jahre entstanden ist (Abb. 508).[16] Es zeigt gleichfalls zwei Schiffe bei stürmischem Wetter, die gegen das aufgewühlte Meer ankämpfen. Dieses nimmt wie im Frankfurter Gemälde nur etwa ein Viertel des Bildfeldes ein; bildbestimmend hingegen ist der von Wolken überzogene Himmel. Beiden Werken ist überdies gemeinsam, dass die dargestellten Schiffe zwar von unterschiedlicher Größe sind, dieser Gegensatz jedoch dadurch nivelliert wird, dass das größere Schiff jeweils im Mittelgrund und damit kleiner dargestellt ist.

Im Vergleich zum Frankfurter Gemälde ist das Leidener Seestück im Bildaufbau jedoch noch etwas unbeholfen. Durch die parallel verlaufenden Masten der beiden Schiffe, die hier jeweils eine Bildhälfte einnehmen, wirkt die Komposition weniger abwechslungsreich als die des Frankfurter Gemäldes. Zwar erscheint auch dort der Dreimaster im Vergleich zu dem Fischerboot im Vordergrund zu klein,[17] allerdings strebte Van de Velde einen spannungsvolleren Bildaufbau an, indem er die beiden den Vordergrund bestimmenden Schiffe in der linken Bildhälfte konzentrierte und ihre bilddominierende Wirkung durch den Kontrast mit der weitgehend leeren Meeresfläche rechts verstärkte. Zudem verlaufen die Masten der Schiffe nicht mehr parallel, denn dem größeren Schiff kann der Seegang nichts anhaben. Es liegt, wie die vertikalen Masten anzeigen, ruhig im Wasser im Gegensatz zu dem kleineren Fi-

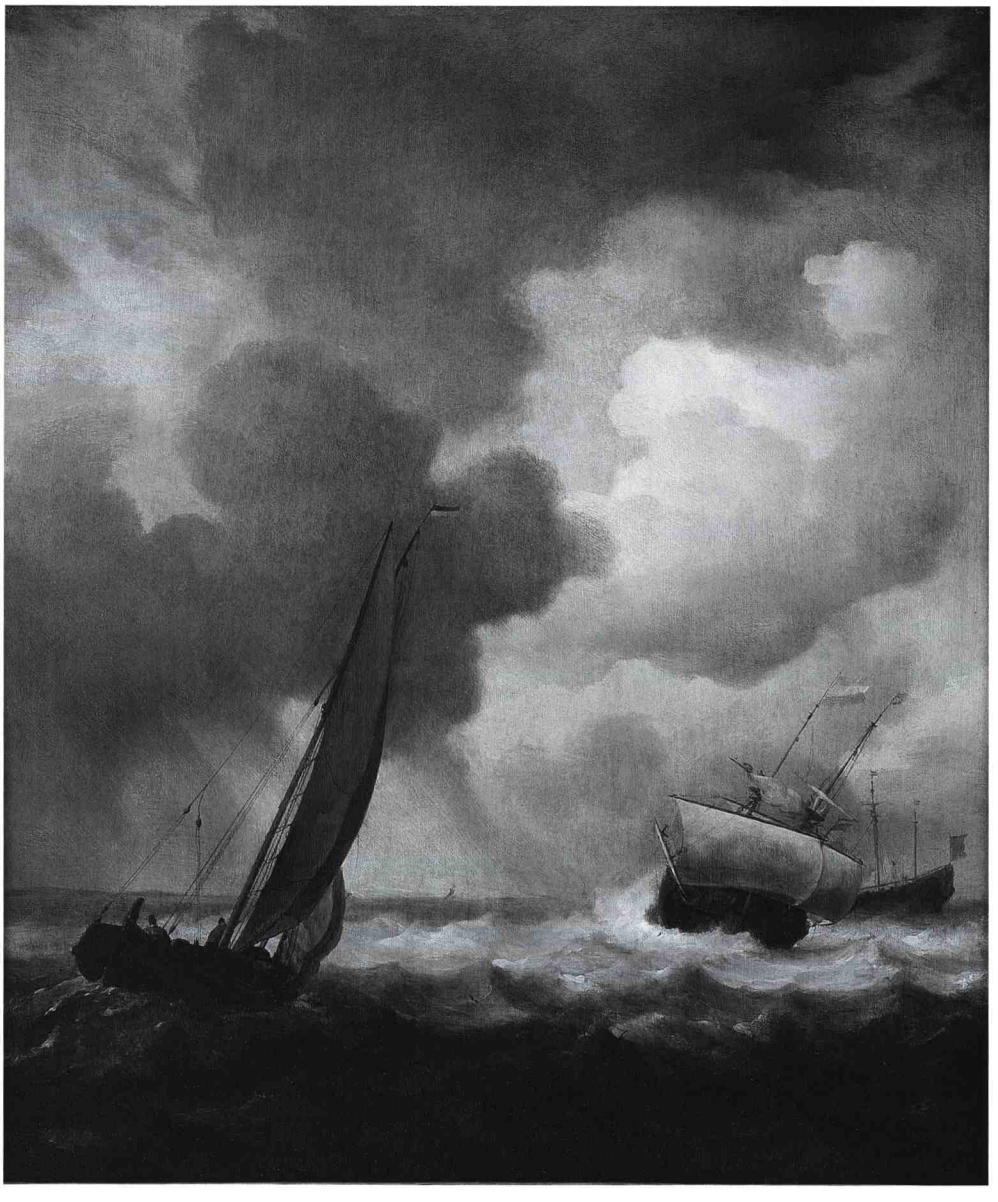


Abb. 508: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit zwei Schiffen, um 1655, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

17 Robinson bezeichnet dieses als Fehler, der charakteristisch für Van de Veldes Frühwerk sei; vgl. ROBINSON 1990, Bd. 2, S. 851.

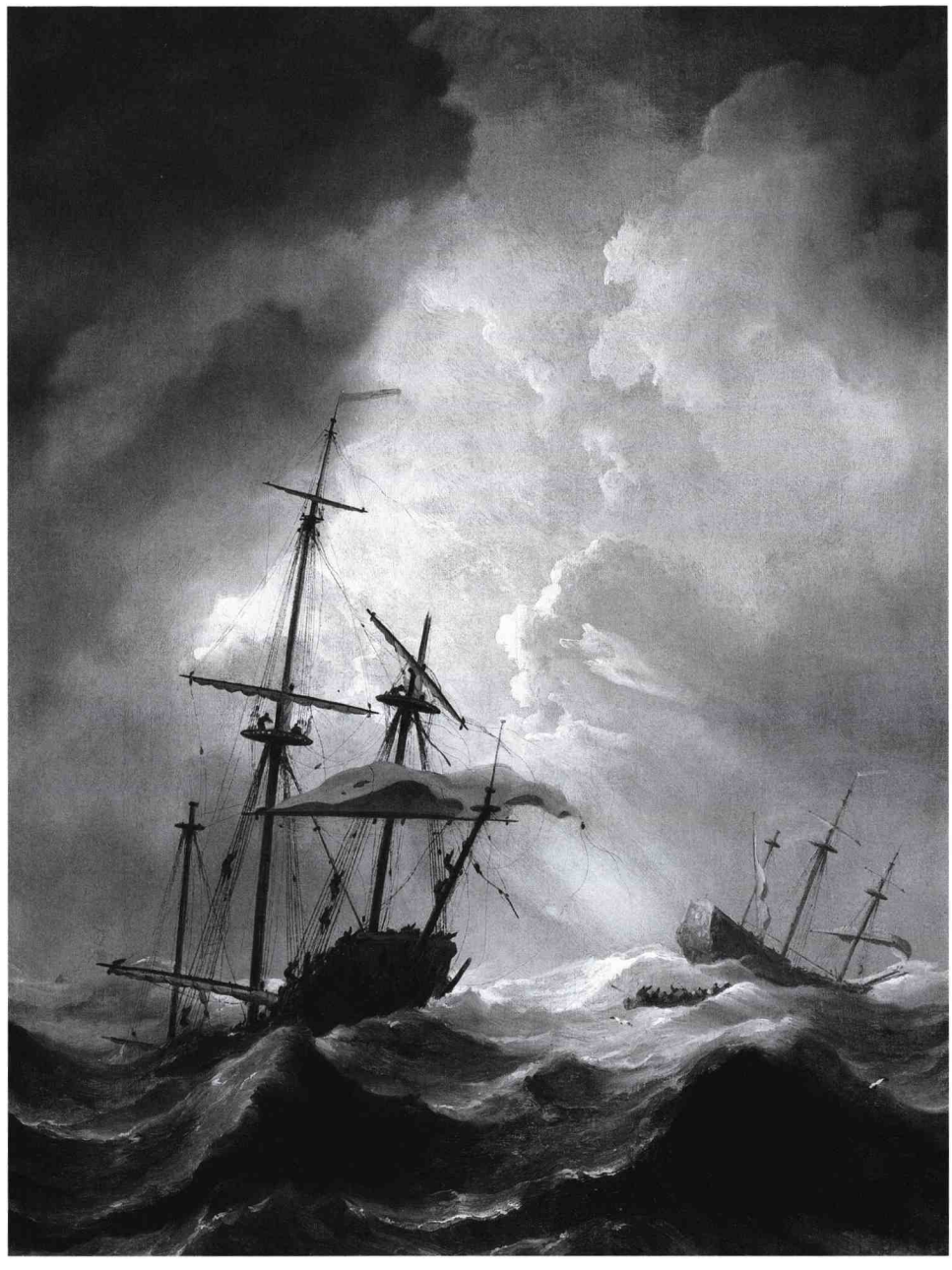


Abb. 509: Willem van de Velde d. J., Stürmische See, 1691, Worcester Art Museum, Museum purchase

scherboot, das sich in leichter Schräglage durch die Wellen kämpft. Zusätzlich verlängerte Van de Velde den Mast dieses Bootes über das für diesen Bautyp übliche Maß hinaus, so dass es eine entsprechende Dominanz erhält.[18] Zusätzliche Spannung erreichte Van de Velde im Frankfurter Gemälde durch die kontrastreiche Lichtführung. So hebt sich das Fischerboot, von einem Sonnenstrahl hell beleuchtet, von der dunklen Masse des Dreimasters ab. Ein weiterer Lichtfleck ist rechts am Horizont zu erkennen. Die Strahlen der Sonne brechen sich hier in dem dicht daneben niedergehenden Regen, der sich als diagonaler Streifen von den dunklen Wolken des Himmels abhebt. Ein genau vor dem Lichtfleck platziertes kleines Segelschiff dient als Gegengewicht zu der dominanten Schiffsgruppe links im Vordergrund.

Bislang wurde für das Seestück im Städel die gleiche Entstehungszeit wie für das Gemälde in Leiden angenommen.[19] Im Zuge der maltechnischen Untersuchungen für diesen Katalog wurde jedoch die Datierung 1659 (Abb. 505) entdeckt, die eine etwas spätere Entstehung des Frankfurter Gemäldes belegt. Das Motiv des großen Schiffes, das von einem Einmaster partiell verdeckt wird, verwendete Van de Velde noch einmal in einem an-

18 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851.

19 Vgl. Robinson 1990, Bd. 2, S. 851 und S. 913.

Abb. 510: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Sichtbare Grundierung in der Bootswand, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 511: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Mit wenigen Pinselstrichen grob umrissener Schiffsbug, Frankfurt a. M., Städel Museum

nähernd zeitgleich entstandenen Gemälde in der National Gallery in London.[20]

Der Vergleich mit einem Spätwerk macht die Weiterentwicklung von Willem van de Velde deutlich: Das vermutlich 1691 entstandene, gleichfalls hochformatige Gemälde im Worcester Art Museum (Abb. 509) zeigt wiederum drei Schiffe, ist aber in der Komposition insgesamt ausgewogener.[21] Anders als in den beiden Frühwerken in Leiden und Frankfurt wird den Schiffen, insbesondere dem Dreimaster im Vordergrund, eine größere Dominanz gegeben und die Komposition insgesamt noch abwechslungsreicher gestaltet.

Charakteristisch für das Frühwerk von Willem van de Velde ist der dünne Farbauftrag, der zum Teil die Maserung der Holztafel durchscheinen lässt. Diese Technik setzte der Maler durchaus gezielt ein. Den trockengefallenen Sand im Uferbereich machte er in dem um 1655 entstandenen Gemälde mit einer „Küstenszene bei Ebbe" dadurch deutlich, dass die zwischen Wasserpfützen sichtbaren Sandbereiche nur von einer fast transparenten, roséfarbenen Lasur überdeckt werden, so dass die durchscheinende Holztafel die stumpfe Oberfläche des noch feuchten Sandes andeutet.[22] Auch im Frankfurter Gemälde trug Van de Velde die Farbe teilweise nur dünn auf. So ließ er im Bereich der beleuchteten Bootswand die Grundierung sichtbar stehen, um durch den durchscheinenden hellen Farbton die Leuchtkraft noch zu steigern (Abb. 510). Durch die transparent gewordenen Farbschichten sind heute die Markstrahlen des hölzernen Bildträgers deutlich zu erkennen. Insgesamt zeichnet das Gemälde eine offene Malweise aus: Der Bug des kleinen Bootes im Vordergrund wurde grob umrissen und die sich daran brechenden Wellen nur aufgestupft (Abb. 511). Auch hier bleibt die unterste Farbschicht sichtbar, denn der durchschimmernde hellbraune Ton der Grundierung verleiht den Wellen eine gewisse Transparenz, als würde das Sonnenlicht durch sie hindurch scheinen. Auch in der Figurenstaffage (Abb. 512) manifestiert sich die freie, andeutende Pinselschrift von Van de Velde: Mit raschen Strichen in einem Grauton umriss er die Besatzung des großen Segelschiffs, so dass sie mit der dunstigen Ferne zu verschwimmen scheint. Die Mannschaft auf dem kleineren Boot im Vordergrund ist hingegen mit leuchtenden Lokaltönen wiedergegeben, um sie vom Hintergrund abzusetzen. Um den Regenschauer am Horizont anzudeuten, verwendete Van de Velde pastose Farben, in denen die parallel gesetzten Pinselzüge plastisch stehen blieben (Abb. 513).

Das Thema der gegen den Sturm kämpfenden Schiffe war in der holländischen Marinemalerei sehr beliebt. Eines der frühesten Beispiele ist die Darstellung einer 1629 datierten „Stürmischen See" von Jan Porcellis (Abb. 645).[23] Er führte als einer der Ersten das auf wenige Farbtöne beschränkte Kolorit in die Marinemalerei ein und erreichte so eine sehr viel realistischere Bildwirkung als andere Maler, die noch die seit dem 16. Jahrhundert übliche, von leuchtenden Lokaltönen geprägte Farbgebung bevorzugten.[24] Simon de Vlieger übernahm

20 Holz, 24,2 x 29,8 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. NG 875). Robinson geht von einer Entstehung um 1660 aus; vgl. ROBINSON 1990, Bd. 2, S. 804–806.

21 Leinwand, 62,5 x 47,3 cm. Worcester Art Museum (Inv. Nr. 1951-3). Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 2, S. 1071f.

22 Holz, 41 x 53,4 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (Inv. Nr. GK 421). Zur Datierung vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 414 und Kat. KASSEL 1996, S. 303. Zu den Bezügen dieses Gemäldes zu Werken von Simon de Vlieger und Jan van der Cappelle vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 334–336, Nr. 75.

23 Holz, 18,5 x 24 cm. München, Bayerische Staatsgemälde-

Abb. 512: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 513: Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen, Mikroskopaufnahme: Mit wenigen Pinselzügen bezeichneter Regen, Frankfurt a. M., Städel Museum

von Porcellis das auf wenige Farbnuancen konzentrierte Kolorit. Dies zeigt beispielhaft die um 1645 bis 1648 entstandene „Salutschießende Fregatte und Einmaster bei Windstille" im Städel, denn hier setzt nur das rötliche Mündungsfeuer der Kanone einen farbigen Akzent in dem von wenigen Grün- und Grautönen bestimmten Gemälde.[25]

Mit der reduzierten Farbpalette des Frankfurter Marinebildes schloss sich Willem van de Velde dieser Tradition an. Offensichtlich beeinflusste De Vlieger den jungen Maler nachhaltig, der etwa zeitgleich, als die „Salutschießende Fregatte" entstand, bei ihm lebte und vermutlich auch seine Ausbildung erhielt. Zudem ist das Thema der stürmischen See im Werk von De Vlieger geläufig.[26] Obgleich es sich bei dem Frankfurter Marinebild noch um ein Frühwerk handelt, gelang es Van de Velde bereits, durch die differenzierte Lichtführung und seine treffsichere Malweise die besondere Stimmung eines stürmischen Tages auf dem offenen Meer festzuhalten.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 38, Nr. 71; 1823, S. 19, Nr. 71; 1830, S. 7, Nr. 42; 1833, Taf. 3; 1835, S. 44, Nr. 32; 1844, S. 93, Nr. 178; 1855, S. 25, Nr. 178; 1858, S. 88, Nr. 171; 1866, S. 91, Nr. 171; 1870, S. 130, Nr. 259; 1873, S. 134, Nr. 259; 1879, S. 144, Nr. 284; 1883, S. 148, Nr. 284; 1888, S. 157, Nr. 284; 1892, S. 64, Nr. 284; 1897/1900, S. 62, Nr. 284; 1900, S. 355, Nr. 284; 1905/07, S. 52, Nr. 284; 1907, S. 49, Nr. 284; 1910, S. 62, Nr. 284; 1914, S. 64, Nr. 284; 1915, S. 117, Nr. 284; 1919, S. 140f., Nr. 499; 1924, S. 238, Nr. 499; 1966, S. 125; 1971, S. 62; 1986, S. 25, Nr. 3; 1987, S. 103; 1995, S. 58, Tafel 150

LEVIN 1887/88, Sp. 288, Nr. 134
EBE 1901, S. 496
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 115, Nr. 436
ROBINSON 1990, Bd. 2, S. 850f., Nr. 272

sammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 5742).

24 Vgl. Jeroen GILTAIJ, Introduction, in: Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 11–19, S. 15f.

25 Eichenholz, 25,1 x 34,5 cm. Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. 537). Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 525–530, zum Kolorit S. 529f.

26 Dabei ging De Vlieger manchmal über die Schilderung der dramatischen Naturphänomene hinaus, indem er diese mit einem Ereignis aus dem Neuen Testament verband, wie bei der Darstellung von Christus und seinen Jüngern in einem Sturm auf dem See Genezareth (Holz, 94,5 x 101 cm. Göttingen, Gemäldesammlung der Universität; vgl. Kat. GÖTTINGEN 1987, S. 150f., Nr. 94). Dazu auch Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 183–185, Nr. 32.

WILLEM VAN DE VELDE d. J. (und Werkstatt)

WINDSTILLE SEE

INV. NR. 1139

Um 1660

Leinwand, auf Holz aufgezogen, 33,2 x 36,8 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand (Malfeldmaße 32,4 x 36,0 cm) wurde mit einer dunkelgrauen Ölgrundierung über einem roten Ölgrund versehen. Bei der Übertragung der Leinwand auf eine aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (32,9 x 36,5 x 0,4 cm) wurden die Spannränder beschnitten, Pastositäten verpresst und die Leinwandstruktur durchgedrückt.
Das Gemälde ist in einem schlechten Zustand. Entlang der Horizontlinie stark verputzt, im Himmel großflächig beriebene Craqueléränder. Starke Verputzungen in dem Segelboot mit der roten Fahne, weitere Verputzungen in den Figuren auf dem Steg. Drei Zentimeter oberhalb der Horizontlinie verläuft ein Knick (bereits erwähnt im STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1139). Über die ganze Bildoberfläche verteilte und zum Teil stumpf gewordene Retuschen über Verputzungen und verbreitertem Craquelé. Gekittete und retuschierte Fehlstellen im verschatteten Segel. In den Vertiefungen der Maloberfläche sitzen Reste eines älteren, verbräunten Firnisses.
Unter UV-Licht wird eine ältere Retusche in der linken oberen Bildecke sichtbar. Große, jüngere Retuschen am oberen Bildrand über dem höchsten Mast, am linken Bildrand im oberen Drittel und im verschatteten Segel, am unteren Bildrand unterhalb des Nachens sowie am rechten Bildrand über den Schiffen im Bereich des Wassers und der Wolken.
Der in jüngerer Zeit aufgetragene Firnis fluoresziert schwach und gleichmäßig.
Das Monogramm „W V V" (Abb. 514) wurde in schwarzer Farbe auf dem Steg aufgetragen. Es weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf und ist angeputzt.
Die eng parkettierte Eichenholztafel, auf die die Leinwand aufgetragen wurde, weist keine Abfasung und Werkspuren auf. Klebezettel „G. 1139." Auf der Leiste darüber in roter Kreide „3430". Vier Siegel, drei davon auf den Querverstrebungen. Links: Viereckiger Stempel mit dem Monogramm „DGL [ein weiteres L gespiegelt?] C [?]." (Abb. 516). Siegel in der Mitte: Erhabenes, von einer Perlschnur umgebenes Oval. Darin „E. LE ROY", das Oval umgebend „COMMISSAIRE EXPERTE DU MUSEE ROYAL" (Abb. 518). Rechts runder Stempel mit silbernem Aufdruck „* COLL [...]", darunter „JOHN W WILSON" (Abb. 517). Darunter rechts im Parkettintervall Stempel: „Collection Sedelmeyer Paris" (Abb. 519).
Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel, auf die die Leinwand später aufgezogen wurde, durch Peter Klein wies für das obere Brett einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1706 nach. Die Tafel könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1715 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1725.

Abb. 514: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. M. van Saceghem, Gent[1]
Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni

1 Das Gemälde muss sich um 1835 in der Sammlung Saceghem befunden haben, da diese von John Smith als Provenienz des später in das Städel gelangten Bildes und seines Pendants angegeben wird; vgl. SMITH 6, 1835, S. 364, Nr. 156, Nr. 157. Eine Recherche über die Identität Van Saceghems führte zu keinem Ergebnis, denn im Registry Office im Stadsarchief von Gent ist keine Person nachweisbar, deren Name und Geburtsdaten mit dem durch Smith überlieferten Namenskürzel

Abb. 515: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, um 1660, Frankfurt a. M., Städel Museum

1851, Nr. 71 als „Guillaume van de Velde“ (fcs. 2.550 an Chapuis)[2]
Slg. Jean Joseph Chapuis (1766–1865), Brüssel[3]
Verst. Slg. J. J. Chapuis, Brüssel (Le Roy) 4. Dezember 1865, Nr. 402 als „Guillaume van de Velde“ (fcs. 7.000 an Le Roy)[4]
Slg. Étienne-Victor Le Roy (1808–1878), Maler und Restaurator, Brüssel[5]
Slg. John W. Wilson (1815–1883), Industrieller, Paris, Brüssel und Haarlem
Verst. Slg. John W. Wilson, Paris (Pillet) 14. März 1881, Nr. 115 (fcs. 21.000) als „Willem van de Velde le Jeune“

Abb. 516: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Stempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 518: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Stempel der Sammlung Le Roy auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 517: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Stempel der Sammlung Wilson auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

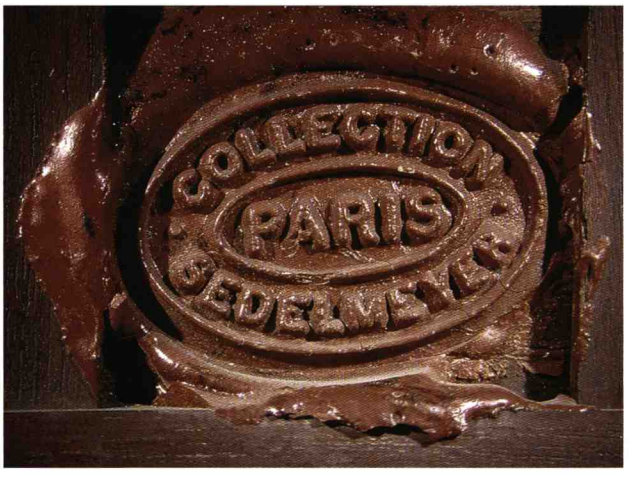


Abb. 519: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Stempel der Sammlung Sedelmeyer auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

„M.“ übereinstimmen. Hinsichtlich der Lebensdaten käme nur Thadeus Josephus Antonius Hyacinthus van Saceghem infrage, der Grundbesitzer war und von 1767 bis 1852 lebte. Sollte er der Vorbesitzer des Gemäldes sein, wäre seine Sammlung bereits im Jahr vor seinem Tod versteigert worden. (Für die biographischen Angaben zu den verschiedenen, in den Archiven von Gent nachweisbaren Personen mit dem Namen Saceghem danke ich Leen Charles, Stadsarchief Gent; vgl. Schreiben vom 21. August 2007 in der Gemäldeakte).

2 Das annotierte Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag, vermerkt „Chapuis“ als Käufer des Gemäldes; vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 71 (Lugt 20393).

3 Für die biographischen Hinweise danke ich A. Vandenbulcke, Archives de la Ville de Bruxelles (Schreiben vom 7. August 2007 in der Gemäldeakte).

4 Im Exemplar des Versteigerungskataloges im RKD, Den Haag, vermerkt die handschriftliche Annotation „Et Le Roy“ als Käufer; vgl. Verst. Slg. J. J. Chapuis, Brüssel (Le Roy) 4. Dezember 1865, Nr. 402 (Lugt 28728).

5 Für die biographischen Hinweise danke ich A. Vandenbulcke, Archives de la Ville de Bruxelles (Schreiben vom 7. August 2007

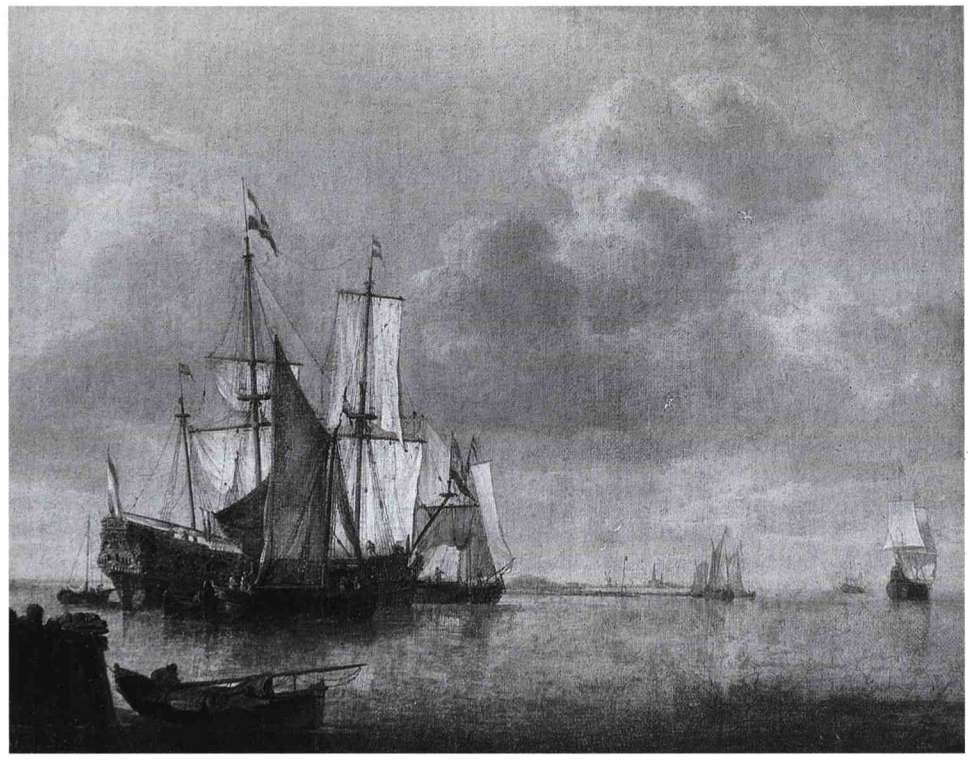


Abb. 520: Willem van de Velde d. J. (?), Windstille See, um 1660, Edinburgh, Sammlung Hew Dalrymple

Slg. Charles Pillet, Auktionator und Kunsthändler, Paris[6]
Slg. Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris[7]
Erworben am 16. Januar 1884 vom Frankfurter Kunstverein als „Willem van de Velde"

VARIANTEN

a) Jan van de Cappelle (?), Leinwand, 39,5 x 49 cm. Ehemals Berlin, Kunsthandlung Henry Weustenberg (1915).[8]

b) Willem van de Velde d. J. (?), Leinwand, 41,3 x 48,3 cm. Edinburgh, Slg. Hew Dalrymple.[9] Monogrammiert „VW".[10] Die linke Bildhälfte, hier etwas nahsichtiger aufgefasst, entspricht dem Frankfurter Gemälde. Die rechte Bildhälfte zeigt einige Abweichungen, vor allem fehlt das Boot rechts im Vordergrund (Abb. 520).

c) Willem van de Velde d. J. (?), Feder und Pinsel in Braun, 135 x 201 mm. Amsterdam, Historisch Museum (Inv. Nr. A 10355).[11] Monogrammiert „WVV" auf dem Steg. Die Komposition ist breiter angelegt, die Schiffe rechts am Horizont sind etwas variiert, und im Vordergrund wurde die Meeresfläche um einen schmalen Streifen entlang des unteren Bildrandes reduziert (Abb. 521).

d) Willem van de Velde d. J. (?), Feder und Pinsel, mit Tusche laviert, über einer mit Reißkohle ausgeführten Skizze, 133 x 201 mm. Anonym, Verst. Basel (Auctiones) 24. Januar 1970, Nr. 8. Monogrammiert „W.V.V.IN" auf einer Planke der Mole. Die Zeichnung gibt weitge-

in der Gemäldeakte). Der Inschrift auf dem Siegel zufolge, das auf der Rückseite des Gemäldes im Städel angebracht ist, war Le Roy „Commissaire experte du Musée Royal". Sander und Brinkmann geben Paris als Ort seines Wirkens an (vgl. Verz. 1995, S. 58) und Weizsäcker bezeichnet ihn als „Louvre-Experten" (vgl. Verz. 1900, S. 356), Tardieu hingegen bezeichnet ihn als „savant commissaire-expert des Musées royaux de Belgique"; vgl. TARDIEU 1873, S. 216; so auch BIOGRAPHIE NATIONALE, hrsg. v. L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Bd. 11, Brüssel 1890–91, Sp. 900–902, mit weiteren biographischen Angaben. Sander und Brinkmann zufolge befand sich das Gemälde von 1865 bis 1872 im Besitz von Le Roy; vgl. Verz. 1995, S. 58.

6 Weizsäcker zufolge, der sich wiederum auf die Angaben von Sedelmeyer beruft, befand sich das Gemälde bis 1883 im Besitz von Pillet; vgl. Verz. 1900, S. 355f., Nr. 284a. Dazu auch HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 36, Nr. 107.

7 Zu Sedelmeyer als Kunsthändler vgl. Barbara WILD, Charles Sedelmeyer. Ein österreichischer Kunsthändler macht internationale Karriere, in: Parnass 14, 1994, S. 76–80 und Christian HUEMER, Charles Sedelmeyer (1837–1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1999, S. 4–19.

8 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264. Im Katalog GALERIE DER KUNSTHANDLUNG HENRY WEUSTENBERG: GEMÄLDE ALTER MEISTER, hrsg. v. d. Kunsthandlung Henry Weustenberg, Berlin 1915, S. 11, wird das Gemälde Jan van de Cappelle zugewiesen. Dazu auch HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 185, Nr. 22.

9 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264f. Robinson bezeichnet das Gemälde als nicht sehr gut gemalt.

10 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 265.

11 Robinson hält es für möglich, dass die Zeichnung auch eine gute Kopie aus dem 18. Jahrhundert nach einer unbekannten Fassung sein könnte; vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264.

hend die Komposition der Fassung im Amsterdamer Historisch Museum (c) wieder.[12]

KOPIE

Jan van Os, Ein holländisches Handelsschiff und andere Schiffe auf See, Holz, 22,8 x 30,4 cm. Ehemals Verst. London (Christie, Manson & Woods) 26. Juli 1973, Nr. 263, ohne Abb.[13]

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) Marie Louveau, Radierung, 156 x 170 mm, in: Verst. Slg. John W. Wilson, Paris (Pillet) 14. März 1881, o. S., eingebunden zw. S. 102 und S. 103.[14]
b) Cornelis Brouwer, Radierung und Aquatinta, 133 x 199 mm, 1798. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 11203).[15]

BESCHREIBUNG

Begrenzt durch eine teilweise als Kai befestigte Landzunge im Hintergrund, die nur rechts die Durchfahrt ermöglicht, breitet sich die ruhige Wasserfläche eines Hafens aus. Von links ragt ein mit Pfosten befestigter Steg ins Wasser, auf dem zwei Fischer mit einer Harpune und einem Eimer stehen. Am Steg ist ein Ruderboot vertäut, in dem weitere Ladung liegt. Von rechts stakt ein Mann ein flaches Boot heran, in dem Waren transportiert werden. Kleine Vögel schweben über der Wasseroberfläche. Links befindet sich eine Gruppe mit mehreren Schiffen. Ein prachtvoller Dreimaster mit prunkvoll verziertem Heckspiegel liegt neben zwei Einmastern, die dicht an das große Schiff herangefahren sind. Zwei kleine Beiboote liegen links daneben vertäut. Am Ufer dahinter verschwimmt ein hoher Kirchturm in der dunstigen Ferne. Rechts am Horizont sind einige kleinere Segelschiffe zu sehen. Ein blauer, von lockeren Wolken durchzogener Himmel wölbt sich über der Szene.

FORSCHUNGSSTAND

In seiner Auflistung der Werke von Willem van de Velde führt John Smith 1835 das Gemälde zusammen mit einem Pendant auf.[16] Er beschreibt die Darstellungen als „Marine Views, with yachts and fishing boats, seen under the effect of a perfect calm." Als Besitzer gibt er „M. van Sasseghem" an. Im Supplement-Band von 1842 identifiziert er die Landschaft, die der Beschreibung nach mit dem später in das Städel gelangten Gemälde zu identifizieren ist, als „Ansicht des IJ."[17] Mit der Sammlung Saceghem werden die Werke 1851 in Brüssel versteigert.[18] Die Beschreibung erwähnt das als „charmante composition" bezeichnete Seestück, das später in das Städel gelangt, als beispielhaft für Van de Veldes Begabung als Marinemaler.[19] Die Angabe „Toile sur bois" deutet darauf hin, dass die Werke bereits zu diesem Zeitpunkt auf Holz aufgezogen sind.
Den handschriftlichen Annotationen in einem Exemplar des Versteigerungskataloges von 1851 im RKD, Den Haag, zufolge trennen sich fortan die Wege der beiden Bilder, denn das später in das Städel gelangte Werk geht laut der handschriftlichen Notiz an Jean Joseph Chapuis.[20] Auf der Versteigerung von dessen Sammlung 14 Jahre später, am 4. Dezember 1865, wird es von Étienne Le Roy erworben.[21] Von dort geht es spätestens 1873

12 Aufgrund der Inschrift „C. Brower fecit / C. S. Roos / Excudit Amst." ist zu vermuten, dass diese Zeichnung als Vorlage für den Nachstich von Cornelis Brouwer bestimmt war; vgl. Verst. Basel (Auctiones) 24. Januar 1970, Nr. 8.

13 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264.

14 Der Text im Versteigerungskatalog gibt den Namen als „Loureau" wieder, der Stich selbst ist mit „Marie Louveau sc." bezeichnet.

15 Das Blatt zeigt Abweichungen zu dem Frankfurter Gemälde, da der Kirchturm links am Horizont fehlt, die links neben dem Dreimaster liegenden Boote hier noch zusätzlich mit Masten versehen und die Schiffe rechts am Horizont etwas anders gestaltet sind. Die Darstellung folgt der Zeichnung im Historisch Museum Amsterdam (Inv. Nr. A 10355), siehe unter Varianten, c). Robinson zufolge war dieses Blatt als Illustration für Cornelis Ploos van Amstels „Collection d'Imitations de Dessins" (hrsg. v. C. JOSI, London 1821) bestimmt; vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264.

16 Vgl. SMITH 6, 1835, S. 364, Nr. 156, Nr. 157.

17 Vgl. SMITH 9 (Supplement), 1842, S. 764f., Nr. 27.

18 Vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 70, 71. Im Katalog wird das Pendant unter dem Titel „Marine. Mer calme" aufgeführt; vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 70 (Lugt 20393). Die Maße werden mit 31 x 37 cm angegeben und stimmen somit annähernd mit denen des heute in Frankfurt befindlichen Bildes überein. Der Annotation im Versteigerungskatalog im RKD zufolge wurde dieses Gemälde für fcs. 7300 an „Satureau" verkauft; vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 70.

19 Das Gemälde „[...] montre ce talent admirable et sans égal que ce maître illustre a déployé dans ce genre special."; vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 71.

20 Vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 71. Das Gegenstück, aufgeführt unter Nr. 70, gelangt der Annotation im Exemplar des RKD zufolge für fcs. 7300 an „Satureau".

21 Vgl. Verst. Slg. J. J. Chapuis, Brüssel (Le Roy) 4. Dezember 1865, Nr. 402. Die Annotation im Katalog zur Versteigerung im RKD, Den Haag, nennt „Et. Le Roy" als Käufer und identifiziert das Gemälde mit dem, das auf der Versteigerung der Sammlung Saceghem 1851 unter der Nr. 71 verkauft wurde; vgl. Verst. Slg. J. J. Chapuis, Brüssel (Le Roy) 4. Dezember 1865, Nr. 402 (Lugt 28728). Außerdem wird im Text des Kataloges auf SMITH 9 (Supplement), 1842, S. 764, Nr. 27 verwiesen.

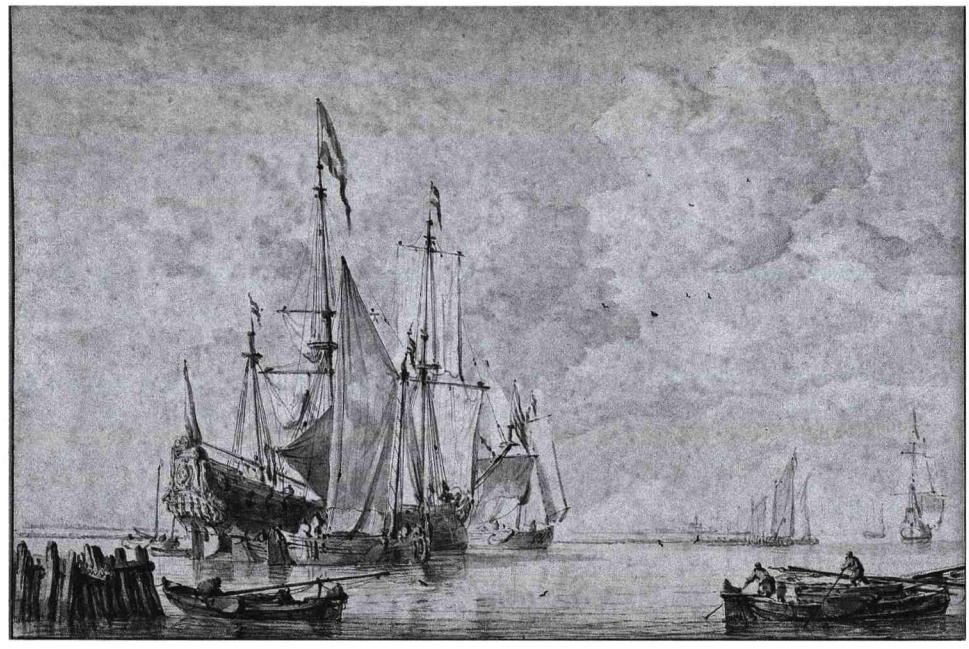


Abb. 521: Willem van de Velde d. J. (?), Windstille See, Feder- und Pinselzeichnung, Amsterdam, Historisch Museum

in die Sammlung John W. Wilson über.[22] Tardieu sieht in dem Gemälde ein Beispiel ersten Ranges für den besten Stil des Meisters, bevor dieser nach England ging.[23] Im Katalog zur Versteigerung bezeichnet Paul Mantz es als „une des plus fines peintures" des Malers.[24] Im Text zu dem Gemälde wird das Monogramm auf dem Steg erwähnt.[25]

Am 16. Januar 1884 wird das Gemälde vom Frankfurter Kunstverein aus der Sammlung Charles Sedelmeyer, Paris, als „Willem van de Velde" erworben. Der Eintrag im Städel-Inventar von 1880 erwähnt einen Knick in der Leinwand oberhalb der Horizontlinie sowie eine Fehlstelle oben rechts im Himmel.[26] Im 1884 datierten Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1883 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Van de Velde aufgeführt und die Summe von 5500 Reichsmark als Ankaufspreis genannt.[27] Von den Siegeln auf der Rückseite werden zwei als Stempel der Sammlungen von „E. Leroy, Musée Royal" und von Sedelmeyer in Paris identifiziert; ein drittes gilt als unlesbar.[28] Als weitere Provenienz wird auf die Sammlung des Auktionators Charles Pillet verwiesen und noch eine Aquatinta von Cornelis Brouwer nach der gezeichneten Vorlage von Willem van de Velde in der Graphischen Sammlung des Städels erwähnt.[29] Das Städel-Verzeichnis von 1888 gibt das Monogramm an.[30] Heinrich Weizsäcker nennt in dem 1900 erschienenen Bestandskatalog als weitere Provenienz noch die Sammlung M. van Saceghem sowie die von John W. Wilson in Paris.[31] Unter Berufung auf die Angaben von Charles Sedelmeyer konkretisiert er den Zeitraum, in dem sich das Gemälde bei Charles Pillet in Paris befunden habe, auf die Jahre 1881 bis 1883.[32] Außerdem erwähnt Weizsäcker die Radierung von Marie Louveau und die Aquatinta von Cornelis Brouwer.[33] Letztere gäbe das Gemälde im Städel „mit geringen Abweichungen" wieder und sei vermutlich nach dem gezeichneten Entwurf ausgeführt worden.[34]

Arthur Hanke bezeichnet die „Windstille See" zusammen mit dem anderen Marinebild (Inv. Nr. 499) von Willem van de Velde im Städel als Gegenstücke, da beide jeweils unterschiedliche Wetterverhältnisse zeigten.[35] In seiner Auflistung der Werke des Malers gibt Cornelis

22 Vgl. Ausst. Kat. Brüssel 1873, o. S.
23 Vgl. Tardieu 1873, S. 331.
24 „Rien n'est plus simple et plus vibrant que cette petite toile où la vigueur des notes d'un brun noir s'enlève hardiment, mais sans violence, sur la vapeur des fonds gris."; vgl. Verst. Slg. John W. Wilson, Paris (Pillet) 14. März 1881, S. XIII.
25 Dort wird auch auf das Gegenstück ehemals in der Sammlung Saceghem verwiesen und das spätere Städel-Gemälde mit dem bei Smith 6, 1835 unter Nr. 156 aufgeführten Seestück identifiziert; vgl. Verst. Slg. John W. Wilson, Paris (Pillet) 14. März 1881, Nr. 115 (Lugt 40851).
26 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1139. Zudem wird die Zahl „81" erwähnt, die auf die Wasseroberfläche links vom Ruder des rechts im Vordergrund liegenden Bootes aufgetragen sei. Diese lässt sich heute nicht mehr nachweisen.
27 Vgl. Verz. 1883 (Nachtrag von 1884), o. S. , Nr. 284a.
28 Vgl. Verz. 1883 (Nachtrag von 1884), o. S. , Nr. 284a.
29 Vgl. Verz. 1883 (Nachtrag von 1884), o. S. , Nr. 284a.
30 Vgl. Verz. 1888, S. 158, Nr. 284a.
31 Vgl. Verz. 1900, S. 355f., Nr. 284a.
32 Vgl. Verz. 1900, S. 355f., Nr. 284a.
33 Vgl. Verz. 1900, S. 355f., Nr. 284a.
34 Vgl. Verz. 1900, S. 355f., Nr. 284a.
35 Vgl. Verz. 1915, S. 117, Nr. 284a.

Hofstede de Groot die Provenienzangaben von Weizsäcker wieder.[36] Jochen Sander und Bodo Brinkmann nehmen das Gemälde im 1995 erschienenen Verzeichnis der Niederländischen Gemälde im Städel mit dem Zusatz „und Werkstatt" auf.[37]

Zweifel an der Zuschreibung kamen bereits früher auf: Das RKD, Den Haag, besitzt zwei Fotografien des Gemäldes im Städel. Die 1899 entstandene Aufnahme gibt noch Willem van de Velde als Maler an. Ein jüngeres Foto schränkt diese Zuschreibung jedoch durch den Zusatz „heet" ein. In einer undatierten Annotation auf diesem Abzug gibt Jan Nieuwstraten die Entstehung des Gemäldes als „post 17de eeuws" an.

Michael S. Robinson, der 1990 die Monographie zu Willem van de Velde dem Älteren und dem Jüngeren veröffentlichte, teilt anlässlich seines Besuchs im Städel am 19. April 1972 mit, dass es zu dem Gemälde eine Zeichnung im Museum Fodor in Amsterdam gäbe.[38] Außerdem habe Willem van de Velde die linke Bildhälfte noch einmal in einem Gemälde in der Sammlung von Hew Dalrymple wiederholt, das aber von geringerer Qualität als die Version im Städel und daher wohl ein Erzeugnis der Werkstatt sei.[39]

In seiner Monographie zu Willem van de Velde d. J. bezeichnet Robinson das Gemälde als „Painted probably partly by the Younger for the Van de Velde studio" und datiert die Entstehung um 1660.[40] Er geht auf die Provenienz des Gemäldes ein, bezeichnet aber die Angabe von Hofstede de Groot, dass es aus der Sammlung Wilson stamme, als „doubtful" und führt die weitere Provenienz bis zur Sammlung Saceghem unter Vorbehalt auf.[41] Robinson charakterisiert die Malweise zunächst allgemein als „delicately", die Betrachtung im Original habe aber den schlechten Zustand des Gemäldes deutlich gemacht. Möglicherweise seien einige Fehler, die Van de Velde so nicht unterlaufen wären, auf eine Restaurierung zurückzuführen.[42] Robinson nimmt an, dass es vielleicht eine bessere Version gibt, die mehr eigenhändige Anteile aufweise.[43] Dafür spreche die relativ ausgearbeitete Zeichnung im Museum Fodor, die möglicherweise aber auch nicht von der Hand Van de Veldes, sondern von Jan van de Cappelle oder eine Kopie des 18. Jahrhunderts sei.[44] Im Vergleich zum Frankfurter Gemälde weise die Zeichnung Stärken in der Wiedergabe der Schiffsmotive und eine gelungenere Komposition auf.[45]

Marijke de Kinkelder äußerte in einem Gespräch am 25. Juni 2007 im RKD in Den Haag die Überlegung, dass es sich möglicherweise auch um ein eigenhändiges Gemälde handeln könnte.

DISKUSSION

Aufgrund des relativ schlechten Zustandes ist eine Beurteilung des Gemäldes schwierig. Bei der ersten bekannten Erwähnung 1835 durch John Smith sowie in den folgenden Jahrzehnten galt es, vermutlich auch aufgrund des Monogramms, als authentisches Werk von Willem van de Velde dem Jüngeren.[46] Erst Mitte des 20. Jahrhunderts kamen erste Zweifel auf, wie die Anmer-

Abb. 522: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Mikroskopaufnahme: Staffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 523: Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See, Mikroskopaufnahme: Stehengebliebene Unterlegung im Heckspiegel des großen Schiffes, Frankfurt a. M., Städel Museum

36 Vgl. Hofstede de Groot 7, 1918, S. 35f., Nr. 107.
37 Vgl. Verz. 1995, S. 58, Tafel 151.
38 Undatierte Notiz in der Gemäldeakte.
39 Undatierte Notiz in der Gemäldeakte.
40 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 263.
41 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 263.
42 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 263.
43 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 264.
44 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 264.
45 Vgl. Robinson 1990, Bd. 1, S. 264.
46 Vgl. Smith 6, 1835, S. 364, Nr. 156 und Hofstede de Groot 7, 1918, S. 35f., Nr. 107.

Abb. 524: Willem van de Velde, Küstenszene, 1661, Winchester, Sammlung Earl of Northbrook

kung von Jan Nieuwstraten auf dem Foto im RKD in Den Haag bezeugt. In seiner Monographie zu Willem van de Velde bezeichnet Michael Robinson das Gemälde im Städel als nur teilweise eigenhändig.[47] Er begründete dies mit zahlreichen Fehlern in der Wiedergabe der Schiffe und mit den plumpen Umrissen der Boote im Vordergrund.[48] Seine Vermutung, dass es noch eine bessere Version gegeben habe, bei der der Anteil von Van de Velde größer war, stützt Robinson auf eine Nachzeichnung im Amsterdams Historisch Museum, die in der Wiedergabe der Schiffe genauer sei und deshalb nach einer qualitätvolleren Vorlage entstanden sein könnte (Abb. 521).[49]

Offenbar war diese Komposition sehr beliebt, wie die zahlreichen Varianten belegen. Die linke Bildhälfte mit dem Steg, dem daran festgebundenen Nachen und der Gruppe mit den großen Segelschiffen wurde in einem Gemälde in der Sammlung von Hew Dalrymple (Abb. 520) wiederholt.[50] Die rechte Bildhälfte hingegen zeigt einige Abweichungen in der Gruppierung der Schiffe am Horizont. Außerdem fehlt das flache Boot, das im Frankfurter Marinebild rechts im Vordergrund zu sehen ist. Die Zeichnung in Amsterdam wirkt wie eine Synthese der beiden Gemälde. Hier ist der Bildaufbau breiter angelegt, denn es handelt sich um ein ausgeprägtes Querformat. Wie bei dem Gemälde in der Privatsammlung ist der Bildausschnitt enger gefasst, so dass die Motive im Vordergrund unmittelbar über dem unteren Bildrand liegen. Auch in der Gestaltung der Schiffe am Horizont folgt die Zeichnung dieser Version, zeigt aber, hier wiederum dem Frankfurter Gemälde entsprechend, in der rechten unteren Bildecke das flache Boot. Somit wirkt die in der Amsterdamer Zeichnung wiedergegebene Komposition betont ausbalanciert, was dem breiten Querformat entspricht. Im Frankfurter Gemälde, das nur geringfügig breiter ist als hoch, wird vor allem die Tiefenerstreckung hervorgehoben, deshalb wurde das große Schiff am Horizont durch kleinere Schiffe ersetzt. Durch starke Verputzungen sind im Frankfurter Gemälde viele Feinheiten verloren gegangen, vor allem in der Takelage, in den Schiffsrümpfen und auch im Himmel. Aber die ausgewogene Komposition, die differenzierte Lichtführung, die sich beispielsweise in der Staffelung von hell beleuchteten und verschatteten Segeln manifestiert, und die genaue Wiedergabe der Spiegelungen auf der Wasseroberfläche sind für Werke von Van de Velde kennzeichnend. Im Vergleich zu der 1659 datierten „Stürmischen See" im Städel (Abb. 507) jedoch wirkt die Staffage teilweise trocken und steif (Abb. 522), wie auch das Monogramm (Abb. 514), das allerdings an-

47 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 263.

48 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 263f.

49 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264. Die Zeichnung befand sich ehemals im Museum Fodor in Amsterdam, siehe unter Varianten, c).

50 Leinwand, 41,3 x 48,3 cm. Edinburgh, Sammlung Sir Hew Dalrymple. Da das Gemälde in der malerischen Ausführung schwach sei, vermutet Robinson, dass es noch eine bessere Version geben müsse; vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 264f.

geputzt und deshalb schwer zu beurteilen ist. Hingegen stimmen bei beiden Gemälden einzelne maltechnische Details überein: So wurde im Bereich des Spiegels am Heck des großen Schiffes die Unterlegung einbezogen (Abb. 523). Diese offene Malweise ist auch in dem anderen Gemälde von Van de Velde im Städel nachweisbar, wurde dort jedoch noch sehr viel offensiver eingesetzt, beispielsweise in den Schaumkronen der Wellen (Abb. 510). Die vorliegende Darstellung hingegen, die eine windstille See zeigt, zeichnet sich durch einen insgesamt dichten, ruhigen Farbauftrag aus.[51]

Neben den stilistischen Übereinstimmungen sprechen auch die sehr ähnlich pigmentierten Farben mit verhältnismäßig dicken Pigmentkörnern gegen die Vermutung Nieuwstratens, dass es sich bei dem vorliegenden Gemälde um eine Nachahmung des späten 17. Jahrhunderts handeln könnte.[52] Ein weiterer Beleg dafür ist auch das entstehungszeitliche Craquelé des Monogramms. Aufgrund der großen Übereinstimmung mit der Zeichnung in Amsterdam (Abb. 521) und der Version in Edinburgh (Abb. 520) liegt die Vermutung nahe, dass es in der Werkstatt der Van de Veldes Vorlagen gab, die immer wieder variiert wurden.[53] Daher handelt es sich bei diesem Gemälde vermutlich um ein Erzeugnis der Werkstatt, an dem, wie die qualitätvolleren Partien nahelegen, Willem van de Velde maßgeblich beteiligt war.

Robinson datiert das vorliegende Marinebild um 1660. Dies bestätigt der Vergleich mit dem 1661 datierten Gemälde in der Sammlung des Earl of Northbrook (Abb. 524).[54] Mit dem Pier am linken Bildrand, der Konzentration der bildbestimmenden Motive in der linken Bildhälfte und der Staffelung der übrigen Schiffe in die Tiefe weisen beide Werke Übereinstimmungen auf. Sehr ähnlich komponiert ist auch eine gleichfalls 1661 datierte Küstenszene in der National Gallery in London, bei der die großen Segel eines links im Vordergrund ankernden Schiffes mit sehr viel kleineren Booten rechts im Hintergrund kontrastieren.[55] Dass das Frankfurter Gemälde der Frühzeit von Van de Velde zuzuweisen ist, belegen

Abb. 525: Jan van de Cappelle, Hafenansicht, 1649, Stockholm, Nationalmuseum

51 Denkbar ist daher, dass die spontanere, offene Pinselschrift vor allem bei der Wiedergabe von stürmisch bewegtem Meer eingesetzt wurde. Im vorliegenden Gemälde herrscht jedoch Windstille und damit eine gänzlich andere Stimmung.

52 Vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

53 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 338. Eine sehr ähnliche Ansicht eines Schiffes vom Heck und der Steuerbordseite aus gibt eine Zeichnung von Willem van de Velde d. Ä. im Victoria and Albert Museum (Inv. Nr. D 447-87) in London wieder. Es handelt sich, wie der aufsteigende Löwe anzeigt, um eine Studie nach dem Kriegsschiff „De Gouden Leeuw". Ein aufsteigender Löwe ist in Umrissen auch auf dem Frankfurter Gemälde zu erkennen.

54 Leinwand, 67,3 x 85 cm. Winchester, Slg. Earl of Northbrook (1889). Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 400 und HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 60f., Nr. 205.

55 Leinwand, 63,2 x 72,2 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. NG 871). Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 489–491 und HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 58, Nr. 196.

56 Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 336.

auch Parallelen zu ähnlich komponierten Werken von Jan van de Cappelle, an dessen Seestücken er sich noch um 1660 orientierte.[56] Das macht der Vergleich mit der 1649 datierten „Hafenansicht" (Abb. 525) in Stockholm deutlich, von der Van de Velde das bildbestimmende Motiv des großen Schiffs, das im Kontrast zu den weiten Flächen am Horizont steht, und der Hafenmole übernommen haben könnte.[57]

Die Sammlerstempel auf der Rückseite bestätigen die Angabe von Hofstede de Groot, dass John W. Wilson einer der Vorbesitzer des Gemäldes war.[58] Einer der Stempel mit einer nur schwer lesbaren, silberfarbenen Schrift konnte bei der gemäldetechnologischen Untersuchung für diesen Katalog eindeutig der Sammlung Wilson zugewiesen werden (Abb. 517). Die von Robinson geäußerten Zweifel an der von Hofstede de Groot vorgeschlagenen Provenienz sind somit widerlegt.[59] Den Angaben im Katalog zur Versteigerung der Sammlung Saceghem in Brüssel von 1851 zufolge war das Gemälde zu dieser Zeit bereits auf Holz aufgezogen.[60] Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel ergab ein wahrscheinliches Entstehungsdatum ab 1725 und bietet somit einen Terminus post quem für diese Maßnahme.[61]

LITERATUR

Verz. 1883 (Nachtrag von 1884), o. S. , Nr. 284a; 1888, S. 158, Nr. 284a; 1892, S. 64, Nr. 284a; 1897/1900, S. 62, Nr. 284a; 1900, S. 355f., Nr. 284a; 1905/07, S. 52, Nr. 284a; 1907, S. 49, Nr. 284a; 1910, S. 62, Nr. 284a; 1914, S. 64, Nr. 284a; 1915, S. 117, Nr. 284a; 1919, S. 141, Nr. 1139; 1924, S. 238, Nr. 1139; 1966, S. 125; 1971, S. 62; 1986, S. 25, Nr. 4; 1987, S. 103; 1995, S. 58, Tafel 151

SMITH 6, 1835, S. 364, Nr. 156
SMITH 9 (Supplement), 1842, S. 764f., Nr. 27
Ausst. Kat. BRÜSSEL 1873, o. S.
TARDIEU 1873, S. 331
EBE 1901, S. 496
HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 35f., Nr. 107
PRESTON 1974, S. 54
ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 262–264

57 Holz, 55 x 70 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. NM 562). Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 289–291, Nr. 62. Das Motiv des Piers könnte von Simon de Vlieger abgeleitet sein, der gleichfalls Van de Velde beeinflusste; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 290.

58 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 7, 1918, S. 35f., Nr. 107.

59 Vgl. ROBINSON 1990, Bd. 1, S. 263.

60 Vgl. Verst. Slg. M. van Saceghem, Brüssel (Le Roy) 2. Juni 1851, Nr. 71.

61 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 2. September 2005 in der Gemäldeakte.

JOHANNES VERMEER VAN DELFT

Delft 1632 – 1675 Delft

Am 31. Oktober 1632 wurde Johannes Vermeer als Sohn des aus Antwerpen gebürtigen Seidenwirkers und Kunsthändlers Reynier Jansz. Vos und der Digna Baltens in der Nieuwe Kerk in Delft getauft. Über seine künstlerische Ausbildung ist nichts bekannt; die nächsten dokumentarischen Zeugnisse stammen aus dem Jahr 1653: Am 5. April heiratete Vermeer die gleichfalls aus Delft stammende Catharina Bolnes, und am 29. Dezember ließ er sich als Meister in die St. Lukasgilde eintragen. 1657 nahm Vermeer einen Kredit bei Pieter Claesz. van Ruyven auf, der zum wahrscheinlich wichtigsten Mäzen des Malers wurde und einen großen Teil seiner Werke besaß. Am 18. Oktober 1662 übernahm Vermeer für zwei Jahre das Amt des Vorstehers der St. Lukasgilde, danach für ein weiteres Jahr das Amt des Hauptmanns.

Am 11. August des folgenden Jahres besuchte der französische Diplomat, Schriftsteller und Kunstliebhaber Balthasar de Monconys auf seiner Rundreise durch Holland auch Vermeer in Delft und berichtete später in seinem Reisetagebuch, dass dessen Werke zu einem für sein Empfinden zu hohen Preis verkauft würden.

Vermeer engagierte sich wiederholt in öffentlichen Ämtern: 1664 ist er in der Bürgerwehr seiner Heimatstadt erwähnt, 1669 wurde er erneut zum Vorsteher der Lukasgilde gewählt und im Jahr darauf, für zwei Jahre, noch einmal zum Hauptmann. 1672 reiste Vermeer zusammen mit dem Delfter Maler Johannes Jordaens nach Den Haag, um mit anderen Malern, darunter Karel Dujardin, italienische Gemälde zu begutachten, die der Kunsthändler Gerrit van Uylenburch an den Kurfürsten von Brandenburg verkauft hatte. Trotz seines Ansehens lebte Vermeer in einer finanziell bedrängten Lage, denn die Dokumente halten sowohl den Verkauf von Schuldurkunden als auch weitere Geldleihen des Malers fest. Am 16. Dezember 1675 wurde Vermeer in der Oude Kerk in Delft beigesetzt. Im Jahr darauf verkaufte seine Witwe Gemälde, um die Schulden zu begleichen. Der als Nachlassverwalter eingesetzte Tuchhändler und Forscher Anthonie van Leeuwenhoek organisiert am 15. März 1677 eine Versteigerung der von Vermeer hinterlassenen Werke im Besitz der Familie.

LITERATUR: John Michael MONTIAS, Vermeer and his Milieu: Conclusion of an Archival Study, in: Oud Holland 94, 1980, S. 44–62; Arthur K. Wheelock, Jr., Johannes Vermeer (1632–1675) – sein Leben, seine Kunst, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 15–29; Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 89–91; Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 359

DER GEOGRAPH

INV. NR. 1149

1669

Leinwand, 51,6 x 45,4 cm (Malfeldmaße)

Signiert und 1669 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die fein gewebte Leinwand (15 x 15 Fäden/cm² in Leinenbindung) wurde mit einer grauen Ölgrundierung versehen, die Schattenpartien wurden zusätzlich rotbraun unterlegt. In der Infrarot-Reflektographie lassen sich Pentimenti um den Kopf (Abb. 533) nachweisen, außerdem wurde die Position des Zirkels verändert (Abb. 534) und ein auf dem Hocker abgelegtes Blatt Papier übermalt (Abb. 532).

Das Gemälde befindet sich in einem mäßigen Zustand: Es wurde auf eine feine Doublierleinwand doubliert. Dabei wurde die Malschicht stark verpresst, zum Teil drückt sich die Leinenstruktur durch. Starke Verputzungen, vor allem in den dunklen Brauntönen, aber auch in der Schattenseite der Schriftrolle, in der Landkarte und im Hintergrund. In den Inkarnaten sind die dunkleren Töne betroffen. Verputzte Schattentöne im blauen Mantel sind lasurartig übermalt. Verputzte Stellen teilweise retuschiert. Auf dem Hocker Beschädigung mit Ausbrüchen bis auf die Grundierung. Vereinzelt kleine Retuschen im Hintergrund.

Der Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und relativ gleichmäßig, wurde aber an einigen Stellen gedünnt: Zwischen dem Fenster und dem Globus, links neben den Büchern, im Haar des Geographen, oberhalb der Hand mit dem Zirkel, unter der aufgestützten Hand, im Hintergrund zwischen Schrank und Bild. Vermutlich auch über dem weißen Papier gedünnt. Jüngere Retuschen werden über der Signatur, unterhalb der Stuhllehne und in der linken unteren Bildecke deutlich.

Die Signatur „I.Ver-Meer" und die Datierung „MDCLXVIIII" darunter (Abb. 526) sind in dunkelgrauer Farbe im Hintergrund in der rechten oberen Bildecke aufgetragen: Sie wurden mit einer blauen Lasur überdeckt, die man bei einer Reinigung anlöste und teilweise in das entstehungszeitliche Craquelé schwemmte. Buchstaben verputzt und teilweise nachgebessert. An einigen Buchstaben findet sich seitlich ein grauer Schattenton, der vielleicht Plastizität und den Effekt einer eingemeißelten Inschrift erzeugen sollte. Eine weitere, verputzte Signatur befindet sich im Schrank in der rechten Tür: „Meer.," (Abb. 527). Sie ist in Hellblau angelegt, darüber wurde ein dunkleres Graublau aufgetragen. Das wie bei der anderen Signatur teilweise zugelaufene, entstehungszeitliche Craquelé geht auf eine Reinigung zurück, die vor allem den ersten Buchstaben betraf. Beide Signaturen sind jedoch original und gut in die Farbschicht eingebunden.

Die Rückseite (Abb. 529) der originalen Leinwand ist durch die Doublierleinwand verdeckt. Großer aufgeklebter Zettel: „J. van der Meer de Delft. Le Geographe Toile haut 0,52. larg. 0,45 signé „I.VER_MEER MDCLVIIII. Vente à Rotterdam 1713. Vente Hendrik Sorg. Amsterdam 1720. Vente Govert Looten. Amsterdam 1729. Vente Danser Nyman. Amsterdam 1797. acheté par Josje. Vente Goll van Frankenstein. Amst. 1833. acheté par Nieuwenhuys Cabinet Mr. A. Dumont de Cambrai. 1860. décrit par Paul Mantz dans la Gazette des beaux arts. Tome VIII page 304. vendu par M. Burger à M. Isaac Pereire. Vente Pereire 1872 [unterstrichen]. 18,000 frcs. Gravé en bois dans l'histoire des Peintres par Charles Blanc et dans la Gazette des beaux-

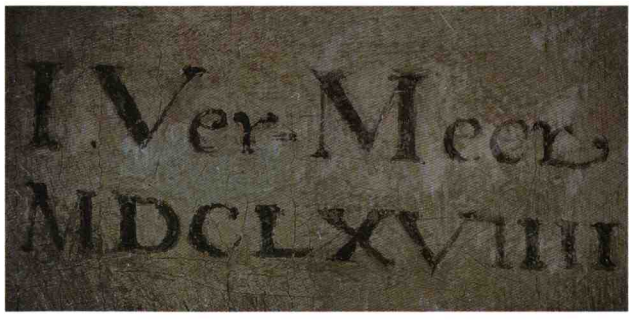


Abb. 526: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Signatur im Hintergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 527: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Signatur auf der Schranktür, Frankfurt a. M., Städel Museum

arts. Tome XXI. p. 559 Gravé à l'eau-forte par Löwenstein et Paul Lerat. Signé une seconde fois sur l' armoire M̈EER. Conservation intacte [unterstrichen] et admirable." (Abb. 530). Mit einer Schablone aufgemalt: Braunes Oval mit orangefarbenem Schriftzug: „GALERIE DE SAN DONATO". Zweifache Papierabklebung auf dem Keilrahmen, untere Schicht blaues Papier. An der oberen Leiste halb abgerissener Klebezettel „G. 1149." Auf der unteren Leiste rotes Siegel der Familie Demidoff, Fürsten von San Donato, teilweise verpresst: Bekrönter Baldachin, darunter Orden [?], darunter Schild [verpresst], gehalten von Fuchs [?] links und Löwe rechts. Darunter Schriftband „... A NON VER ..." (Abb. 531).

PROVENIENZ

(?) Slg. Adriaen Paets (1631–1686), Gouverneur der VOC von Rotterdam, Rotterdam[1]
(?) Slg. Adriaen Paets (1657–1712), Einnehmer der Admiralität und Beigeordneter, Rotterdam
Verst. A. Paets (?), Rotterdam 27. April 1713, Nr. 10 (fl. 300 zusammen mit dem Gegenstück)[2]
Slg. Hendrik Sorgh (1666–1720), Makler, Amsterdam[3]
Verst. Slg. H. Sorgh, Amsterdam 28. März 1720, Nr. 3 (fl. 160 zusammen mit Gegenstück)[4]
Slg. Govaert Looten (1668–1727), Amsterdam
Verst. Slg. G. Looten, Amsterdam 31. März 1729, Nr. 6 (fl. 104)[5]
Slg. Jacob Crammer Simonsz. (1725–1778), Amsterdam
Verst. Slg. J. Crammer Simonsz., Amsterdam (Schley) 25. November 1778, Nr. 19 (fl. 172 an Wubbels)
(?) Slg. Jean Etienne Fiseaux (1707–1780), Bankier, Amsterdam[6]
Slg. Jan Danser Nyman (1735–1796), Amsterdam
Verst. J. Danser Nyman, Amsterdam (Schley) 16. August 1797, Nr. 168 (fl. 133 an Christiaan Josi)
Slg. Christiaan Josi (ca. 1765–1828), Kunsthändler, Amsterdam und London[7]
(?) Slg. Von Greve, Amsterdam (vor 1803)[8]
Slg. Arnoud de Lange (1704–1803), Kunstmakler und -sammler, Amsterdam
Verst. Slg. A. de Lange, Amsterdam (Schley) 12. Dezember 1803, Nr. 55 (fl. 360 an Coclers)
Slg. Pieter Hendrik Goll van Franckenstein (1787–1832), Amsterdam
Verst. Slg. P. H. Goll van Franckenstein, Amsterdam (De Vries) 1. Juli 1833, Nr. 47 (fl. 245 an Christianus Johannes Nieuwenhuys (1800–1883), Kunsthändler und Kunsthistoriker, Brüssel)
Slg. Alexandre Dumont, Apotheker, Cambrai[9]
Nach 1862 Verkauf des Gemäldes (frcs. 18.000) an Isaac Pereire durch Alexandre Dumont[10]
Slg. Emile (1800–1875) und Isaac (1806–1890) Pereire, beide Bankiers, Paris
Verst. Slg. E. und I. Pereire, Paris (Pillet) 6. März 1872, Nr. 13 (frcs. 17.200)
Slg. Max Kann (nach 1872)[11]
Slg. Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris (nach 1872)[12]
Slg. Paul Demidoff Fürst von San Donato (1839–1885), Florenz, Palazzo San Donato (nach 1872)[13]

1 Diese Angabe folgt einer jüngst von Walter Liedtke geäußerten Überlegung; vgl. Schreiben vom 17. März 2008 (Korrespondenz in der Gemäldeakte) und LIEDTKE 2008, S. 152.
2 Vgl. HOET 2, 1752, S. 365, Nr. 10, 11. Bereits Thoré-Bürger weist auf die Rotterdamer Versteigerung als frühesten Beleg für das Gemälde hin, allerdings ohne den Namen des Einlieferers zu erwähnen; vgl. THORÉ-BÜRGER 1866, S. 559, Nr. 34.
3 Für die biographischen Hinweise danke ich Corinne Staal vom Stadsarchief Gemeente Amsterdam (Schreiben vom 29. Oktober 2007 in der Gemäldeakte). Im Besitz von Hendrik Sorgh befand sich auch das Gemälde „Schloss Loenersloot in Holland" von Jan van der Heyden im Städel (Inv. Nr. 590), vgl. S. 178–186 (Abb. 187).
4 Vgl. HOET 1, 1752, S. 242, Nr. 3, 4.
5 Vgl. HOET 1, 1752, S. 333, Nr. 6.
6 Um 1784/85 befanden sich beide Gemälde aus dem Besitz von Fiseaux, vermutlich in Kommission, bei den Kunsthändlern Pieter Fouquet d. J., Amsterdam, und Alexandre-Joseph Paillet. Dieser bot die Gemälde erfolglos dem Grafen d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du Roi, für den französischen König an; vgl. EDWARDS 1986, S. 197–200 und Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 50.
7 Vgl. Susanne SULZBERGER, Ajoute à la Bibliographie de Vermeer de Delft, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 3, Nr. 2, 1948, S. 37. Sie zitiert aus dem Beitrag „Discours sur l'état ancien et moderne des Arts dans les Pays-Bas" von Christiaan Josi, der aus dem Werk „Collection d'imitations de dessins, commencé par Ploos van Amstel, continuée et portée au nombre de 100 morceaux", London 1821, stammt.
8 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 51.
9 Paul Mantz beschrieb das Gemälde als Teil dieser Sammlung; vgl. MANTZ 1860, S. 304f.
10 Dass sich das Gemälde im August 1862 noch in der Sammlung von Dumont befand, belegen die Tagebuchaufzeichnungen von Charles Eastlake, damals Direktor der National Gallery in London, der am 11. August 1862 die Sammlung Dumont besucht hatte; vgl. SUZMAN JOWELL 1996, S. 115. Der Verkauf an Pereire erfolgte durch Vermittlung von Thoré-Bürger; vgl. SUZMAN JOWELL 1996, S. 118, Anm. 23 und Frances SUZMAN JOWELL, Thoré-Bürger and Vermeer: Critical and Commercial Fortunes, in: Shop talk. Studies in Honor of Seymour Slive, Cambridge, Mass. (Harvard University Art Museums) 1995, S. 124–127, S. 124.
11 Vgl. BLANC 1877, S. 416. Dazu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 51.
12 Vgl. ILLUSTRATED CATALOGUE OF 300 PAINTINGS BY OLD MASTERS OF THE DUTCH, FLEMISH, FRENCH AND ENGLISH SCHOOLS BEING SOME OF THE PRINCIPAL PICTURES WHICH HAVE AT VARIOUS TIMES FORMED PART OF THE SEDELMEYER GALLERY, Paris 1898, S. 104, Nr. 87. Zu Sedelmeyer als Kunsthändler vgl. Barbara WILD, Charles Sedelmeyer. Ein österreichischer Kunsthändler macht internationale Karriere, in: Parnass 14, 1994, S. 76–80 und Christian HUEMER, Charles Se-

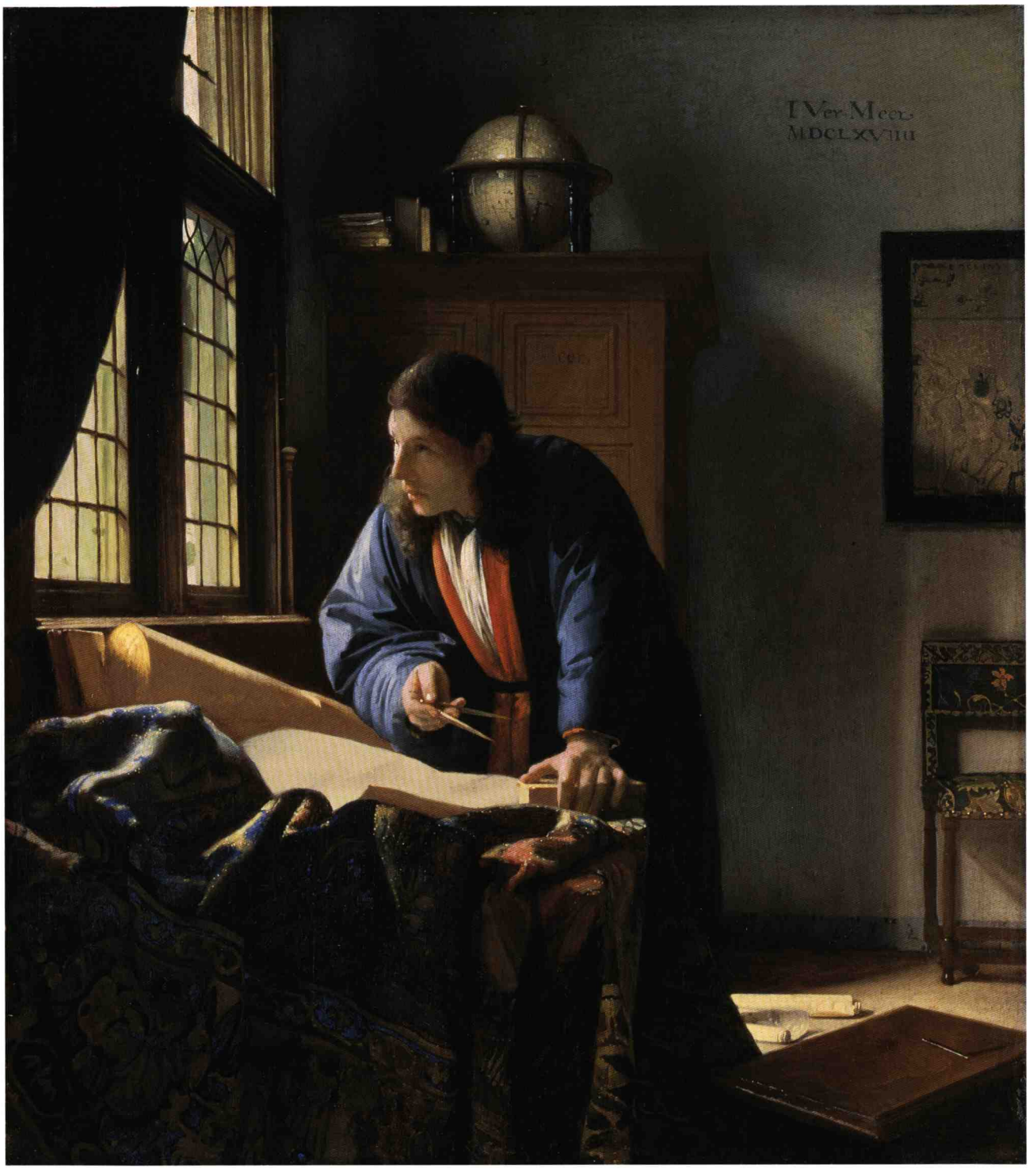


Abb. 528: Johannes Vermeer van Delft, Der Geograph, 1669, Frankfurt a. M., Städel Museum

Verst. Slg. P. Demidoff Fürst von San Donato, Florenz (Pillet) 15. März 1880, Nr. 1124 (Lire 22.000)
Sammlung Adolf Josef Bösch (1835-1884), Stadtbaumeister in Wien, Döbling
Verst. nachgelassene Sammlung A. J. Bösch, Döbling (Plach) 28. April 1885, Nr. 32 (9.000 Kronen) an den Frankfurter Kunstverein
Erworben am 26. Mai 1885 vom Frankfurter Kunstverein als „Johannes Ver Meer"

AUSSTELLUNGEN

Paris, Palais de Champs-Elysées, Exposition rétrospective tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, 1866, Nr. 106
Paris, Palais de la Présidence du Corps législative, Exposés au profit de la colonisation de l'algérie par les Alsaciens-Lorrains, 1874, Nr. 332

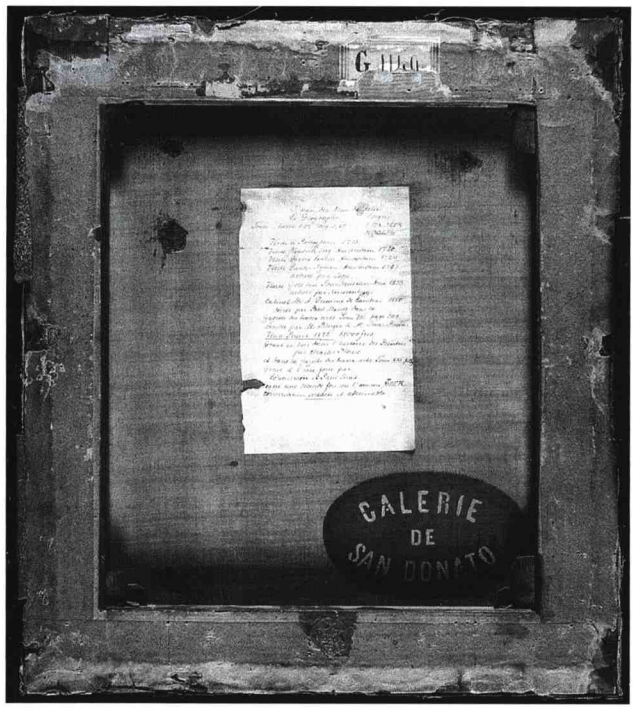


Abb. 529: Johannes Vermeer, Der Geograph, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Washington, National Gallery of Art; Den Haag, Mauritshuis, Johannes Vermeer, 1995/96, Nr. 16
Paris, Musée du Louvre, Le tableau du mois, 1997, Nr. 34
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Johannes Vermeer. Der Geograph und der Astronom nach 200 Jahren wieder vereint, 1997, Nr. 1
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Innenleben, 1998/99, Nr. 13
Osaka, Municipal Museum of Art, The Public and the Private in the Age of Vermeer, 2000, Nr. 35
Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Johannes Vermeer: Der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei, 2003
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw, 2004/2005, Nr. 71
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer, 2005, Nr. 71

KOPIE

Anonym, 52 x 45 cm. Zuletzt Paris, Slg. de la Beraudière.[14]

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) Charles Alphonse Deblois, Radierung, 100 x 90 mm. In: Charles Blanc, Histoire des Peintres ... École Hollandaise, Bd. 2, Paris, S. 3.[15]
b) (?) Loewenstein und Paul Lerat, Radierung, Maße unbekannt.[16]

BESCHREIBUNG

In einem Innenraum, der von links durch ein Fenster Licht erhält, steht ein Mann vor einem Tisch. Dieser nimmt wie ein Brüstungsmotiv den linken Vordergrund ein. Rechts schließt ein herbei gerückter Schemel den Vordergrund ab. Der Mann, der sich mit seinem linken Arm auf einem Buch abstützt, beugt sich leicht über den Tisch, auf dem ein großer Bogen weißen Papiers, eine gelblich getönte Rolle aus Pergament oder Papier sowie ein zurückgeschobener Teppich liegen. Dieser wirkt, zu-

delmeyer (1837–1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1999, S. 4–19.

13 Darauf verweist der Aufdruck (Abb. 529) und das Siegel (Abb. 531) auf der Rückseite. Charles Blanc beschrieb das Gemälde in der Sammlung des Fürsten; vgl. BLANC 1877, S. 416.

14 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, Nr. 5, S. 589 und BLANKERT 1975, S. 158. Zuvor schon THORÉ-BÜRGER 1866, S. 559, unter Nr. 34 als im Besitz von M. Neven, Köln. Weizsäcker bezeichnet dieses Gemälde als „leidliche alte Copie"; vgl. Verz. 1900, S. 359. Die Familie de la Beraudière gab das Gemälde nach dem Zweiten Weltkrieg in den Pariser Handel, seitdem ist es nicht mehr nachweisbar; vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 12 und Anm. 9.

15 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 66, Nr. 8.

16 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1149 und Angaben auf dem Klebezettel auf der Rückseite sowie im Katalog: ILLUSTRATED CATALOGUE OF 300 PAINTINGS BY OLD MASTERS OF THE DUTCH, FLEMISH, FRENCH AND ENGLISH SCHOOLS BEING SOME OF THE PRINCIPAL PICTURES WHICH HAVE AT VARIOUS TIMES FORMED PART OF THE SEDELMEYER GALLERY, Paris 1898, S. 104, Nr. 87, dort als „Lowenstam" und „P. Le Rat".

sammen mit dem links neben dem Fenster herabhängenden Vorhang, wie ein Repoussoirmotiv. Das durch das Fenster einfallende Tageslicht sammelt sich auf der Stirn des Mannes und auf dem vor ihm liegenden weißen Papierbogen. Dieser reflektiert das Licht auf den rotgefütterten, blauen Hausmantel, in dessen Ausschnitt ein weißes Tuch erkennbar ist, und der den Mann als intellektuell tätigen Menschen ausweist. Dies wird durch die beobachtend-konzentrierte Haltung des Mannes noch unterstrichen: Sein Gesicht wendet sich halb dem Licht zu, während er seinen Blick aus dem Fenster richtet. In einer Geste des Innehaltens schwebt der Zirkel annähernd horizontal über das Blatt, als würde der Mann seine Ergebnisse noch einmal konzentriert abwägen, bevor er sie zu Papier bringt. Dieses Instrument, wie auch das auf dem Schemel abgelegte Winkelmaß, der auf dem Schrank hinter dem Mann neben einem Bücherstapel stehende Erdglobus sowie die Karte, die rechts im Hintergrund über einem Stuhl hängt, weisen ihn als Geographen aus. Auf dem blanken Fußboden, der an der Wand durch eine Leiste aus Delfter Kacheln begrenzt wird, liegen zwei weitere Papierrollen bereit.

FORSCHUNGSSTAND

Den frühesten Hinweis auf das Gemälde könnte der Eintrag im Versteigerungskatalog der Sammlung Adriaen Paets in Rotterdam geben, denn dort wird ein Gemäldepaar von der Hand von „vander Meer" beschrieben, das jeweils einen „Mathematis Konstenaar" wiedergebe.[17] Im Katalog zur Versteigerung der Sammlung Hendrik Sorgh in Amsterdam wird der Dargestellte jeweils als Astronom identifiziert.[18] Der Künstler wird präziser als „Vermeer van Delft" bezeichnet. Die hohe Qualität der beiden Gemälde kommt in der Bemerkung „heerlyk en konstig geschildert" im Katalog zur Auktion der Sammlung Govaert Looten in Amsterdam zum Ausdruck.[19] Die Beschreibung im Katalog zur Versteigerung der Sammlung Jacob Crammer Simonsz. in Amsterdam ist ausführlicher, hier wird der Dargestellte als „Philosooph" und die vor ihm liegende Karte als „Landkaart" bezeichnet.[20] Auch in dem Versteigerungskatalog der Sammlung Jan Danser Nyman in Amsterdam wird auf

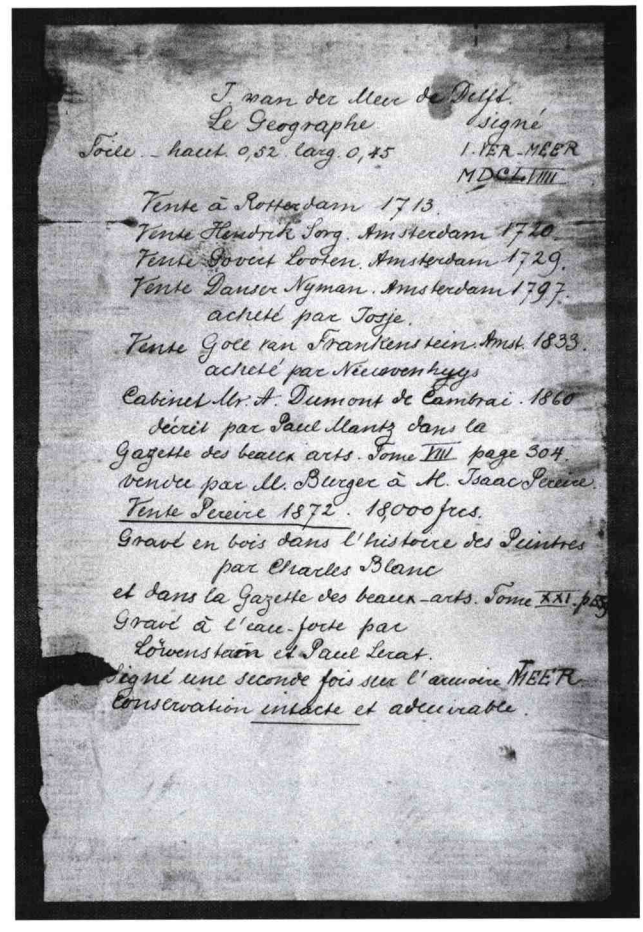


Abb. 530: Johannes Vermeer, Der Geograph, Klebezettel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

die als „konstig und meesterlyk gepenceeld" bezeichnete Ausführung verwiesen.[21] Die Beschreibung im Katalog zur Versteigerung der Sammlung Arnoud de Lange geht auch auf die Lichtführung ein, die als „frappant" charakterisiert wird.[22] Außerdem wird der Dargestellte nun als Gelehrter beschrieben. Im Auktionskatalog der Sammlung Pieter Hendrik Goll van Franckenstein wird die Tätigkeit des Mannes als das Betrachten einer Karte umschrieben und das Gemälde als „fraai van schildering en uitdrukking" charakterisiert.[23]
1860 ist das Gemälde in der Sammlung von Alexandre Dumont in Cambrai dokumentiert.[24] Zwei Jahre später,

17 Vgl. Verst. Adriaen Paets (?), Rotterdam 27. April 1713, Nr. 10, 11 (Lugt 239). Vgl. HOET 2, 1752, S. 365, Nr. 10, 11 und BLANKERT 1975, S. 157.

18 Vgl. Verst. Slg. Hendrik Sorgh, Amsterdam 28. März 1720, Nr. 3, 4 (Lugt 277); vgl. HOET 1, 1752, S. 242 und BLANKERT 1975, S. 157.

19 Vgl. Verst. Slg. Govaert Looten, Amsterdam 31. März 1729, Nr. 6 (Lugt 381); vgl. HOET 1, 1752, S. 333, Nr. 6 und BLANKERT 1975, S. 157.

20 Vgl. Verst. Slg. Jacob Crammer Simonsz., Amsterdam (Schley) 25. November 1778, Nr. 19 (Lugt 2915). Zitiert nach BLANKERT 1975, S. 157f.

21 Vgl. Verst. Jan Danser Nyman, Amsterdam (Schley) 16. August 1797, Nr. 168 (Lugt 5640). Zitiert nach BLANKERT 1975, S. 158.

22 Vgl. Verst. Slg. Arnoud de Lange, Amsterdam (Schley) 12. Dezember 1803, Nr. 55 (Lugt 6718). Zitiert nach BLANKERT 1975, S. 158.

23 Vgl. Verst. Slg. Pieter Hendrik Goll van Franckenstein, Amsterdam (De Vries) 1. Juli 1833, Nr. 47 (Lugt 13362). Zitiert nach BLANKERT 1975, S. 158.

24 Vgl. MANTZ 1860, S. 304f.

1862, besucht Charles Eastlake, damals Direktor der National Gallery in London, die Sammlung Dumont. Als eines der „one or two interesting pictures" der Sammlung bezeichnet er das Gemälde von Vermeer, das ihm gleichwohl „not quite in his manner tho' unquestionable Meer" erscheint.[25] In seinem sechs Jahre später erschienenen, umfangreichen Artikel zu Vermeer nimmt William Bürger (Etienne Joseph Théophile Thoré) das inzwischen in der Sammlung Pereire befindliche Werk auf.[26] Er verweist auf Parallelen zu der Radierung des „Dr. Faustus" von Rembrandt, die sich sowohl in der Haltung der Figuren, in der Wendung des Kopfes zum Licht und in der poetischen Stimmung manifestieren würden.[27] Thoré-Bürger geht von einem direkten Kontakt Vermeers mit dem Amsterdamer Maler um 1654 aus und vermutet eine Entstehung des „Geographen" zu dieser Zeit.[28] In der Auflistung der Werke geht er auf die Provenienz ein. Er erwähnt nur die auf dem Schrank aufgebrachte Signatur, die auch auf der beigefügten Abbildung zu sehen ist.[29]
1877 befand sich das Gemälde in der Sammlung von Paul Demidoff, Fürst von Donato, in seinem Florentiner Palast. Charles Blanc kritisiert das Gemälde, das in den Details zwar gelungen sei, aber in der Figur des Geographen Schwächen zeige.[30] So seien die Augen „crevés", die Hände, vor allem die Hand mit dem Zirkel, schwach modelliert, und das rote Futter des Mantels bilde im Zentrum des Bildes „une crudité indigeste". Das Gemälde weise zwei Signaturen auf, von denen die auf der Wand übermalt gewesen sei, sich aber als authentisch erwiesen habe.[31]
Am 26. Mai 1885 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an „Johannes Ver Meer" für RM 16.380 vom Frankfurter Kunstverein für das Städel erworben. Im Inventar werden die beiden Signaturen und die als 1669 gelesene Datierung genannt, die auf dem Hintergrund rechts jedoch als spätere Zufügung bezeichnet.[32]
Im Verzeichnis von 1888 wird das Gemälde unter dem Künstlernamen „Jan Vermeer oder van der Meer van Delft" aufgeführt und der Dargestellte als Geograph identifiziert.[33] Im Verzeichnis von 1892 wird er etwas allgemeiner als „Gelehrter" bezeichnet.[34]
Theodor Levin nahm das Gemälde in die unmittelbar nach dem Erwerb erschienene Liste der von ihm in ihrer Authentizität bezweifelten Werke im Städel auf. Er bezeichnet es als „Fälschung" von mäßiger Qualität und als „Ruine, die man auf den Trödel bringen sollte".[35] Nähere Argumente liefert er nicht, ebenso wenig in dem ein Jahr später erschienenen Artikel, in dem er seine Zweifel noch einmal wiederholt.[36]
Im Gemäldeverzeichnis von 1900 bezeichnet Heinrich Weizsäcker nur die auf der Wand aufgebrachte Signatur mit der Datierung als „unecht".[37] Den damals in der Sammlung Rothschild befindlichen „Astronom" erkennt er nicht als Gegenstück an und begründet das mit der gleichfalls nach links gewendeten Pose des Dargestellten „[...] was für ein Gegenstück im eigentlichen Sinne zum mindesten abnorm sein würde".[38] Allerdings bestünden in Kolorit und Malweise Übereinstimmungen.[39]
1903 bezeichnet Peltzer die Datierung als gefälscht, denn die Inschrift sei „auffallend und störend aufdringlich" an der Wand angebracht und außerdem nicht eigenhändig.[40] Zudem widerspräche das Datum der von ihm angenommenen stilistischen Entwicklung, denn Peltzer hält das Frankfurter Gemälde für ein Frühwerk, das zehn Jahre früher entstanden sei als die Datierung angebe.[41] Darauf deuten seiner Ansicht nach die starke Durchbildung des Raumes und die kräftige Modellierung der plastisch hervortretenden Formen hin.[42] Zudem seien die Schattenpartien nicht lichthaltig, sondern eher stumpf.[43] Allerdings verweise das Kolorit in seiner feinen Nuancierung bereits auf die spätere Entwicklung.[44]
Cornelis Hofstede de Groot bezeichnet den Gelehrten als „Astronom" und deutet die vor ihm ausgebreitete Pergamentrolle als Sternenkarte.[45] Die auf der Wand aufgebrachte Signatur mit der Datierung hält er für „unecht".[46] Vielmehr sei das Gemälde, wie der „Astronom" der Sammlung Rothschild, 1673 zu datieren. Hingegen gibt Gustave Vanzype die Datierung „1668" des Frankfurter Gemäldes als eines der „dates certaines" an.[47]

25 Vgl. Suzman Jowell 1996, S. 115, Anm. 3.
26 Vgl. Thoré-Bürger 1866, S. 313.
27 Vgl. Thoré-Bürger 1866, S. 313f.
28 Vgl. Thoré-Bürger 1866, S. 321.
29 Vgl. Thoré-Bürger 1866, S. 559, Nr. 34 und Abb. auf S. 74.
30 Vgl. Blanc 1877, S. 416.
31 Vgl. Blanc 1877, S. 416, Anm. 1.
32 Vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1149.
33 Vgl. Verz. 1888, S. 142f., Nr. 217a.
34 Vgl. Verz. 1892, S. 53, Nr. 217a; so auch Verz. 1897/1900, S. 51, Nr. 217a und Ebe 1901, S. 406.
35 Vgl. Levin 1886/87, Sp. 674.
36 Vgl. Levin 1887/88, Sp. 253.
37 Vgl. Verz. 1900, S. 358.
38 Vgl. Verz. 1900, S. 359.
39 Vgl. Verz. 1900, S. 359.
40 Vgl. Peltzer 1903, S. 104.
41 Vgl. Peltzer 1903, S. 108.
42 Vgl. Peltzer 1903, S. 108.
43 Vgl. Peltzer 1903, S. 108f.
44 Vgl. Peltzer 1903, S. 109.
45 Vgl. Hofstede de Groot 1, 1907, S. 589, Nr. 5.
46 Vgl. Hofstede de Groot 1, 1907, S. 589, Nr. 5.
47 Vgl. Vanzype 1908, S. 49. Diese Datierung behält er auch in der 17 Jahre später erschienenen, neu edierten Ausgabe seiner Monographie zu Vermeer bei; vgl. Gustave Vanzype, Vermeer de Delft. Nouvelle édition, revue et corrigé, Paris-Brüssel 1925, S. 38.

Abb. 531: Johannes Vermeer, Der Geograph, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Eduard Plietzsch verweist 1911 auf die Tiefenräumlichkeit, die durch den wie ein Repoussoir eingesetzten Tisch erzielt werde.[48] Wie Peltzer bezeichnet auch er die auf der Wand aufgebrachte Signatur mit der Datierung als Fälschung. Er geht von einer zeitgleichen Entstehung mit dem angeblich 1673 datierten „Astronom" aus, so dass beide Werke der Spätzeit des Künstlers zuzurechnen seien.[49] Dafür sprächen die stumpfere Farbgebung, die steife Wiedergabe der Details und die „Langweile der Linien". Zudem hätten die auf dem Tisch arrangierten Gegenstände nicht die Leichtigkeit der Stillleben auf den früheren Gemälden.[50] Die eigentliche Bedeutung des Werks entfalte sich allerdings erst, so Plietzsch, im Vergleich mit zeitgleich entstandenen Darstellungen von Gelehrten.[51] Statt diesen in der üblichen, steif-repräsentierenden Pose zu zeigen, verkörpere der Frankfurter „Geograph" die aufgeklärte Atmosphäre dieser Zeit.[52] Zudem verweist Plietzsch auf die prägnante Malweise, mit der die Details wiedergegeben werden.[53]

Arthur Hanke geht im 1915 erschienenen Städel-Verzeichnis auf die „unechte Bezeichnung" an der Schranktür ein, die in der Vergangenheit zu einer Zuweisung des Gemäldes an Pieter de Hooch geführt habe.[54]

Im Städel-Verzeichnis von 1922 wird auf die Abhängigkeit der Lichtführung von Rembrandt verwiesen, die Vermeer selbständig weiterentwickelt habe. Das Frankfurter Gemälde mit dem hier als „Astronom" bezeichneten Gelehrten dokumentiere das als Spätwerk besonders deutlich. Von „überraschend moderner Stimmung" sei das Gemälde aufgrund der Lichtführung, die eine helle, kühle Atmosphäre bewirke.[55]

Edward Lucas weist bereit 1922 darauf hin, dass für den „Geographen" Anthonie van Leeuwenhoek Modell gestanden haben könnte.[56] Wilhelm Hausenstein vergleicht den „Geographen" mit der „Spitzenklöpplerin" und dem „Astronomen", demgegenüber das Frankfurter Gemälde eine Zuspitzung des Erkenntnismoments darstelle.[57] Philip Hale sieht Ähnlichkeiten zum „Milchmädchen", so dass er den „Geographen" dem Frühwerk zuordnet.[58] Obgleich Ary Bob de Vries die Datierung als gefälscht ansieht, geht er doch davon aus, dass diese originalen Schriftzügen folgt, zumal das Frankfurter Gemälde eng an den „Astronomen" anschließt.[59] Darüber hinaus erwähnt De Vries noch einige Kopien, ohne diese aber näher zu bezeichnen.

In seiner 1939 erschienenen Monographie zu Vermeer verweist Plietzsch, wie bereits zuvor Thoré-Bürger, auf Parallelen zu Rembrandts „Dr. Faustus" sowie auf die Darstellung eines Mannes, der sich von seinem Studiertisch erhebt, in der Sammlung Lord Desborough.[60] Dem Frankfurter Gemälde wie auch dem inzwischen im Louvre bewahrten „Astronomen" läge dasselbe Modell zugrunde.[61] Plietzsch zufolge deuten die stilistischen Parallelen auf eine zeitgleiche Entstehung der Gemälde hin. Die Datierungen seien wohl gefälscht, gingen aber auf originale Datierungen zurück. Demnach seien der „Geograph" 1669 und der „Astronom" ein Jahr früher zu datieren.

Lawrence Gowing ordnet die beiden Gemälde der „Frau mit rotem Hut" zu, da in der Lichtführung Ähnlichkeiten bestünden. Außer den bereits von Plietzsch erwähnten Parallelen zum „Dr. Faustus" verweist er auf Zeichnungen von Nicolaes Maes.[62] Auch in der Datierung schließt Gowing an Plietzsch an.[63] Vitale Bloch gibt die Datierung als „1668" wieder und bezeichnet sie als gefälscht.[64] Zudem geht er auf den schlechten Er-

48 Vgl. Plietzsch 1911, S. 70.
49 Vgl. Plietzsch 1911, S. 70.
50 Vgl. Plietzsch 1911, S. 70.
51 Vgl. Plietzsch 1911, S. 70f.
52 Vgl. Plietzsch 1911, S. 72.
53 Vgl. Plietzsch 1911, S. 72.
54 Vgl. Verz. 1915, S. 126.
55 Vgl. Verz. 1922, S. 76.
56 Vgl. Lucas 1922, S. 19.
57 Vgl. Hausenstein 1924, S. 25.
58 Vgl. Hale 1937, S. 199f.
59 Vgl. De Vries 1939, S. 93.
60 Vgl. Plietzsch 1939, S. 35.
61 Vgl. Plietzsch 1939, S. 36.
62 Vgl. Gowing 1952, S. 148f. Abgebildet ist eine damals in der Sammlung Strölin, Lausanne, befindliche Zeichnung, die in der Anordnung von Fenster, Tisch und Vorhang im Vordergrund Parallelen zum Frankfurter Gemälde aufweist; vgl. Gowing 1952, S. 150, Abb. 35.
63 Vgl. Gowing 1952, S. 151, Anm. 126.
64 Vgl. Bloch 1954, S. 37.
65 Vgl. Bloch 1954, S. 37.

haltungszustand des Gemäldes ein, das seine „freschezza" verloren habe.[65]

1958 veröffentlicht Ludwig Goldscheider in seiner Vermeer-Monographie die These, dass der „Astronom" und der „Geograph" als Gegenstücke „Himmel und Erde" personifizieren würden.[66] Er vermutet, dass die Signatur auf dem Schrank, da sie im Versteigerungskatalog der Sammlung Pereire nicht erwähnt werde, zu diesem Zeitpunkt kaum noch lesbar gewesen sei und deshalb später nachgezogen wurde.[67] Goldscheider deutet die vor dem „Geograph" ausgebreitete Karte als Sternenkarte und den Globus auf dem Schrank als Himmelsglobus.[68]

Rosenberg, Slive und ter Kuile zitieren in ihrem Überblick zur holländischen Malerei den Vergleich zwischen dem „Geographen" und der Radierung „Dr. Faustus" von Rembrandt, um die grundsätzlichen Unterschiede zwischen beiden Künstlern zu erläutern.[69] Demnach repräsentiere Vermeer eher die Charakteristika der niederländischen Malerei, denn seine Darstellung gehe in der klaren Lichtführung und Raumgestaltung auf eine rationale Weltsicht zurück, während das mystische Licht bei Rembrandt eine eher spirituelle Wirkung erzeuge. Dementsprechend verunkläre das so entstehende, ausgeprägte Chiaroscuro die räumlichen Dimensionen. Vermeer hingegen, dessen Kunst dem Barock weniger verhaftet sei, folge in der Auffassung eher den von Poussin eingesetzten Prinzipien.[70]

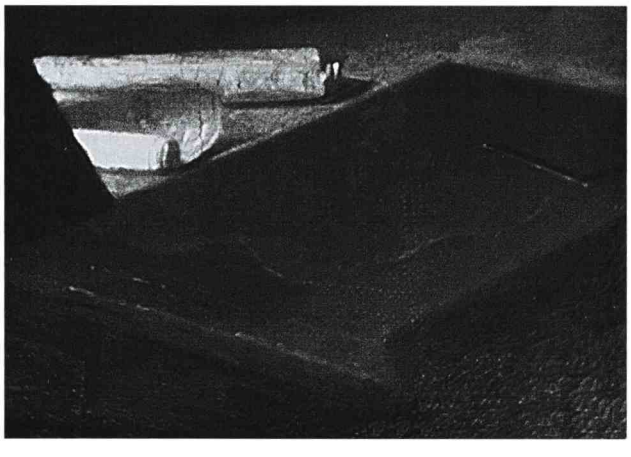


Abb. 532: Johannes Vermeer, Der Geograph, Infrarot-Reflektographie: Übermaltes Papier auf dem Hocker im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Im Städel-Verzeichnis von 1963 wird die Benennung als „Geograph" grundsätzlich infrage gestellt und die These aufgeworfen, dass es sich auch um die Darstellung eines Astronomen handeln könnte.[71]

De Vries stellt 1967 erneut die Überlegung auf, ob der „Geograph" und der „Astronom" als Pendants bestimmt waren oder womöglich Teile einer Serie bildeten, obgleich ihre Kompositionen leicht voneinander abweichen.[72] Eddy de Jongh verweist darauf, dass in den „Leerzaame Zinnebeelden" des Adriaan Spinniker ein Emblem mit einem Geographen vorkommt, das zwei Karten zeige. Dies sei so zu deuten, dass der Mensch zwei Karten auf seinem Lebensweg zu folgen habe: Dem Evangelium während seines irdischen Lebens und dem Leben Christi auf dem Weg in den Himmel.[73]

Ausgehend von der Überlegung, dass das Gemäldepaar dem Bildtypus des „Gelehrtenporträts" folgt, setzt sich Ernst Grimme mit dem inszenierten Charakter der Darstellung auseinander, denn der Vorhang am linken Bildrand verleihe ihr den Charakter einer Bühne.[74] Goldscheider folgend, der die Attribute als Sternenkarte und Himmelsglobus deutete, stellt Grimme die These infrage, ob es sich bei dem „Astronom" und dem „Geographen" überhaupt um Pendants handle.[75] Die für Vermeer vorauszusetzende Verwendung der „Camera obscura" gehe auf Anregungen seiner Zeitgenossen zurück, die großes Interesse an dem optischen Gerät der damaligen Zeit hatten. Damit variiere Vermeer das traditionelle Thema des „Hieronymus im Gehäus".[76]

Nachdem James S. Marshall in einem Schreiben an das Städel vom 6. April 1970 die Karte an der Rückwand James Gordon of Straloch zugewiesen hatte,[77] geht auch James A. Welu auf diese ein. Er identifiziert sie als Seekarte mit der Küstenlinie Europas, die an das früheste Exemplar dieser Art von Willem Jansz. Blaeu erinnere.[78] Aufgrund ihres ornamentalen Charakters seien solche Seekarten als Wandschmuck sehr beliebt gewesen und wären deshalb auch für ein breiteres Publikum produziert worden.[79] Der auf dem Schrank stehende Globus sei gleichfalls zu identifizieren, Welu zufolge handelt es sich um den Erdglobus von Jodocus Hondius.[80] Anders als in der „Allegorie des Glaubens", wo er gleichfalls verwendet wurde und durch die sichtbare Kartusche eher dekorativ wirke, sei hier die wissenschaftliche Funktion betont, denn der Globus sei in einem praktischen Gestell verankert und zeige statt der prächtigen

66 Vgl. Goldscheider 1958, S. 39.
67 Vgl. Goldscheider 1958, S. 140.
68 Vgl. Goldscheider 1958, S. 141.
69 Vgl. Rosenberg-Slive-Ter Kuile 1966, S. 114f.
70 Vgl. Rosenberg-Slive-Ter Kuile 1966, S. 115.
71 Vgl. Verz. 1963, S. 23.
72 Vgl. De Vries 1967, S. 23.
73 Vgl. De Jongh 1967, S. 67.
74 Vgl. Grimme 1974, S. 68.
75 Vgl. Grimme 1974, S. 66.
76 Vgl. Grimme 1974, S. 68.
77 Vgl. das Schreiben in der Gemäldeakte.
78 Vgl. Welu 1975, S. 543.
79 Vgl. Welu 1975, S. 544.
80 Vgl. Welu 1975, S. 544.
81 Vgl. Welu 1975, S. 544.

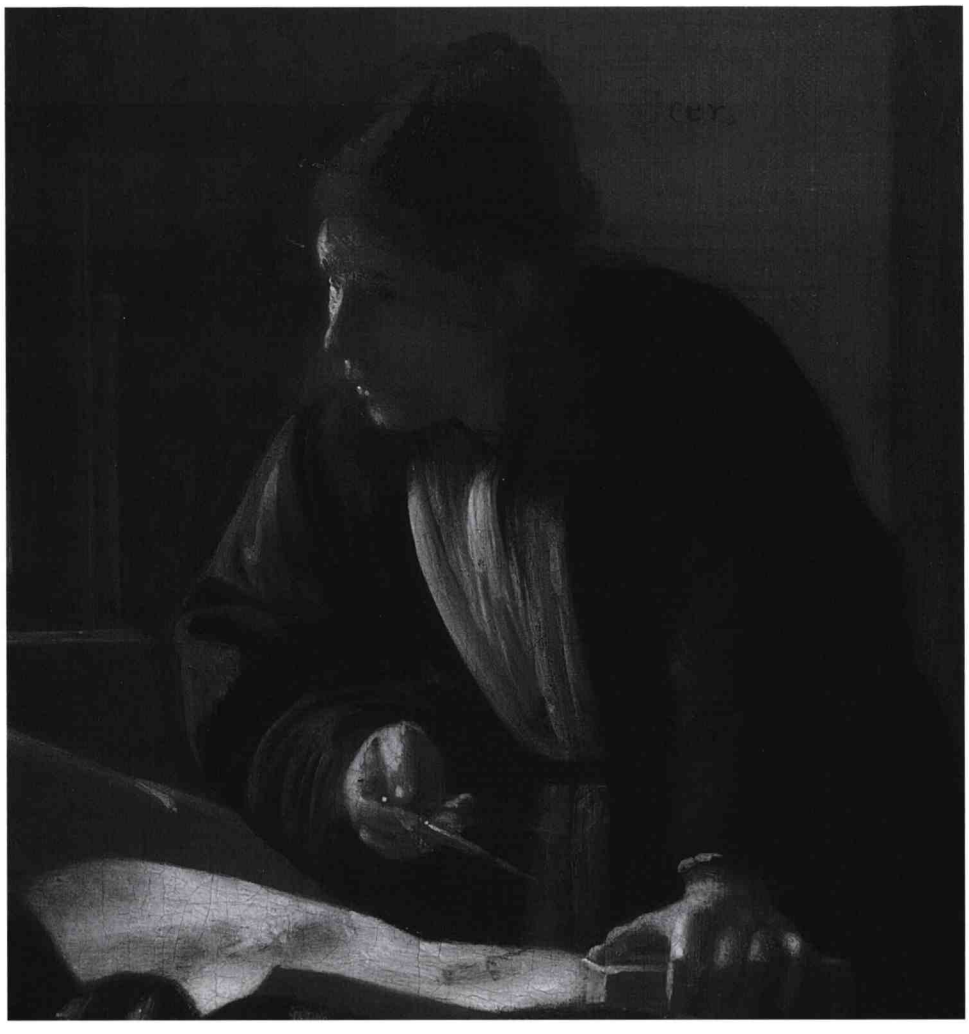


Abb. 533: Johannes Vermeer, Der Geograph, Infrarot-Reflektographie: Pentimenti um den Kopf, Frankfurt a. M., Städel Museum

Kartusche den Indischen Ozean.[81] Auf den zusammengerollten Pergamenten seien keine Motive zu erkennen, so dass sie keinen realen Karten zuzuordnen seien. Auf der Karte, die auf dem Tisch ausgebreitet ist, seien nur noch wenige Linien sichtbar, älteren Beschreibungen zufolge habe es sich aber um eine Landkarte gehandelt.[82] Auch die übrigen Attribute verweisen nach Welu auf die Kartographie, wie der Zirkel, das Winkelmaß und der am Fenster hängende Jakobsstab. Deshalb sei Hofstede de Groot zu widersprechen, der die auf dem Tisch liegende Karte als Sternenkarte identifiziert und den Dargestellten als Astronom gedeutet habe.[83] In seiner 1975 erschienenen Monographie zu Vermeer verweist Albert Blankert nicht nur auf den Einfluss von Rembrandt, sondern auch auf das Vorbild der Gelehrtendarstellungen von Leonaert Bramer und den Leidener Feinmalern.[84] Darauf verweise auch die Maltechnik, die auf das Vorbild der Feinmaler zurückgehe.[85] Die Inschriften basierten, so Blankert, wohl auf Resten älterer Schriftzüge und seien deshalb glaubhaft.

Arthur Wheelock weist auf die Bedeutung von Anthonie van Leeuwenhoek hin, dessen Beschäftigung mit optischen Instrumenten Vermeer sicher beeinflusst habe.[86] Die intensive Beschäftigung des Malers mit der Perspektive kennzeichne auch seine Werke, denn im „Geograph" werde der Eindruck von Räumlichkeit durch die

82 Vgl. WELU 1975, S. 544. Er verweist auf die Beschreibungen in den Katalogen zu den Versteigerungen Danser Nyman 1797 und Goll van Franckenstein 1833, in denen die Karte als „een Landkaart" und als „une carte géographique" beschrieben worden sei, vgl. WELU 1975, S. 544, Anm. 84.

83 Vgl. WELU 1975, S. 544, Anm. 85.

84 Vgl. BLANKERT 1975, S. 83.

85 Vgl. BLANKERT 1975, S. 83.

86 Vgl. WHEELOCK 1981, S. 13. B. Benoloschin, Stockholm, hatte bereits in einem Schreiben an das Städel vom 25. Dezember 1953 die Überlegung geäußert, dass es sich bei dem Dargestellten um Van Leeuwenhoek handeln könnte; vgl. die Korrespondenz in der Gemäldeakte. In seiner Antwort vom 12. Januar 1954 verweist Hahn jedoch darauf, dass es für diese Identifizierung „nicht den geringsten Anhaltspunkt" gibt; vgl. Schreiben in der Gemäldeakte. Zuvor war bereits der Geograph Bernhard Varenius genannt worden; vgl. das Schreiben vom 6. Mai 1959 des Wirtschaftsgeographen Gottfried Lange in der Gemäldeakte.

Gegenüberstellung nahsichtig gegebener und in der Ferne platzierter Gegenstände erzielt.[87] Zusammen mit dem „Astronom" handle es sich um die einzigen Gelehrtendarstellungen im Werk von Vermeer, so dass es denkbar wäre, dass Van Leeuwenhoek sowohl Modell als auch der Auftraggeber gewesen sein könnte.[88] Die Seekarte im Hintergrund des Frankfurter Gemäldes stehe sinnbildlich für den Weg, den der Mensch in seinem Leben suchen müsse.[89]

In einem Schreiben vom 28. August 1984 fasst Arthur Wheelock die Ergebnisse seiner Untersuchungen des Städel-Gemäldes im Jahr 1980 zusammen und nennt die sichtbaren Pentimenti: das Blatt Papier auf dem Stuhl und die veränderte Position des Kompasses in der Hand des Geographen. Darüber hinaus vermutet er weitere Überarbeitungen am Kopf, der Wheelock zufolge ursprünglich höher angesetzt war.[90] Nach erfolgter Untersuchung resümiert Wheelock in einem Brief an Peter Waldeis vom 24. Dezember 1984 die gemeinsamen Untersuchungen mithilfe der Infrarot-Reflektographie und deutet insbesondere die Veränderungen am Kopf, der ursprünglich zum einen höher und zum anderen weiter nach vorne platziert war. [91]

Hedinger identifiziert den Dargestellten aufgrund der ihn umgebenden Attribute als Kartographen.[92] Sie verweist auf einen Stich aus dem Mercator-Hondius-Atlas von 1613, der beide Gelehrte beim Vermessen der Welt zeigt. Hinsichtlich des dort dargestellten Hondius-Globus erkennt sie Parallelen zu Vermeers „Geograph".[93] Der Unterschied bestehe allerdings darin, dass im Stich die Person, in dem Frankfurter Gemälde jedoch die Tätigkeit als solche im Vordergrund stehe.[94] Die Deutung von De Jongh hält Hedinger „nicht für stimmig".[95] Die Hervorhebung des Forscherdrangs, die in dem Gemälde durch die Betonung der Tätigkeit des „Geographen" und die korrekte Wiedergabe des tatsächlich existierenden zeitgenössischen Kartenmaterials gegeben wäre, sei das Hauptthema ebenso wie seine Bedeutung für die holländische Nation, die im „rot-weiß-blauen Hausmantel, den Nationalfarben Hollands" zum Ausdruck komme.[96]

In seiner sozialgeschichtlichen Studie zu Delft und dem Umfeld von Vermeer geht John Michael Montias auch auf die Person von Anthonie van Leeuwenhoek und seine Beziehungen zu Vermeer ein. Im Unterschied zu den von Wheelock geäußerten Thesen hält er einen Umgang der beiden Persönlichkeiten für unwahrscheinlich, zumal sich auch kein Niederschlag in den Dokumenten gefunden habe.[97] Deshalb sei es wenig plausibel, in Van Leeuwenhoek den potentiellen Auftraggeber zu sehen, zumal auch keine physiognomische Ähnlichkeit zwischen ihm und den von Vermeer gemalten Wissenschaftlern bestehe, die eine engere Verbindung zu dem Maler nahelegen würde.[98]

John Nash bekräftigt 1991 noch einmal die These, dass es sich bei dem „Geograph" und dem „Astronom" um Pendants handle, und beruft sich dabei auf die Beobachtung von James Welu, dass beide Gemälde einen der beiden Hondius-Globen zeigen.[99] Möglicherweise entstanden beide Gemälde für einen unbekannten Auftraggeber, bei dem es sich aber nicht, wie Wheelock vorgeschlagen habe, um Leeuwenhoek gehandelt haben muss.[100]

Per-Olov Elovsson sieht Bezüge zwischen den damals aufkommenden geometrischen Methoden der Welterfassung und der Konstruktion des „Geographen" und des „Astronomen" von Vermeer.[101] So würden in dem Frankfurter Gemälde alle Konstruktionslinien auf der Höhe des Herzens des „Geographen" zusammenlaufen.[102] Damit greife Vermeer eine Theorie von Descartes auf, dem zufolge es einen Ursprungspunkt gäbe, in dem sich alle Linien treffen würden.[103] Somit würde das Herz des „Geographen" zum „centre of a new coherent and rational vision of the world".[104]

Der Katalog zur monographischen Ausstellung zum Werk von Vermeer in Washington und Den Haag von 1995 bezeichnet keine der Signaturen als authentisch.[105] Auffallend sei die Betonung der Schaffenskraft, die im Kontrast zum zurückgezogenen, häuslichen Leben der von Vermeer dargestellten Frauen stehe.[106] Die Dynamik würde durch das schräg einfallende, diagonal verlaufende Schatten erzeugende Licht bewirkt. Das Pentiment links neben dem Kopf weise zudem darauf hin, dass der Gelehrte zunächst seinen Kopf stärker geneigt hielt und auf das vor ihm liegende Papier sah.[107] Auch die Haltung des Zirkels sei verändert, denn ursprünglich sei dieser nach

87 Vgl. Wheelock 1981, S. 36.
88 Vgl. Wheelock 1981, S. 138.
89 Vgl. Wheelock 1981, S. 138.
90 Vgl. das Schreiben von Arthur Wheelock in der Gemäldeakte.
91 Vgl. das Schreiben von Arthur Wheelock in der Gemäldeakte.
92 Vgl. Hedinger 1986, S. 121.
93 Vgl. Hedinger 1986, S. 123.
94 Vgl. Hedinger 1986, S. 123.
95 Vgl. Hedinger 1986, S. 124.
96 Vgl. Hedinger 1986, S. 125.
97 Vgl. Montias 1989, S. 226.
98 Vgl. Montias 1989, S. 225.
99 Vgl. Nash 1991, S. 104.
100 Vgl. Nash 1991, S. 104.
101 Vgl. Elovsson 1991. Elovsson sieht beide Gemälde unter Berufung auf Welu aufgrund der inhaltlichen Bezüge als Pendants; vgl. Elovsson 1991, S. 17. Außerdem hält er es für möglich, dass Van Leeuwenhoek sowohl Auftraggeber war als auch als Modell diente; vgl. Elovsson 1991, S. 19.
102 Vgl. Elovsson 1991, S. 19.
103 Vgl. Elovsson 1991, S. 23.
104 Vgl. Elovsson 1991, S. 25.
105 Vgl. Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 170.
106 Vgl. Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 170.
107 Vgl. Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 170.

unten gerichtet gewesen. Das Papier auf dem Hocker im Vordergrund sei wohl mit der Absicht übermalt worden, das Winkelmaß dunkler wiedergeben zu können.[108] Auch der sorgfältig wiedergegebene, scharfgratige Faltenwurf des Hausmantels unterstreiche die dynamische Bildwirkung.[109] Die nötigen Kenntnisse über die dargestellten wissenschaftlichen Instrumente habe Vermeer über Van Leeuwenhoek erhalten, den er sicher kannte, auch wenn keine Beziehung zwischen den beiden Männern dokumentiert sei.[110] Zwischen seinen durch einen Stich von Jan Verkolje überlieferten Gesichtszügen und dem Geographen bestünden zudem physiognomische Ähnlichkeiten. Auch die plötzlich einsetzende Auseinandersetzung Vermeers mit dem Gelehrtenthema ließe sich so begründen, denn 1669 legte Van Leeuwenhoek seine Prüfung als Landvermesser ab.[111] Die Attribute könnten auch auf eine allegorische Bedeutung verweisen, denn die Vermessung der Erde stehe sinnbildlich für den Lebensweg. Daher könnte der Blick zum Himmel mit dem Zirkel in der Hand ein Hinweis darauf sein, dass dieser Mensch mit dem richtigen Werkzeug gerüstet sei, um den Kurs seines Lebens zu bestimmen.[112] Aufgrund der Thematik sei es als sicher anzunehmen, dass beide Gemälde Auftragswerke seien.[113]

Ausgehend von seiner These, dass die Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert auch eine spirituelle Dimension hatten und den Zusammenhang der Welt in einer übergeordneten moralisierenden Bedeutung sahen, misst Klaas van Berkel dem „Geographen" eine ikonologische Bedeutung bei und beruft sich dabei auf die von Eddy de Jongh vorgetragene Überlegung, dass die Darstellung eines Geographen in Adriaan Spinnikers Werk „Leerzame Zinnebeelden" von 1714 den gleichen Inhalt repräsentiere wie das Gemälde von Vermeer.[114] Die Überlegung Wheelocks, dass Van Leeuwenhoek in dem „Geographen" porträtiert sei, weist Van Berkel hingegen als „unfounded" zurück.[115]

Aus stilistischen Gründen hält Jacques Foucart eine spätere Entstehung des „Astronom" für möglich, so dass die heute als „1668" lesbare Datierung möglicherweise von „1673" abgeändert worden sei. Daraus schließt er, dass es sich bei den Gemälden um „faux pendants" handle, zumal sie abweichende Maße hätten und kompositorisch nicht aufeinander bezogen seien.[116]

Michael Maek-Gérard wendet sich gegen die von Wheelock vertretene These, dass es sich bei den beiden Gemälden um Porträts von Van Leeuwenhoek handelt und beruft sich dabei auf Van Berkel.[117] Er hält sie vielmehr für Darstellungen eines Idealtypus des Gelehrten, die in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sehr populär waren.[118] Auch wenn sich die Gemälde in der Komposition und in der Lichtführung ähneln und nicht spiegelbildlich aufeinander bezogen seien, so handle es sich doch um „eine Art von Pendants", denn der Maler habe sie gemeinsam konzipiert.[119] Zudem seien die Malfeldmaße beider Gemälde identisch, und da auch die Spanngirlanden noch erhalten seien, gebe es kein Argument dafür, dass beide Gemälde durch eine Beschneidung auf ein Format gebracht worden seien.[120] Die genaue Untersuchung der bislang immer wieder angezweifelten Signatur auf der Rückwand habe ergeben, dass diese aufgrund des entstehungszeitlichen Craquelés authentisch sei und die Datierung zudem mit Sicherheit als „1669" zu lesen sei.[121]

Arthur Wheelock bekräftigt die Überlegung, dass es sich um Pendants handle, auch wenn die Gemälde aufgrund ihrer unterschiedlichen Restaurierungsgeschichte ein voneinander abweichendes Erscheinungsbild aufweisen.[122] Die sehr ähnliche Komposition allein sei noch kein Beleg, wohl aber die wechselseitigen bedeutungshaften Bezüge der Gemälde.[123] Es handelt sich um eng miteinander verbundene Disziplinen, die für die holländische Seefahrt wesentlich waren.[124] Von den Genredarstellungen dieser Zeit unterscheide die beiden Gemälde von Vermeer, dass sie keinen anekdotenhaften Charakter haben. Vielmehr vermittle der Gelehrte das Bild des „begierigen Wahrheitssuchers" in einem philosophischen Sinne.[125] Auch wenn es sich bei den Werken nicht um Porträts in einem engeren Sinn handle, so sei es doch denkbar, dass Van Leeuwenhoek Modell gestanden habe.[126]

Aufgrund der Malweise hält Wadum die beiden Gemälde für unabhängig voneinander konzipierte Werke.[127] Er führt die perspektivische Konstruktion auf eine Methode zurück, die bereits seit dem frühen 14. Jahrhun-

108 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 170.
109 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 170.
110 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172.
111 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172.
112 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172.
113 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172.
114 Vgl. VAN BERKEL 1996, S. 23.
115 Vgl. VAN BERKEL 1996, S. 14.
116 Vgl. Jacques FOUCART, Le tableau du mois Nr. 34: L'Astronome et le Géographe de Vermeer, réunis après deux siècles de séparation, Faltblatt zur Ausstellung, Paris, Louvre, 22. Januar–16. März 1997, o. S.
117 Vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 8f.
118 Vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 9f.
119 Vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 10.
120 Vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 11, dazu auch WALDEIS 1997, S. 40.
121 Vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 11, dazu auch WALDEIS 1997, S. 41–43.
122 Vgl. WHEELOCK 1997, S. 14.
123 Vgl. WHEELOCK 1997, S. 15.
124 Vgl. WHEELOCK 1997, S. 15f.
125 Vgl. WHEELOCK 1997, S. 16f.
126 Vgl. WHEELOCK 1997, S. 16 und S. 20. Dagegen noch einmal VAN BERKEL 1997.
127 Vgl. WADUM 1997, S. 31.

dert dokumentiert sei: Vermeer habe eine Horizontlinie und darauf den Fluchtpunkt festgelegt. Tatsächlich habe sich bei einigen Gemälden von Vermeer dort eine Einstichstelle nachweisen lassen, so dass er wohl mithilfe einer dort befestigten Nadel mit einer Schnur die Perspektivlinien bestimmt habe.[128] Daher habe Vermeer keine Hilfsmittel wie die Camera obscura zur Konstruktion seiner Bildräume benötigt.[129] Wadum führt das Interesse Vermeers an einer sorgfältigen perspektivischen Konstruktion der Räume auf die damals in Delft in Mode gekommene Architekturmalerei zurück.[130] Erkenntnisse über die Perspektive und die mathematische Erfassung des Raumes hätten, so Wadum, damals erschienene Textbücher vermittelt, die wohl auch – der Empfehlung des Samuel van Hoogstraten folgend – von Künstlern gelesen wurden.[131] Der „Astronom" und der „Geograph" wiesen eine unterschiedliche perspektivische Konstruktion auf, die jeweils auch Auswirkungen auf die Bedeutung der Szene habe. Beim Astronomen befände sich der Fluchtpunkt zwischen dem Gelehrten und dem Globus: Der Betrachter werde Teil des Blickkontaktes.[132] Im „Geographen" hingegen läge der Fluchtpunkt im Rücken des Dargestellten, so dass der Blick ähnlich ins Leere treffen würde wie bei dem aus dem Fenster schauenden Geographen selbst.[133] Die Perspektivkonstruktion bei Vermeer diene daher vorrangig zur Erzeugung von Stimmungen, weniger als extravagantes Schaustück mit komplizierten Raumillusionen.[134] Für die Entstehungszeit Ende der 1660er Jahre sei der weiche Farbauftrag charakteristisch. Durch die Zufügung von Lasuren und die unterschiedlichen Grundierungen habe Vermeer, so Wadum, in beiden Werken eine unterschiedliche Stimmung erzielt.[135] Dennoch sei nicht auszuschließen, dass es sich um Pendants handle, da Vermeer äußerst experimentierfreudig gewesen sei und bewusst unterschiedliche Effekte erzeugt habe.[136]

Peter Waldeis weist auf das unterschiedliche Erscheinungsbild des „Geographen" und des „Astronomen" hin.[137] Die unscharfe Kontur um das Gesicht des „Geographen" und die leeren Blätter seien mit dem Verlust der originalen Malschicht zu erklären.[138] Anders als der „Astronom" weise der „Geograph" einige Pentimenti auf.[139] Diese sind in der Infrarot-Reflektographie deutlich zu erkennen: So war der Kopf ursprünglich höher angesetzt und stärker nach rechts gedreht, eventuell auch nach unten geneigt.[140] Auch der ursprünglich nach unten gerichtete Zirkel spricht dafür, dass der Geograph zunächst in einer aktiveren Haltung dargestellt gewesen sei.[141] Das Papier auf dem Hocker habe vermutlich einen zu starken Lichtreflex im Vordergrund bedeutet, der von den Karten am Boden abgelenkt hätte.[142] Die Röntgenbilder belegen Waldeis zufolge, dass die Leinwände für die beiden Gemälde aufgrund der abweichenden Struktur nicht von einem Ballen stammen können.[143]

Hubertus Schlenke deutet die Lichtführung, die Stirn und Hände des Geographen betone, als Visualisierung von geistiger Aktivität und praktischer Ausführung. Da das vor ihm liegende Blatt leer sei, habe Vermeer stärker den „philosophischen Charakter des Vorgangs" hervorgehoben. Demnach symbolisiere die hell beleuchtete Fläche als „Energiefeld" einen „Neuanfang", die zugleich eine „Läuterung" des Dargestellten, aber auch eine „neue Definition von Wissenschaft" beinhalte.[144] Die geometrischen Linien folgende Komposition, die Denken und Handeln der Person visualisiere, entspräche der „Gedankenklarheit" Spinozas, die wiederum den Gesetzen der Geometrie folge. Zugleich verkörpere die von Vermeer ins Bild gesetzte Lichtführung die Inspiration.[145] Schlenke zufolge steht der „Geograph" auf der Stufe der „scientia intuitiva".[146] In diesem Sinne deutet er den Geographen als „Ausdrucksträger der Liebe zur Vernunft", der das „Reich der Wahrheit auf einzigartige Art" verkörpere.[147]

Bettina Werche betont in ihrem Beitrag das Unbestimmte der Darstellung, die vor allem auf die Kopfhaltung des Geographen zurückgehe.[148] Wie die technologischen Untersuchungen zeigten, habe Vermeer den Kopf verändert, so dass unklar bleibe, in welche Richtung der Geograph blicke. Dies würde zusätzlich durch

128 Vgl. WADUM 1997, S. 32.
129 Vgl. WADUM 1997, S. 32.
130 Vgl. WADUM 1997, S. 33.
131 Vgl. WADUM 1997, S. 34, er verweist auf die Bücher „Instituto artis perspectivae" (1622) von Hendrick Hondius und „Opera Mathematica" (1614) von Samuel Marolois.
132 Vgl. WADUM 1997, S. 34f.
133 Vgl. WADUM 1997, S. 35.
134 Vgl. WADUM 1997, S. 35.
135 Vgl. WADUM 1997, S. 37. Beim „Geographen" bewirke die graue Grundierung eine insgesamt hellere, die braune beim „Astronom" hingegen eine eher verschattete Bildwirkung.
136 Vgl. WADUM 1997, S. 38.
137 Der „Geograph" wirke kühler, sei in der räumlichen Konstruktion überlegen, und die Bildoberfläche weise eine stärkere Leinwandstruktur und weniger Craquelébildung als der „Astronom" auf; vgl. WALDEIS 1997, S. 39.
138 Vgl. WALDEIS 1997, S. 39 und S. 40f.
139 Vgl. WALDEIS 1997, S. 40.
140 Vgl. WALDEIS 1997, S. 44.
141 Vgl. WALDEIS 1997, S. 44f.
142 Vgl. WALDEIS 1997, S. 45.
143 Vgl. WALDEIS 1997, S. 46.
144 Vgl. SCHLENKE 1998, S. 28f.
145 Vgl. SCHLENKE 1998, S. 29.
146 Vgl. SCHLENKE 1998, S. 92.
147 Vgl. SCHLENKE 1998, S. 94.
148 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1998/99, S. 60.

Abb. 534: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Veränderte Haltung des Zirkels, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 535: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Lichtreflexe im Vordergrund mit unscharfen Konturen, Frankfurt a. M., Städel Museum

die außerhalb seiner Reichweite liegenden Instrumente betont. Anscheinend habe Vermeer nicht die Darstellung einer aktiven Tätigkeit im Sinn gehabt, sondern einen Moment der Kontemplation festgehalten. Dieser Effekt würde durch die wie eine Barriere wirkenden Gegenstände im Vordergrund unterstrichen, so dass der Gelehrte isoliert und in seine Welt zurückgezogen wirke.[149] Hingegen hebt Arthur Wheelock die Aktivität und die Energie des Geographen hervor, die ihn von den eher passiven, die Bildwelt von Vermeer bestimmenden Frauenfiguren unterscheide.[150] Die Darstellung sei vor dem Hintergrund des Zeitalters der Entdeckungen zu sehen, das eine enorme wirtschaftliche Blüte und damit Wohlstand gebracht habe.[151] Deshalb gehe diese Darstellung, wie das Pendant mit dem „Astronom", auf die konkrete Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit zurück, mit denen Vermeer über den Kontakt mit dem Gelehrten Anthonie van Leeuwenhoek in Berührung gekommen sein könnte.[152] Durch die Lichtführung seien zudem die wissenschaftlichen Instrumente hervorgehoben.[153]

Die von Wheelock wiederholt geäußerte Überlegung, dass Van Leeuwenhoek im „Geograph" porträtiert sei, weist Walter Liedtke zurück, da es keine physiognomischen Ähnlichkeiten zu erhaltenen Bildnissen gäbe.[154] Zudem seien die Gemälde vor Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn entstanden. Die wissenschaftlichen Instrumente kämen in vielen niederländischen Genreszenen und auch als Beigaben in Künstlerdarstellungen vor.[155] Aufgrund der Lichtführung sei der von hellem Licht bestimmte „Geograph" für die linke, der eher verschattete „Astronom" für die Hängung auf der rechten Seite bestimmt.[156]

Anthony Bailey schließt die Möglichkeit nicht aus, dass Vermeer dem „Geographen" seine Züge verliehen habe, obgleich es näherliege, dass er einen Wissenschaftler seiner Zeit für diese „allegories of scientific endeavour" porträtiert habe.[157] Wenn Van Leeuwenhoek Modell gestanden habe, müsse das Gemälde nicht unbedingt physiognomische Ähnlichkeit aufweisen, da dieser eher in einem allgemeinen Sinne die Wissenschaften vertreten hätte.[158]

Im Katalog zur Kasseler Ausstellung von 2003 geht Thorsten Smidt der Frage nach, ob Vermeer „Inhalt und Form in ein wechselseitiges Verweisverhältnis gestellt haben könnte".[159] Er deutet den Geographen als Verkörperung der Wissenschaften, derer sich der Maler während des Entstehungsprozesses der Gemälde bedient haben könnte.[160] Allerdings sei es Vermeer nicht um die Darstellung modernster Wissenschaft gegangen, da die in den Gelehrtenbildern sichtbaren Bücher und Karten zwar zur Entstehungszeit der Gemälde noch im Gebrauch, nicht aber auf dem allerneuesten Stand waren.[161] Smidt widerspricht der von Hauser vorgebrachten Interpretation des Malers als „Meßkünstler", da der Geograph gar nicht im Prozess des Messens dargestellt sei. Vielmehr sei das Erkenntnismoment durch die gezielte, sich auf der Stirn des Geographen konzentrierende Lichtführung betont.[162] Als Beleg für die Beschäftigung Vermeers mit

149 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1998/99, S. 60.
150 Vgl. Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 190.
151 Vgl. Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 190.
152 Vgl. Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 192.
153 Vgl. Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 192.
154 Vgl. LIEDTKE 2000, S. 262.
155 Vgl. LIEDTKE 2000, S. 262.
156 Vgl. LIEDTKE 2000, S. 263.
157 Vgl. BAILEY 2001, S. 168.
158 Vgl. BAILEY 2001, S. 168.
159 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 13.
160 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 14.
161 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 22.
162 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 24f. unter Bezug auf HAUSER 1981.
163 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 48.

der Camera obscura und ihren abbildenden Möglichkeiten nennt Smidt die verschwimmenden Konturen der Lichtpünktchen, die ein eindeutiges Indiz seien.[163] Smidt schließt daraus, dass Vermeer die Camera obscura „als probates Mittel für seine Raumkonstruktionen" genutzt habe.[164] Dennoch habe die Technik bei Vermeer „im Dienst eines künstlerischen Sehens" gestanden.[165] Smidt geht auch der Frage nach, ob Van Leeuwenhoek in dem Gemälde dargestellt sei, kommt aber zu dem Schluss, dass es sich um einen „Idealtypus" gehandelt habe, der deshalb interessant sei, weil er die Wissenschaft als solche verkörpere.[166] Damit entspräche er dem Maler selbst, der sich gleichfalls als Gelehrter verstehe und in dem Gemälde seine Befähigung, nach wissenschaftlichen Prinzipien zu malen, sogleich unter Beweis stellt. Dabei bleibe es jedoch nicht: Wie der „Geograph" ein Erkenntnismoment erlebt, so gebe es auch für den Maler schöpferische Eingebungen, die auch die Pentimenti, also das spontane Überarbeiten der eigenen Komposition, begründen.[167]

In einem Schreiben vom 19. Juli 2007 identifiziert Moritz Graf Strachwitz das Siegel auf der Rückseite als das der Familie Demidoff, Fürsten von San Donato, deren auf dem Siegel nur bruchstückhaft zu erkennende Wappendevise „Acta von verba" laute.[168] Zudem seien Fürstenmantel und -krone zu erkennen.

In der 2008 erschienenen Monographie stellt Walter Liedtke die These auf, dass es sich bei dem „Geograph" und dem „Astronom" um Auftragswerke von Adriaen Paets dem Älteren handeln könnte.[169] Darauf weise die Struktur der Sammlung hin, die 1713 aus dem Nachlass des Sohns versteigert wurde, und die – mit Werken älterer oder italienischer Künstler – für einen profilierten Sammler spricht. Zudem könnten Bezüge zum bedeutendsten Sammler von Vermeers Gemälden, zu Pieter van Ruijven, bestanden haben. Als Gouverneur der Ostindien-Kompanie (VOC) in Rotterdam dürfte er, so Liedtke, ein besonderes Interesse am Thema der Gemälde gehabt haben, die die Erforschung der Welt in den Mittelpunkt stellen.[170]

DISKUSSION

Darstellungen von Gelehrten haben in der niederländischen Malerei eine lange Bildtradition. Ausgehend von Hieronymusdarstellungen des 16. Jahrhunderts, die den Kirchenvater bei tiefem Nachsinnen in einem Studierzimmer zeigen, entwickelte sich das Thema vor allem im 17. Jahrhundert zu einem gefragten Sujet. Möglicherweise angeregt von den alttestamentarischen Szenen des jungen Rembrandt, der sehr häufig biblische Gestalten beim gelehrten Disput, aber auch bei angeregter Diskussion zeigt, griffen vor allem Leidener Maler das Thema auf.[171] Der noch aus der Sammlung Städels stammende, 1717 datierte „Gelehrte" von Frans van Mieris d. J. (Abb. 343) stellt einen späten Reflex auf das Thema dar. Auch hier deuten die Attribute auf die wissenschaftliche Gelehrsamkeit hin: Bücher, Papierstapel, aber auch Globen und Schreibwerkzeug gehörten zur kanonischen Ausstattung der gemalten Studierstuben. Der an der Wand hängende Stich mit dem Porträt des Admirals Michiel Adriaensz. de Ruyter verweist auf den praktischen Nutzen der wissenschaftlichen Erkenntnisse im Zeitalter der Entdeckungen, denn die Kartographie, auf die der Erdglobus anspielt, war untrennbar verbunden mit der Entdeckung neuer Weltteile.[172]

Auch den „Geographen" von Vermeer umgeben die charakteristischen wissenschaftlichen Attribute: Neben Papierrollen und Büchern sind wissenschaftliche Instrumente wie der am Fenster hängende Jakobsstab und das auf dem Hocker abgelegte Winkelmaß zu erkennen.[173] Ganz konkret auf wissenschaftliche Erkenntnisse verweist die Karte auf der Rückwand, eine Seekarte mit den Küsten Europas von Willem Jansz. Blaeu, die erstmals 1600 erschien,[174] sowie der Globus. Auch dieser lässt sich identifizieren, denn es handelt sich um den Erdglobus

164 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 52.
165 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 52.
166 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 57.
167 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 58.
168 Vgl. das Schreiben vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte.
169 Vgl. LIEDTKE 2008, S. 152.
170 Vgl. LIEDTKE 2008, S. 152.
171 Siehe dazu die Ausführungen zu dem im Städel befindlichen und im vorliegenden Katalog besprochenen Gemälde „Gelehrter an seinem Schreibtisch", 1717 von Frans van Mieris d. J. gemalt (Inv. Nr. 441), vgl. S. 305–311, Abb. 343. Zu den Impulsen, die von den Gelehrtendarstellungen der Leidener Feinmaler, aber auch von Bramer ausgegangen sein könnten, vgl. BLANKERT 1975, S. 83.
172 Aus diesem Grund deutet Hedinger den „Geographen" von Vermeer sogar als Kartographen; vgl. HEDINGER 1986, S. 121. Sie konzentriert sich auf die Bedeutung der Kartographie für die Seefahrernation der Niederlande und geht sogar so weit, in der Farbgebung des Gelehrten eine patriotische Anspielung auf die Farben der Nationalflagge zu erkennen; vgl. HEDINGER 1986, S. 125. Zu einer Deutung des von Frans van Mieris d. J. gemalten „Gelehrten" (Inv. Nr. 441) als Historiographen vgl. S. 308f. des vorliegenden Kataloges.
173 Zu einer Identifizierung der Attribute auf dem Frankfurter Gemälde vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 56–63. Da sich alle erkennbaren Gegenstände auf die Geographie beziehen lassen, ist die von Hofstede de Groot aufgebrachte These, dass es sich um einen Astronomen handeln könnte (vgl. HOFSTEDE DE GROOT 1, 1907, S. 589, Nr. 5), auszuschließen, zumal die Karte nicht, wie Hofstede de Groot vermutete, eine Sternenkarte zeigt. Dazu auch WELU 1975, S. 544, Anm. 85.
174 Vgl. WELU 1975, S. 543. Zu weiteren, noch erhaltenen Exemplaren der Karte vgl. Welu 1975, S. 343, Anm. 77. Dazu auch Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 60, Nr. 4.

Abb. 536: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Grob aufgetragene Lichtreflexe auf dem Ärmel des Hausmantels, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 537: Johannes Vermeer, Der Geograph, Mikroskopaufnahme: Mehrschichtiger Farbaufbau im verschatteten Bereich des Teppichs, Frankfurt a. M., Städel Museum

von Jodocus Hondius aus dem Jahr 1618.[175] Mit der Wiedergabe konkreter wissenschaftlicher Publikationen geht Vermeer bereits über die eher allgemein angelegten Genredarstellungen seiner Zeit hinaus. Von diesen unterscheidet sich das Gemälde im Städel auch durch den Verzicht auf eine anekdotische Bildauffassung. Statt die Tätigkeit des Geographen in einer Vielzahl von Details auszubreiten, kennzeichnet das Gemälde von Vermeer die atmosphärische Verdichtung. Durch die Konzentration auf den nachdenklich sinnenden Wissenschaftler wird das Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis und damit die intellektuelle Leistung herausgehoben.

Vermeer erreichte diese Wirkung sowohl durch den Bildaufbau wie auch durch die damit im Einklang stehende Lichtführung. Auch wenn die räumliche Disposition mit dem links angebrachten Fenster und der bildparallel verlaufenden Rückwand ein durchgängiges Kompositionsprinzip des Malers ist und deshalb schon zu Überlegungen geführt hat, ob der Maler einen Raum seines Hauses wiedergegeben hat, wendet Vermeer hier einen Kunstgriff an, um die Abgeschlossenheit des Studierzimmers atmosphärisch zu vermitteln. Den Vordergrund links nimmt ein Tisch ein, der mit einem in dicken Falten zusammengeschobenen Teppich bedeckt ist. Wie eine Barriere türmt er sich vor dem Betrachter auf und findet in dem an den unteren Bildrand geschobenen Hocker, der das Betreten des Raumes visuell behindert, seine Fortsetzung.[176] Die Grenze zwischen dem Raum des Bildes und dem des Betrachters wird somit deutlich betont. Dieser wird durch die Barriere ausgeschlossen, denn es ist unmöglich, die räumliche Tiefe auszumachen und damit einen Bezug zu dem dargestellten Raum zu entwickeln. Der Effekt wird verstärkt durch den vom Betrachter abgewandten, seitwärts gerichteten Blick des Geographen. Weder nimmt der Dargestellte Kontakt auf noch ist das sichtbar, worauf er seine Augen richtet. Dadurch erhält die Darstellung etwas Vages, Unkonkretes, denn es ist nicht klar, ob der Wissenschaftler gerade im Moment des konzentrierten Beobachtens oder selbstversunken in der intellektuellen Reflexion ohne die Wahrnehmung der Umgebung befangen ist.

Die Beleuchtung unterstreicht die kontemplative Bildwirkung: Von links fällt ein Lichtstrahl durch das Fenster, der das dämmerige Interieur erhellt.[177] Der Widerschein entfaltet seine größte Intensität auf der Stirn und

175 Vgl. WELU 1975, S. 544. Welu weist darauf hin, dass hier, anders als in der „Allegorie des Glaubens" (New York, Metropolitan Museum), keine der prächtigen Schmuckkartuschen zu sehen ist, sondern, dem die Wissenschaft betonenden Thema der Darstellung gemäß, die Ansicht des Indischen Ozeans; vgl. WELU 1975, S. 544. Zum Globus auch Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 56.

176 Zur Bedeutung des Repoussoirmotivs, das er als „Wall" bezeichnete, für die Erzielung von Tiefenräumlichkeit bereits PLIETZSCH 1911, S. 70. Bettina Werche verweist auf die Funktion des so entstehenden, abgeschiedenen Raumes als Sinnbild für die Zurückgezogenheit des Gelehrten; vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1998/99, S. 60. Diesen Rückzugsraum bezeichnet sie als „inner interior" unter Berufung auf Daniel Arrasse (ARRASSE 1993, S. 69). In diesem Sinne deutet auch Wadum die perspektivische Konstruktion des Raumes, denn der Fluchtpunkt, in dem sich alle Perspektivlinien treffen, befindet sich im Rücken des „Geographen", so dass der Betrachter nicht einbezogen wird – im Gegensatz zur Darstellung des „Astronomen", wo der Fluchtpunkt etwa in der Beuge des zum Globus ausgestreckten Armes liegt; vgl. WADUM 1997, S. 35 mit den Konstruktionsschemata auf S. 32f.

177 Immer wieder wurde die Lichtführung auf Rembrandt zurückgeführt. So wies bereits Thoré-Bürger auf kompositorische Ähnlichkeiten zur „Dr. Faustus"-Radierung hin; vgl. THORÉ-BÜRGER 1866, S. 321. Auch im Städel-Verzeichnis von 1922 wird auf Parallelen zu Rembrandt verwiesen; vgl. Verz. 1922, S. 76. Hingegen weisen Rosenberg, Slive und Ter Kuile deutlich auf die Unterschiede zwischen beiden Künstlern hin, die sich vor allem in der gegensätzlichen inhaltlichen Bedeutung

der linken Gesichtshälfte des Gelehrten, auf den Ärmeln seines weiten Hausmantels sowie auf dem vor ihm ausgebreiteten Pergament. Durch diese gezielte Lichtführung wird nicht nur eine visuelle Verbindung zwischen dem Studierzimmer und der Welt draußen geschaffen, sondern auch die intellektuelle Tätigkeit veranschaulicht, denn das Licht sammelt sich auf der Stirn des Gelehrten, auf dem vor ihm ausgebreiteten Pergament und seinem Arbeitswerkzeug, einem Zirkel.[178]

In der Infrarot-Reflektographie deutlich sichtbare Pentimenti belegen, dass Vermeer diesen Bildpartien große Aufmerksamkeit widmete: So verzichtete er auf ein Blatt Papier, das ursprünglich auf der Sitzfläche des Hockers im Vordergrund lag (Abb. 532).[179] Als heller Reflex hätte es nicht nur in Konkurrenz zu den am Boden liegenden Pergamentrollen links dahinter gestanden, sondern auch die dichte Schattenzone im Vordergrund unterbrochen, die den barrierehaften Effekt der Repoussoirmotive betont. Noch aussagekräftiger sind die Überarbeitungen an der Figur des Geographen: Dieser hielt ursprünglich den Kopf etwas höher und anscheinend auch weiter nach links gewendet, sowie, in einem zweiten Schritt, stärker als heute nach unten gerichtet (Abb. 533).[180] In dieselbe Richtung wies ursprünglich auch der Zirkel (Abb. 534), so dass der Geograph in diesem Stadium der Bildidee im Moment der praktischen Umsetzung der Gedanken und damit sehr viel aktiver dargestellt worden wäre. Die zuletzt gefundene Lösung hingegen verunklärt das Handlungsmoment: Der locker in der Hand liegende, zur Seite weisende Zirkel trägt ebenso zur Betonung des nachdenklichen, fast selbstvergessenen Innehaltens bei wie das zum Fenster gerichtete Gesicht und die leicht geöffneten Lippen des Geographen.[181] Durch das Zusammenspiel von Komposition und Beleuchtung schuf Vermeer eine eindrucksvolle Darstellung geistiger Vertiefung.

Die Kenntnis der wissenschaftlichen Objekte, die Vermeer relativ genau zitierte, hat in der Forschung zu der Überlegung geführt, wer Vermeer mit den wissenschaftlichen Errungenschaften vertraut gemacht haben könnte. Wiederholt, insbesondere durch Arthur Wheelock, wurde der gleichfalls aus Delft stammende Naturwissenschaftler Anthonie van Leeuwenhoek genannt.[182] Als Nachlassverwalter stand er nach Vermeers Tod in enger Verbindung mit der Familie Vermeers, allerdings ist eine Begegnung mit dem Maler zu dessen Lebzeiten nicht dokumentiert.[183] Zudem war er Ende der 1660er Jahre, als das Gemälde entstand, noch am Beginn seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Die Überlegung Arthur Wheelocks, dass Van Leeuwenhoek Modell gestanden haben könnte, ist deshalb umstritten, denn die Züge zeigen nur eine allgemeine, durch den Erhaltungszustand des Frankfurter Gemäldes zusätzlich verunklärte physiognomische Ähnlichkeit.[184] Zudem weist die Komposition keinerlei strukturelle Ähnlichkeiten mit einem Bildnis auf, sondern stellt eher allgemein einen Menschen im Typus des Gelehrten vor.[185]

Das offenkundige Interesse Vermeers an wissenschaftlichen Erkenntnissen lässt sich mit Traditionen der Delfter Malerei begründen, zu deren besonderen Spezialitäten die Architekturmalerei und damit die Beschäftigung mit der Perspektive gehörte.[186] Ein Gemälde von Carel Fabritius mit einer Violine im Vordergrund, die nur aus einem bestimmten Blickwinkel perspektivisch richtig zu sehen war, macht den spielerischen Umgang mit optischen Phänomenen anschaulich.[187] Dass Vermeer durch diese Bildtradition, aber auch durch ein kennerschaftliches, auf solche Effekte geschultes Publikum zu seinen komplizierten Raumschöpfungen angeregt wurde, ist daher naheliegend. Um eine überzeugende Tiefenräumlichkeit zu erzielen, wendete Vermeer zudem ein bei den Architekturmalern etabliertes Verfahren an, denn mit einer Nadel, die er in die Leinwand steckte, markierte er den Fluchtpunkt.[188] Jørgen Wadum vermutete, dass an dieser eine mit Kreide bestäubte Schnur befestigt war, mit der die wichtigsten Perspektivlinien

des Lichtes manifestierten; vgl. ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 114f.

178 Als Versinnbildlichung geistiger Aktivität deutet auch Schlenke die gezielte Lichtführung; vgl. SCHLENKE 1998, S. 28f.

179 Vgl. WALDEIS 1997, S. 45, der diese Veränderung gleichfalls mit der Lichtwirkung begründet. Zu den Pentimenti äußerte sich Wheelock vor und nach einer Untersuchung des Gemäldes im Städel in seinem Beisein bereits in den Schreiben vom 28. August und 24. Dezember 1984; vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte.

180 Vgl. WALDEIS 1997, S. 44f.

181 Wadum beschreibt den so entstandenen Effekt als „schwaches Zögern in der Handbewegung"; vgl. WADUM 1997, S. 35.

182 Vgl. WHEELOCK 1981, S. 138 und erneut in Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172, etwas einschränkend, da es sich nicht um Porträts im engeren Sinne handle, in WHEELOCK 1997, S. 16 und S. 20.

183 Vgl. MONTIAS 1989, S. 226.

184 Vgl. Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 172. Wheelock zieht zum Vergleich ein 1686 datiertes und als Mezzotinto überliefertes Porträt von Jan Verkolje heran und beruft sich dabei auf physiognomische Ähnlichkeiten, die er insbesondere in dem breiten Gesicht und der geraden, eckigen Nase erkennt. Dagegen MONTIAS 1989, S. 225, des Weiteren NASH 1991, S. 104, VAN BERKEL 1996, S. 14 und LIEDTKE 2000, S. 262.

185 Auf diesen strukturellen Unterschied geht Hedinger im Hinblick auf ein Porträt des Kartographen Hondius ein; vgl. HEDINGER 1986, S. 123. Dazu auch Michael Maek-Gérard, der die Dargestellten als Idealtypus des Gelehrten interpretiert; vgl. MAEK-GÉRARD 1997, S. 9f.

186 Vgl. WADUM 1997, S. 33.

187 Vgl. Walter Liedtke, „A View in Delft" by Carel Fabritius, in: Walter LIEDTKE, A View in Delft. Vermeer and his contemporaries, Zwolle 2000, S. 38–79.

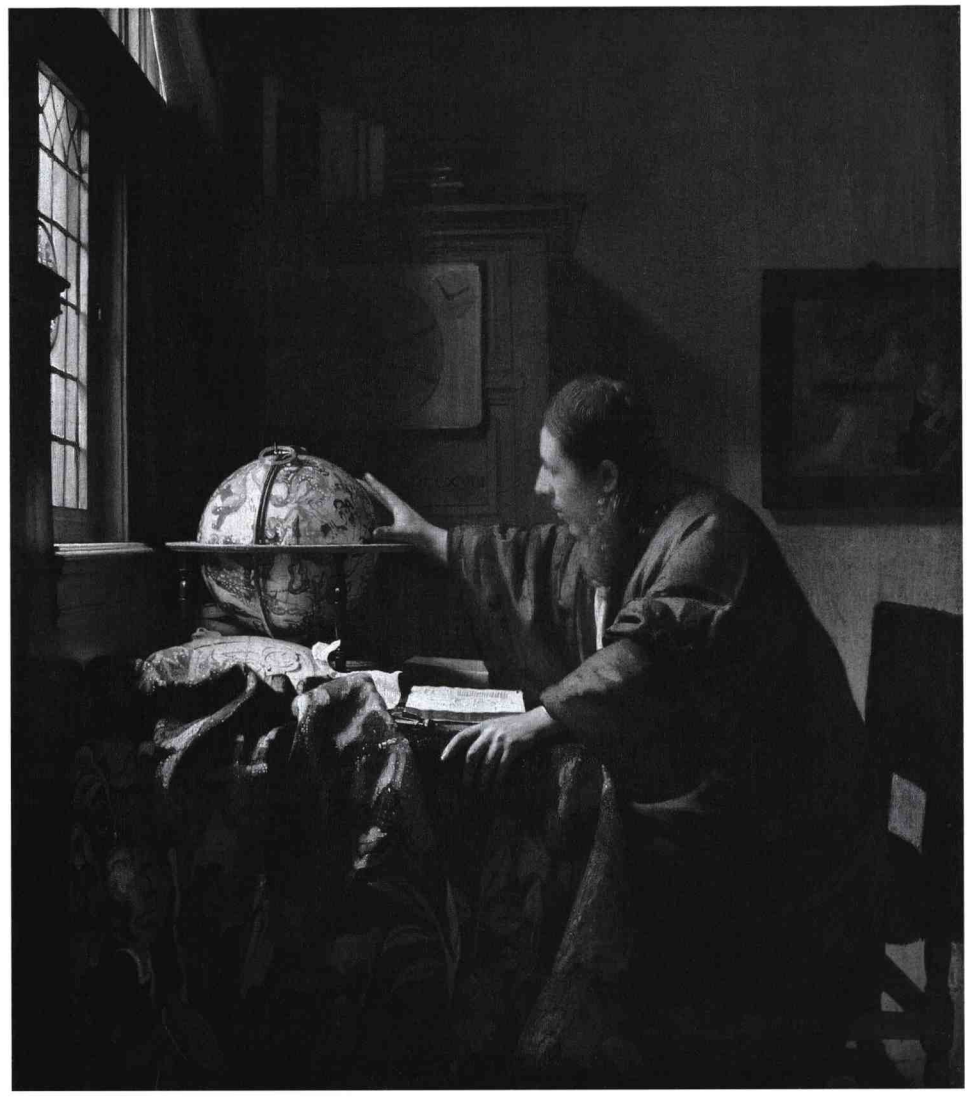


Abb. 538: Johannes Vermeer, Der Astronom, 1668, Paris, Musée du Louvre

angelegt wurden.[189] Dabei handelt es sich um ein in der Architekturmalerei geläufiges Verfahren: Sehr häufig ist noch heute, so auch hier, in der Bildoberfläche das Einstichloch einer Nadel zu erkennen. Oft wurde diese Konstruktionsmethode mit einer perspektivischen Zeichnung kombiniert, die manchmal in der Infrarot-Reflektographie, aber auch mit bloßem Auge zu erkennen ist.[190] Eine solche Unterzeichnung lässt sich allerdings bei Vermeer nicht nachweisen.

Die in der Architekturmalerei schon lange etablierten Methoden zur perspektivischen Konstruktion der gemalten Innenräume machen es unwahrscheinlich, dass Vermeer eine Camera obscura als Hilfsmittel benötigte, um einen Raum perspektivisch überzeugend darzustellen.[191] Jedoch weisen maltechnische Besonderheiten darauf hin, dass sich Vermeer intensiv mit optischen Phänomenen und daher möglicherweise interessehalber mit der Camera obscura beschäftigt hat.[192] Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass Vermeer einzelne, punktartige Lichtreflexe im Vordergrund mit unscharfen Konturen malte (Abb. 535). Damit setzte er die Erkenntnis um, dass das menschliche Auge nur einen kleinen Ausschnitt fokussieren kann und die außerhalb liegenden Oberflächen deshalb als unscharf wahrnimmt. Mit zunehmender Distanz zum Bild „korrigiert" das menschliche Auge diese „Unschärfe", so dass das Gemälde fast dreidimensional wirkt. Vermeer verstärkte diesen Effekt dadurch, dass er im Kontrast zu den unscharfen Konturen der Lichtreflexe die Gegenstände im Halbschatten mit scharfen Umrisslinien versah. So wurde der vom Licht

188 Vgl. WADUM 1997, S. 32.
189 Vgl. WADUM 1997, S. 32.
190 Zur perspektivischen Konstruktion der Bildräume mittels Unterzeichnungen vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 231f. und S. 536–538.
191 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 48.
192 Vgl. Ausst. Kat. KASSEL 2003, S. 48–52. Dazu ausführlich STEADMAN 2001.

Abb. 539: Johannes Vermeer, Die Spitzenklöpplerin, um 1669/70, Paris, Musée du Louvre

getroffene Ärmel im Hausmantel des Gelehrten nur mit grob aufgetragenen Pinselstrichen bezeichnet (Abb. 536). Die verschatteten Partien erhalten ihre Tiefe hingegen durch einen mehrschichtigen, differenzierten Farbaufbau: In den Schattenpartien des Teppichs im Vordergrund wurde über der rotbraunen Unterlegung ein Blauton aufgetragen, der mit einer grünen Lasur wieder abgetönt wurde (Abb. 537). In den beleuchteten Partien stehen die Farben jedoch oft auch unvermittelt nebeneinander, wobei Vermeer zur Verstärkung der Lichtintensität auch Komplementärfarben anwendete. So weisen die Hautpartien einen differenzierten Farbaufbau auf: Die Schatten wurden zunächst braun unterlegt, dann mit Mitteltönen abgedeckt, auf denen wiederum ein leuchtender rosafarbener Inkarnatton liegt. Die Intensität dieses rötlichen Tons wird durch einige grünliche Akzente gesteigert. Der Gelbton, mit dem die durchleuchtete Innenseite der Pergamentrolle neben dem Fenster wiedergegeben ist, wird durch den lilafarbenen Schatten daneben in seiner Intensität noch verstärkt.

Zusammen mit dem „Astronom" (Abb. 538) in Paris stellt der „Geograph" eine Ausnahme in dem vorwiegend von Frauenfiguren bestimmten Personal in Vermeers Bildwelten da. Außerdem handelt es sich um konkret benennbare Professionen, denen die Dargestellten nachgehen.[193] Das Pariser Gemälde gilt schon seit Längerem als Gegenstück zum Frankfurter „Geographen".[194] Auch wenn im Bildaufbau kleine Unterschiede bestehen, so legen die bis ins 18. Jahrhundert rei-

193 Leinwand, 51,5 x 45,5 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. R. F. 1983-28).

194 Zwar hatte sehr früh Weizsäcker die These, dass es sich um Pendants handelt, abgelehnt; vgl. Verz. 1900, S. 359. Aus inhaltlichen Gründen wurden beide Gemälde aber immer wieder als Paar angesehen; vgl. beispielsweise GOLDSCHEIDER

chende gemeinsame Provenienz wie auch konzeptionelle Ähnlichkeiten nahe, dass es sich um ein Bilderpaar handelt.[195] Ob sich die beiden Gemälde wechselseitig in ihrer Bedeutung kommentieren, bleibt zweifelhaft. Zwar hatte Eddy de Jongh im Hinblick auf die Moses-Darstellung im Hintergrund des „Astronomen" und unter Hinzuziehung eines Emblems mit einem Geographen von Spinniker eine Deutung versucht, die die beiden Gemälde als unterschiedliche Entwürfe für einen Lebensweg interpretiert.[196] Allerdings sind solche Überlegungen zu allgemein, als dass sie überzeugen. Zudem werden sie durch das bewusst Schwebende, Indifferente der Komposition, das Vermeer, wie die Pentimenti bezeugen, bewusst anstrebte, eher infrage gestellt.

Nachdem die Authentizität der Signaturen lange diskutiert und auch die Datierung infrage gestellt worden war, haben die technischen Untersuchungen im Vorfeld der Frankfurter Ausstellung von 1997 die Echtheit beider Inschriften bestätigt.[197] Der 1669 datierte „Geograph" entstand somit etwas später als der „Astronom" aus dem Jahr 1668.[198] Stilistisch steht beiden Gemälden die „Spitzenklöpplerin" (Abb. 539) nahe, die etwas später datiert wird.[199] Sie weist gleichfalls das wie eine Barriere wirkende Repoussoirmotiv im Vordergrund auf. Auch hier handelt es sich um einen mit einem Teppich bedeckten Tisch, auf dem ein Nähkissen und ein Brevier abgelegt sind. Wieder steht das versunkene, konzentrierte Arbeiten im Vordergrund, denn die junge Frau neigt ihren Kopf und beobachtet genau das Werk ihrer Hände, während sie sorgsam die Klöppel mit den feinen Fäden bewegt. Der Eindruck konzentrierter Vertieftheit wird auch hier durch die Lichtführung erzielt, denn der von rechts eintreffende Lichtstrahl sammelt sich auf der Stirn des Mädchens und ihren geschickten Fingern. Auch maltechnisch bestehen Übereinstimmungen mit dem „Geographen", denn die Raumtiefe, die eigentlich durch die bildparallel verlaufende, wie eine Folie wirkende Rückwand nicht ablesbar ist, wird durch den Effekt der verschwimmenden Konturen der Gegenstände im Vordergrund erzeugt.[200] Die Seidenfäden, die aus dem Nähkissen heraushängen, sind in ihrer Form kaum präzisiert, so dass sie erst mit einiger Distanz zum Bild Plastizität entwickeln. Wie beim „Geographen" ahmte Vermeer auch hier den Effekt der fokussierenden Wahrnehmung nach. Indem die dargestellten Bildräume nicht auf den ersten Blick präzise zu erfassen sind, verstärkte der Maler die abgeschlossene Wirkung seiner Bildschöpfungen, die wie ein eigenes, von der Welt des Betrachters unabhängiges Universum funktionieren.

LITERATUR

Verz. 1888, S. 142f., Nr. 217a; 1892, S. 53, Nr. 217a; 1897/1900, S. 51, Nr. 217a; 1900, S. 357–359, Nr. 217a; 1905/07, S. 42, Nr. 217a; 1907, S. 39, Nr. 217a; 1910, S. 50, Nr. 217a; 1914, S. 51, Nr. 217a; 1915, S. 126f., Nr. 217a; 1919, S. 141, Nr. 1149; 1922, S. 76; 1924, S. 240, Nr. 1149; 1932, S. 145–147; 1936, S. 15; 1963, S. 23; 1966, S. 126; 1971, S. 62; 1986, S. 33, Nr. 8; 1987, S. 104; 1995, S. 58f., Tafel 152

Hoet 1, 1752, S. 242, Nr. 3, 4, S. 333, Nr. 6; Hoet 2, 1752, S. 365, Nr. 10
Mantz 1860, S. 305
Thoré-Bürger 1866, S. 300, 313f., 321f., 459, 559, Nr. 34
Blanc 1877, S. 416
Levin 1886/87, Sp. 674
Levin 1887/88, Sp. 253
Henry Havard, Van der Meer de Delft, Paris 1888, S. 38, Nr. 37
Ebe 1901, S. 406
Peltzer 1903, S. 104–109
Veth 1905, S. 107f.
Thoré-Bürger 1906, S. 6, 16, 28, 40, 55, 80, Nr. 28
Hofstede de Groot 1, 1907, S. 589f., Nr. 5
Hofstede de Groot 1907, Nr. 4
Vanzype 1908, S. 13, 36, 41, 49, 70, 95f.

1958, S. 39; so auch De Vries 1967, S. 23. Ausführlich ging die Ausstellung im Städel von 1997 dieser Frage nach. In der Vorbereitung waren beide Gemälde technisch eingehend untersucht worden, bei denen keine Beschneidungen, aber so viele maltechnische Übereinstimmungen gefunden wurden, dass von einer gemeinsamen Konzeption der Gemälde auszugehen ist; vgl. Maek-Gérard 1997, S. 10f. Dazu auch Wheelock 1997, S. 14, der die inhaltlichen Bezüge betont.

195 Siehe dazu ausführlich Ausst. Kat. Frankfurt 1997.

196 Vgl. De Jongh 1967, S. 67. So auch Van Berkel 1996, S. 14.

197 Vgl. Waldeis 1997, S. 41f. Erste Zweifel über die Authentizität der Signatur auf der Rückwand kamen bereits unmittelbar nach dem Erwerb auf; vgl. Städel-Inventar 1880, Nr. 1149.

198 Aufgrund des Vergleichs mit der als „Dr. Faustus" bezeichneten Radierung von Rembrandt hatte Thoré-Bürger eine frühe Entstehung des Gemäldes um 1654 angenommen; vgl. Thoré-Bürger 1866, S. 321. Peltzer war von einer Entstehung Ende der 1650er Jahre ausgegangen; vgl. Peltzer 1903, S. 108. Für eine spätere Entstehung sprach sich Hofstede de Groot aus, der von einer Datierung des seiner Ansicht nach zur selben Zeit gemalten „Astronomen" um 1673 ausging; vgl. Hofstede de Groot 1, 1907, S. 589f., Nr. 5 und 6. Früh hingegen bezeichnet Vanzype die Datierung als echt, las sie aber als „1668"; vgl. Vanzype 1908, S. 49.

199 Leinwand, auf Holz aufgezogen, 23,9 x 20,5 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. M.I.1448). Vgl. Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 176–179, Nr. 17 und Mirjam Neumeister, Die Spitzenklöpplerin, eingelegt in Ausst. Kat. Rotterdam-Frankfurt 2004/05, o. S. Bereits Hausenstein wies auf die Verbindung zur „Spitzenklöpplerin" hin; vgl. Hausenstein 1924, S. 25.

200 Vgl. Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 176.

PLIETZSCH 1911, S. 70–73, 116, Nr. 5
LUCAS 1922, S. 19, 25
HAUSENSTEIN 1924, S. 25
HALE 1937, S. 126, 128, 197–200
DE VRIES 1939, S. 93, Nr. 39
PLIETZSCH 1939, S. 35f., 42, S. 58, Nr. 7
BODKIN 1940, S. 14
DE VRIES 1945, S. 122, Nr. 39
BLUM 1946, S. 30–32, 60, 64, 175f., Nr. 34
BERTRAM 1948, Abb. 40
KNOEF 1948–49, S. 286
VAN THIENEN o. J., S. 40
SWILLENS 1950, S. 59f., Nr. 23, S. 74, 76, 78f., 83, 85f., 109f., 116, 133, 135, 171, 176
GOWING 1952, S. 148–151
SEGNAIRE 1953, S. 80–83, Nr. 20
BLOCH 1954, S. 37
GOLDSCHEIDER 1958, S. 39, 140f., Nr. 28
GOWING 1960, S. 34, Nr. 75
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966, S. 114f.
Pierre DESCARGUES, Vermeer, Genf 1966, S. 8, 133
DE JONGH 1967, S. 65–68
DE VRIES 1967, S. 14, 23
Jan Vermeer van Delft, hrsg. v. Kuno MITTELSTÄDT, Berlin 1969, S. 42
FINK 1971, S. 493, 502
GRIMME 1974, S. 66–68, Kat. 25
WELU 1975, S. 544-547
BLANKERT 1975, S. 83f., 157f., Nr. 24
WRIGHT 1976, S. 13f., 55, 76-79, 84, Nr. 27
MENZEL 1977, S. 56, 63f.
BLANKERT 1978a, S. 13, 55, 63, 77, 166f., Nr. 124
WHEELOCK 1981, S. 13, 36, 47, 136-138
SLATKES 1981, S. 85f.
HAUSER 1981, S. 186–203
FOUCART 1983, S. 280f.
DOLLEKAMP 1983/84, S. 54
POPS 1984, S. 29, 80, 94
AILLAUD-BLANKERT-MONTIAS 1986, S. 136, 140, 191f., Nr. 24
HEDINGER 1986, S. 121–125
WELU 1986, S. 263–267
EDWARDS 1986, S. 197–201
MONTIAS 1989, S. 189, 225f., 266
ELOVSSON 1991, S. 17–25
NASH 1991, S. 26, 28f., 36, 106
BONAFOUX 1992, S. 11, 15f., 86–89
ARASSE 1993, S. 130, 193, Anm. 11
KNAFOU 1994, S. 56
WHEELOCK 1995, S. 114, 197, Anm. 1
Ausst. Kat. WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96, S. 34, 41, 170–175, Nr. 16
SUZMAN JOWELL 1996, S. 115–129
HERTEL 1996, S. 179f.
VAN BERKEL 1996, S. 13–23, 23
ZANDVLIET 1996, S. 53, 65f., 75
LARSEN 1996, S. 34, 107, Nr. 22
Jacques FOUCART, Le tableau du mois Nr. 34: L'Astronome et le Géographe de Vermeer, réunis après deux siècles de séparation, Faltblatt zur Ausstellung, Paris, Louvre, 22. Januar–16. März 1997
Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 54, Nr. 1
MAEK-GÉRARD 1997, S. 8–12
WHEELOCK 1997, S. 14–22
VAN BERKEL 1997, S. 23–30
WADUM 1997, S. 31–38
WALDEIS 1997, S. 39–46
SUZMAN JOWELL 1998, S. 41, 49, 52, Anm. 15, S. 53f., Anm. 33
COSTARAS 1998, S. 150, 162, Anm. 11, 165, 167
SCHLENKE 1998, S. 27–30, 41, 92–94
Ausst. Kat. FRANKFURT 1998/99, S. 60, Nr. 13
Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 190–193, Nr. 35
GASKELL 2000, S. 122, 127f., 170, 250, Anm. 23
LIEDTKE 2000, S. 228, 247, 254–257, 262f., 279, Anm. 12, 13, 295, Anm. 276, 280, 283, 284
STEADMAN 2001, S. 49–53, 66, 68, 71, 168
HERTEL 2001, S. 141, 145f., 149–155, 159f.
LIEDTKE 2001, S. 138, 167
BAILEY 2001, S. 82, 165–170, 213
Ausst. Kat. KASSEL 2003
HUERTA 2003, S. 82, 88f., 102f., 104f., 107, 115f., 140, Anm. 35, 143, Anm. 97
Ausst. Kat. ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05, S. 255–257, Nr. 71
LIEDTKE 2008, S. 148–152

ANDRIES VERMEULEN

Dordrecht 1763 – 1814 Amsterdam

Andries Vermeulen wurde am 23. März 1763 als Sohn des Landschaftsmalers und Kunsthändlers Cornelis Vermeulen (um 1732–1813) in Dordrecht geboren. Andries ging bei seinem Vater in die Lehre. Wie dieser malte er Kopien nach den Werken der großen Meister des 17. Jahrhunderts, beispielsweise von Meindert Hobbema und Aelbert Cuyp. Seine Spezialität waren Winterlandschaften, die deutlich die Vorbilder des Goldenen Zeitalters ahnen lassen. Am 6. Juli 1814 starb Vermeulen in Amsterdam.

LITERATUR: VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 2, 1817, S. 453f.; VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN 4, 1840, S. 190; THIEME-BECKER 34, 1940, S. 277; SCHEEN 1981, S. 543

WINTERLANDSCHAFT MIT EISLÄUFERN AUF EINEM FLUSS

INV. NR. 672

1800

Eichenholz, 61,0 x 85,3 cm

Signiert und 1800 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus zwei Brettern bestehende Eichenholztafel (Brett I: 29,0 x 85,3 x 0,8–0,9 cm; Brett II: 32,0 x 85,3 x 0,8–0,9 cm) wurde mit einer dünnen, elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung versehen, über der eine helle, sehr dünne violettgraue Ölgrundierung oder Imprimitur liegt. Darüber lässt sich eine stark pigmentierte blaue, unterschiedlich ausgemischte und mit einer braunen Lasur überzogene Schicht nachweisen, die möglicherweise zu einer verworfenen Komposition gehört. Anschließend wurde wiederum eine violettgraue Ölgrundierung aufgetragen, die als Grundlage für die jetzige Komposition dient. Die Ausmischung der blauen Schicht fällt am unteren Bildrand heller und im Bereich des Himmels dunkler aus. In der Infrarot-Reflektographie wird ein Pentiment an dem Jungen in der rechten unteren Bildecke sichtbar (Abb. 541): Zwischen seinen Beinen ist ein weiteres Bein zu erkennen, das zu einer später verworfenen Figur gehört. Offenbar war diese frontal zum Betrachter ausgerichtet, wie die nach vorn zeigende Kufe des Schlittschuhs verdeutlicht.

Zwischen dem 14. und dem 19. März 1878 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 56). Es befindet sich in einem guten Zustand. Größere Ausbrüche entlang der Ränder. Entlang des linken Bildrandes durch den Zierrahmen verursachte Ausbrüche im Himmel. Kleiner Ausbruch in der Schulter des Mannes im Mittelgrund, der gerade einer Dame in den Schlitten hilft, und im Rücken des Mannes mit dem grünen Mantel, der auf den Kufen des Schlittens rechts steht. Kleinere Ausbrüche im Uferbereich in der linken Bildecke. Große retuschierte Fehlstelle in dem auf der Eisfläche liegenden Ast links von dem Baumstumpf. Brettfuge am rechten Bildrand aufgegangen. Kratzer oben rechts in der Wolke.

Unter UV-Licht fluoresziert der ältere Firnis gleichmäßig. Die etwas dünnere Firnisschicht an den seitlichen Bildkanten deutet darauf hin, dass das Gemälde einmal im Rahmen gefirnisst wurde. Die Retusche über dem Ast auf der Eisfläche ist jünger.

Die Signatur „A:vermeulen F 1800" (Abb. 540) wurde in ockergelber Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Die Rückseite wurde mit grauer Farbe überstrichen. Sie ist seitlich breit, aber schwach abgefast. Leicht beschädigter Klebezettel oben rechts „G. 672".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1769 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1778 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1788.

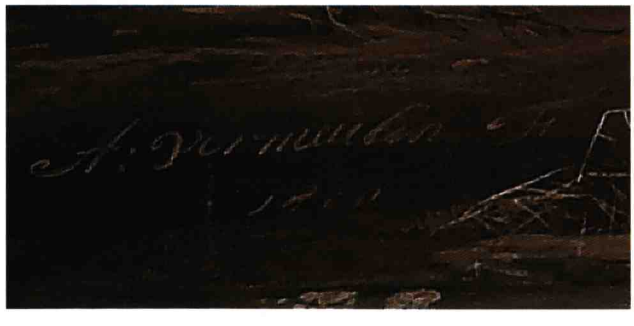


Abb. 540: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 541: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, Infrarot-Reflektographie: Pentiment am Jungen rechts im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 542: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, 1800, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Ant. Vermeulen"

BESCHREIBUNG

Vom unteren Bildrand ausgehend führt ein vereister Kanal auf eine Stadt am Horizont zu. Auf den flankierenden Ufern stehen einige Gebäude. Links sind zwischen hohen Bäumen mehrere Hütten zu sehen. Auf dem gegenüberliegenden Ufer erhebt sich am rechten Bildrand ein achteckiger Pavillon mit einer Kuppel, deren Abschluss eine Skulptur bildet. Zusammen mit dem schmiedeeisernen Tor, dessen Pfosten mit zwei kauernden Figuren geschmückt sind, gehört er vermutlich zu einem herrschaftlichen Anwesen, das jedoch zwischen den dicht stehenden Bäumen nicht zu erkennen ist. Viele Menschen haben sich in der Wintersonne auf das Eis begeben. Am linken Rand trägt ein Bauer zwei Eimer an einem Joch, mit denen er Wasser holt. Andere gehen typischen Vergnügungen nach: Links steht ein vornehmes Paar noch etwas abwartend am Ufer, während eine elegant gekleidete Gruppe mit einem Schlitten gerade die Eisfläche betritt. Im Mittelgrund sind weitere von Pferden gezogene Schlitten zu sehen, zwischen denen Eisläufer gemessen oder schnell ihre Bahnen laufen. Im Vordergrund ist ein kleiner Junge gestürzt, weil sich sein Schlittschuh gelöst hat. Mit der Nase ist er auf das Eis aufgestoßen, denn das Blut tropft herunter. Hut, Stock und ein Korb liegen neben ihm. Rechts schiebt ein Junge ein kleines Kind in einem einfachen Schlitten auf das linke Ufer zu. Dass die Sonne schon winterlich tief steht, machen die Wolken deutlich, die sich als dunkle Silhouetten vom goldfarbenen Himmel abheben.

FORSCHUNGSSTAND

Mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs wird das Gemälde unter der Zuschreibung an „Ant. Vermeulen" 1817 erworben. Die Taxation legt den Wert mit *f* 150 fest.[1] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird der Künstler als Anton Vermeulen bezeichnet.[2] Die Signatur „A. Vermeulen f. 1800." wird erstmals im Städel-Verzeichnis von 1835 erwähnt.[3] Johann David Passavant stellt 1855 Parallelen zu Aelbert Cuyp fest, die sich vor allem im leuchtenden Kolorit manifestieren würden.[4] Erst im Städel-Verzeichnis von 1870 wird der Vorname des Künstlers zu „Andries" korrigiert.[5]

DISKUSSION

Winterdarstellungen haben eine lange, bis in die mittelalterlichen Stundenbücher zurückreichende Tradition.[6] Bereits in den „Très Riches Heures" des Duc de Berry mit den Miniaturen der Gebrüder Limburg zeigt die

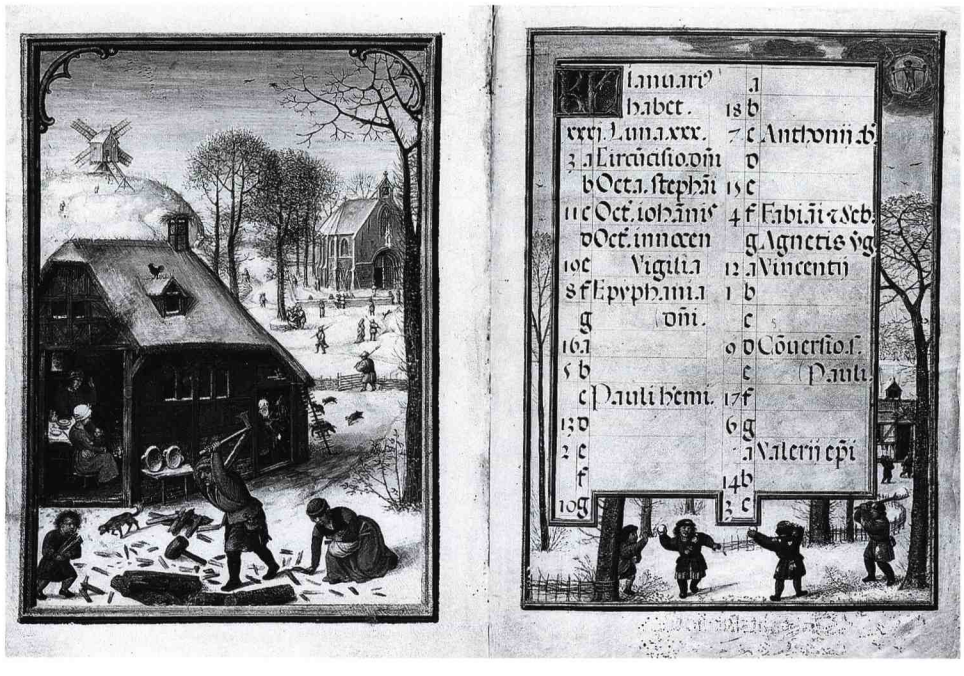


Abb. 543: Simon Bening, Der Monat Januar, um 1540, Miniatur aus einem Stundenbuch (Flämischer Kalender), clm.23.638, fol. 2v–3r, München, Bayerische Staatsbibliothek

1 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 19.
2 Vgl. Verz. 1819, S. 54, Nr. 225.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 83, Nr. 261.
4 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 63.
5 Vgl. Verz. 1870, S. 120, Nr. 210.
6 Vgl. Van Suchtelen 2001/02, S. 36–49.

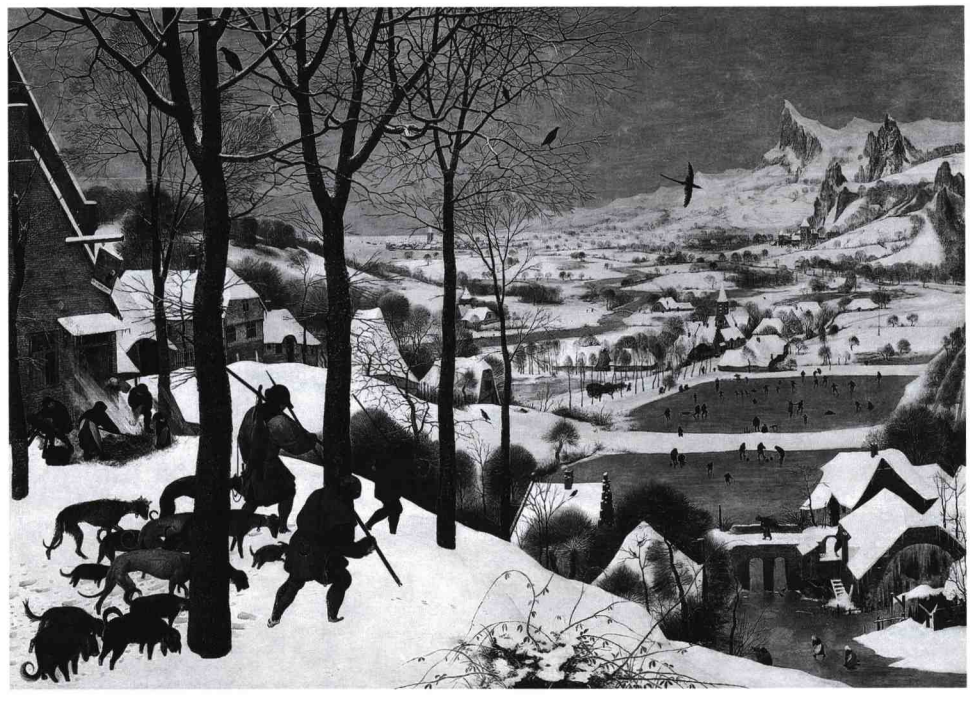


Abb. 544: Pieter Bruegel d. Ä., Die Jäger im Schnee, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum

Darstellung des „Februar" für den Monat typische Arbeiten und kombiniert sie mit Momenten der Muße, denn in dem Haus im Vordergrund sitzen einige Personen und wärmen sich am Feuer.[7] Dass der Winter, nach den langen Monaten der Feldarbeit, auch die Zeit der Ruhe und des Lebens von den gesammelten Vorräten war,[8] veranschaulicht die von Simon Bening um 1540 gemalte Miniatur zum Monat Januar (Abb. 543).[9] Links sieht man in einem Haus ein Paar, das vor dem Feuer sitzt. Der gedeckte Tisch daneben zeigt an, dass schon alles für eine Mahlzeit vorbereitet ist. Dass die Zeit auch zu sportlichen Vergnügen genutzt wurde, machen die Kinder deutlich, die draußen gerade eine Schneeballschlacht veranstalten.

Das Nebeneinander von nützlichen Tätigkeiten wie der Jagd oder dem Holzfällen einerseits und dem Vergnügen auf dem Eis andererseits wird in den folgenden Jahren zu einem Charakteristikum der Winterdarstellungen. So kombinierte Pieter Bruegel d. Ä. in dem 1565 datierten Gemälde „Jäger im Schnee" die Heimkehr von der Jagd mit der Darstellung von Schlittschuhläufern (Abb. 544).[10] Hier findet das Eisvergnügen vor der Kulisse hoher Berge statt. In der „Winterlandschaft mit Vogelfalle", die im gleichen Jahr entstand, wählte er eine Dorflandschaft als Hintergrund und schuf so den Prototyp der niederländischen Winterbilder, die vor allem im 17. Jahrhundert eine Blütezeit erlebten.[11]

Im späten 18. Jahrhundert wurde die Malerei des „Goldenen Zeitalters" wiederentdeckt.[12] Andries Vermeulen, der häufig Winterlandschaften malte, griff dabei auf Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurück, wie hier bei dem Frankfurter Gemälde.[13] So kommt die zentralperspektivische Darstellung mit einem zugefrorenen Kanal, der sich bis zum Horizont erstreckt und von Uferzonen mit Häusern flankiert wird, bereits in den Winterbildern von Hendrick Avercamp vor. Das um 1620 entstandene Werk in der Sammlung Carter steht exemplarisch für diesen Bildaufbau (Abb. 545).[14] Die Eisfläche bietet Platz für eine Vielzahl unterschiedlicher Motive, denn die Horizontlinie ist verhältnismäßig hoch angesetzt, so dass der Himmel nur knapp die Hälfte der Darstellung einnimmt und entsprechend viele Figurenmotive einge-

7 Velinpapier, 22,5 x 13,5 cm. Chantilly, Musée Condé. Abgebildet in: Raymond CAZELLES, Johannes RATHOFER, Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les très Riches Heures, München 1988, S. 18f. Dazu auch VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 36.

8 Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 30.

9 Miniatur aus einem Stundenbuch (Flämischer Kalender), clm 23.638, fol. 2v–3r. München, Bayerische Staatsbibliothek. Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 38.

10 Holz, 117 x 159 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. GG_1838).

11 Holz, 37 x 55,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 8724). Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 41.

12 Vgl. DE LEEUW 1997/98, S. 18f., dort auch zum Thema der Winterlandschaften.

13 Zum Einfluss der Winterlandschaften des 17. Jahrhunderts allgemein vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 140.

14 Holz, 36,8 x 65 cm. Collection of Mr and Mrs Edward W. Carter. Zur Datierung vgl. A MIRROR OF NATURE. DUTCH PAINTINGS FROM THE COLLECTION OF MR. AND MRS. EDWARD WILLIAM CARTER, Ausst. Kat., bearb. v. John Walsh, Cynthia P. Schneider, Los Angeles County Museum of Art; Boston, Museum of Fine Art; New York, The Metropolitan Museum 1981/82, Los Angeles 1981, S. 3–7, Nr. 1.

15 Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 54.

fügt werden konnten. Die Nachfolger Avercamps erzielten einen wirklichkeitsgetreueren Eindruck, indem die Horizontlinie abgesenkt wurde und das Geschehen damit auf Augenhöhe des Betrachters stattfand.[15] Statt auf viele kleine, narrative Motive legten sie nun den Schwerpunkt auf die Wiedergabe der winterlichen Stimmung.[16] Dafür ist die „Winterlandschaft mit Laternenpfahl" von Jacob van Ruisdael im Städel ein einprägsames Beispiel, denn hier wird der Himmel von dramatischen Wolken überzogen, die einen aufziehenden Schneesturm ankündigen.[17] Die in der zweiten Hälfte der 1650er Jahre entstandene „Winterlandschaft mit Schneesturm" von Aert van der Neer verbindet den traditionellen zentralperspektivischen Bildaufbau mit der Wiedergabe der für den Winter typischen meteorologischen Phänomene (Abb. 546).[18]

Für seine 1800 datierte Winterlandschaft im Städel griff Vermeulen auf diese Bildtradition zurück. Er stellte keinen Sturm, sondern einen ruhigen, sonnigen Tag dar, betonte aber mit der tiefstehenden Sonne, die die Wolken von unten beleuchtet, die für diese Jahreszeit typischen kurzen Tage. Obgleich der Horizont relativ tief angesetzt ist, bleibt genügend Platz für zahlreiche winterliche Motive. In warme Mäntel gehüllt, genießen die Menschen die Wintersonne und gleiten in Schlitten oder auf Kufen über das Eis. Im Mittelgrund ist ein Zelt zu erkennen, wo vermutlich warme Getränke ausgeschenkt werden. Von den Vorbildern des 17. Jahrhunderts inspiriert ist auch die auf den Ufern zu erkennende Bebauung: Links ist ein Dorf zu sehen und rechts ein Pavillon neben einem großen Tor. Es weist auf ein herrschaftliches Anwesen hin, das aber zwischen den dicht stehenden Bäumen nicht zu erkennen ist. In flämischen Darstellungen um 1600 war es durchaus üblich, das Eisvergnügen mit der Ansicht eines Schlosses oder einer Burg zu verbinden.[19]

Mit dem Thema der Winterlandschaften setzte sich Andries Vermeulen mehrfach auseinander. Im selben Jahr wie das Frankfurter Gemälde entstand eine Darstellung des Eisvergnügens, die sich allerdings im Bildaufbau unterscheidet (Abb. 547).[20] Da die einzelnen Motive wie die Eisläufer, ein großer Baum und ein Zelt

Abb. 545: Hendrick Avercamp, Winterszene auf einem zugefrorenen Kanal, um 1620, Sammlung Mr and Mrs Edward W. Carter

16 Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 62 unter Hervorhebung von Aert van der Neer und Jan van de Cappelle.

17 Leinwand, 36,2 x 31,2 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1109). Das Gemälde wird in die 1670er Jahre datiert; vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 257–260.

18 Leinwand, 61 x 76 cm. Privatsammlung. Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, Nr. 17.

19 Ein Beispiel ist die 1570 von Pieter van der Heyden nach einer Vorlage von Hans Bol gestochene Darstellung des „Winters" (Kupferstich, 224 x 285 mm. HOLLSTEIN IX, 66) oder die von Hessel Gerritsz nach David Vinckboons geschaffene Winterszene mit einer Ansicht von Schloss Zuylen, um 1605–1610 entstanden (Radierung, 189 x 243 mm. HOLLSTEIN VII, 20).

20 Leinwand, 59,5 x 75,5 cm. Verst. München (Hugo Ruef) 6. November 1996, Nr. 1598.

21 Ein weiteres Beispiel für diesen Bildaufbau ist eine undatierte Winterlandschaft von Vermeulen, in der ein von Eis eingeschlossenes Boot und ein auf der Böschung stehendes Fuhrwerk den Vordergrund einnehmen (Leinwand, 47 x 65 cm. Verst. Slg. Joseph und David Vogel, New York (Parke Bernet) 18. April 1956, Nr. 30).

22 Holz, 36,5 x 50,8 cm. Verst. New York (Christie's East) 3. November 1999, Nr. 26. Diesem Kompositionstyp entspricht auch eine undatierte Winterlandschaft, allerdings dominiert hier eine von einer Mauer umgebene Stadt das rechte Ufer (Leinwand, 89 x 128 cm. Verst. Lord Brownlow u. a., London (Christie's) 6. April 1984, Nr. 4).

23 Als eine der frühesten und wegweisenden Darstellungen des Eisvergnügens ist der um 1560 entstandene Stich von Frans Huys nach einer Vorlage von Pieter Bruegel d. Ä. mit den „Schlittschuhläufern beim Georgstor in Antwerpen" anzusehen (Kupferstich, 233 x 297 mm. HOLLSTEIN III, 205). Vgl. VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 16, dazu auch Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 49–53, Nr. 2.

Abb. 546: Aert van der Neer, Winterlandschaft mit Schneesturm, um 1655–1660, Privatsammlung

Abb. 547: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Zelt im Hintergrund, 1800, zuletzt München, Hugo Ruef (1996)

nahsichtiger gegeben sind, dominieren sie den Vordergrund.[21] Hier liegt der Schwerpunkt auf der Wiedergabe der narrativen Elemente, im Frankfurter Gemälde hingegen auf dem atmosphärischen Moment. Er wird durch die Tiefenerstreckung des zugefrorenen Kanals betont, der sich unendlich weit bis zur Stadtkulisse am Horizont zu erstrecken scheint. Das Motiv kommt auch in einer undatierten Winterlandschaft von Vermeulen vor, in der wiederum die Figuren der Tiefenerstreckung untergeordnet sind.[22]

Nicht nur in der Komposition, sondern auch in den einzelnen Figurenmotiven orientierte sich Vermeulen an der Bildtradition.[23] Neben Paaren, die gemeinsam den Schritt aufs Eis wagen, sind schnelle Läufer zu sehen. Dass die Freude an der Bewegung in der winterlichen Luft ein alle soziale Schichten umfassendes Vergnügen

Abb. 548: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, Mikroskopaufnahme: Lockerer Farbauftrag am Sattel des Pferdes in der Bildmitte, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 550: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, Mikroskopaufnahme: Übereinandergelegte Farbschichten am Pferd rechts, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 549: Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss, Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

war, lässt sich an den Schlitten ablesen. Kutschenartige Gefährte, die von Pferden gezogen werden, deuten auf einen vornehmen Lebensstil hin, wohingegen sich einfachere Leute mit einem schlichten Holzschlitten begnügen. Ein beliebtes Motiv sind auch die Gefährdungen, die die spiegelglatte Fläche mit sich bringt. Vermeulen wählte zwar nicht das dramatische Moment einer eingebrochenen Figur, wohl aber das der Wiedergabe eines Sturzes. Hier hat es einen Jungen erwischt, der mit einem Korb in der Hand unterwegs war und sich deshalb nicht mehr halten konnte. In der Emblemliteratur wurde das Motiv häufig genutzt, um auf die Gefährdungen des Lebens hinzuweisen, die unter einer vermeintlich tragfähigen Schicht lauern und in die man unversehens geraten kann.[24] In Vermeulens Darstellung, in der die Freude am Eis und an den winterlichen Vergnügungen dominiert, ist davon auszugehen, dass dieses Motiv ohne tiefere Bedeutung, sondern aufgrund seines anekdotischen Gehaltes gewählt wurde.

Obgleich sich Vermeulen motivisch an den Vorgaben des 17. Jahrhunderts orientierte, äußert sich sowohl im kühlen, zum Teil pastelligen Kolorit wie auch in der skizzierenden offenen Pinselschrift, dass dieses Gemälde am Übergang des 18. in das 19. Jahrhundert entstanden ist. So besteht der Sattel des Pferdes in der Bildmitte aus locker gesetzten Strichen, die die einzelnen Formen nur andeuten (Abb. 548). Eine zackige Linie beispielsweise markiert die Kontur der Satteldecke; weiße, dünnflüssige Farbe, die mit dem Pinsel ausgestrichen wird, bezeichnet das Zaumzeug. Lachsrote und hellblaue Farbakzente werden locker aufgetragen. Anders als im 17. Jahrhundert dominieren nun feinpigmentierte Farben, deren Konsistenz variiert. Damit gelingt es Vermeulen, eine lebendige Wirkung der Oberflächen zu erzielen. Das schimmernde Fell des Kutschpferdes rechts entsteht durch dünnflüssige Farbe, die die untere Schicht durchschimmern lässt (Abb. 550). So wurde über den mit Ocker angelegten Körper des Pferdes eine braune Schicht aufgetragen, so dass der ockerfarbene Grund noch sichtbar ist. Darüber liegt teilweise eine halbtransparente hellgraue Lasur, die im Farbton dem eisigen Dunst am Horizont entspricht und somit den spiegelnden Glanz des Fells andeutet. Pastos gesetzte Farbe suggeriert Zaumzeug, Sattel und Zügel; lockere Pinselstriche bezeichnen die Mähne des Pferdes. Die betont

24 Auf eine solche Bedeutung verweist die Stichunterschrift unter den „Schlittschuhläufern beim Georgstor in Antwerpen" von Frans Huys nach einer Vorlage von Pieter Bruegel d. Ä., die Johannes Galle bei der Neuauflage des Stichs ergänzte; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 51. Zu den moralisierenden Bedeutungen, die mit den Unfällen auf dem Eis verbunden wurden, auch VAN SUCHTELEN 2001/02, S. 16–19.

25 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 27. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

malerische Auffassung äußert sich auch in der Figurenstaffage, denn mit flüchtigen Pinselzügen werden Details der Kleidung wie Pelze, Tücher und modische Kopfbedeckungen bezeichnet (Abb. 549). Mit der Wiedergabe solcher zeittypischer Details aktualisierte Vermeulen den traditionellen Bildtypus.

Die Rückseite ist sehr glatt gehobelt und weist scharfkantige Grate auf. Dies deutet bereits auf eine industrielle Produktion der Holztafel mit modernen Maschinen hin. Dem dendrochronologischen Befund zufolge entstand die Tafel wahrscheinlich ab 1788.[25] In Ausbrüchen wird erkennbar, dass über der zweischichtigen Grundierung aus einer elfenbeinfarbenen Kreide- und einer hellen violettgrauen Ölgrundierung eine stark pigmentierte blaue, unterschiedlich ausgemischte und mit einer braunen Lasur überzogene Schicht liegt. Diese gehört möglicherweise zu einer verworfenen Komposition, die sich im Röntgenbild allerdings nicht nachweisen lässt, da eine Bleiweiß enthaltende Schicht die Röntgenstrahlung gleichmäßig abschirmt und so ein differenziertes, alle Schichten erfassendes Röntgenbild verhindert.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 54, Nr. 225; 1823, S. 32, Nr. 225; 1830, S. 21, Nr. 144; 1833, Taf. 13; 1835, S. 83, Nr. 261; 1844, S. 65, Nr. 63; 1855, S. 26, Nr. 63; 1858, S. 104, Nr. 256; 1866, S. 107, Nr. 256; 1870, S. 120, Nr. 210; 1873, S. 123, Nr. 210; 1879, S. 149, Nr. 302; 1883, S. 152, Nr. 302; 1888, S. 162, Nr. 302; 1892, S. 67, Nr. 302; 1897/1900, S. 65, Nr. 302; 1900, S. 359f., Nr. 302; 1905/07, S. 55, Nr. 302; 1907, S. 51, Nr. 302; 1910, S. 65, Nr. 302; 1914, S. 67, Nr. 302; 1915, S. 118, Nr. 302; 1919, S. 142, Nr. 672; 1924, S. 240, Nr. 672; 1995, S. 59, Abb. 106

EBE 1901, S. 562

ARIE DE VOIS

Utrecht um 1632 – 1680 Leiden

Arie de Vois stammte aus einer Musikerfamilie: Sein Vater Alewijn de Voys folgte dem Großvater Pieter Alewijnszn. de Voys, Schüler des berühmten Jan Pietersz. Sweelinck, in die Laufbahn als Organist. Zunächst war er am Dom zu Utrecht angestellt, wo um 1632 sein Sohn Arie geboren wurde. 1636 übersiedelte die Familie nach Leiden, nachdem Alewijn de Voys die Stelle als Organist an der Pieterskerk angetreten hatte. Houbraken zufolge schickte er Arie zu Nicolaes Knüpfer nach Utrecht in die Lehre. Von dort ging er nach Leiden zurück und schloss seine Ausbildung bei Abraham van den Tempel ab. Am 16. Oktober 1653 wurde De Vois Mitglied der St. Lukasgilde. Bis in die 1660er Jahre hatte er insgesamt viermal das Amt des „hoofdman" (Hauptmann) und zweimal das des Dekans inne. Seine Hochzeit mit der gleichfalls aus Leiden stammenden Marya van der Vecht fand am 5. Februar 1656 statt. Obgleich Houbraken berichtet, dass sie vermögend war und Arie de Vois deshalb in den nach der Eheschließung folgenden Jahren nur ein Bild malte, sind aus den 1660er Jahren zahlreiche Werke überliefert. Offenbar lebte die Familie jedoch über ihre Verhältnisse, denn wiederholt sind finanzielle Schwierigkeiten überliefert. Im Juli 1680 starb Arie de Vois in Leiden.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 162–164; Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 250

KOPF EINES BÄRTIGEN MANNES IN ORIENTALISCHER TRACHT

INV. NR. 674

Um 1660–1670

Eichenholz, 27,1 x 23,8 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (27,1 x 23,3 x 0,5–1,0 cm) wurde mit einer zweischichtigen Grundierung versehen: Über einem elfenbeinfarbenen Kreidegrund liegt eine hellgraue Ölgrundierung.
Der Zustand ist eher mäßig. Bestoßungen oben und rechts. Die Übermalung entlang der Bildränder wurde vermutlich nachträglich über einer allseitigen, im Abstand von 0,4 cm verlaufenden Ritzung aufgetragen. Großer, retuschierter Kratzer von der linken unteren Bildecke bis zum linken Nasenloch; kleiner Kratzer rechts vom Kopf. Kraterartige Fehlstellen in der Malschicht, beispielsweise in den Schattenpartien des Inkarnats (dort retuschiert), im Gewand sowie im lilafarbenen Teil der Kopfbedeckung, gehen wohl auf einen Lösemittelschaden zurück. Die auf dem Firnis liegenden, lasurartigen Retuschen unterhalb des Bartes verdecken möglicherweise größere Fehlstellen, die durch den Lösemittelschaden entstanden sein könnten. In der rechten Bildhälfte im Ärmel punktförmige, glänzende Retuschen, die über Ausbrüchen plastisch auf der Bildoberfläche sitzen. Daneben kleine, unretuschierte Ausbrüche. Die grauen Striche an der Nasenwurzel wurden mit Retuschierfarbe aufgebracht. Kleinere Dellen im Gewand und über die Bildoberfläche verteilt. Der leicht krepierte, in Teilen reduzierte Firnis fluoresziert unter UV-Licht kaum.
Die Rückseite ist allseits regelmäßig abgefast, nur die linke Abfasung fällt etwas kürzer aus. Abgekratzer Klebezettel oben Mitte, darunter weiterer Klebezettel: „№. 674." Mit weißer Kreide „192", darunter unleserliche Kreidespuren.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1640 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1651 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1657.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Ary de Vois"

VARIANTE

Arie de Vois, Holz, 21,3 cm (Durchmesser). Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum (Abb. 551).[1]

KOPIEN

a) Johann Ludwig Ernst Morgenstern, Holz, 7,8 x 7,4 cm, um 1802–1828. Im Morgenstern'schen Miniaturenkabinett, Schrank II, Mitte. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum (Inv. Nr. IV-1980-4).[2]
b) Anonym, Holz, 26 x 20 cm. London, Kunsthandel J. Bruinse (1921).[3]

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

a) Peter Joseph Lützenkirchen, Mezzotinto, 283 x 225 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 11233).[4]
b) Johann Friedrich Morgenstern, Radierung, 137 x 104 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 11234).[5]

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen, olivfarbenen Hintergrund ist ein bärtiger Greis in Halbfigur wiedergegeben. Von dem

1 Das Gemälde ist „ADVois" [ADV ligiert] signiert. Vgl. Kat. GLASGOW 1961, S. 147, Nr. 625.
2 Vgl. Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S.131 und Ausst. Kat. FRANKFURT 1999/2000, S. 50.
3 Auf dem Foto im RKD, Den Haag, wird das Gemälde als „nach Arie de Vois" bezeichnet. Hofstede de Groot hatte es, den Angaben auf dem Foto zufolge, 1921 gesehen und als eigenhändig bezeichnet. Die gerade, nicht leicht geneigte Kopfhaltung des Dargestellten weicht von den Versionen in Glasgow und Frankfurt ab.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 371. Das Blatt zeigt zusätzlich noch ein Brüstungsmotiv im Vordergrund.
5 Vgl. Verz. 1900, S. 371. Die Komposition erscheint hier im Gegensinn.

dunklen Grund hebt sich das kühle Inkarnat des Gesichtes markant ab. Obgleich es durch die Wendung des Kopfes nach rechts zum Teil verschattet ist, sind seine hageren Züge dennoch zu erkennen. Die von tiefen Falten zerfurchte Stirn betont den nachdenklichen Ausdruck der tiefliegenden Augen. Diese sind von zahlreichen Fältchen umgeben. Eine lange, knochige Nase springt markant zwischen den gerunzelten Brauen hervor. Der kleine Mund bleibt unter einem langen, grauen Vollbart fast verborgen. Einen farbigen Akzent setzt ein Tuch mit blauen und roten Streifen auf gelb-grauem Grund, das er um die Stirn gewickelt hat. Ein aufblitzender Reflex deutet eine Agraffe oder eine Schmucknadel an, die zwischen dem bunten Stoff und einem grauen Schal steckt. Dieser ist um eine lilafarbene Samtmütze, die auf der Innenseite mit Pelz gefüttert ist, geschlungen und mit dem bunten Tuch neben der Schläfe verknotet. Das links neben dem Bart auf die Schulter herabfallende Ende verstärkt das turbanartige Aussehen dieses Kopfputzes. Der Mann trägt einen dunkelroten, von einem Pelz gesäumten Mantel, der sich über dem Bauch öffnet und die Schärpe eines Untergewandes erkennen lässt. Seine leicht zurückweichende linke Schulter deutet eine diagonale Position und damit eine Tiefenräumlichkeit an.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs und gilt bereits beim Erwerb als Werk des Arie de Vois. In der Taxation von 1817 wird der Wert mit *f* 220 angegeben.[6] Im Städel-Verzeichnis von 1819 wird das Gemälde als „Kopf eines alten Mannes in orientalischer Kleidung" beschrieben.[7] Obgleich in der Folgezeit an der Zuschreibung festgehalten wird, kamen um 1880 offenbar Zweifel auf, denn eine handschriftliche Annotation im Städel-Inventar von 1880 vermerkt: „Wohl eher Dietericy (Dahl)?".[8] Die gleiche Anmerkung findet sich handschriftlich im Städel-Verzeichnis von 1883.[9] Diese Über-

Abb. 551: Arie de Vois, Der Kopf eines Juden, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Culture and Sport Glasgow (Museum)

6 Vgl. Archiv. 1817, S. 25, Nr. 92.
7 Vgl. Verz. 1819, S. 49, Nr. 186.
8 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 674.
9 „Wohl Dietricy?"; vgl. Verz. 1883, S. 126, Nr. 192. Zweifel an der Zuschreibung des Gemäldes an De Vois äußert auch Theodor Levin; vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 285, Nr. 99.

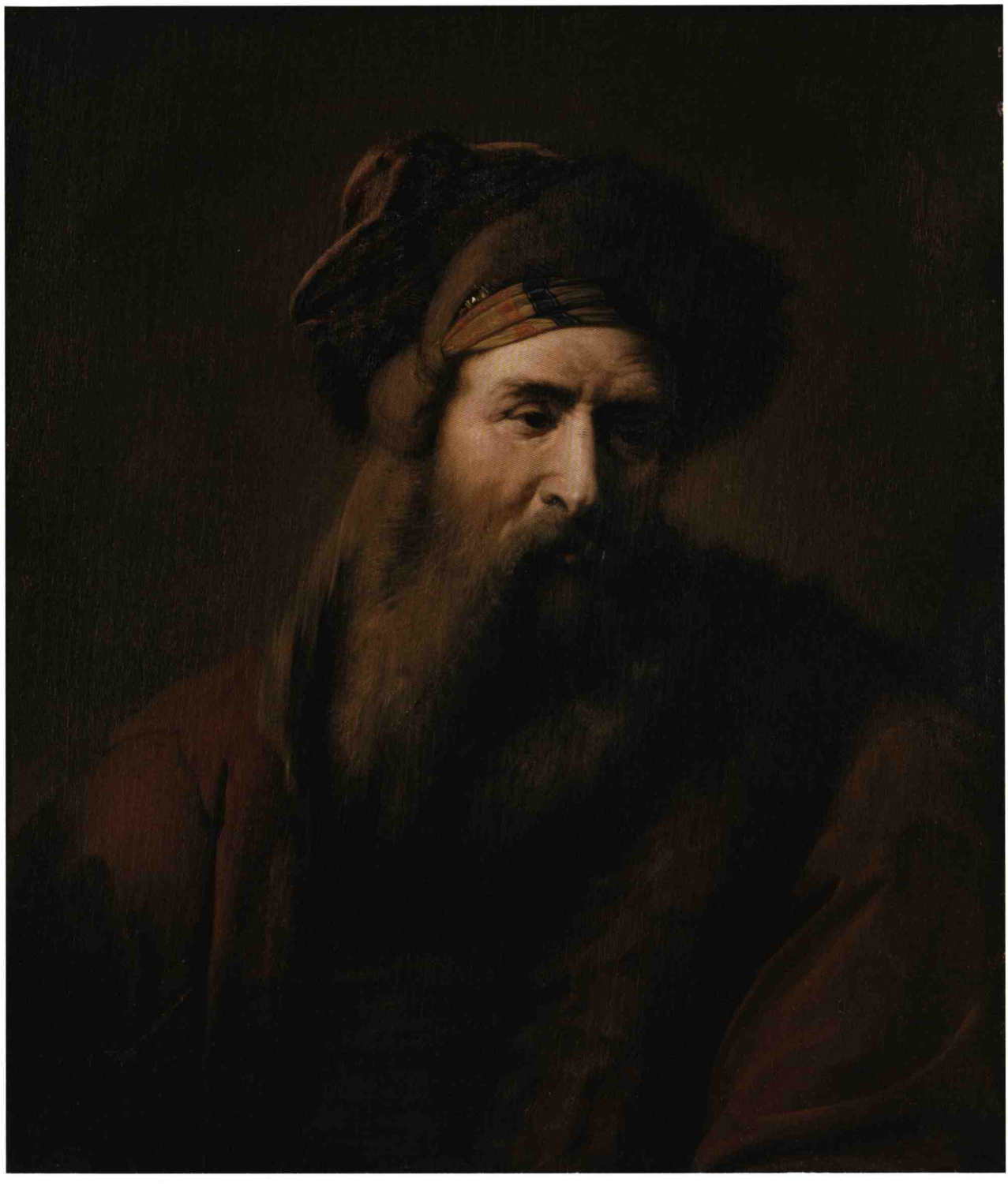


Abb. 552: Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht, um 1660–1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

legung kann sich jedoch nicht durchsetzen, denn auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen wird Arie de Vois als Maler genannt, so auch im Gemäldekatalog von 1900.[10] Heinrich Weizsäcker bezeichnet die Darstellung als „Männlicher Studienkopf" und erwähnt die signierte Fassung im Museum in Glasgow, bei der es sich um einen Tondo und nicht wie bei dem Frankfurter Gemälde um ein Hochformat handelt.[11] Außerdem verweist Weizsäcker auf ein Schabkunstblatt von Peter Joseph Lützenkirchen und eine Radierung, die die Komposition im Gegensinn zeigt, von Johann Friedrich Morgenstern. Arthur Hanke erwähnt den Einfluss von Frans van Mieris auf Arie de Vois.[12] Im Katalog des Museums in Glasgow von 1961 wird das Städel-Gemälde als Replik bezeichnet.[13]

DISKUSSION

In der Leidener Malerei waren Darstellungen von Menschen in orientalisierender Tracht äußerst beliebt. Dabei konnte es sich sowohl um „portraits historiés", in denen eine reale Person in die Rolle einer biblischen Figur schlüpfte, als auch um Tronien handeln. Im Unterschied zum Bildnis zeigen diese zumeist fiktive Figuren, oft in

Abb. 553: Rembrandt, Alter Mann mit Pelzmütze, 1630, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

10 Vgl. Verz. 1900, S. 371, Nr. 192.

11 „Derselbe Kopf in nahezu vollständiger Übereinstimmung, jedoch in rundem Ausschnitt, im übrigen mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet, in der Sammlung der Corporation Galleries of Art in Glasgow (No. 528) nach freundlicher Mittheilung des Herrn W. Paton ebenda."; vgl. Verz. 1900, S. 371, Nr. 192.

12 Vgl. Verz. 1915, S. 110, Nr. 192.

13 Vgl. Kat. GLASGOW 1961, S. 147, Nr. 625.

14 Zu einer Definition der Tronien vgl. HIRSCHFELDER 2001/02, S. 82–90.

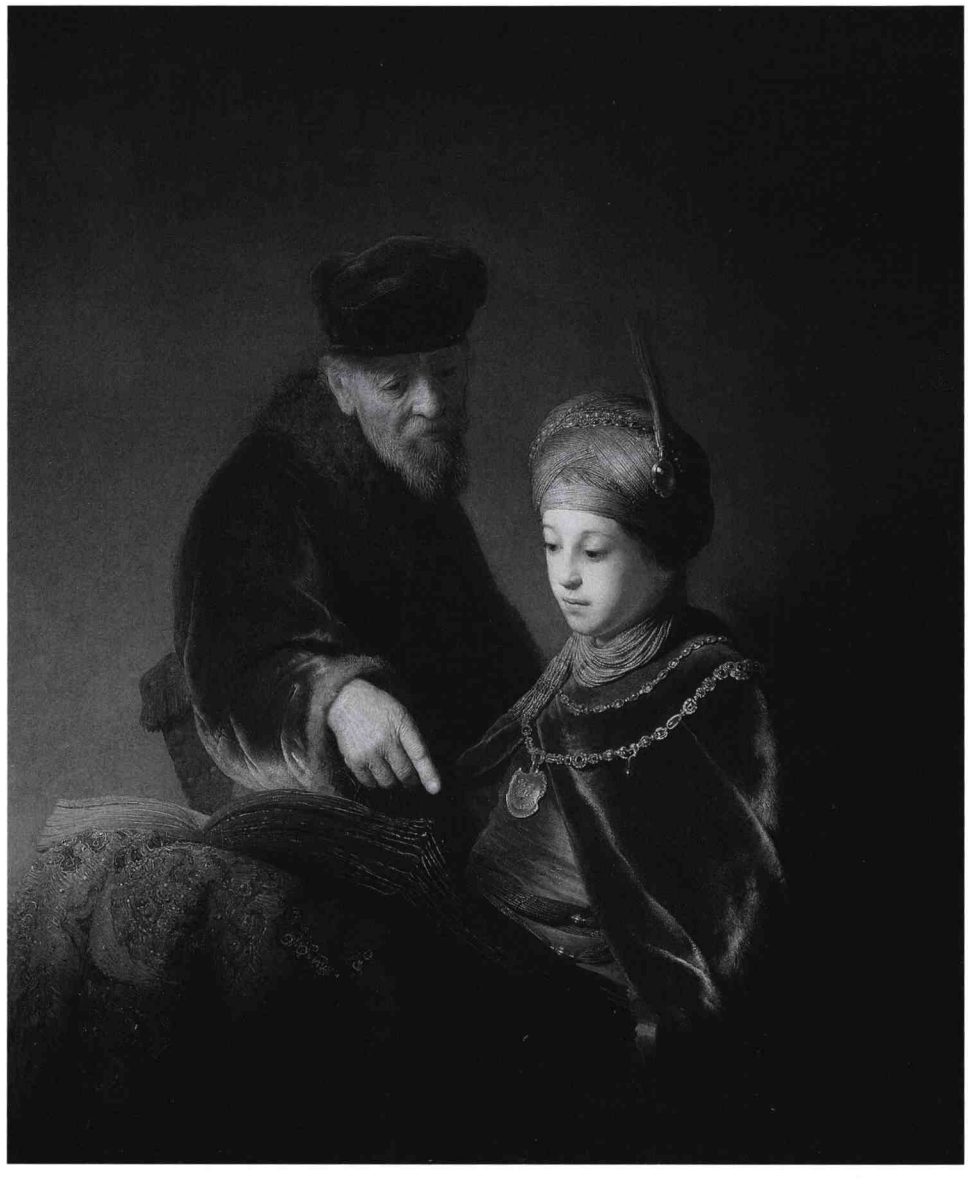


Abb. 554: Gerrit Dou und Rembrandt (?), Porträt des Prinzen Rupert von der Pfalz und seines Lehrers als Eli beim Unterrichten Samuels, um 1631, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

exotischer Kleidung.[14] Schon vor 1630 setzten sich Rembrandt und Jan Lievens intensiv mit dem Bildtypus der Tronie auseinander. Ein charakteristisches Beispiel ist der „Alte Mann mit Pelzmütze" von Rembrandt (Abb. 553).[15] Das 1630 entstandene Gemälde zeigt die Büste eines bärtigen Greises, der einen breiten Pelzkragen und eine exotische Kopfbedeckung trägt. Es handelt sich um eine Art hohe Mütze, einen „Kolpak", aus einem weichen, samtigen Stoff, die tief in der Stirn sitzt und von einem Schal zusammengehalten wird.[16] Mit einer ähnlichen Tracht tritt ein alter, ins Profil gewendeter Mann auf, den Lievens zum Thema seiner Radierung machte.[17] Die Kopfdeckung besteht wiederum aus einer Pelzmütze, die durch einen darum gewickelten Schal in Form gebracht wird.

Auch nach dem Weggang von Rembrandt und Lievens aus Leiden blieben orientalisierende Motive aktuell. Gerrit Dou übernahm diese wohl von seinem Lehrer Rembrandt.[18] Um 1631 vollendete er vermutlich das von Rembrandt begonnene „Porträt des Prinzen Rupert von der Pfalz und seines Lehrers als Eli beim Unterrichten Samuels" (Abb. 554). Es zeigt den jugendlichen Protagonisten mit einem golddurchwirkten Turban und seinen Lehrer in der typischen Tracht des Gelehrten mit einem

15 Holz, 22,2 x 17,7 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 285–292, A 29 und Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 62–65, Nr. 9.

16 Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 289 und Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 62.

17 Radierung, 164 x 144 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (HOLLSTEIN XI, 39). Dazu auch HIRSCHFELDER 2001/02, S. 87, Abb. 4.

18 Zu Rembrandt vgl. BAHRE 2006, S. 129–143.

Pelzmantel und der hohen Mütze, dem „Kolpak".[19] Wie ein Reflex auf dieses „portrait historié" wirkt die von Frans van Mieris d. Ä. um 1656/57 gemalte Genreszene mit der Unterweisung eines kleinen Jungen durch seine Mutter.[20] Das Thema wurde als Darstellung der Hannah gedeutet, die ihren Sohn Samuel dem Lehrer Eli übergibt.[21] Dieser entspricht gleichfalls mit seinem pelzgesäumten Mantel und der mit einem Schal umwickelten Mütze dem Typus des alttestamentarischen Gelehrten. Orientalisierende Motive traten aber nicht nur in Rollenporträts und Genreszenen, sondern auch in den Tronien auf. Mit diesem Bildtypus setzte sich auch Frans van Mieris auseinander. Dies belegt nicht nur das „Bildnis einer Frau mit Barett" (Abb. 324) in der Städel-Sammlung, sondern auch die Darstellung eines „Mannes im orientalischen Gewand" aus dem Jahr 1665.[22] Wie Rembrandt nutzte auch Van Mieris die Tronie als Affektstudie, wie die aufgerissenen Augen des Mannes mit den hochgezogenen Brauen und die angespannte Oberlippe verdeutlichen.[23]

Mit dem Gemälde eines bärtigen Mannes im Städel schloss sich Arie de Vois der Darstellungstradition der

Abb. 555: Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht, Mikroskopaufnahme: Mit flüssigen Pinselstrichen gemaltes Tuch, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 556: Rembrandt, David spielt die Harfe vor Saul, Mikroskopaufnahme: Mit dem Pinsel horizontal vertriebene, noch feuchte Malfarbe zur Andeutung eines Faltenwurfs, Frankfurt a. M., Städel Museum

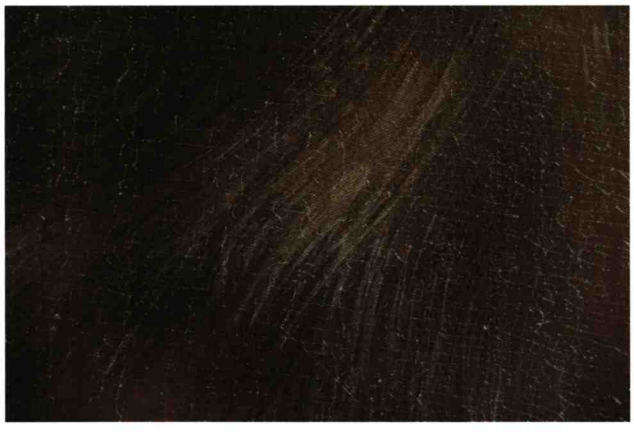


Abb. 557: Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht, Mikroskopaufnahme: Fein gemalte Härchen im Pelzkragen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 558: Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernder dunkler Grund zur Bezeichnung von Falten, Frankfurt a. M., Städel Museum

19 Leinwand, 102,9 x 88,2 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 84.PA.570). Ernst van de Wetering hält das Gemälde für ein von Rembrandt begonnenes Werk, das der junge Dou vollendet hat; vgl. Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 324–331.

20 Holz (mit halbrundem Abschluss), 29,2 x 21,6 cm. New York, Privatsammlung. Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 60f., Nr. 50 und Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 104–106, Nr. 12.

21 Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 106.

22 Holz, 14,9 x 11,2 cm. Den Haag, Bildergalerie von Willem V. (als Leihgabe des Instituut Collectie Nederlands ICN). Vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, S. 78, Nr. 61 und Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 166–168, Nr. 34.

23 Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06, S. 166.

Abb. 559: Arie de Vois, Trunkener Geigespieler, um 1660–1670, Amsterdam, Rijksmuseum

Tronie an. Dies dokumentiert bereits der malerische Aufzug des Mannes mit der ungewöhnlichen Pelzmütze, um die ein Tuch mit bunten Streifen und ein grauer Schal gewunden sind.[24] Der Kopfputz erinnert entfernt an einen Turban, zumal zwischen den Stoffen, einer Agraffe vergleichbar, ein Juwel aufzublitzen scheint. Exotisch wirkt auch die breite Schärpe, die unter dem pelzgesäumten Mantel sichtbar wird. Dass es sich bei diesem Gemälde nicht um das Bildnis einer zeitgenössischen Person handeln kann, verdeutlicht der seitwärts gerichtete Blick. Er verleiht dem Dargestellten den Ausdruck von Nachdenklichkeit. Seine Aufmachung mit dem langen, grau melierten Bart sowie dem orientalischen Kopfputz und Gewand erinnert zudem an die von Rembrandt gemalten Propheten und anderen Figuren aus dem Alten Testament. Teile des Kostüms wie der Pelzkragen und die lilafarbene, mit Pelz gefütterte Mütze sind in der Leidener Malerei geläufige Attribute der Gelehrten.[25]

Auf Impulse durch Rembrandts Frühwerk könnten nicht nur das Thema, sondern auch die Reduktion auf wenige, warme Farbtöne und die auffallende Beleuchtung zurückgehen. Arie de Vois verwendete einen scharfen Lichtstrahl, der von oben links einfällt und das Inkarnat der linken Gesichtshälfte aufleuchten lässt. Durch die seitliche Neigung des Kopfes ist die andere Hälfte verschattet und steht somit im Kontrast zu der vom Licht erfassten Gesichtspartie. Auch Rembrandt hatte in

24 Einen ähnlich bunten Schal trägt auch der „Mann im orientalischen Gewand" von Frans van Mieris d. Ä. (Den Haag, Bildergalerie von Willem V.), allerdings ist er hier um ein Barett geschlungen, das zusätzlich noch mit einer großen Feder geschmückt ist. Noch deutlicher ist die Ähnlichkeit in dem Nachstich nach dem Gemälde von Van Mieris von Klauber; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, Abb. 70.

25 Vgl. für den pelzbesetzten Mantel die Darstellung eines „Alten Mannes, der beim Schreiben unterbrochen wird" von Gerrit Dou, ehemals Winchcombe, Gloucestershire, Sudeley Castle Trustees, Walter Morrison Collection (bis 2007, Abb. 342) und für die Pelzmütze den „Gelehrten an seinem Schreibtisch" (Inv. Nr. 441) von Frans van Mieris d. J. im Städel Museum (Abb. 343).

seinen früh entstandenen Tronien eine starke, kontrastbildende Beleuchtung verwendet.[26] In einer 1633 entstandenen Radierung nach Rembrandts „Alter Mann mit Pelzmütze" verstärkte Jan Gillisz. van Vliet im Vergleich zu der gemalten Vorlage diesen Effekt, indem er die Schattenzonen vertiefte und somit einen intensiven Kontrast zu den vom Licht erfassten Partien erzielte.[27] Anders aber als Rembrandt, der bereits in seinem Frühwerk die Oberflächen durch pastos aufgetragene Farben kennzeichnete, in die er teilweise Linien kratzte, um das Relief zu verstärken und somit eine fast haptische Wirkung der Stoffe zu erzielen, blieb De Vois der glatten, vertriebenen Malweise der Leidener Feinmalerei verhaftet. Im Vergleich wird insbesondere die unterschiedliche Gestaltung der Stoffe deutlich: Arie de Vois gab das buntgestreifte Tuch, das die Stirn des Mannes umgibt, mit flüssigen Pinselstrichen wieder (Abb. 555). Unter dem Mikroskop sind zwar die einzelnen Pinselzüge zu erkennen, mit denen Glanzlichter aufgetragen wurden, insgesamt aber wirkt die Malerei glatt und fein. Hingegen verwendete Rembrandt gerade in den Stoffpartien pastos aufgetragene Farben, wie die Schärpe des Königs Saul in dem Gemälde „David vor Saul" im Städel deutlich macht (Abb. 556). Er fuhr mit dem Pinsel durch die plastisch aufgetragene und noch feuchte Farbe, um so überzeugend den in tiefen Falten liegenden, von Gold durchwirkten Stoff zu suggerieren.[28] Auch die Gestaltung des Pelzes ist bei beiden Malern unterschiedlich: Rembrandt stupfte die Farbe mit dem Pinsel auf, ohne die einzelnen Härchen zu bezeichnen.[29] Arie de Vois ging anders vor: Er trug die dünnflüssige Farbe über dem dunklen Grund auf und bezeichnete mit feinem Pinsel einzelne Härchen (Abb. 557). Die von Falten durchzogene Augenpartie des bärtigen Mannes besteht aus dicht nebeneinander gesetzten Pinselzügen in weiß-grauer Farbe, die teilweise den dunklen Grund durchschimmern lässt (Abb. 558). Obgleich die einzelnen Striche auch mit bloßem Auge noch zu erkennen sind, wirkt die Malerei insgesamt glatt und vertrieben. Die Infrarot-Reflektographie macht deutlich, dass Arie de Vois in dunklen Partien wie dem Bart oder in der verschatteten Gesichtshälfte die Grundierung teilweise durchschimmern ließ, um auch hier eine indirekte Leuchtwirkung zu erhalten und dadurch den Eindruck plastischer Formen zu erzielen.

Neben dem Gemälde im Städel gibt es noch eine signierte Version im Museum in Glasgow (Abb. 551).[30] Diese zeigt die Komposition im Rundformat. Bei dem unbezeichneten, aber qualitätvollen Frankfurter Gemälde handelt es sich wohl um eine eigenhändige Replik. Das Gemälde in Glasgow ist nicht datiert. Da De Vois eher selten seine Werke mit einer Datierung versah, ist eine zeitliche Einordnung des Œuvres schwierig.[31] Der dendrochronologische Befund der Frankfurter Tafel legt eine Entstehung in den 1660er Jahren nahe.[32] Diese Datierung wird durch den Vergleich mit dem etwa zeitgleich entstandenen „Trunkenen Geigespieler" (Abb. 559) von De Vois bestätigt.[33] Beiden Werken ist der neutrale Hintergrund gemeinsam, außerdem stimmen die Lichtführung und der zur Seite gerichtete Blick überein. Auch der malerische Charakter der Kleidung mit dem voluminösen Schlapphut des Geigenspielers erinnert an die ungewöhnliche Tracht des bärtigen Mannes auf dem Städel-Gemälde. De Vois verwendete Details häufig weiter: So taucht das bunt gestreifte Tuch leicht variiert auch auf dem Porträt der Frau des Künstlers (Abb. 568) wieder auf.[34]

LITERATUR

Verz. 1819, S. 49, Nr. 186; 1823, S. 29, Nr. 186; 1830, S. 35, Nr. 254; 1833, Taf. 14; 1835, S. 83, Nr. 263; 1844, S. 107, Nr. 26; 1858, S. 101, Nr. 237; 1866, S. 104, Nr. 237; 1870, S. 112, Nr. 169; 1873, S. 114, Nr. 169; 1879, S. 124, Nr. 192; 1883, S. 126, Nr. 192; 1888, S. 135, Nr. 192; 1892, S. 48, Nr. 192; 1897/1900, S. 46, Nr. 192; 1900, S. 371, Nr. 192; 1905/07, S. 37, Nr. 192; 1907, S. 35, Nr. 192; 1910, S. 44, Nr. 192; 1914, S. 45, Nr. 192; 1915, S. 110, Nr. 192; 1919, S. 144, Nr. 674; 1924, S. 244, Nr. 674; 1995, S. 60, Tafel 156

LEVIN 1887/88, Sp. 285, Nr. 99
EBE 1901, S. 515

26 Vgl. BAHRE 2006, S. 131.
27 Radierung, 213 x 177 mm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (HOLLSTEIN XLI, 24). Vgl. CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 291, Nr. 1.
28 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 377.
29 Vgl. Ausst. Kat. KYOTO-FRANKFURT 2002/03, S. 62. Die Detailaufnahme auf S. 64 macht Rembrandts lockeren Pinselstrich unmittelbar anschaulich.
30 Holz, 21,3 cm (Durchmesser). Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum. Vgl. Kat. GLASGOW 1961, S. 147, Nr. 625.
31 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 252. Zu den Tronien im Werk von Frans van Mieris d. Ä. vgl. auch die Ausführungen zum „Bildnis einer Frau mit Barett" im Städel, S. 293f.
32 Vgl. das Gutachten vom 17. Januar 2005 von Peter Klein, Universität Hamburg, in der Gemäldeakte.
33 Holz, 26 x 21 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 457). Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 252.
34 Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 124f.

ARIE DE VOIS

BILDNIS EINER FRAU MIT HUND IN EINER PARKLANDSCHAFT

INV. NR. 1230

1677

Eichenholz, 36,8 x 30,0 cm

Signiert und 1677 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (36,8 x 30,0 x 0,4–1,2 cm) wurde zunächst mit einer elfenbeinfarbenen Kreidegrundierung, dann mit einer hellgrauen Ölgrundierung versehen.

Das Gemälde befindet sich in einem sehr schlechten Zustand, denn die Malschicht weist großflächig Schwundrisse und starke Verputzungen auf. Das Schadensbild geht vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurück. Auch eingebundene Fusseln und Schmutz lassen an eine angelöste oder wiedererweichte Malschicht denken. Über den stark craquelierten Partien gibt es Firnisabhebungen. Rechts neben der Rüschenmanschette um den linken Ellenbogen große Bestoßung. An den seitlichen Bildkanten sind schmale Leisten angebracht.

Unter UV-Licht zeigt der dicke Firnis ein insgesamt unregelmäßiges Erscheinungsbild: Über der linken Bildhälfte und im rechten unteren Bildviertel ist er gedünnt und wirkt streifig. Stärker gedünnt wurde der Firnis über den Inkarnatpartien und den weißen Stoffen. Hingegen blieb die rechte obere Bildecke unberührt und weist eine gleichmäßige Fluoreszenz auf. Die im Streiflicht zu beobachtenden Firnisabhebungen fluoreszieren dunkel. Entlang des rechten Bildrandes jüngere Retuschen.

Die Signatur „ADV [ligiert] ois. f.", darunter „A.° 1677" (Abb. 560) wurde mit hellem Ocker in der linken unteren Bildecke aufgetragen. Ein entstehungszeitliches Craquelé lässt sich nicht nachweisen, vermutlich, weil der ältere Regenerierungsschaden die gesamte Bildoberfläche betraf.

Die Rückseite weist kurze Abfasungen auf. Rechts Ausfluglöcher und Fraßgänge von Anobien. Mit schwarzem Stift „Staedel". In roter Kreide „3400". Rechte obere Ecke unleserliche Spuren von weißer Kreide. Klebezettel oben Mitte: „G 1230".

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1635 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1646 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1652.

PROVENIENZ

Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M., als „Arie de Vois"

BESCHREIBUNG

Hinter einer Balustrade, die den rechten Vordergrund einnimmt, steht eine Frau vor einer Parklandschaft. Im Kniestück gegeben, posiert sie frontal zum Betrachter, wendet ihren Kopf jedoch leicht ab und blickt nach links. Die vollen Lippen sind zu einem angedeuteten Lächeln verzogen. Sie trägt dicke Barockperlen an ihren Ohren, und die blonden, lockigen Haare sind zu einer modischen Frisur hochgesteckt. Zwei lange, zu Locken gedrehte Strähnen liegen auf ihrem Dekolleté auf, das von einem feinen Hemd gerahmt wird. Teilweise wird es von einem schmalen, abricotfarbenen Tuch verdeckt, das rechts über der Schulter mit einer Perlennadel befestigt ist und links von der Frau gehalten wird. Hinter ihrem Rücken flattert es, von einem Windstoß erfasst, in einer großen Schlaufe empor. Das rotbraune Seidenkleid läuft in einer Schneppe aus. Darunter teilt sich der Rock, so dass wie in den Armausschnitten die weiße Seide des Unterkleides sichtbar wird. Mit ihrer linken Hand hält

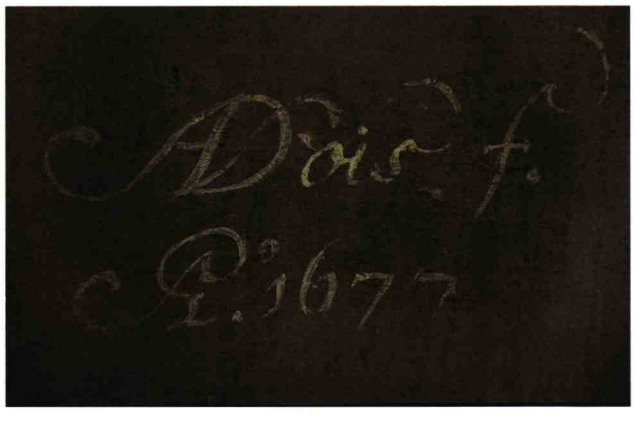


Abb. 560: Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

die Frau ein braun-weißes Hündchen fest, das auf der Balustrade vor ihr steht. Es wendet seinen Kopf nach rechts und öffnet sein Maul, als ob es jemand ankläffen würde. Unmittelbar hinter der Dame steht ein großer Baum, dessen Rinde aufgeplatzt ist. Daneben klettern Schlingpflanzen empor. Links öffnet sich der Blick auf einen Brunnen, der in eine gepflasterte Freifläche eingelassen ist. Als Brunnenskulptur dient ein Fisch, aus dessen Maul ein Wasserstrahl emporschießt. Hinter dem Becken führt eine Treppe zwischen zwei Mauern empor, die von einer Balustrade bekrönt werden. Den Treppenaufgang flankieren Skulpturen, von denen die linke einen Mann, die rechte eine Frau darstellt. Im Hintergrund ist schemenhaft eine weitere Skulptur zu erkennen, die sich nur schwach von dem kleinen Wäldchen dahinter abhebt. Darüber wölbt sich der Himmel mit zahlreichen Wolken, auf denen sich der rötliche Widerschein der tiefstehenden Sonne abzeichnet.

FORSCHUNGSSTAND

Am 11. September 1892 wird das Gemälde mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard als „Arie de Vois" erworben. Im Städel-Inventar von 1880 wird der Wert mit „M. 1000" angegeben.[1] Im Nachtrag zum Städel-Verzeichnis von 1892 wird das Gemälde unter dieser Zuschreibung aufgeführt und die Signatur „A. D. Vois. F. A°. 1675." erwähnt.[2] Diese Angabe wird im folgenden Verzeichnis korrigiert und die Datierung mit „1677" angegeben.[3] Arthur Hanke verweist auf das Vorbild von Frans van Mieris d. Ä., von dem Arie de Vois das „Hinzufügen genremäßiger Züge" übernommen habe wie das Motiv des Hundes, der von der Frau gerade gestreichelt werde.[4]
Im Katalog zur Ausstellung über die Leidener Feinmaler wird das Frankfurter Bildnis im Zusammenhang mit der Darstellung einer „Dame mit Papagei" (Amsterdam, Rijksmuseum) und einer „Hirtin" in der Gemäldegalerie in Dresden genannt, da die drei dargestellten Frauen vergleichbare Gesichtszüge zeigten.[5] Dies führt Marieke Bouman zu der Annahme, dass immer das gleiche Modell verwendet worden sei, bei dem es sich um die Frau von Arie de Vois gehandelt haben könnte. Dafür spräche zudem, dass im etwas später entstandenen Frankfurter Gemälde die Gesichtszüge schon stärker gealtert seien.

DISKUSSION

In den 1650er Jahren setzte sich in den Nördlichen Niederlanden ein neuer Porträttypus durch: Statt vor einem neutralen Hintergrund posieren die Dargestellten zunehmend vor prachtvollen Architekturen oder dem Ausblick in einen elegant gestalteten Park. Auch die Kleidung erlebte eine Veränderung. Statt des zurückhaltenden Schwarz als vorherrschender Farbe setzten sich bunte Seidenstoffe durch, und anstelle der Spitzenkragen zeigten die Frauen ihr Dekolleté. Ein charakteristisches Beispiel für diesen vor allem von Anthonis van Dyck geprägten, international verbreiteten Bildnistypus ist das 1655 datierte Porträt der „Margaretha Tulp als Braut" (Abb. 564) von Govaert Flinck in Kassel.[6] Der

Abb. 561: Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft, Mikroskopaufnahme: Durch den Lösemittelschaden freiliegende, rötlichbraune Anlage des Kleides, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 562: Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft, Mikroskopaufnahme: Feinmalerisch vertriebene Malweise in den Schleiern am Dekolleté, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1230.
2 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 117, Nr. 192a.
3 Vgl. Verz. 1897/1900 (Nachtrag A), S. 113, Nr. 192a.
4 Vgl. Verz. 1915, S. 110, Nr. 192a.
5 Vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 255, Anm. 1.
6 Leinwand, 138 x 103,5 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (Inv. Nr. GK 1062). Zu Angaben über die Dargestellte und zur allegorischen Deutung der Motive vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 117 und ausführlich Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 83–86.

Abb. 563: Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft, 1677, Frankfurt a. M., Städel Museum

Brunnen und die Balustrade im Hintergrund sind typische Motive, die der Darstellung eine repräsentative Wirkung verleihen. Zu einem Hauptvertreter dieser eleganten Bildnisse im kleinen Format wurde Caspar Netscher, der zu den gefragtesten Porträtmalern seiner Zeit gehörte.[7] Die Darstellung einer unbekannten jungen Frau von 1671 (Abb. 565) folgt einem in seinem Werk häufig anzutreffenden Typus, denn die Dargestellte steht vor einer Landschaft und zupft mit einer anmutigen Bewegung eine Blüte aus der neben ihr stehenden Schale mit Rosen hervor.[8]

In der eleganten Haltung der Hände, der Wiedergabe glänzender Stoffe und im kleinen Format bestehen deutliche Übereinstimmungen zwischen dem von Netscher gemalten Porträt und dem von Arie de Vois im Städel. Auch dieser stellte die unbekannte Frau vor einem Landschaftshintergrund dar, der durch die architektonischen Elemente und den großen Brunnen als Park ausgewiesen ist. Mit einer eleganten Gebärde hält die Dame ihren Schleier fest, während sie ihren Blick nachdenklich nach links wendet. Dies lässt auf ein Pendant schließen. Ein 1912 in Berlin versteigertes Porträt zeigt einen Mann, der seinen Arm auf ein Piedestal stützt und sich nach rechts wendet, als würde er auf ein Gegenüber blicken (Abb. 566).[9] Dass es sich bei diesem Gemälde um das Pendant zum Frankfurter Damenbildnis handeln könnte, legt der Hintergrund nahe, denn die dort zu erkennende Architektur ergänzt die des Gemäldes im Städel. Bestärkt wird diese These durch das nur zu einem kleinen Teil sichtbare und daher eigentlich unmotiviert wirkende Brunnenbecken auf dem Männerbildnis, das erst durch das Frankfurter Gemälde sinnvoll ergänzt wird. Den Angaben des Auktionskataloges zufolge ist das Porträt des Mannes 1675 datiert.[10] Diese Lesart lässt sich durch die beigegebene Abbildung bestätigen. Allerdings hatten zuvor bereits Zweifel an der Datierung bestanden, denn Julius von Pflugk-Hartung hatte knapp 30 Jahre zuvor noch 1677 als Entstehungsdatum angege-

Abb. 564: Govaert Flinck, Margaretha Tulp als Braut, 1655, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie

Abb. 565: Caspar Netscher, Bildnis einer unbekannten jungen Frau, 1671, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Culture and Sport Glasgow (Museum)

7 Zu Netschers Bedeutung als Maler kleinformatiger Porträts und zu seiner Klientel vgl. WIESEMAN 2002, S. 85–100.

8 Leinwand, 51,1 x 39,7 cm. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum (Inv. Nr. 61). Ein weiteres Beispiel für diesen Kompositionstypus, von dem das Bildnis in Glasgow abgeleitet sein könnte, ist das Porträt der Adrienne Louise de Geer (Amsterdam, Privatsammlung); vgl. WIESEMAN 2002, , S. 247, Nr. 111; zu diesem Bildnis S. 222f., Nr. 76.

9 Holz, 37 x 30,5 cm. Ehemals Verst. Galerie Weber, Hamburg, Berlin (Lepke) 20. Februar 1912, Nr. 311.

10 Ehemals Verst. Galerie Weber, Hamburg, Berlin (Lepke) 20. Februar 1912, Nr. 311.

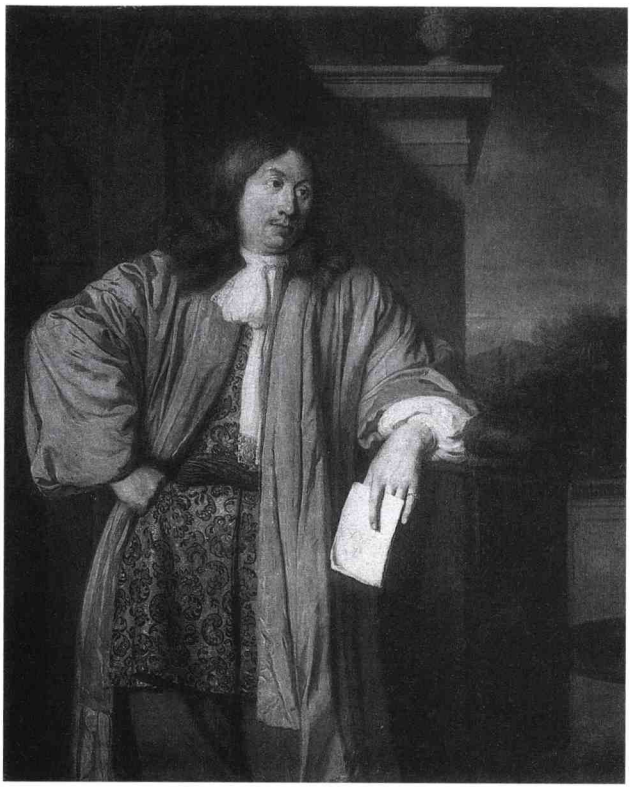


Abb. 566: Arie de Vois, Bildnis eines Mannes, 1675 (?), ehemals Berlin, Lepke (1912)

Abb. 567: Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft, 1677, Frankfurt a. M., Städel Museum

ben.[11] Damit liegt ein vergleichbarer Fall zu dem Frankfurter Damenbildnis vor, dessen Datierung zunächst gleichfalls umstritten war.[12] Sollte es sich bei dem in Berlin versteigerten Gemälde tatsächlich um das Gegenstück zu dem Gemälde im Städel handeln und die Datierung 1675 stimmen, dann wäre es zwei Jahre früher entstanden. Denkbar ist allerdings auch, dass De Vois die Architektur im Hintergrund mehrfach für Bildnispaare verwendete. Jedoch zeigt die unmittelbare Gegenüberstellung (Abb. 566, 567) so viele Übereinstimmungen in der Gestaltung des Hintergrundes, dass es sich bei dem Gemälde mit unbekanntem Verbleib wohl tatsächlich um das Gegenstück des Frankfurter Porträts handelt.

Doppelbildnisse waren in der Leidener Malerei sehr beliebt, wie die von Frans van Mieris und seiner Frau belegen (Abb. 327, 328).[13] Auch Arie de Vois fügte sein Selbstporträt mit dem seiner Frau zu einem Bildnispaar zusammen.[14] Wiederum bildet der Hintergrund eine durchgehende Einheit, denn beide sitzen neben einer Säule vor einer Balustrade, die den Blick in die Landschaft freigibt. In der Zusammenstellung der Pendants komplettiert sich die Architektur zu einem von Säulen gerahmten Ausblick. Mit der nach dem um die Schultern liegenden Tuch greifenden Hand zeigt das Frauenporträt (Abb. 568) deutliche Übereinstimmungen zum Frankfurter Gemälde. Arie de Vois verwendete mehrfach ähnliche Motive, oft auch in einem anderen Zusammenhang. So tritt das nach rechts blickende Hündchen, das dem Betrachter sein Hinterteil mit dem buschigen Schwanz zuwendet, identisch in einem weiteren Damenbildnis auf, das früher Eglon Hendrik van der Neer zugeschrieben wurde.[15] Ein weiteres Mal ist es auf einem Historienbild von De Vois zitiert, das Dido und Aeneas bei der Jagd zeigt.[16]

Aufgrund des schlechten Zustandes hat das Gemälde viel von seiner Wirkung verloren. Gerade in den braunen Partien ist die Farbschicht so stark beschädigt, dass der

11 Vgl. Julius VON PFLUGK-HARTTUNG, Hamburg. Die Weber'sche Gemäldesammlung, in: Repertorium für Kunstgeschichte 8, 1885, S. 80–94, S. 88.

12 Vgl. Verz. 1897/1900 (Nachtrag A), S. 113, Nr. 192a.

13 So fertigte Frans van Mieris d. Ä. häufiger Doppelbildnisse an; vgl. NAUMANN 1981, Bd. 1, S. 139.

14 Das Bildnispaar ist heute getrennt: Das Selbstbildnis von Arie de Vois befindet sich im Louvre in Paris (Holz, 26,5 x 22,5 cm. Inv. Nr. 1933) und das seiner Frau (Holz; 27,9 x 22,5 cm) in York, City Art Gallery (Inv. Nr. 757); vgl. Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 124f. Zur Identifikation des Pariser Bildnisses als Selbstporträt vgl. B. J. A. RENCKENS, Drie zelfportretten van Arie de Vois, in: Oud Holland 65, 1950, S. 160–162.

15 Technische Angaben unbekannt. Zuletzt Verst. S. E. M. Oppenheim, Köln (Heberle) 14. Oktober 1878, Nr. 46. Das Gemälde wurde von Sturla Gudlaugson Arie de Vois zugeschrieben; vgl. die Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

16 Holz, 29 x 36,5 cm. Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, Inv. Nr. NK 2932 (als Leihgabe in Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal).

Abb. 568: Arie de Vois, Bildnis der Frau des Künstlers, York, City Art Gallery

rötlichbraune Ton, mit dem das Kleid in einer ersten Schicht angelegt wurde, teilweise freigelegt und unter dem Mikroskop deutlich zu sehen ist (Abb. 561). Dennoch ist in einigen Bereichen wie in dem feinen Schleier, der das Dekolleté umgibt (Abb. 562), noch die ursprüngliche Delikatesse des Farbauftrages zu erkennen, der für die Leidener Feinmalerei charakteristisch ist.
Mit dem in der Luft flatternden Schleier, der an Darstellungen der Fortuna denken lässt, erhält das Bildnis antike Züge. Damals war in der Frauenkleidung ein Stil beliebt, der als „à l'antique" bezeichnet wurde. Auch in der Männermode setzten sich neue Einflüsse durch. So wurde der seidene Hausmantel, der in seiner Form an japanische Vorbilder erinnerte, zu einem beliebten, lässige Eleganz vermittelnden Kleidungsstück.[17] Dies ist ein weiteres Argument, in dem in Berlin versteigerten Männerbildnis (Abb. 566) das Pendant zu dem Frankfurter Gemälde zu sehen, denn der Dargestellte trägt ein solches der aktuellen Mode folgendes Gewand.

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 117, Nr. 192a; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 113, Nr. 192a; 1900, S. 371f., Nr. 192a; 1905/07, S. 37, Nr. 192a; 1907, S. 35, Nr. 192a; 1910, S. 44, Nr. 192a; 1914, S. 45, Nr. 192a; 1915, S. 110, Nr. 192a; 1919, S. 145, Nr. 1230; 1924, S. 244, Nr. 1230; 1995, S. 60f., Abb. 110

EBE 1901, S. 515
Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 255, Anm. 1

17 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 107.

ARIE DE VOIS

BILDNIS EINER DAME

INV. NR. 458

Um 1675–1680

Zinkblech (oval), 11 x 8,9 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Als Bildträger dient ein Zinkblech im ovalen Format. Über einer hellbraunen Ölgrundierung liegt eine ockerfarbene Unterlegung, die in den Haaren und den Schattenpartien zum Teil offen stehen blieb.
Die Malerei weist ein tiefes Schwundrisscraquelé bis in die Grundierung auf. Verschmutzungsreste lassen die Schwundrisse in den hellen Bereichen der Malerei dunkel erscheinen. Wie der UV-Befund zeigt, wurden sie in jüngerer Zeit teilweise durch Retuschen überdeckt. Runzelbildung in den hellen Malschichten. In verputzten Partien wie den Haaren treten Riefen in der Grundierung und die Runzelstruktur in der Malschicht deutlich hervor. Ausbrüche unterhalb des rechten Auges, oberhalb der linken Schläfe und im Hintergrund unterhalb der Perlenschnur. Große, retuschierte Ausbrüche in der Spitze an der rechten Schulter und rechts vom Ausschnitt in der Brust. Die dort befindliche Retusche fluoresziert unter UV-Licht kaum und erweist sich somit ebenfalls als jünger. Weitere Ausbrüche im Hintergrund entlang des Bildrandes. Hochstehendes Craquelé im schwarzen Gewand und rechts vom Gesicht im Hintergrund. Links im Gewand unterhalb der Spitze Krepierung in der Malschicht.
Unter UV-Licht zeigt der alte Firnis ein unregelmäßiges Erscheinungsbild. In einigen Partien ist er teilweise angelöst und über den Inkarnaten fast vollständig entfernt.
Die Rückseite zeigt Reste von Klebemitteln. Rechts am Rand eingekratzt „205". Oben Mitte Klebezettel „G. 458".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Pierre van Slingelandt"[1]

BESCHREIBUNG

Der ovale Bildausschnitt zeigt das Brustbild einer Dame vor einem olivfarbenen Hintergrund. Das schmale, längliche Gesicht ist leicht nach rechts gewendet; die Augen hingegen richtet sie auf den Betrachter. Die hochgezogenen Brauen enden an der Wurzel der geraden, langen Nase, deren schmaler Rücken in einer kräftigen Spitze ausläuft. Der Mund ist eher klein mit einer ausgeprägten, vollen Unterlippe, und das spitze Kinn weist ein Grübchen auf. In die dichten Locken der Frisur ist eine Perlenschnur gebunden. Eine der Locken fällt dekorativ über die Schulter und schmückt ihr Dekolleté. Der dreieckige Ausschnitt ist von einer zarten Lochspitze umgeben, die vorne gerafft ist und den Brustansatz betont. Ein Seidentuch rahmt die Spitze und ist wie das übrige Kleid von schwarzer Farbe. Große Barockperlen an den Ohren und ein Perlenhalsband vervollständigen die elegante Erscheinung.

FORSCHUNGSSTAND

Unter der Zuschreibung an Pieter van Slingelandt wird das Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel erworben. Der Wert wird bei der Taxation der Sammlung 1817 mit *f* 2 angegeben und der

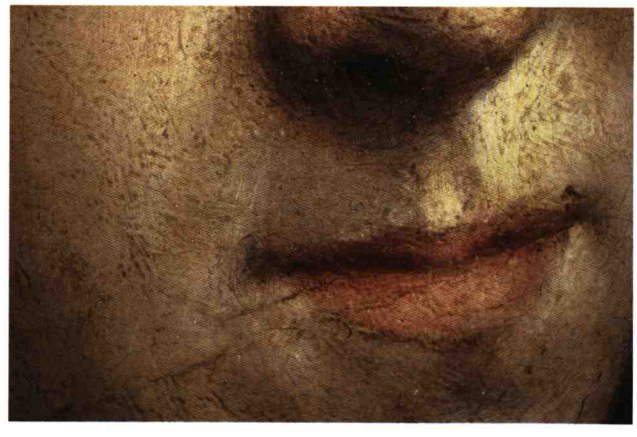


Abb. 569: Arie de Vois, Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Mundpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Die Zahl „205" auf der Rückseite könnte auf eine Auktion verweisen, allerdings findet sich unter der Angabe dieser Lot-Nummer keine zu dem Gemälde passende Angabe im Getty Provenance Index.

Zustand als „etwas beschädigt" bezeichnet.[2] Im Städel-Verzeichnis von 1835 findet sich der Hinweis auf ein Monogramm.[3] Bis 1900 wird an der Zuschreibung an Pieter van Slingelandt festgehalten. Erst Heinrich Weizsäcker ordnet das Gemälde in seinem Katalog zur Städel-Sammlung einem Nachfolger von Frans van Mieris dem Älteren zu; das Monogramm erwähnt er nicht.[4] Bodo Brinkmann und Jochen Sander schließen sich im 1995 erschienenen Städel-Verzeichnis dieser Zuschreibung an.[5]

DISKUSSION

Die miniaturhaft feine Malweise, die detaillierte Wiedergabe kostbarer Details wie der schimmernde Glanz der Perlen sowie das kleine, ovale Format sind typische Kennzeichen der in Leiden entstandenen Porträts der sogenannten „Feinmaler". Deshalb liegt es nahe, den Schöpfer des vorliegenden Bildnisses im Umkreis der Leidener Feinmaler zu suchen.[6] Allerdings überzeugt die bisherige Zuschreibung an einen unbekannten Nachfolger von Frans van Mieris d. Ä. nicht. Der Blick durch das Mikroskop zeigt, dass zu der flüssigen, teilweise schwungvollen Malweise von Van Mieris deutliche maltechnische Unterschiede bestehen. So zeigt die Mundpartie der „Frau mit Barett" (Abb. 324) im Städel, dass Van Mieris die Farben weich und fein vertrieben auftrug, wie beispielsweise das Glanzlicht auf der Unterlippe, das mit dem Lippenrot verschwimmt (Abb. 330). Bei dem vorliegenden Frauenbildnis ist jedoch eine andere Handschrift festzustellen. Der Mund ist durch eine feine, lilafarbene Linie umrissen, was ihm eine feste Kontur verleiht (Abb. 569). Insgesamt wirkt die Malweise trockener und spröder. Deshalb ist die Zuschreibung an einen Nachfolger von Van Mieris nicht überzeugend.

Bereits Gerrit Dou verwandte mehrfach das ovale Format für seine Bildnisse (Abb. 325),[7] und auch Frans van Mieris d. Ä. (Abb. 324, 328) sowie Pieter Cornelisz. van Slingelandt, unter dessen Namen das Frankfurter Damenbildnis ursprünglich erworben wurde, griffen dieses auf.[8] Auch Arie de Vois setzte sich mit dem Bildnistypus auseinander. 2002 wurde in New York ein ihm zugeschriebenes Porträt einer jungen Frau versteigert (Abb. 573), das auffallende Ähnlichkeit mit dem Frankfurter Bildnis aufweist.[9] Vergleichbar ist nicht nur das Verhältnis von Figur und umgebendem Raum, sondern auch die leichte Wendung des Kopfes nach rechts, die im spannungsvollen Kontrast zu dem frontal auf den Betrachter gerichteten Blick steht. Übereinstimmungen finden sich bis in die Details: So tragen beide Frauen ein mit Lochspitze besetztes Hemd, das knapp den Brustansatz bedeckt, und ein seidig glänzendes Tuch, das den Ausschnitt rahmt. Ihre Frisur mit den weichen, über der Stirn gescheitelten Locken, in die eine Perlenschnur ge-

Abb. 570: Arie de Vois, Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde Unterlegung im Übergang vom Haar zum Inkarnat des Gesichts, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 571: Arie de Vois, Bildnis einer Dame, Mikroskopaufnahme: Mehrschichtiger Farbaufbau im Spitzenstoff, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 15, Nr. 458.
3 Vgl. Verz. 1835, S. 83, Nr. 265. Ein weiteres Mal wird das Monogramm im Verz. 1892, S. 54, Nr. 219, erwähnt.
4 Vgl. Verz. 1900, S. 216, Nr. 219.
5 Vgl. Verz. 1995, S. 41, Abb. 59.
6 Dieser Bildnistyp war in der Leidener Malerei besonders beliebt; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 210.
7 Vgl. die Beispiele in Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, Nr. 9, 10, 12, 13, 22 (Abb. 325).
8 Für Werke von Van Mieris vgl. NAUMANN 1981, Bd. 2, Nr. 29, 38, 39, 41, 42, 109, 110. Von Van Slingelandt hat sich ein 1678 datiertes, ovales Bildnispaar im Rijksmuseum (Kupfer, 10,3 x 8,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 1983) erhalten; vgl. Ausst. Kat. LEIDEN 1988, S. 210f., Nr. 68.
9 Kupfer (oval), 11 x 8,9 cm. Verst. New York (Christie's) 25. Januar 2002, Nr. 59. In einer früheren Versteigerung war das Bildnis noch Adriaen van der Werff zugeschrieben worden; vgl. Verst. Slg. Hohenlohe-Langenburg, El Quexigal (Sotheby's) 25. Mai 1979, Nr. 48. Für diese Hinweise danke ich Alison Baisden, Christie's.

Abb. 572: Arie de Vois, Bildnis einer Dame, um 1675–1680, Frankfurt a. M., Städel Museum

flochten ist, erscheint annähernd identisch. Sie läuft in langen Schillerlocken aus, die über die Schulter hängen und dekorativ auf dem Dekolleté liegen.[10] Auch die Gesichtszüge ähneln sich, denn beide haben den kleinen, scharf konturierten Mund und die Nase mit dem schmalen, sich zur Spitze hin verbreiternden Rücken. Aufgrund der Übereinstimmungen mit dem Frauenbildnis im New Yorker Kunsthandel ist auch das Frankfurter Porträt Arie de Vois zuzuschreiben.[11] Beide Gemälde haben annähernd dasselbe Format und zeigen auch in der Komposition so viele Übereinstimmungen, dass es sich möglicherweise um Teile einer Serie handeln könnte. Allerdings stimmt das Material des Bildträgers nicht überein, da das Frankfurter Bildnis nicht auf Kupfer, sondern auf Zinkblech gemalt ist.

Wie bei dem „Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht" (Abb. 552) von Arie de Vois ist auch hier in Details eine offene Malweise zu erkennen.[12] Diese zeigt sich beispielsweise an der Perlenkette, wo im Schatten die ockerfarbene Unterlegung durchschimmert (Abb. 570). Auch im Bereich der Spitze ist sichtbar, dass dort die graue Lasur über der zum Teil noch sichtbaren Unterlegung aufgetragen wurde (Abb. 571). Braune Tupfen zeigen an, wo die Spitze durchbrochen ist, und locker gesetzte weiße Glanzlichter markieren die Stickereien. Gerade im Auftrag dieser Höhungen wird ei-

Abb. 573: Arie de Vois, Bildnis einer jungen Frau im blauen Gewand, um 1675–1680, zuletzt New York, Christie's (2002)

10 Die Frisur „à la hurluberlu" entspricht der aktuellen Mode, die in Frankreich in der ersten Hälfte der 1670er Jahre aufgekommen war; vgl. WIESEMAN 2002, S. 105 und Anm. 92.

11 Diese Einschätzung bestätigte Fred G. Meijer in einem Gespräch am 26. Juni 2007 im RKD, Den Haag.

12 Diese wird von Peter Hecht als „smeuïge manier" bezeichnet und von der bei Dou und Van Mieris üblichen unterschieden; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90, S. 238.

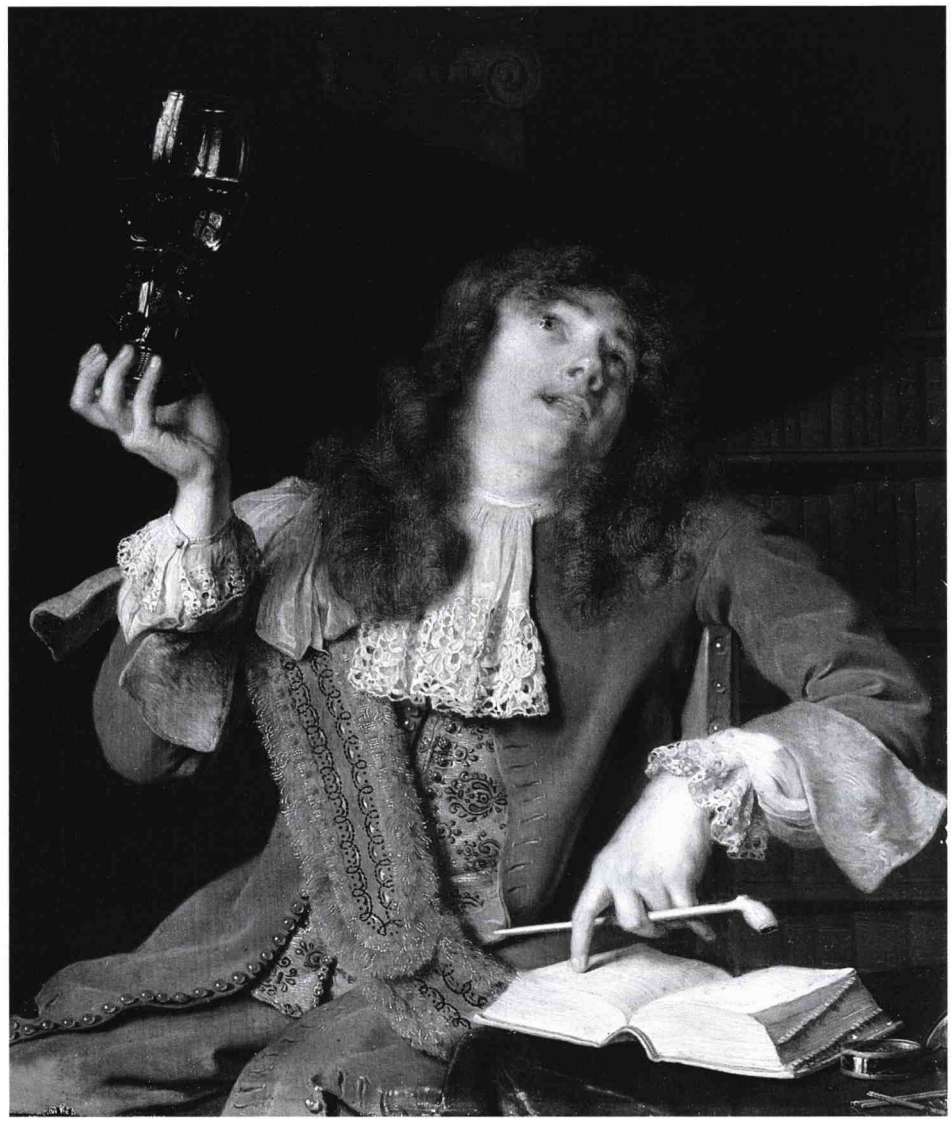


Abb. 574: Arie de Vois, Der liederliche Student, 1678, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie

ne Parallele zu der 1678 datierten Darstellung eines „Liederlichen Studenten" (Abb. 574) in Kassel evident.[13] Dessen Spitzenjabot besteht überwiegend aus locker gestrichelten weißen Glanzlichtern, zwischen die braune Flecken gestupft sind, um Schatten anzudeuten.

Aufgrund der Kostümdetails kann das Frankfurter Damenbildnis in die zweite Hälfte der 1670er Jahre datiert werden. Wie der Vergleich mit dem 1678 datierten Bildnis der Helena Catherina de Witte (Abb. 575) von Caspar Netscher zeigt, waren damals lange, bis in das Dekolleté reichende Schillerlocken, eng am Hals anliegende Perlenketten, tropfenförmige Barockperlen als Ohrgehänge und weit ausgeschnittene Kleider sehr beliebt.[14] Zunehmend wurde der auf dem Kleid aufliegende und das Dekolleté säumende flache Spitzenkragen, wie er noch in den 1660er Jahren getragen wurde, durch das hemdartige Untergewand ersetzt. Der fließende Stoff und der den Ausschnitt locker umspielende Spitzenbesatz unterstreichen das gleichermaßen elegant wie informell wirkende Erscheinungsbild, das damals als besonders luxuriös galt.

Ausgehend von dem maßgeblich durch Anthonis van Dyck geprägten Bildnistypus entwickelte sich spätestens ab der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in den Nördlichen Niederlanden eine neue Porträtmode.[15] Zu einem Hauptvertreter solcher eleganten Bildnisse im kleinen

13 Holz, 25 x 21 cm. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie (Inv. Nr. GK 302). Das Gemälde wurde lange als Darstellung eines „Fröhlichen Trinkers" bezeichnet; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90, S. 238. Hingegen schlug Schnackenburg mit dem Hinweis auf das Buch und den Bücherschrank im Hintergrund die Benennung als pflichtvergessener Student vor, zumal das Thema in der Universitätsstadt Leiden populär war; vgl. Kat. KASSEL 1996, S. 309, dazu auch Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989/90, S. 238.

14 Leinwand, 49 x 40 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 707). Vgl. WIESEMAN 2002, S. 285, Nr. 168.

15 Vgl. Oliver MILLAR, Sir Peter Lely 1618–1680, Ausst. Kat.

Abb. 575: Caspar Netscher, Bildnis der Helena Catherina de Witte, 1678, Amsterdam, Rijksmuseum

Format wurde Caspar Netscher. Er fügte zumeist kostbare Draperien, Architektur oder Landschaftsausblicke hinzu, um den repräsentativen Charakter zu steigern. Wie das „Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft" (Abb. 563) von De Vois im Städel belegt, wurde dieser Bildtypus auch in Leiden aufgegriffen. Daneben bestand weiterhin die Tradition der ovalen Porträts, die die Dargestellten vor einem neutralen Grund zeigen.[16] Dafür ist das vorliegende Gemälde ein charakteristisches Beispiel.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 458; 1819, S. 49, Nr. 182; 1823, S. 28, Nr. 182; 1830, S. 13, Nr. 90; 1833, Taf. 14; 1835, S. 83, Nr. 265; 1844, S. 91, Nr. 167; 1858, S. 86, Nr. 158; 1866, S. 88, Nr. 158; 1870, S. 112, Nr. 167; 1873, S. 114, Nr. 167; 1879, S. 130, Nr. 219; 1883, S. 134, Nr. 219; 1888, S. 143, Nr. 219; 1892, S. 54, Nr. 219; 1897/1900, S. 52, Nr. 219; 1900, S. 216, Nr. 219; 1905/07, S. 42, Nr. 219; 1991, S. 73; 1995, S. 41, Abb. 59

Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 73, S. 100

National Portrait Gallery, London, London 1978, S. 18. Dieser Bildnistyp wurde beispielsweise auch durch die Druckgrafik verbreitet wie das Porträt der Königin Mary II. von England, von Peter Lely gemalt und von Abraham Blooteling nachgestochen (HOLLSTEIN II, 180). Es zeigt die Königin gleichfalls in einem locker über der Brust gefassten Hemd, das der Mode der Zeit entsprechend durchaus freizügig den Brustansatz erkennen lässt.

16 Ein Beispiel hierfür ist das Carel de Moor zugeschriebene Bildnispaar in Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Kupfer, 16,5 x 14 cm. Inv. Nr. 2201); vgl. Kat. ROTTERDAM 1995, S. 138f., Nr. 42 und 43.

ROELOF JANSZ. VAN VRIES

Haarlem um 1631 – nach 1681 Amsterdam

Roelof Jansz. van Vries (fälschlich Jan Regnier oder Reynier de Vries) wurde um 1631 in Haarlem geboren, wo er später wohl auch seine Ausbildung erhielt. Stilistisch steht er Jacob van Ruisdael nahe und zeigt außerdem Einflüsse von Gillis Rombouts sowie Cornelis Decker, die alle in Haarlem tätig waren. 1653 wurde er Mitglied der St. Lukasgilde in Leiden. 1659 lebte Van Vries in Amsterdam: Ein Dokument, das sein Alter mit 28 Jahren angibt, belegt dort seine Hochzeit, bei der Reynier Hals als Trauzeuge auftrat. Van Vries konzentrierte sich auf Landschaften, bei denen die Staffage häufig von der Hand anderer Maler wie Adriaen van de Velde und Johannes Lingelbach stammt. Nach 1681 verstarb er in Amsterdam.

LITERATUR: WURZBACH 2, 1910, S. 832; THIEME-BECKER 34, 1940, S. 579

BAUERNHÜTTEN IN EINEM WALD

INV. NR. 600

Um 1660

Eichenholz, 60,4 x 84,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die aus drei Brettern bestehende Holztafel (Brett I: 12,5 x 84,5 x 0,6–0,9 cm; Brett II: 23,5 x 84,5 x 0,6–0,9 cm; Brett III: 24,4 x 84,5 x 0,6–0,9 cm) wurde mit einer grauen Ölgrundierung versehen.
Zwischen dem 31. Oktober und dem 5. November 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 39).
Der Bildträger ist leicht verwölbt. Beschädigung an der rechten unteren Bildecke. An allen Bildrändern Bestoßungen. Verputzungen in der Hüttenwand, an den Baumkronen am Übergang zum Himmel und in den braunen Pflanzen auf der Böschung, an deren Ende der Mann sitzt. Der verputzte kahle Ast in der linken oberen Bildecke weist außerdem Schwundrisscraquelé auf. Weitere Verputzungen in der Baumkrone am rechten Bildrand und in den Staffagefiguren. Lasurartige Retusche links neben der Signatur. Bei den kleinen Löchern am oberen Bildrand handelt es sich vermutlich um Nagellöcher.

Abb. 576: Roelof Jansz. van Vries, Bauernhütten in einem Wald, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Der dicke, vergilbte Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und gleichmäßig. Im Bereich des Himmels etwa in der Mitte wurde er etwas gedünnt. Kleine jüngere Retuschen am linken Bildrand.
Die Signatur „R. v. Vries." wurde in brauner Farbe in der rechten unteren Bildecke am Wegesrand angebracht (Abb. 576). Obgleich ein entstehungszeitliches Craquelé nicht nachweisbar ist, wirkt die Signatur gut in die Malschicht eingebunden und ist daher wohl als original anzusehen.
Auf der Rückseite weist die Tafel seitlich und unten Abfasungen auf. Auf dem oberen Brett vereinzelte Anobienlöcher entlang der Brettfuge. Klebezettel mittig „G. 600.". In weißer Kreide oben „45" und „6". In roter Kreide „2323". Der stark verwischte und teilweise vom Klebezettel überdeckte Schriftzug auf dem mittleren Brett in weißer Kreide ist nicht mehr lesbar.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1640 nach. Auf der Grundlage der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte das Gemälde also frühestens ab 1649 entstanden sein; wahrscheinlicher ist jedoch ein Datum ab 1659. Brett II und III stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „J. R. de Vries"

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Gottlieb Prestel, nach Johann Reinier de Vries, Farbaquatinta, 524 x 680 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 12235).[1]

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt einen Weiler aus drei Gehöften, die sich zwischen die knorrigen Stämme der hohen Bäume

1 Hinweis hierauf im Verz. 1900, S. 374. Zu Johann Gottlieb Prestel siehe: G. K. NAGLER, Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., 2. Auflage, Bd. 13, Linz 1909, S. 255f. sowie KUNST KOMMT VON PRESTEL. DAS KÜNSTLEREHEPAAR JOHANN GOTTLIEB UND MARIA KATHARINA PRESTEL FRANKFURT / LONDON, hrsg. v. Joseph Kiermeier-Debre u. Fritz Franz Vogel, Ausst. Kat. Memmingen, MEWO Kunsthalle, Memmingen 2008.

Abb. 577: Roelof Jansz. van Vries, Bauernhütten in einem Wald, um 1660, Frankfurt a. M., Städel Museum

ducken. Zwischen den Häusern zieht sich ein vom rechten unteren Bildrand ausgehender Weg in sanften Kurven in die Bildtiefe. Am linken unteren Bildrand liegt neben einem Stumpf der Stamm eines abgestorbenen Baumes. Dahinter ist eine kleine, mit Stroh gedeckte Kate zu sehen, die von einem großen Baum überragt wird. Der knorrige Wuchs und einige kahle Äste zeigen sein hohes Alter an. Rechts von der Mauer, die um die Hütte und den Baum gezogen ist, läuft eine Böschung zum Weg hin aus. Dort unterhält sich ein Mann in einem roten Wams und einem Hut mit einem zweiten Mann, der sich auf einen Wanderstab stützt und mit seiner ausgestreckten Hand nach rechts weist. Links hinter den beiden öffnet sich der Wald zu einer von der Sonne beschienenen Lichtung, auf der ein größeres Bauernhaus steht. Von einem kleinen Vorbau mit zwei bleiverglasten Fenstern leitet ein Schrägdach nach links in den Hauptgiebel über. Der First des mit Stroh gedeckten Daches ist teilweise eingesunken. Den Blick zum Horizont verdeckt ein Wald, durch den ein Weg in die Tiefe führt. Die Bäume links davon werden von einem Gatter umgeben, das im Licht der Sonne leuchtet. Auf dem Weg wandert ein weiterer Mann, der eine Stange über seiner Schulter trägt, in die Bildtiefe. Am rechten Bildrand steht ein weiteres Haus zwischen den Bäumen auf einer kleinen Böschung. In der halb aufgeklappten Tür in der Längswand blickt gerade ein Mann hinaus. Ein Baum mit knorrigem Stamm am rechten Bildrand schließt die Darstellung ab. Der blaue Himmel über den hoch aufragenden Baumkronen ist von einigen Wolken bedeckt.

FORSCHUNGSSTAND

Als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs gelangt das Gemälde 1817 als „Eine Landschaft von R. de Vries" in die Sammlung des Städelschen Kunstinstituts; sein Wert wird auf *f* 880 taxiert.[2] Zwei Jahre später findet es als „Johann Regner de Vries" seine erste Erwähnung im Städel-Verzeichnis.[3] Das Verzeichnis von 1835 benennt das Bild als „Mehrere einzeln stehende Bauernhütten in einem Walde" und erwähnt erstmals die Signatur, die man als „R. de Vries" liest.[4] Johann David Passavant gibt 1855 den Künstlernamen als „Johann Renier de Vries" an,[5] was dann 1873 zu „Roelof de Vries" korrigiert wird.[6]

Wilhelm Bode erwähnt das Gemälde 1872 in einem Aufsatz über die Künstler von Haarlem, doch äußert er Zweifel an der Zuschreibung und vergleicht das Gemälde mit einem Salomon van Ruysdael zugeschriebenen Werk in München.[7] Theodor Levin liest 1886/87 als Erster „R. v. Vries" in der Signatur, sieht sie aber als eine Fäl-

Abb. 578: Roelof Jansz. van Vries, Landschaft mit Bauernhäusern, 1655, Basel, Kunstmuseum

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 18.

3 Vgl. Verz. 1819, S. 46, Nr. 157 als „Johann Regner de Vries. Ein sandiger Weg durch einen Wald. Links eine Bauernhütte, im Vordergrunde ein starker Stamm". Unter dem gleichen Namen ist das Gemälde auch in den drei nachfolgenden Verzeichnissen aufgeführt; vgl. Verz. 1823, S. 26, Nr. 157; Verz. 1830, S. 15, Nr. 101 und Verz. 1833, Tafel 3.

4 Vgl. Verz. 1835, S. 45, Nr. 37. Diese Eintragung wiederholt sich im Verzeichnis von 1844; vgl. Verz. 1844, S. 106, Nr. 256.

5 Vgl. Verz. 1855, S. 24, Nr. 256.

6 Vgl. Verz. 1873, S. 119, Nr. 194.

7 Vgl. Bode 1872, S. 170.

Abb. 579: Roelof Jansz. van Vries, Waldige Landschaft, 1653, ehemals Amsterdam, Sammlung De Boer (1974)

schung an. Dennoch schreibt er das „Bauernhütten in einem Walde" betitelte Gemälde Van Vries zu und lobt dessen Qualität: „Übrigens ein sehr schönes Bild und insbesondere ein sehr schöner Vries".[8] Die Verzeichnisse der folgenden Jahre benennen den Künstler zwar weiterhin als „Roelof Jansz de Vries", transkribieren aber wie Levin das Monogramm als „R. v. vries".[9] Heinrich Weizsäcker weist 1900 auf eine von Johann Gottlieb Prestel nach dem Gemälde ausgeführte Aquatinta hin.[10] 1924 wird das Gemälde noch einmal erwähnt,[11] dann erst wieder 1995 von Sander und Brinkmann.[12]

DISKUSSION

Die Zuschreibung des Gemäldes an Roelof van Vries ist seit der Erwerbung 1817 unbestritten. Die von Levin geäußerten Zweifel an der Echtheit der Signatur sind nach der jüngsten technischen Untersuchung unbegründet;[13] die Signatur erwies sich als eigenhändig.

Das Gemälde „Bauernhütten in einem Wald" ist ein charakteristisches Beispiel für Roelof van Vries' Waldlandschaften, die oft Bauernhäuser unter alten Bäumen und in die Tiefe führende Waldwege mit Figurenstaffagen zeigen. Das dendrochronologische Gutachten legt ein Entstehungsdatum ab 1659 nahe. Vergleiche mit anderen Werken des Künstlers bestätigen diese Einschätzung und sprechen für eine Datierung um 1660. Enge Übereinstimmungen insbesondere in der Motivverwendung bestehen mit einer 1655 datierten „Landschaft mit Bauernhäusern" in Basel (Abb. 578), die auf der linken Bildhälfte fast die gleiche Vordergrundgestaltung wie das Frankfurter Gemälde aufweist.[14] Der Baumstumpf und der Baumstamm am linken vorderen Bildrand finden sich dort ebenso wie die von einer Mauer umgebene Hütte dahinter unter dem morschen, teils abgestorbenen Baum. Im Unterschied zum Frankfurter Gemälde zeigt dagegen die rechte Bildhälfte keine Bäume, sondern bietet den Blick über Felder auf eine Stadt mit Kirchturm in der Ferne. Das bei Van Vries immer wiederkehrende Motiv des Baumstumpfs im Vordergrund begegnet ähnlich auch in einem 1653 datierten Landschaftsgemälde ehemals bei Sotheby's in New York.[15]

8 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 46.

9 Vgl. Verz. 1892, S. 61, Nr. 265; Verz. 1897/1900, S. 59, Nr. 265; Verz. 1900, S. 374, Nr. 265; Verz. 1905/07, S. 49, Nr. 265; Verz. 1907, S. 46f., Nr. 265; Verz. 1910, S. 59, Nr. 265; Verz. 1914, S. 60, Nr. 265; Verz. 1915, S. 115, Nr. 265; Verz. 1919, S. 145, Nr. 600.

10 Vgl. Verz. 1900, S. 374, Nr. 265.

11 Vgl. Verz. 1924, S. 245, Nr. 600.

12 Vgl. Verz. 1995, S. 61, Abb. 114.

13 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 46.

14 Holz, 60,5 x 83 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 1204). Vgl. KATALOG DER AUSGEWÄHLTEN UND REICHHALTIGEN GEMÄLDE-GALERIE AUS DEM NACHLASSE DER FRAU WWE FRANZISCA VON CLAVÉ-BOUHABEN ZU KÖLN (ehemals Zanoli'sche Sammlung) nebst kleineren Nachlässen, Köln (J. M. Heberle) 1894, Nr. 320 mit Abb. sowie KATALOG DER GEMÄLDESAMMLUNG VON FRAU PROFESSOR J. J. BACHOFEN-BURCKHARDT, verfasst von Rudolf F. Burckhardt, Basel 1907, Nr. 94.

15 Holz, 61 x 84 cm. Ehemals Galerie Gsell, Wien (1872); zuletzt New York (Sotheby's) 5. November 1986, Nr. 99 mit Abb.

Die Figurenstaffagen, die den Wald bevölkern, sind ebenfalls ein besonders beliebtes Motiv. Das Figurenpaar am Wegesrand im Vordergrund – der stehende Mann mit Stab und der am Boden sitzende Mann, beide mit Hüten – kommt in Van Vries' Œuvre gleich mehrfach vor. Sehr ähnlich, aber seitenverkehrt zum Frankfurter Gemälde, treten die beiden Männer in einer „Waldigen Landschaft" ehemals in Amsterdam auf (Abb. 579),[16] wobei die Figuren dort etwas weiter auseinandergezogen sind. Ebenfalls seitenverkehrt, aber enger gruppiert ist das Bauernpaar auch in einer Darstellung ehemals im Londoner Kunsthandel,[17] wo es wie in Frankfurt am Rand eines Weges platziert ist. Leicht variiert begegnet die Gruppe außerdem in der „Dorfstraße" des Szépmüvészeti Múzeum in Budapest.[18]

Anders als das Frankfurter Bild folgen die genannten Vergleichsbeispiele, die allesamt etwas früher entstanden sind, weitaus mehr dem gängigen Kompositionsschema, bei dem die Nahsicht auf Wald oder Bäume in der einen Bildhälfte durch eine weite offene Landschaft auf der anderen Bildhälfte konterkariert wird. Der Unterschied in der Komposition scheint also möglicherweise auf eine Entwicklung bei Van Vries hinzudeuten, der im Frankfurter Gemälde seine frühere Bildkomposition weiterentwickelte und modernisierte. Diese Beobachtung stützt die vorgeschlagene spätere Datierung um 1660. Auch die freiere, weniger detaillierte Malweise spricht wohl für ein späteres Entstehungsdatum.

Der vermutlich in Haarlem ausgebildete Maler zeigt deutliche Einflüsse von dem ebenfalls in Haarlem und später in Amsterdam tätigen Jacob van Ruisdael und von dessen Schüler Meindert Hobbema, mit denen er die Vorliebe für waldige Landschaften und üppig begrünte Laubbäume teilt. Das Interesse an der Darstellung alter, abgestorbener Bäume ebenso wie das Motiv des am Boden liegenden Baumstammes verbindet seine Malerei vor allem mit der von Ruisdael, wie der Vergleich mit Ruisdaels „Landschaft mit den Ruinen der alten Kirche von Muiderberg" in Oxford zeigt.[19] Auch die Öffnung des Waldes in der Ferne zu einem Ausblick auf den Ho-

Abb. 580: Jacob van Ruisdael, Waldige Sumpflandschaft mit abgestorbenem Baum, um 1665, Basel, Kunstmuseum

16 Leinwand, 97 x 103 cm. Ehemals De Boer Collection, Verst. Amsterdam (ohne Angabe) 1974, Nr. 23 mit Abb. Signiert und datiert 1653. Vgl. Vermerk auf dem Foto im RKD, Den Haag.

17 Leinwand, 60,9 x 71,1 cm. Ehemals London (Christie's) 19. März 1965, Nr. 65 mit Abb.

18 Eichenholz, 46 x 62 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 273). Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 179 mit Abb.

19 Leinwand, 66 x 75 cm. University of Oxford, Ashmolean Museum (Inv. Nr. A 875). Vgl. SLIVE 2001, Nr. 77 mit Abb. Dort um 1655–1660 datiert.

20 Leinwand, 60,5 x 74,5 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. G 1958.38). Vgl. Ausst. Kat. BASEL 1987, Nr. 83 mit Abb. und SLIVE 2001, Nr. 313 mit Abb. Dort um 1665 datiert.

21 Leinwand, 116,6 x 142,2 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 885G). Vgl. Kat. BERLIN 1996, S. 107 und Abb. Nr. 1561 sowie SLIVE 2001, Nr. 315 mit Abb. Dort um 1665–1670 datiert.

Abb. 581: Roelof van Vries, Bauernhütten in einem Wald, Mikroskopaufnahme: Vorstrukturiertes Blattwerk, Frankfurt a. M., Städel Museum

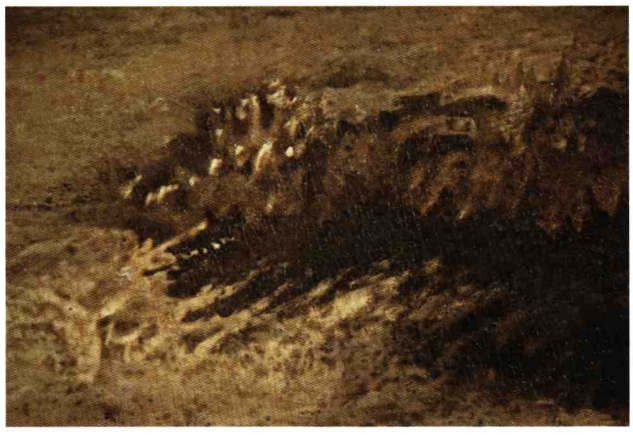


Abb. 582: Roelof Jansz. van Vries, Bauernhütten in einem Wald, Mikroskopaufnahme: Ineinandergearbeitete Farben in der Böschung, Frankfurt a. M., Städel Museum

rizont ist den Werken von Van Vries und denen von Ruisdael gemeinsam, wie die Gegenüberstellung mit dessen „Waldiger Sumpflandschaft mit abgestorbenem Baum" in Basel (Abb. 580)[20] und „Eichen an einem See mit Wasserrosen" in Berlin belegt.[21] Doch auch bei Hobbema, so in dem Frankfurter „Eingang zum Wald" (Abb. 212), ist eine solche Öffnung des Waldes zum Horizont zu beobachten. Mit der Darstellung von Bauernhütten an einem Waldweg orientiert sich Van Vries ebenfalls an Hobbema (vgl. Abb. 200), obgleich es auch von Ruisdael solche Darstellungen gibt.[22] Deutliche motivische Parallelen bestehen etwa zu Hobbemas „Dorfstraße unter Bäumen" in Berlin,[23] auch wenn die Bäume dort weniger dicht stehen als bei Van Vries. Außerdem scheint bei Hobbema das Licht stärker durch die Blätter hindurch. Auch in der Maltechnik bestehen Übereinstimmungen mit Hobbema: Wie dieser legte Van Vries helle Bereiche wie Blätter, Baumrinde oder die Radspuren im Erdreich zuerst mit pastosen, zum Teil nass in nass gemischten Tönen an und führte sie anschließend mit farbigen Lasuren oder dünnen Malfarben weiter aus (Abb. 581). Ähnlich ging auch Hobbema vor (Abb. 207), der allerdings seine Motive in viel umfangreicherem Maße mit pastosen Farben vorstrukturierte, wodurch er eine differenziertere Lichtwirkung und somit eine größere Tiefenwirkung als Van Vries erzielte. Insgesamt ist das Frankfurter Gemälde routiniert gemalt. Details wie die Vegetation der Böschung wurden mit kräftigen Pinselstrichen aufgetragen (Abb. 582). Die Figuren wurden auf die schon fertig ausgeführte Landschaft gesetzt.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 46, Nr. 157; 1823, S. 26, Nr. 157; 1830, S. 15, Nr. 101; 1833, Taf. 3; 1835, S. 45, Nr. 37; 1844, S. 106, Nr. 256; 1855, S. 24, Nr. 256; 1858, S. 86, Nr. 159; 1866, S. 89, Nr. 159; 1870, S. 117, Nr. 193; 1873, S. 119, Nr. 194; 1879, S. 141, Nr. 265; 1883, S. 144, Nr. 265; 1888, S. 153, Nr. 265; 1892, S. 61, Nr. 265; 1897/1900, S. 59, Nr. 265; 1900, S. 374, Nr. 265; 1905/07, S. 49, Nr. 265; 1907, S. 46f., Nr. 265; 1910, S. 59, Nr. 265; 1914, S. 60, Nr. 265; 1915, S. 115, Nr. 265; 1919, S. 145, Nr. 600; 1924, S. 245, Nr. 600; 1995, S. 61, Abb. 114

PARTHEY 2, 1864, S. 746, Nr. 10
BODE 1872, S. 170
LEVIN 1886/87, Sp. 678, Nr. 46
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 46
EBE 1901, S. 453

22 So etwa die 1650 datierte „Dorfstraße mit einem Bauernhaus unter einem großen Baum" (Holz, 52,5 x 67,5 cm, zuletzt New York, Kunsthandel Noortman & Brod, Katalog September 1981, Nr. 19 mit Abb.; vgl. SLIVE 2001, Nr. 556 mit Abb.) und die um 1650–1655 entstandene „Bauernkate unter Bäumen an einem Kornfeld" (Abb. 201) (Leinwand, 56,8 x 68,2 cm. Hamburg, Privatsammlung; vgl. SLIVE 2001, S. 117f., Nr. 89).

23 Leinwand, 97,4 x 128,6 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 1984). Vgl. Kat. BERLIN 1996, S. 60 und Abb. Nr. 1330 sowie Kat. BERLIN 1998, S. 296 mit Abb.

JACOB VAN WALSCAPELLE

Dordrecht 1644 – 1727 Amsterdam

1644 wurde der Maler unter dem Namen Jacob Cruydenier geboren. Später nahm er den Namen seines Urgroßvaters mütterlicherseits an. 1664 begann er seine dreijährige Lehrzeit bei Cornelis Kick in Amsterdam. 1673 trat er der städtischen Tuchhalle bei. Offenbar war er nur kurze Zeit als Maler tätig. Datierte Gemälde sind bis 1699 entstanden. 1727 starb Walscapelle in Amsterdam.

LITERATUR: HOUBRAKEN 2, 1719, S. 334; IMMERZEEL 3, 1843, S. 216; WURZBACH 2, 1910, S. 840; Jan KNOEF, Jacob van Walscapelle, in: Oud Holland 56 (1939), S. 261–265; Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 344

STILLLEBEN MIT BLUMENSTRAUSS IN EINER TERRAKOTTAVASE

INV. NR. 617

1677

Leinwand, 71,0 x 58,0 cm

Signiert und 1677 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die in Leinenbindung gewebte Leinwand (11 x 11 Fäden/cm²) wurde rötlichbraun grundiert. In der Infrarot-Reflektographie werden unter den hellen Blüten größere Unterlegungen sichtbar. In den Ausbrüchen ist mit dem Mikroskop ein ockerfarbener Ton zu erkennen. Außerdem zeigt die Infrarot-Reflektographie einige Pentimenti am Pflaumenzweig, an dem zwei Blätter übermalt wurden.

Ein auf den 7. März 1976 datiertes Schwarz/Weiß-Foto (Bildakte in der Restaurierungswerkstatt) dokumentiert Messerschnitte entlang der Bildränder, die „Beschädigung" wird in der Bildakte nicht näher erläutert. Sie war offenbar der Versuch, das Gemälde aus dem Rahmen zu schneiden. Im selben Jahr Restaurierung durch Helmut Tomaschek. Große Teile der originalen Spannkanten fehlen (oben und links fast vollständig, rechts und unten zur Hälfte) und wurden durch Randanstückung ergänzt. Das Gemälde ist heute auf eine vorgrundierte moderne Leinwand doubliert und auf einen etwas größeren neuen Keilrahmen gespannt. Die Übergänge zwischen originaler Malschicht und der äußeren Kante des Keilrahmens wurden gekittet und übermalt. Die Abklebung der Bildränder mit Textilband wurde später entfernt.

Das Gemälde ist in einem relativ guten Zustand: Bei der Doublierung wurden Pastositäten leicht verpresst, die Leinwandstruktur allerdings kaum durchgedrückt. Am Bildrand ausgebrochene Kittungen, kleine Fehlstellen in der Tulpe oben. Größere Ausbrüche in den Pflaumen sowie rechts im Blattwerk. Weiterer Ausbruch in der gelben Blume unter der rosafarbenen Rose. Kleine Ausbrüche in der obersten Malschicht: in der roten Blüte rechts, in der Narzisse, in der rosafarbenen Rose in der Bildmitte sowie in der rot-weißen Blüte zwischen den Winden. Auf der geöffneten weißen Rose kleine Flecken. Retusche an der Tischkante links. Verputzungen im rechten Flügel des Tagpfauenauges im Vordergrund, im Käfer in der weißen Blüte sowie in der gelben Blüte rechts neben dem Türkenbund.

Der Firnis zeigt unter UV-Licht ein äußerst unregelmäßiges Erscheinungsbild, denn in den hellen Blüten wurde er stark gedünnt, über den roten und gelben Blüten jedoch weitgehend stehengelassen. In dem Steintisch gibt es unterhalb der hängenden Rose eine stark gedünnte Partie, daneben blieb der alte Firnis stehen. In der linken oberen Ecke wurde der Firnis angelöst und mit Wischbewegungen verteilt. Deutlich zeichnen sich die Kittungen und neueren Retuschen entlang der Bildränder sowie am Falter ab.

Die Signatur „Jacob : van Walscappel. 1677." wurde in schwarzer Farbe rechts unterhalb der Tischplatte aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 583).

Auf der Rückseite wurde die Original- von der Doublierleinwand verdeckt. Auf dem Keilrahmen oben in schwarzem Filzstift „STÄDEL 617". Unten in blauem Kugelschreiber „Städel/Frankfurt/Main Germany".

PROVENIENZ

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

Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „Jac. v. Walskappel"

AUSSTELLUNGEN

Osaka, Municipal Museum of Art, The Public and the Private in the Age of Vermeer, 2000, S. 100, Nr. 14

Köln, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, Dordrecht, Dordrechts Museum, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Vom Adel der Malerei, 2006/07, Nr. 89 mit Farbabb.

Frankfurt, Städel Museum, Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge: Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/09, Nr. 88, mit Farbabb.

KOPIEN

a) Anonym, Leinwand, 61 x 51 cm. Verst. Wien (Dorotheum) 17. Oktober 1995, Nr. 197.[1]

Abb. 583: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

b) Jan van Os, Leinwand, 76,5 x 61 cm. Verst. Slg. Adler u. a., London (Christie's) 1. April 1966, Nr. 45.[2]

BESCHREIBUNG

Auf einem reich profilierten, steinernen Sockel steht eine braun-graue Terrakottavase mit einem üppigen Blumenstrauß. Die Vase zeigt als Relief eine mythologische Szene mit einem Flussgott, der eine Amphore unter dem Arm hält, und Triton, der in seine Muschel bläst und eine Nereide umarmt. Weiße und rosa Rosen bilden zusammen mit gelben Anemonen und zwei Pfingstrosen die kompakte Mitte des Blumenstraußes. Links leiten rot-weiße Anemonen und blaue Winden zu einer halb aufgeblühten rot-weißen Tulpe und zu Türkenbundlilien über. Eine bereits weit aufgeblühte, rot-weiß gestreifte Tulpe schließt das Arrangement nach oben, und eine blaue Schwertlilie nach rechts ab. Die feinen Blüten einer Kamille sowie eine Erdbeerranke lockern das Arrangement in der Mitte auf. Sie leiten, wie die herabhängende rosa Rose links und der Pflaumenzweig rechts, auf die Steinplatte über. Dort krabbeln kleine Tiere: Neben der Rose scheint eine Eidechse auf ein eben vorbeiflatterndes Tagpfauenauge zu lauern, und eine Fliege delektiert sich am ausgetretenen Saft der überreifen Pflaumen. Auch im oberen Teil des Straußes befinden sich Insekten. Ein grüner Käfer krabbelt auf der weißen Rosenblüte umher, und ein Schmetterling sitzt auf der Tulpe links. Eine Libelle hat sich auf einer Knospe des Türkenbundes niedergelassen, und eine Hummel sucht auf einer Blüte am oberen Bildrand nach Nahrung. Die Andeutung eines Bogens rechts scheint darauf hinzudeuten, dass der Blumenstrauß in einer Nische steht.

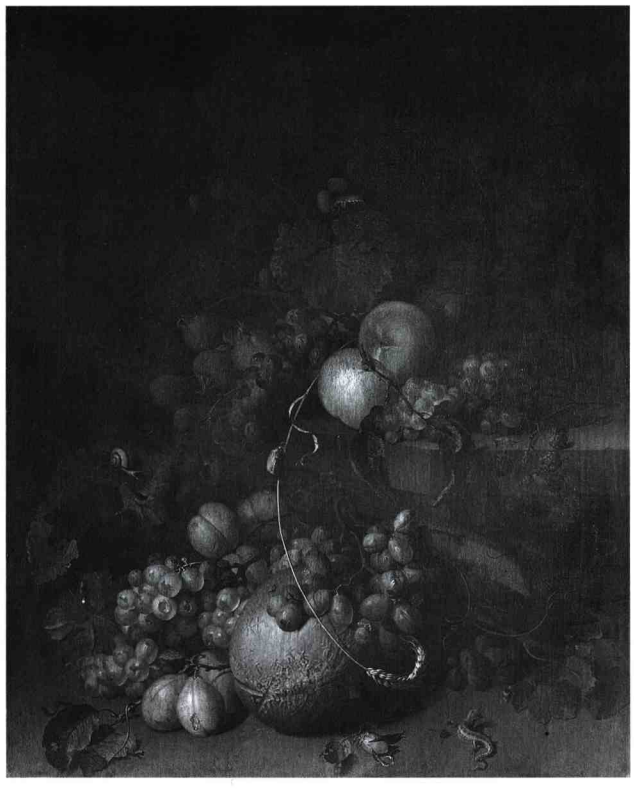


Abb. 584: Jacob van Walscapelle, Früchtestillleben, 1677, ehemals Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (seit 1945 verschollen)

FORSCHUNGSSTAND

Mit der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs gelangt das Gemälde zusammen mit einem „Früchtestück" 1817 ins Städelsche Kunstinstitut.[3] Die Zuschreibung an Jacob van Walscapelle ist aufgrund der deutlich sichtbaren Signatur unbestritten. In den Verzeichnissen ab 1819 wird das Gemälde als „Blumenstück" katalogisiert, der Künstlername als „Jacob van Walskappel" angegeben. 1879 wird die Signatur als „Jacob van Walscappel" gelesen.[4]
Im 20. Jahrhundert fand das Gemälde wenig Beachtung; 1995 ist es bei Sander und Brinkmann katalogisiert.[5] In den letzten Jahren hingegen ist das Gemälde gleich mehrfach auf Ausstellungen präsentiert worden: im Jahr 2000 in Osaka, 2006/07 in Köln, Dordrecht und Kassel sowie 2008 im Städel in Frankfurt und in Basel.[6]

DISKUSSION

Wenig ist über Jacob van Walscapelle bekannt, und nur wenige Künstlerlexika erwähnen den Maler. Seine Schaffensphase scheint sich auf die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu beschränken, denn datierte Arbeiten sind nur aus den Jahren 1667 bis 1685 bekannt. Das Frankfurter Gemälde, 1677 datiert, entstand in der ers-

1 Der Abbildung im Versteigerungskatalog zufolge ist der Bildausschnitt am oberen und unteren sowie am rechten Bildrand enger gefasst, außerdem fehlen die Blüten oberhalb der aufgeblühten Tulpe. Im Versteigerungskatalog wurde das Gemälde einem Nachfolger des 19. Jahrhunderts zugeschrieben nach einer Vorlage von Abraham Mignon. Das wurde von Fred G. Meijer auf dem Foto im RKD zu „naar J. v. Walscapelle" korrigiert.

2 Das Gemälde wurde zusammen mit der Kopie nach dem verlorenen Frankfurter Gegenstück (Inv. Nr. 618) versteigert; vgl. Verst. Slg. Adler u. a., London (Christie's) 1. April 1966, Nr. 44. Ohne das Pendant tauchte es dann noch einmal auf einer Kölner Versteigerung auf; Verst. Köln (Lempertz) 23. November 1977, Nr. 185; vgl. Angaben auf dem Foto im RKD, Den Haag.

3 Vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 35/36: „Ein Blumen und Früchtestück, beyde signiert Jacob van Walskappel 1675" (*f* 3300).

4 Vgl. Verz. 1879, S. 156, Nr. 334.

5 Vgl. Verz. 1995, S. 61f., Tafel 158.

6 Vgl. Ausst. Kat. Osaka 2000, S. 100, Nr. 14; Ausst. Kat. Köln-Dordrecht-Kassel 2006/07, S. 294, Nr. 89 mit Farbabb. sowie Ausst. Kat. Frankfurt-Basel 2008/09, Nr. 88 mit Farbabb.

Abb. 585: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, 1677, Frankfurt a. M., Städel Museum

ten Hälfte dieser Schaffenszeit. Das zugehörige Pendant, ein ebenfalls signiertes und 1677 datiertes Früchtestillleben, gilt seit 1945 als verschollen (Abb. 584).[7] Das in einer S/W-Fotografie sowie in einer Kopie überlieferte Gemälde zeigt ein Stillleben aus verschiedenen Früchten, die auf einer Platte und dem Boden darunter arrangiert sind.[8] Bei dieser Art von Blumen- und Früchtestillleben handelt es sich um einen Typus dekorativer Malerei für vermögende Auftraggeber, der häufig aus Pendants bestand. Walscapelle schuf gleich mehrere solcher Gegenstücke. Je ein Paar bewahren die Kunsthalle Karlsruhe,[9] das Gemeindemuseum von Arnheim[10] sowie das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.[11] Wie sehr die Bilder des Jacob van Walscapelle geschätzt wurden, belegen die Kopien nach seinem Frankfurter Gemäldepaar.

Während Walscapelle in seinen frühen Arbeiten – wie einem 1667 datierten Blumenstillleben im Victoria and Al-

Abb. 586: Jacob van Walscapelle, Blumenstillleben mit Insekten, um 1677, Caen, Musée des Beaux-Arts

7 Leinwand, 72 x 59 cm. Ehemals Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. Nr. 618). Signiert und 1677 datiert. Vgl. Verz. 1995, S. 62, Abb. 115. Foto im Bildarchiv Foto Marburg und im RKD, Den Haag. Hierzu auch: Onno TER KUILE, Seventeenth-Century North Netherlandish Still Lifes, Den Haag-Amsterdam 1985, S. 196.

8 Beide Frankfurter Gemälde wurden von Jan van Os mit kleinen Veränderungen kopiert. Siehe unter „Kopien" und Anm. 2. Zu Jan van Os siehe Eintrag zu Inv. Nr. 646 in diesem Katalog.

9 „Frühstücksstillleben mit Krabben auf einem Zinnteller" und „Stillleben mit Kastanien auf einem Teller, einer Tonpfeife und Rauchzubehör". Beide Leinwand, 48,5 x 41 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. Nr. 371 und 372). Vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 309 mit Abb.

10 „Kranz mit Blumen und Früchten" (Leinwand, 108 x 85,5 cm, signiert und 1672 datiert) und ein 1674 datiertes Gegenstück mit gleicher Komposition. Arnheim, Gemeentemuseum (Inv. Nr. 6879). Vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG 1992, Nr. 28 mit Abb.

11 „Früchtestillleben" und „Blumenstillleben". Beide Leinwand, 112 x 87 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 444 und 445). Vgl. Kat. BRAUNSCHWEIG 1983, S. 220f. mit Abb.

Abb. 587: Jacob van Walscapelle, Blumenstillleben mit einem Pfirsichzweig, um 1677, zuletzt New York, Sotheby's (2008), Courtesy of Konrad Bernheimer

bert Museum in London[12] – die Blumen in Glasvasen arrangierte, wählte er im Frankfurter Bild eine Terrakottavase, die mit einem Relief mit Flussgöttern dekoriert ist. Die gleiche Vase stellte er auch in einem Blumenstück im Musée des Beaux-Arts in Caen dar (Abb. 586).[13] Sie ist dort noch stärker ins Blickfeld gerückt, weil die Blumen mehr seitlich arrangiert sind. Erst durch den Vergleich mit der Vase auf dem Stillleben in Caen lässt sich auf der Frankfurter Vase der um Triton gelegte Arm einer Nereide zuordnen, die ihren Kopf auf seine rechte Schulter gelehnt hat. Walscapelle nutzte ähnliche Terrakottavasen mit mythologischen Szenen anscheinend häufiger, wie zwei weitere Gemälde im Münchner und New Yorker Kunsthandel bezeugen. Auf der Vase des Münchner Stilllebens ist ein Flussgott mit einer Muschel oder einem Füllhorn unter dem Arm dargestellt,[14] während sich auf derjenigen des New Yorker Stilllebens zwei Flussgötter auf eine große Muschel stützen (Abb. 587).[15] Letzteres steht dem Frankfurter Gemälde auch in der Komposition recht nahe. Wie hier ragen in der Mitte des

12 Leinwand, 66,5 x 52,7 cm. London, Victoria and Albert Museum, Ionides Bequest (Inv. Nr. CAI.87). Signiert und 1667 datiert. Vgl. Peter MITCHELL, European Flower Painters, London 1973, Abb. 379 sowie C. M. KAUFFMANN, Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800, Bestandskatalog Victoria and Albert Museum, London 1973, Nr. 372 mit Abb.

13 Leinwand, 78,5 x 65,5 cm. Caen, Musée des Beaux-Arts (Inv. Nr. M.138). Vgl. Françoise DEBAISIEUX, Caen, musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères, Bestandskatalog, Paris 1994, Nr. 179 mit Abb.

14 Leinwand, 62,5 x 45,5 cm. Ehemals München, Kunsthandel Xaver Scheidwimmer (1982). Foto im RKD, Den Haag.

15 Leinwand, 54,3 x 45,7 cm. Ehemals London, Kunsthandel Richard Green, Katalog 1976, Nr. 23 mit Abb. Zuletzt New York (Sotheby's) 24. Januar 2008, Nr. 26 mit Abb.

Abb. 588: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, Mikroskopaufnahme: Lockere Malweise in der Fliege, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 590: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, Mikroskopaufnahme: Durchschimmernder heller Untergrund in der Schwertlilie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 589: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, Mikroskopaufnahme: Nebeneinander aufgetragene Farben in den Blättern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 591: Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase, Mikroskopaufnahme: Pentiment an der herabhängenden Rose, Frankfurt a. M., Städel Museum

Bouquets weit geöffnete Rosen und Anemonen hervor, während eine rot-weiß gestreifte Tulpe links oben einen Akzent setzt. Statt des Pflaumenzweiges liegt dort links unten ein Zweig mit reifen Pfirsichen auf dem Steinsockel auf. Das undatierte Gemälde dürfte aufgrund der Gemeinsamkeiten zeitgleich mit dem Frankfurter Stillleben entstanden sein.

Die Vorliebe für mit Reliefs geschmückte Vasen teilte Walscapelle vor allem mit Jan van Huysum (vgl. Abb. 172), wie dessen 1723 datiertes Blumenstillleben in Amsterdam[16] und dessen Karlsruher Gemälde „Tonvase mit Blumen, daneben Früchte“ [17] belegen. Wie auch Rachel Ruysch (vgl. Inv. Nr. 1698) steht Walscapelle in der Tradition des in Utrecht und Antwerpen tätigen Stilllebenmalers Jan Davidsz. de Heem, der das Prunkstillleben einführte und das dekorative Arrangement und die Farbenpracht betonte. In dem Frankfurter Gemälde ist De Heems Einfluss allerdings weniger spürbar. Anders als bei De Heem ist der Hintergrund hier etwas aufgehellt und die Glasvase durch eine Terrakottavase ersetzt. Im Gegensatz zu Ruysch sind die Blumenbouquets bei Walscapelle auffallend symmetrisch aufgebaut.

Die Blumen und auch die Tiere wie die Fliege (Abb. 588) sind sehr routiniert, mit präzisen und gekonnt gesetzten Strichen nass in nass gemalt. Anders als etwa in dem Blumenstillleben von Rachel Ruysch (Abb. 451) ist die Lasurtechnik weniger ausgeprägt: Manchmal schimmert der helle Untergrund durch, wie in der Schwertlilie, deren blaue Blütenblätter verhältnismäßig dünn über den hellen Grund gelegt wurden (Abb. 590). Insgesamt sind die

16 Mahagoni, 81 x 61 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-188). Vgl. WALLERT 1999, S. 108–111, Nr. 18 mit Abb.

17 Eichenholz, 59 x 51 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 379). Vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 154 mit Abb.

Farben jedoch eher nebeneinander aufgetragen als übereinandergelegt (Abb. 589). Nur wenige Pentimenti sind zu beobachten: Am Pflaumenzweig wurden zwei Blätter übermalt; unterhalb der Rose ist noch ein Blütenblatt angelegt, doch wurde die dunkelrote Farbschicht dann mit einem grauen Ton überzogen und damit dem der Steinplatte angepasst (Abb. 592). Walscapelles Malweise ist auf leuchtende Effekte ausgerichtet: Die Farben der Blüten finden sich zum Teil als farbige Reflexe auf den umgebenden Blättern, wo sie dann mit Grün überdeckt wurden. Die Blumen im Hintergrund sind aus der Grundierung heraus gemalt und nur angedeutet.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 48, Nr. 172; 1823, S. 27, Nr. 172; 1830, S. 12, Nr. 84; 1833, Taf. 4; 1835, S. 49, Nr. 70; 1844, S. 100, Nr. 219; 1855, S. 25f., Nr. 219; 1858, S. 96, Nr. 215; 1866, S. 99, Nr. 214; 1870, S. 133, Nr. 274; 1873, S. 137, Nr. 274; 1879, S. 156, Nr. 334; 1883, S. 159, Nr. 334; 1888, S. 170, Nr. 334; 1892, S. 73, Nr. 334; 1897/1900, S. 71, Nr. 334; 1900, S. 376, Nr. 334; 1905/07, S. 60, Nr. 334; 1907, S. 56, Nr. 334; 1910, S. 71, Nr. 334; 1914, S. 73, Nr. 334; 1915, S. 129, Nr. 334; 1919, S. 146, Nr. 617; 1924, S. 246, Nr. 617; 1966, S. 128; 1995, S. 61f., Taf. 158

PARTHEY 2, 1864, S. 753, Nr. 2
EBE 1901, S. 507
BOL 1969, S. 377, Anm. 484
Ausst. Kat. OSAKA 2000, S. 100, Nr. 14 mit Farbabb.
Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 294, Nr. 89 mit Farbabb.
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, Nr. 88 mit Farbabb.

JAN WEENIX

Amsterdam 1642 – 1719 Amsterdam

1642 wurde Jan Weenix als ältester Sohn des Landschafts- und Stilllebenmalers Jan Baptist Weenix in Amsterdam geboren. 1649 zog die Familie nach Utrecht. Der Einfluss des Vaters, bei dem er seine künstlerische Ausbildung erhielt, ist insbesondere im Frühwerk präsent, in dem italianisierende Landschaften dominieren. 1664 trat Jan Weenix der St. Lukasgilde in Utrecht bei. Das zur Aufnahme erforderliche Gemälde reichte er allerdings erst vier Jahre später nach. Ab 1677 ist er in Amsterdam dokumentiert; ein zwischenzeitlicher Aufenthalt in Den Haag wird vermutet. Um 1680 verlegte sich Jan Weenix hauptsächlich auf die Stilllebenmalerei. Neben Jagdstücken sind auch einige Blumenstillleben von seiner Hand erhalten. Von 1702 bis 1714 war er als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf tätig. Am 16. September 1719 starb der Maler in Amsterdam. Sein einziger bekannter Schüler ist Dirck Valckenburg.

LITERATUR: VAN GOOL 1, 1750, S. 78–82; GINNINGS 1970, S. 8f.; Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 300; VAN DER WILLIGEN-MEIJER 2003, S. 215f.

STILLLEBEN MIT TOTEM HASEN UND VÖGELN

INV. NR. 863

1681

Leinwand, 123,5 x 110,4 cm (Keilrahmenmaß)

Signiert und 1681 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die mittelfein gewebte Leinwand (12 x 12 Fäden/cm² in Leinenbindung) wurde mit einer rötlichbraunen Grundierung versehen. Vor allem in den beleuchteten Partien lässt sich stellenweise eine graue Unterlegung nachweisen.
Zwischen dem 11. Oktober und dem 5. November 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 34). Es befindet sich in einem insgesamt guten Zustand. Bei einer Wachsdoublierung wurden Pastositäten verpresst. Die Spannränder sind mit Textilband abgeklebt. Krepierung in der Wolke (oder Bergmassiv?) im Landschaftsausblick. Großer Ausbruch am oberen Bildrand in der Mitte und im Hasenauge. Kleine retuschierte Ausbrüche entlang des rechten Bildrandes. Delle in der linken oberen Bildecke. Leichte Verputzungen in der Jagdtasche, in den dunklen Haaren des Hasenkopfes, in den Schattenpartien des Schnepfenflügels sowie in der Maserung des Gewehrstutzens.
Unter UV-Licht zeigt der Firnis ein unregelmäßiges Erscheinungsbild. Älterer Firnis blieb im breiten Teil des Gewehrkolbens, über dem Fangnetz und über der Jagdtasche am rechten Bildrand stehen. Über den hellen Partien wie dem weißen Bauch des Hasen und des Rebhuhns sowie über dem weißen Gefieder der Schnepfe wurde der Firnis gänzlich abgenommen. Jüngere Retuschen über Fehlstellen im Hasenbauch, im Rebhuhn und im Grünfink. Zwei sich stark markierende Stellen oben links oberhalb der Pappel und in gerader Linie darüber.
Die Signatur „J.Weenix.f 1681" (JW ligiert, Abb. 592) wurde in hellroter Farbe in der linken unteren Bildecke aufgetragen. Sie ist leicht angeputzt, weist aber ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Auf der Rückseite wird die Originalleinwand von einer wachsdurchtränkten Doublierleinwand verdeckt. Auf der Mittelstrebe des Keilrahmens Klebezettel „G. 863.". An der linken Leiste oben in roter Kreide „2206". An der oberen Leiste Reste eines Klebezettels, links davon eingeritzt „117", rechts davon ein unleserlicher Buchstabe.

Abb. 592: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. Nikolaus Baranowsky (?–1855), Kunsthändler, Wien
Erworben am 5. Oktober 1833 von N. Baranowsky als „Joh: Weenix"

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Zusammenhang, 2003/ 2004.
Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800, 2008/08, Nr. 64.

BESCHREIBUNG

Vor der Kulisse einer parkartigen Landschaft ist ein Stillleben aus Jagdutensilien und Beute ausgebreitet. Eine Pflanze mit großen Blüten und gezackten Blättern sowie eine umgestürzte große Terrakottavase, die mit einer Satyrmaske geschmückt ist, hinterfangen die auf dem Erdboden ausgebreiteten Objekte. Etwas nach rechts aus der Mittelachse gerückt, dient ein an seinem linken Vorderlauf aufgehängter Hase als Blickfänger. Sein rechter Vorderlauf ist leicht abgespreizt, so dass das flaumige weiße Bauchfell zu sehen ist. Darüber hängen an einer diagonal nach links aufragenden Stange neben zwei Falkenhauben einige tote Singvögel herab. Kleinere Vögel, darunter ein Dompfaff und ein Stieglitz, sind mit einer Schnepfe und einer Falkenhaube zu einem Bündel zusammengebunden. Da die Schnepfe an ihren Füßen aufgeknüpft ist, hängt ihr Kopf nach unten und ihre Schwingen breiten sich weit aus, so dass deren grau gesprenkelte Unterseite sichtbar wird. Links neben dem Hasen liegen zwei Rebhühner, weitere Singvögel und ein Fangnetz am Boden. Rechts oberhalb des Hasenkopfes wurden ein mit roten Quasten geschmücktes Jagdhorn sowie eine violette Jagdtasche abgelegt. Der mit einer großen Schnalle verzierte, breite Lederriemen der Tasche

und der Kolben eines Jagdgewehres schließen das Stillleben zum Vordergrund hin ab. Links öffnet sich der Blick in die Tiefe des Parks. Hinter einer mit Skulpturen geschmückten Balustrade ragen eine mit einer Kugel abgeschlossene Säule und hohe, schlanke Bäume empor, bei denen es sich um Pappeln oder Zypressen handeln könnte. Zwischen dem Laub schimmern ein Pavillon und ein palastartiges Gebäude in klassizistischen Architekturformen hervor. Zu der düsteren, melancholischen Stimmung der Landschaft im Hintergrund tragen tiefhängende, graue Wolken bei, die eine neutrale Folie zur Farbenpracht des Stilllebens bilden.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Wiener Kunsthändlers Nikolaus Baranowsky[1] und wurde am 5. Oktober 1833 für das Städel als „Joh: Weenix" erworben. Im Städel-Verzeichnis von 1835 wird die Signatur „J. Weenix f. 1681." erwähnt.[2] Johann David Passavant lobt das „ausgezeichnete" Gemälde von Weenix, der als herausragender Stilllebenmaler bezeichnet wird.[3] Auch in der Folgezeit wird an der Zuschreibung an Weenix festgehalten.[4]

DISKUSSION

Obgleich Jan Weenix bei seinem Vater Jan Baptist in die Lehre ging, zeigen ihre Stillleben nur wenige Übereinstimmungen. Das macht der Vergleich mit dem Jan Baptist Weenix zugeschriebenen Stillleben „Totes Geflügel, an dem eine Katze frisst" (Abb. 593) im Städel deutlich, das um 1652 bis 1655 entstand.[5] Auch wenn das Thema vergleichbar ist und sich der Hintergrund ebenfalls in die Landschaft öffnet, steht bei Jan Baptist die Lichtinszenierung im Vordergrund, mit der die Volumen der aufgehäuften Tierleiber modelliert sind. Das Licht trifft nur punktuell auf, so dass starke Kontraste zwischen den beleuchteten und den verschatteten Partien entstehen.[6] Der ausgestreckte Flügel und der über die Tischkante baumelnde Schwimmfuß des Schwans verleihen dem Arrangement zwar einen ornamentalen Schwung, der aber mit den elegant komponierten Jagdtrophäen in den Stillleben seines Sohnes kaum zu vergleichen ist. Jan Weenix orientierte sich vielmehr an den Werken von Willem van Aelst, der meist ein an einem Bein kopfüber aufgehängtes Tier mit kunstvoll abgespreizten Gliedmaßen oder Flügeln im Vordergrund präsentierte.[7] Wie sehr sich Weenix von diesem Vorbild inspirieren ließ, belegt das vorliegende, 1681 datierte Stillleben. Auch hier dominiert ein erlegter Hase den Vordergrund, der nur an

Abb. 593: Jan Baptist Weenix (zugeschrieben), Totes Geflügel, an dem eine Katze frisst, um 1652–1655, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Frimmel erwähnt das Gemälde, weist aber zugleich darauf hin, dass das Bild in keinem Sammlungskatalog von Baranowsky verzeichnet ist und dieser offensichtlich mit Bildern handelte; vgl. FRIMMEL 1, 1913, S. 92f.
2 Vgl. Verz. 1835, S. 93, Nr. 330.
3 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 190.
4 Zuletzt Verz. 1995, S. 62, Tafel 159.
5 Leinwand, 88,5 x 122 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 707). Vgl. Kat. FRANKFURT 2005b, S. 304–308.
6 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 279.

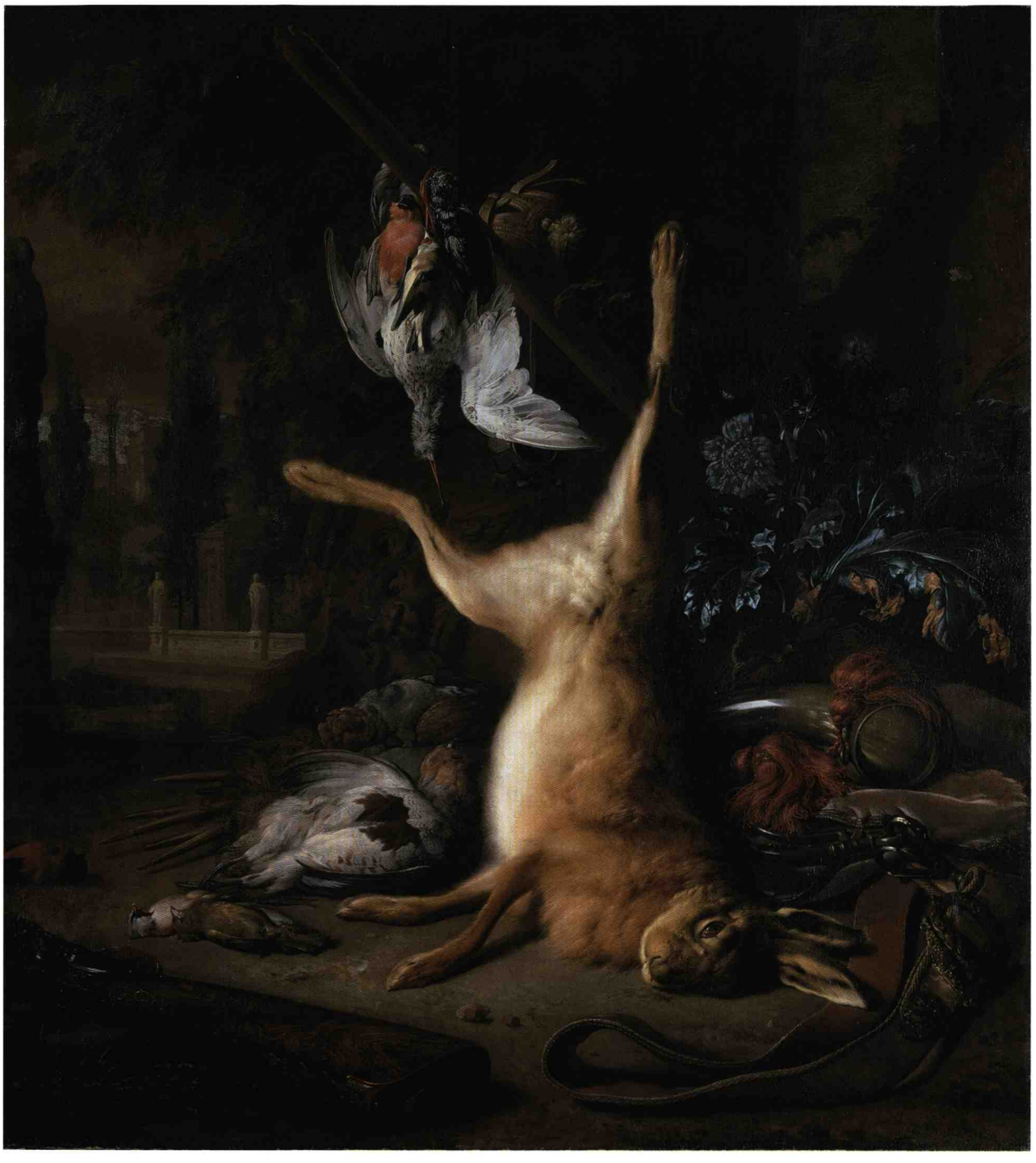


Abb. 594: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, 1681, Frankfurt a. M., Städel Museum

einem Hinterlauf aufgehängt wurde. Dadurch spreizt sich das andere Bein ab, so dass das weiche, weiße Bauchfell deutlich zu sehen ist und einen hellen Akzent setzt. Kunstvoll sind Jagdgeräte und weitere Beute um diesen Blickfänger arrangiert. Die unmittelbar am unteren Bildrand liegende Büchse und der Riemen der Jagdtasche scheinen zum Greifen nah – ein illusionistischer Effekt, den Jan Weenix wiederum von Van Aelst übernahm (Abb. 366).[8] Auch Jan Baptist Weenix folgte in einem Mitte der 1650er Jahre entstandenen Stillleben (Abb. 595) dem von Van Aelst eingeführten Bildtypus, denn das Reh im Zentrum der Komposition ist nur an einem Bein aufgehängt, so dass auch hier der Bauch des Tieres genau zu sehen ist.[9] Trotz der ähnlich präsentierten Tiermotive gibt es einen bezeichnenden Unterschied zwischen diesem Gemälde von Jan Baptist und dem seines Sohnes Jan Weenix im Städel, der den Wandel in der Geschmackskultur im 17. Jahrhundert widerspiegelt: Anstelle einer Fernlandschaft im Hintergrund, die mit angedeuteten Bergen und Vegetation eher allgemein bleibt, präsentierte Jan Weenix die Jagdbeute in einer eleganten Parklandschaft. Damit griff er auf Anregungen

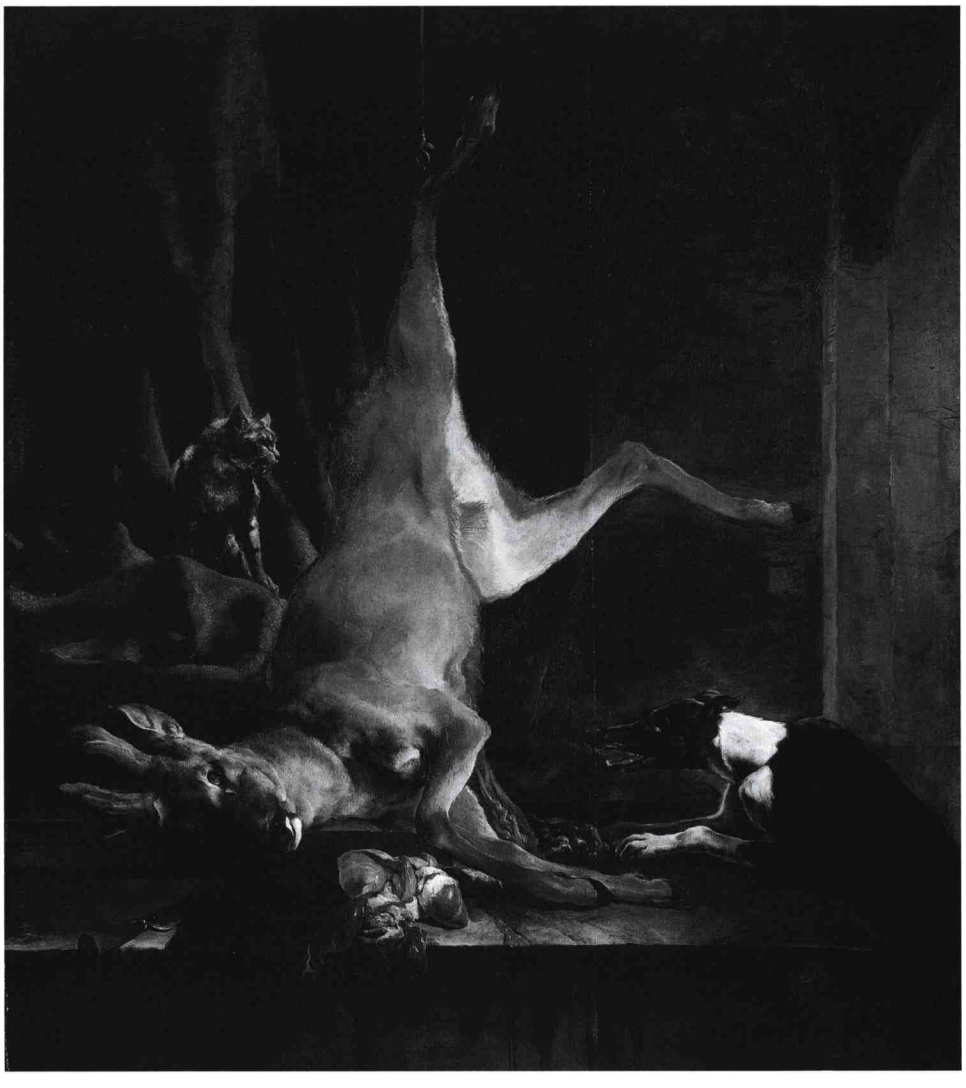


Abb. 595: Jan Baptist Weenix, Ein Hund und eine Katze bei einem ausgeweideten Reh, um 1655, Amsterdam, Rijksmuseum

7 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 279. In der Sammlung des Städel Museums ist der von Van Aelst geprägte Stilllebentypus auch durch das Jagdstillleben von Abraham Mignon vertreten (Abb. 365). Zu den Jagdstücken von Van Aelst vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 244–246. Ein Beispiel für die effektvolle Wirkung einer solchermaßen präsentierten Jagdbeute ist das „Stillleben mit weißem Pfau" von 1692 (Leinwand, 191 x 166 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 632). Dazu Kat. WIEN 1992, S. 413–417. Dort auch zum Frühwerk von Weenix, dem „Stillleben mit Singvogelstrecke" (Leinwand, 66 x 55,3 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 702), das noch deutlicher die Abhängigkeit von Van Aelst verrät; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 410–413.

8 Siehe dessen „Stillleben mit toten Vögeln und Jagdgerät" von 1664 (Leinwand, 68 x 54 cm. Stockholm, Nationalmuseum, Abb. 366); vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 244.

9 Leinwand, 180 x 162 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-A-591). Zur Maltechnik vgl. WALLERT 1999, S. 90f.

Abb. 596: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, 1682/83, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

durch Melchior d'Hondecoeter (Abb. 231) zurück.[10] Die Vase, Skulpturen aus Marmor und eine von einer Säule überragte pavillonartige Architektur im Mittelgrund des Frankfurter Gemäldes zeigen einen herrschaftlichen Besitz an. Die Jagd gehörte zu den Privilegien des Adels, und das kostbare Jagdgerät unterstreicht den Eindruck eines Vergnügens, das damals nur einer reichen Schicht vorbehalten war.[11]

Mit Hingabe schildert Weenix die unterschiedlichen Oberflächen. Ein scharf konturiertes, helles Glanzlicht markiert die glatte Oberfläche des Jagdhorns; weiche Quasten und eine schimmernde Jagdtasche aus Seide wie auch die feine Edelholzmaserung des Gewehrkolbens deuten die exquisite Qualität dieser Luxusobjekte an. Dem entsprechen das fast haptisch gegebene, flauschige Hasenfell und das glänzende Gefieder der toten Vögel. Obgleich das Gewehr und das am Boden liegende Fangnetz noch an die Jagd erinnern, stört kein Blutstropfen oder ein bereits gebrochenes Auge die dekorative Bildwirkung.

Das außerordentlich wirkungsvolle Arrangement der Tiere, die sorgfältige Verteilung von farbigen Akzenten und die detaillierte Wiedergabe der unterschiedlichen Oberflächentexturen deuten an, dass das Gemälde als dekoratives Ausstattungsstück bestimmt war. Von Jan Weenix sind Bilderfolgen bekannt, die zur Ausschmü-

10 Zur Zusammenarbeit von Weenix mit D'Hondecoeter in der Werkstatt von Jan Baptist Weenix vgl. Kat. WIEN 1992, S. 217–219 und S. 413.

11 Vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 279.

Abb. 597: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, Mikroskopaufnahme: Zusätzliche graue Unterlegung im Bereich der Schnepfe, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 599: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, Mikroskopaufnahme: Mehrschichtiger Farbaufbau in den Blütenblättern, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 598: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, Mikroskopaufnahme: Halbtransparente, fast zerfließende Lasuren zur Suggestion der weichen Oberfläche der Jagdtasche, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 600: Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln, Mikroskopaufnahme: Einzelne, zeichnerisch gesetzte Striche zur Darstellung von gesprenkeltem Gefieder, Frankfurt a. M., Städel Museum

ckung ganzer Räume dienten.[12] Da sich auf der Rückseite des Frankfurter Gemäldes keine Siegel oder Inschriften erhalten haben und daher die Vorbesitzer unbekannt sind, ist der ursprüngliche Kontext jedoch nicht mehr zu rekonstruieren.

Dem 1681 datierten Stillleben im Städel steht eine vermutlich im folgenden Jahr entstandene Variante in Karlsruhe (Abb. 596) nahe.[13] Auch hier bildet ein toter, an einem Hinterlauf aufgehängter Hase, der von erlegten Vögeln umgeben ist, das Zentrum der Komposition. Motive wie das Fangnetz, der gemaserte Gewehrkolben und die mit Troddeln geschmückte Jagdtasche tauchen hier wieder auf. Allerdings verzichtete Weenix auf das neben dem Lauf des Hasen hängende Bündel aus toten Singvögeln. In der Karlsruher Version leitet eine Mauer, die von einer als Rückenakt gegebenen Frauenskulptur bekrönt ist, in den Mittelgrund über.

Das Motiv des Hasen griff Weenix auch in den Folgejahren wiederholt auf.[14] Eine zwei Jahre vor dem Tod des Malers entstandene Version in der Wallace Collection

12 In seinem Spätwerk erreichten diese Stillleben mit Landschaftshintergrund ein monumentales Format, wie beispielsweise die von 1712 bis 1716 entstandene Bilderfolge für Schloss Bensberg bei Köln, Jagdsitz von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, belegt; vgl. Ausst. Kat. AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000, S. 279. Dazu auch SULLIVAN 1984, S. 64f. Von den insgesamt zwölf Gemälden überdauerten elf, von denen drei in der Alten Pinakothek gezeigt werden (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 776, 777, 1737); vgl. Kat. MÜNCHEN 2006, S. 222. Zur Wirkung des Zyklus an seinem ursprünglichen Standort äußerte sich auch Goethe in „Dichtung und Wahrheit"; vgl. Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 302.

13 Leinwand, 101 x 78,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 348). Signiert und 1682/83 datiert, die letzten beiden Ziffern sind undeutlich; vgl. Kat. KARLSRUHE 1966, S. 310.

verdeutlicht seine stilistische Weiterentwicklung.[15] Hier liegt der Hase vor einer Skulptur, die einen ruhenden Putto zeigt. Ein keckernder Vogel, ein bellender Jagdhund und ein herbeifliegender Vogel tragen zur Verlebendigung der Szene bei. Zeichnet die frühen Stillleben noch eine eher ruhige, auf die Motive im Vordergrund konzentrierte Komposition aus, füllt Weenix in dem Londoner Spätwerk das Bildfeld mit einer Vielzahl unterschiedlichster Motive an.

Über der rötlichbraunen Grundierung, die den warmen Farbklang mitbestimmt, wurde in hell beleuchteten Bereichen zusätzlich eine graue Unterlegung aufgetragen, wie im Bereich der Schnepfe zu erkennen ist (Abb. 597). Im Gegensatz zum Hintergrund, wo die Motive nur summarisch bezeichnet sind, lässt sich bei den hellen, farbintensiven Partien im Vordergrund ein mehrschichtiger Farbaufbau nachweisen, beispielsweise in den Blütenblättern (Abb. 599). Lichtakzente, wie die in dieser Mikroskopaufnahme zu sehenden Glanzlichter, werden mit flüssigem Pinselstrich aufgetragen. Als Stilllebenmaler, der sich intensiv mit der stofflichen Suggestion der Oberflächen befasst, verfügte Weenix über ein breites Repertoire: Weiche Oberflächen wie die Jagdtasche deutete er mit halbtransparenten, fast zerfließenden Lasuren an (Abb. 598), Details wie das gesprenkelte Gefieder des Rebhuhns durch einzelne, eher zeichnerisch aufgetragene Pinselstriche (Abb. 600). In der schnellen Malweise, die in der Oberflächenschilderung dennoch präzise bleibt, äußert sich die Routine des versierten Stilllebenmalers.

LITERATUR

Verz. 1835, S. 93, Nr. 330; 1844, S. 95, Nr. 190; 1855, S. 26, Nr. 190; 1858, S. 91, Nr. 184; 1866, S. 93, Nr. 184; 1870, S. 133, Nr. 278; 1873, S. 137f., Nr. 278; 1879, S. 153, Nr. 322, 1883, S. 156, Nr. 322; 1888, S. 167, Nr. 322; 1892, S. 71, Nr. 322; 1897/1900, S. 69, Nr. 322; 1900, S. 377f., Nr. 322; 1905/07, S. 58, Nr. 322; 1907, S. 54, Nr. 322; 1910, S. 68, Nr. 322; 1914, S. 70, Nr. 322; 1915, S. 128, Nr. 322; 1919, S. 147, Nr. 863; 1922, S. 96; 1924, S. 247, Nr. 863; 1966, S. 128; 1995, S. 62, Tafel 159

EBE 1901, S. 508
FRIMMEL 1, 1913, S. 92
GINNINGS 1970, S. 251, Nr. 158
Ausst. Kat. FRANKFURT-BASEL 2008/09, S. 232, Nr. 64

14 Weitere Beispiele: Leinwand, 130 x 170 cm. (Ehemals?) Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister. Signiert und 1690 datiert. Leinwand, 114 x 96 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A464). Signiert und 1697 datiert. Leinwand, 148 x 130,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. KMSsp621). Signiert und 1701 datiert. Leinwand, 121,5 x 99 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts (Inv. Nr. 3373). Signiert und 1704 datiert.

15 Leinwand, 124 x 107 cm. London, The Wallace Collection (Inv. Nr. P103). Signiert und 1717 datiert.

JAN WEENIX

BILDNIS EINES HOLLÄNDISCHEN KAUFMANNS

INV. NR. 102

Um 1685–1688

Leinwand, 58,5 x 51,0 cm (Malfeldmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand wurde mit einer braunen Grundierung versehen. Die Infrarot-Reflektographie macht Striche sichtbar, mit denen die Stofffalten im Ärmel angelegt wurden (Abb. 601).
Anlässlich der Taxation 1817 wurde der Zustand des Gemäldes als „gut erhalten" (Archiv. 1817, S. 16, Nr. 102) beschrieben. Zwischen dem 29. August und dem 10. September 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 48).
Heute ist der Zustand mäßig: Bei einer Kleisterdoublierung wurden Pastositäten verpresst. Verputzungen in den Schatten wie auch in den hell reflektierenden Seidenflächen des mauvefarbenen Mantels, im blauen Aufschlag des Morgenrocks, in der Brokatweste sowie in den Halbschatten des Haares. Leichte Verputzungen in den verschatteten Partien des Gesichts. In einem ca. 4 cm breiten Streifen entlang des unteren Bildrandes ist die Leinwandstruktur stark durchgedrückt. Dort wie in der Wasserfläche im Mittelgrund ist die Malerei über den Höhen der Gewebeknoten verputzt. Die Schriftzüge auf dem Brief wurden möglicherweise bewusst entfernt, wie die genau über den Schriftzeilen liegenden Ausbrüche nahelegen (Abb. 607). Weitere kleine Ausbrüche im linken Ärmel des Mannes.
Unter UV-Licht fluoresziert der alte, vergilbte Firnis stark und gleichmäßig. Kleine, vereinzelte jüngere Retuschen werden im Postament sichtbar.
Die Signatur „J Weenix f" (Abb. 602) wurde in mittelbrauner Farbe unterhalb der Balustrade aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die originale Rückseite ist von der Doublierleinwand verdeckt. Darauf in weißer Kreide, stark verwischt „C. [?] 16." Auf dem Keilrahmen oben in roter Kreide „3651", in der Mitte Klebezettel „G. 102.", rechts in weißer Kreide „323". Auf der unteren Strebe Klebezettel links „[gedruckt:] Städelsches Kunstinstitut [in blauem Stift] 102 J. Weenix".

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Handelsmann, Frankfurt a. M.
Erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Jean Baptiste Weenix"

BESCHREIBUNG

Ein Mann mittleren Alters lehnt lässig an einer Brüstung, die von rechts in den Raum hineinragt und teilweise von einem Teppich verdeckt wird. Das großflächige Gesicht, das von dichten, schweren Augenbrauen und einer kräftigen, vorspringenden Nase geprägt ist, wird von

Abb. 601: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, Infrarot-Reflektographie: Erste Anlage des Faltenwurfs, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 602: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 603: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, um 1685–1688, Frankfurt a. M., Städel Museum

dunklen, leicht gewellten Haaren gerahmt. Der Dargestellte trägt einen mauvefarbenen Hausmantel mit blauen Aufschlägen. Mit der elegant in die Hüfte gestützten Hand hält er den kostbaren Seidenstoff zusammen. Unter dem Mantel trägt der Mann eine kupferfarbene Weste mit goldener Stickerei, deren Knopfleiste durch einen Spitzenschal verdeckt wird. Wie eine Krawatte umschließt dieser den Hals des Dargestellten und wird in Bauchhöhe von einer goldenen Klammer gehalten. Die Pose des als Kniestück gegebenen Mannes verstärkt die lässige Eleganz seiner Erscheinung: So weicht sein Körper in einer leichten Drehung nach links zurück, während er seinen Blick direkt auf den Betrachter richtet und ihm mit seinem linken, auf die Brüstung gestützten Arm scheinbar beiläufig einen Brief entgegenhält. Der Ärmel seines Hausmantels ist aufgrund der Streckung des Arms etwas hochgerutscht und gibt den Blick auf eine weiße, gebauschte Manschette frei. Hinter der Brüstung ragt eine Marmorsäule auf. Links neben dem Mann steht ein Spaniel, der teilweise vom unteren Bildrand überschnitten ist, so dass nur der Kopf und ein Teil des Rumpfes zu sehen sind. Im Hintergrund ist eine Strandszene zu erkennen: Ein großes Segelschiff liegt vor Anker; flache Boote bringen die Ware an Land. Eine Menschenmenge, darunter ein Reiter auf einem Schimmel, hat sich am Ufer zusammengefunden. Am Horizont heben sich die Masten weiterer Schiffe vom rötlichen Abendhimmel ab.

FORSCHUNGSSTAND

1816 wird das als „Portrait d'un homme" bezeichnete Gemälde mit der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel als „Jean Baptiste Weenix" erworben.[1] Bei der Taxation der Städel-Sammlung im folgenden Jahr wird der Wert auf *f* 44 festgesetzt und der Zustand als „gut erhalten" beschrieben.[2] Im 1819 erschienenen Gemäldeverzeichnis identifiziert Carl Friedrich Starck den

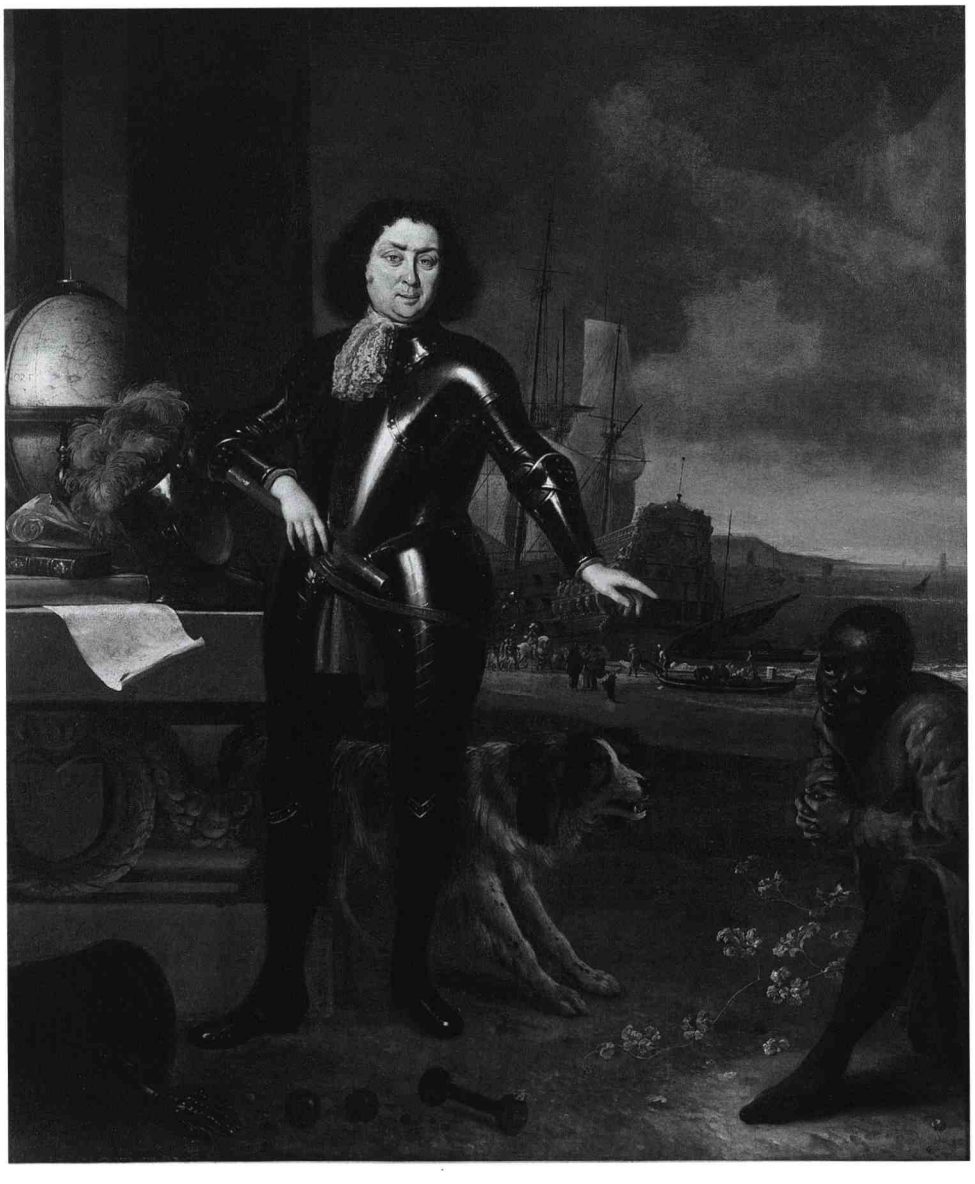


Abb. 604: Jan Weenix, Porträt des Gillis Schey (1644–1703), Vizeadmiral von Holland und West-Friesland, 1693, Amsterdam, Nederlands Scheepvaart Museum

Abb. 605: Jan Weenix, Porträt des Abraham van Bronckhorst (1656–?), 1688, Amsterdam, Rijksmuseum, derzeit Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum

Dargestellten als einen holländischen Kaufmann.[3] 1835 wird die Signatur als „J. Weenix." wiedergegeben.[4] Diese wird von Theodor Levin in einem 1886/87 erschienenen Beitrag als Fälschung bezeichnet.[5] Im folgenden Jahr geht er sogar so weit, die Autorschaft von Weenix gänzlich abzulehnen.[6]

Diese Zweifel schlagen sich in den Gemäldeverzeichnissen des Städels nicht nieder. Das Gemälde wird weiterhin unter der traditionellen Zuschreibung aufgeführt; nur die Signatur, deren Echtheit aber nicht bezweifelt wird, erscheint nun, durch die Zufügung des „F." leicht verändert, als „J. Weenix F.".[7] Heinrich Weizsäcker bringt die im Hintergrund sichtbare Hafenszene mit dem Beruf des Dargestellten in Verbindung und transkribiert die Signatur als „JWeenix f".[8]

DISKUSSION

Obgleich Jan Weenix vor allem als Maler repräsentativer Stillleben wie dem 1681 datierten Jagdstück im Städel (Abb. 594) bekannt ist, stammen auch einige Porträts von seiner Hand.[9] Zwischen den Stillleben und den zu-

1 „Portrait d'un homme jusqu'aux genoux, vue de face, ayant un chièn à côté et un tapis de l'autre, m. p. en h., par Jean Baptiste Weenix."; vgl. Verz. 1816, Nr. 102.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 16, Nr. 102.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 43, Nr. 124.
4 Vgl. Verz. 1835, S. 78, Nr. 230.
5 Vgl. LEVIN 1886/87, Sp. 679. So auch in PIGEON 1888, S. 257, Nr. 57.
6 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 258.
7 Vgl. Verz. 1892, S. 71, Nr. 323.
8 Vgl. Verz. 1900, S. 379, Nr. 323.
9 Das früheste bekannte Beispiel ist das um 1670 entstandene Bildnis der Botanikerin Agnes Block, das sie mit ihrem Mann Sybrand de Flines und den Kindern in dem von ihr angelegten Garten zeigt (Leinwand, 84 x 111 cm. Amsterdam, Amster-

meist ganzfigurigen Porträts bestehen motivische Parallelen: So spielen Architekturfragmente, auf die sich die Dargestellten in entspannter Pose aufstützen, eine vergleichbar wichtige Rolle wie in den Tierstücken, in denen sie als dekorative Versatzstücke das Stillleben hinterfangen. Ähnlich ist auch der Bildaufbau, denn der nahsichtige Vordergrund, wo der Porträtierte oder das Stillleben präsentiert werden, kontrastiert mit dem Fernblick in eine Landschaft. Die hier gezeigten Motive stehen oft in einem inhaltlich verstärkenden Bezug zum Vordergrund: In den Stillleben unterstreichen Parkanlagen den luxuriösen Charakter der zur Schau gestellten Objekte, und in den Porträts geben die Ausblicke Auskunft über die Profession oder die Herkunft der Dargestellten. So ist im Hintergrund des 1693 datierten Bildnisses von Gillis Schey (1644–1703), Vizeadmiral von Holland und West-Friesland, ein Hafen zu sehen, in dem ein imposantes Kriegsschiff vor Anker liegt (Abb. 604).[10] Charakteristisch für die Porträts von Weenix ist zudem das stilllebenhafte Arrangement von Details wie auch der Einbezug von Tiermotiven, die dem Abbild eine erzählende Komponente hinzufügen. In dem genannten Bildnis des Gillis Schey bellt ein Hund einen Sklaven an, der sich gerade demütig seinem Herren nähert. Auch in der Wiedergabe von Büchern, Globus und Helm auf dem Postament wie auch der Rüstungsteile im Vordergrund bleibt die Begabung von Weenix als Stilllebenmaler spürbar.

Abb. 606: Caspar Netscher, Bildnis eines Mannes, 1681, Bremen, Kunsthalle

Im Frankfurter Männerbildnis verweist das im Hintergrund erkennbare Schiff, dessen Ladung gerade gelöscht wird, auf eine kaufmännische Tätigkeit des Dargestellten. Dieser Eindruck wird auch durch den prachtvollen, vermutlich aus dem Orient stammenden Teppich und den kimonoartig geschnittenen Hausmantel aus Seide, dem sogenannten „japansche rok",[11] unterstrichen. Als exotische Luxusgüter spielen sie auf den Handel mit fernen Kolonien an, über die solche Waren bezogen wurden. Der selbstbewusste Habitus des Dargestellten wird durch den Brief unterstrichen, der ihn als seine Korrespondenz und damit seine Handelsbeziehungen pflegenden Geschäftsmann ausweist.

Dass Weenix seine Bildnisse oft sehr ähnlich komponierte, macht der Vergleich mit dem 1688 datierten Porträt des Abraham van Bronckhorst deutlich (Abb. 605).[12] Auch hier spielt das Motiv des Briefes, der diesmal von einem Bediensteten hereingebracht wird, eine zentrale Rolle. In einer vergleichbaren Pose stützt sich Van Bronckhorst auf dem Postament auf. Seinen Mantel hat er wie der unbekannte Mann auf dem Frankfurter Gemälde dekorativ um den Körper drapiert. Allerdings hält er den Umschlag nicht mit der in die Hüfte gestützten Hand fest, sondern hat ihn über seine Armbeuge gelegt. Auch motivisch bestehen Übereinstimmungen, denn außer dem Teppich und dem Hund kommt auch der Ausblick auf den Hafen im Hintergrund wieder vor. Aufgrund der sehr ähnlichen Kleidung, die gleichfalls aus dem langen Hausmantel, der bestickten Weste und dem Spitzenschal besteht, ist von einer zeitgleichen Entstehung auszugehen. Diese wird auch durch den Vergleich mit dem 1685 datierten Bildnis eines unbekannten Mannes in Budapest bestätigt, das ähnlich komponiert ist wie die Gemälde in Frankfurt und Amsterdam.[13]

dams Historisch Museum, Inv. Nr. SA 20359); vgl. Kat. WIEN 1992, S. 418, Anm. 4. Zu dem Porträt auch Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 265–267, Nr. 64.

10 Leinwand, 106 x 90 cm. Amsterdam, Nederlands Scheepvaart Museum (Inv. Nr. A 3898). Zu den biographischen Angaben Kat. WIEN 1992, S. 419, Anm. 2. Auf dem Bildnis des Sohnes Dirk Schey (Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 1430) deutet die Jagdstaffage auf den gesellschaftlichen Rang des Dargestellten hin; vgl. Kat. WIEN 1992, S. 418.

11 Ursprünglich ein Geschenk des japanischen Shogun an wichtige Repräsentanten der Ostindien-Kompanie, wurde der japanische Hausmantel in den Niederlanden bald das Statussymbol einer gehobenen Gesellschaftsschicht; vgl. WIESEMAN 2002, S. 101.

12 Leinwand, 87 x 73,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. C Sch 262), derzeit Amsterdams Historisch Museum (Inv. Nr. SA 8345). Signiert und datiert 1688.

13 Leinwand, 75 x 68,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 238). Signiert und datiert. Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 180.

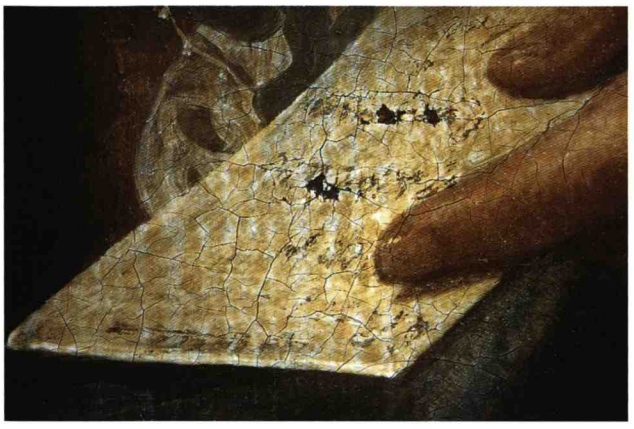


Abb. 607: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, Mikroskopaufnahme: Brief mit ausgekratzten Schriftzügen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 608: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, Mikroskopaufnahme: Nass in nass gemaltes Auge und Inkarnat, Frankfurt a. M., Städel Museum

Jan Weenix orientierte sich an der in den Niederlanden maßgeblich von Caspar Netscher geprägten Tradition des repräsentativen Porträts im kleinen Format.[14] Auch wenn dieser das Kniestück bevorzugte, bestehen doch im Bildaufbau mit dem nahsichtig im Vordergrund gegebenen Dargestellten und dem Fernblick in die Landschaft Übereinstimmungen. Auch die Verwendung von Architekturelementen, die den Protagonisten hinterfangen, die elegant-lässigen Gewänder und die entspannten und dennoch selbstbewussten Posen sind im Œuvre von Netscher angelegt. Dieser spielte häufig mit Details auf die Tätigkeit der Porträtierten an,[15] wie bei dem „Bildnis eines Mannes" (Abb. 606) von 1681. Dort legen die Karte von Asien und die Briefe nahe, dass der Dargestellte im Ostindien-Handel tätig war.[16] Der Erfolg Netschers erklärt sich daraus, dass es ihm gelang, das wesentlich von Anthonis van Dyck geprägte repräsentative Porträt in ein kleineres, eher „bürgerliches" Format zu überführen und mit einer eleganten und zugleich betont informellen Darstellung zu verbinden.[17] Diese Züge übernahm Weenix für das Frankfurter Bildnis, das den Auftraggeber im Hausmantel und damit „privat", aber zugleich beim Erfüllen seiner Geschäfte zeigt.

Das Motiv des Hundes, der nach links aus dem Bild blickt, taucht identisch in dem 1692 datierten Porträt des Dirk Schey in Wien auf.[18] Möglicherweise verwendete Weenix mehrfach Zeichnungen als Vorlage für einzelne Motive. Da der Hund in dem Wiener Bild in ganzer Figur erscheint, ist zu überlegen, ob das Frankfurter Gemälde einmal beschnitten wurde, zumal Weenix ganzfigurige Darstellungen bevorzugte.[19] Allerdings sind am unteren Bildrand deutlich die Spanngirlanden zu erkennen, die bei einer Beschneidung verloren gegangen wären. Zudem sprechen die ausgeprägte Schattenzone am unteren Bildrand und die im Verhältnis zum Dargestellten wuchtige Architektur sowie die Größe des Hundes dagegen, dass es sich bei dem Frankfurter Gemälde ursprünglich um ein ganzfiguriges Bildnis gehandelt haben könnte.

Nicht geklärt ist die Identität des Dargestellten. Sein Name könnte sich ursprünglich auf dem Brief befunden haben, den er in der Hand hält. Unter dem Mikroskop werden an dieser Stelle Fehlstellen sichtbar, die auf das Auskratzen der Buchstaben zurückgehen könnten (Abb. 607). Weenix gab häufig solche versteckte Hinweise auf die Identität des Dargestellten, denn in dem Bildnis des Abraham van Bronckhorst befindet sich dessen Name auf dem Brief, der von dem Bediensteten gebracht wird. Zum Teil haben sich die Namen der Porträtierten auch als Inschriften auf der Rückseite erhalten, beispielsweise bei dem Bildnis des Dirk Schey.[20] Da das Frankfurter Gemälde aber doubliert wurde, ist die Rückseite der Originalleinwand und damit eine eventuell vorhandene identifizierende Inschrift nicht mehr zu sehen. Das Inventar von Städels Sammlung, das 1816 angelegt wurde und das Gemälde nur allgemein als männliches Bildnis verzeichnet, belegt, dass seine Identität bereits im späten 18. Jahrhundert nicht mehr bekannt war.

14 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 422. Ein charakteristisches Porträt von Netscher, das „Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six" von 1677 (Inv. Nr. 885, Abb. 402), befindet sich im Städel und wird in diesem Band besprochen.

15 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 101.

16 Leinwand, 53,6 x 44,5 cm. Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 537-1948/6). Zu dem Gemälde vgl. WIESEMAN 2002, S. 101 und S. 300f., Nr. 196.

17 Vgl. WIESEMAN 2002, S. 86–89.

18 Leinwand, 106 x 90 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Inv. Nr. 1430). Signiert und 1692 datiert. Das Gemälde ist Teil einer Serie von Porträts der Familie Schey; vgl. Kat. WIEN 2002, S. 417f.

19 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 418.

20 Vgl. Kat. WIEN 1992, S. 417.

Abb. 609: Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns, Mikroskopaufnahme: Mit flotten Pinselstrichen bezeichnete Spitze, Frankfurt a. M., Städel Museum

Dass Weenix vorwiegend als Stilllebenmaler tätig war, äußert sich auch in der Malweise. Während das Porträt insgesamt etwas hölzern wirkt und das Gesicht, trotz der individuellen Züge, gerade auch im Vergleich mit anderen Bildnissen von Weenix eine gewisse Typisierung verrät, zeigt sich vor allem in den Details eine schnelle und dennoch treffsichere Malweise. So ist das Auge des Mannes mit wenigen Strichen festgehalten, das Inkarnat und die Brauen wurden schnell nass in nass gemalt (Abb. 608). Die für einen Stilllebenmaler notwendige Fähigkeit, die Beschaffenheit der Oberflächen und der Texturen zu visualisieren, tritt in der Spitze deutlich hervor (Abb. 609). Mit rasch gesetzten Pinselstrichen bezeichnete Weenix die Stickereien und die dunklen Zwischenräume der durchbrochenen Spitze. Damit entsteht der Eindruck eines gestärkten Stoffes, der zugleich anschmiegsam und dennoch fest ist. Den Eindruck großer Plastizität erzielte er durch gezielt gesetzte Licht-Schatten-Kontraste und farbliche Nuancierung: Die Konturen der im Schatten liegenden, in einem Grauton wiedergegebenen Spitze erscheinen bewusst unscharf. Wie sein Vater bereitete Weenix das Bild durch eine erste farbige Anlage grob vor. So sind in der Infrarot-Reflektographie (Abb. 601) im Bereich des Ärmels locker skizzierte Linien deutlich zu erkennen, die den Faltenwurf vorbereiten, aber nicht mit der späteren Ausführung übereinstimmen.[21]

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 102; 1819, S. 43, Nr. 124; 1823, S. 24, Nr. 124; 1830, S. 29, Nr. 207; 1833, Taf. 15; 1835, S. 78, Nr. 230; 1844, S. 65, Nr. 60; 1858, S. 91, Nr. 185; 1866, S. 93, Nr. 184; 1870, S. 134, Nr. 279; 1873, S. 138, Nr. 279; 1879, S. 153, Nr. 323; 1883, S. 156, Nr. 323; 1888, S. 167, Nr. 323; 1892, S. 71, Nr. 323; 1897/1900, S. 69, Nr. 323; 1900, S. 379, Nr. 323; 1905/07, S. 58, Nr. 323; 1907, S. 54, Nr. 323; 1910, S. 68, Nr. 323; 1914, S. 70, Nr. 323; 1915, S. 128, Nr. 323; 1919, S. 147, Nr. 102; 1924, S. 246f., Nr. 102; 1991, S. 76; 1995, S. 62, Tafel 160

LEVIN 1886/87, Sp. 679, Nr. 57
LEVIN 1887/88, Sp. 258, Nr. 57
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 57
EBE 1901, S. 508
GINNINGS 1970, S. 246, Nr. 150
Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 76, S. 85

21 Ähnlich ging sein Vater Jan Baptist Weenix vor, wie die Untersuchung des Gemäldes „Ein Hund und eine Katze bei einem teilweise ausgeweideten Reh" (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-591, Abb. 595) belegt; vgl. WALLERT 1999, S. 90.

JAN WIJNANTS

Haarlem um 1632 – 1684 Amsterdam

Die Geburtsdaten von Jan Wijnants können nur indirekt aus einem Dokument vom 18. Dezember 1660 geschlossen werden, das sein Alter mit 28 Jahren angibt. Demnach wurde er um 1632 vermutlich in Haarlem geboren als Sohn des dort ansässigen Kunsthändlers Jan Wijnants d. Ä. Über seine künstlerische Ausbildung ist nichts bekannt; möglicherweise ging er in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre bei einem Haarlemer Maler in die Lehre. Im Testament des Vaters aus dem Jahr 1653 wird Rotterdam als sein Wohnort angegeben. Kurz darauf siedelte er jedoch nach Haarlem über, denn in einem Dokument vom Januar 1658 erkennt er die Vaterschaft über den unehelich geborenen Sohn von Guertgen Claesdr an. Er verpflichtete sich, den Sohn zu adoptieren und für dessen Ausbildung zu sorgen. Die Mutter des Kindes starb kurz darauf. Ab Ende April 1660 ist Jan Wijnants in Amsterdam bezeugt. Zu Beginn des folgenden Jahres heiratete er Catharina van der Veer, die wie er der katholischen Konfession zugehörte. In den nächsten Jahren wurden vier Kinder geboren.

Offenbar hatte der Maler große finanzielle Schwierigkeiten; zahlreiche Mahnungen und Schulden, auch bei Kollegen, sind überliefert. Ein Dokument vom 16. April 1672 bezeugt, dass er eine Schankstube unterhielt. Seine Frau verdiente Geld, indem sie Gemälde reinigte. Am 23. Januar 1684 wurde Jan Wijnants auf dem Leidsekerkhof in Amsterdam beigesetzt.

Sein Frühwerk zeigt Einflüsse des Malers Dirck Wijntrack, der wiederholt Geflügel unter großen Bäumen und Bauernhäuser aus verwitterten Ziegeln malte. Die Dünenbilder von Wijnants, die sein späteres künstlerisches Schaffen dominieren, verraten Impulse durch vergleichbare Werke von Jacob van Ruisdael und von Philips Wouwerman. Das häufig im Vordergrund auftretende Motiv der Baumstümpfe und das kunstvolle Blattwerk könnten von Adam Pynacker und Otto Marseus van Schrieck inspiriert sein, die gleichfalls um 1660 in Amsterdam tätig waren. Die Staffage wurde anscheinend immer von anderen Malern eingefügt, auch von Adriaen van de Velde, der dem Zeugnis von Houbraken zufolge sein Schüler war. Aufgrund des geringen Altersunterschieds von vier Jahren erscheint dies jedoch nicht plausibel.

LITERATUR: HOUBRAKEN 3, 1721, S. 90; Abraham BREDIUS, Een en ander over Jan Wijnants, in: Oud Holland 29, 1911, S. 179–184; STECHOW 1966, S. 30f. und S. 163; Ausst. Kat. AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88, S. 523; EISELE 2000, S. 1–11; VAN THIEL-STROMAN 2006, S. 349–351

LANDSCHAFT MIT REITER

INV. NR. 1237

1670

Leinwand, 25,4 x 30,8 cm

Signiert und 1670 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt auf eine allseits abgefaste, einteilige Eichenholztafel aufgezogen (25,4 x 30,8 x 0,5–1,3 cm). Über der dunklen, bräunlichen Grundierung liegt im Bereich der Landschaft und der Baumkronen eine stark pigmentierte, graue Schicht.

Das Gemälde befindet sich in einem insgesamt guten Zustand. Die Ränder sind übermalt, um den Übergang zwischen Holztafel und Leinwand zu überdecken, deshalb ist die Anzahl der Leinwandfäden nicht ermittelbar. Bei der Übertragung auf den hölzernen Bildträger wurde die Leinwandstruktur durchgepresst; vertikal zum unteren Bildrand entstand links eine Falte. Grund für die Maßnahme waren vermutlich hochstehende Malschichtschollen, die in der Baumkrone rechts und im Himmel noch erkennbar sind. Die im Bereich des Himmels zwischen den Wolken unvermittelt abbrechenden Craquélésprünge gehen auf eine retuschierte Kittung zurück, ebenso die Retuschen an der höchsten Stelle der Baumkrone. Retusche in der rechten unteren Bildecke über einer Beschädigung. Ausbruch in dem hohen Baum am Horizont. Der vergilbte Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und gleichmäßig. Einige kleinere, ältere Retuschen in den Wolken.

Die Signatur „J wijnants. 1670" wurde unten rechts in schwarzer Farbe aufgetragen (Abb. 610). Ein entstehungszeitliches Craquelé lässt sich in allen Bereichen, auch in der Datierung, nachweisen.

Die Rückseite des hölzernen Bildträgers wurde allseits gleichmäßig und breit abgefast. Auf den Resten der allseitigen Papierabklebung wurde in der rechten oberen Ecke ein Siegel aufgebracht (Abb. 611): Vertikal geteiltes Schild, heraldisch links fünfblättrige Rose zwischen zwei vertikal angeordneten Vogelkrallen auf horizontal gestreiftem Grund, rechts vertikal geteilte Lilie auf vertikal gestreiftem Grund, darüber Helm mit zwei Adlerschwingen als Zier, seitlich hervorwallende Helmdecken. Klebezettel oben mittig „G 1237". Darunter in roter Kreide „3325/18".

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1631 nach. Die Tafel könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1640 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1650.

Abb. 610: Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 611: Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Angabe bei HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 595, Nr. 534 und EISELE 2000, S. 175. Woher diese Information stammt, ist nicht bekannt. Eine Recherche im Getty Provenance Index führte bislang zu keinem Ergebnis.

Abb. 612: Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter, 1670, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

(?) Anon. Verst. Amsterdam (Van der Schey) 21. Juni 1797, Nr. 214 (fl. 114 an J. P. van der Schley)[1]
Slg. Baron Ludwig von Feilitzsch, Privatmann, Leipzig[2]
(?) Slg. Maximilian IV. Joseph (1756-1852, ab 1806 König Max I. Joseph von Bayern)[3]
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis M. Gontard als „Jan Wijnants"

BESCHREIBUNG

Durch eine flache Landschaft zieht sich ein breiter, sandiger Weg. Offenbar hat es in letzter Zeit geregnet, denn im Vordergrund breitet sich eine große Lache aus. Tiefe Wagenspuren deuten auf morastiges Gelände hin. Oberhalb von zwei geborstenen Baumstämmen, die am Wegesrand liegen, reitet ein von seinen Hunden begleiteter Mann auf einem Schimmel dem Betrachter entgegen. Links erhebt sich eine Böschung, auf der zwei Bäume wachsen. Sie verdecken weitgehend eine kleine Bauernkate, von der nur die Giebelwand und das Strohdach zu erkennen sind. Dahinter erhebt sich ein kleines Waldstück. Rechts davon öffnet sich der Blick über den in sanften Kurven verlaufenden Weg auf eine von Bäumen begrenzte flache Ebene, die gerade von der Sonne beleuchtet wird. Zwischen den dichten Baumkronen erheben sich am Horizont einzelne Hausdächer. Ein hoher, von Wolkenbergen durchzogener Himmel breitet sich über die Landschaft. Das rötlich verfärbte Laub einzelner Bäume verweist auf den kommenden Herbst.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt 1892 mit der Sammlung des Städel-Administrators Moritz Gontard als „Jan Wijnants" ins Städel. Bereits im Verzeichnis von 1892 werden Signatur und Datierung richtig wiedergegeben.[4] Weizsäcker weist 1900 auf die Herkunft aus den Sammlungen „Baron von Feilitzsch und König Max" hin.[5] Woher Hofstede de Groot die Information über die Versteigerung in Amsterdam am 21. Juni 1797 an Van der Schley hat, ist nicht bekannt.[6] Die Verzeichnisse ab 1922 erwähnen

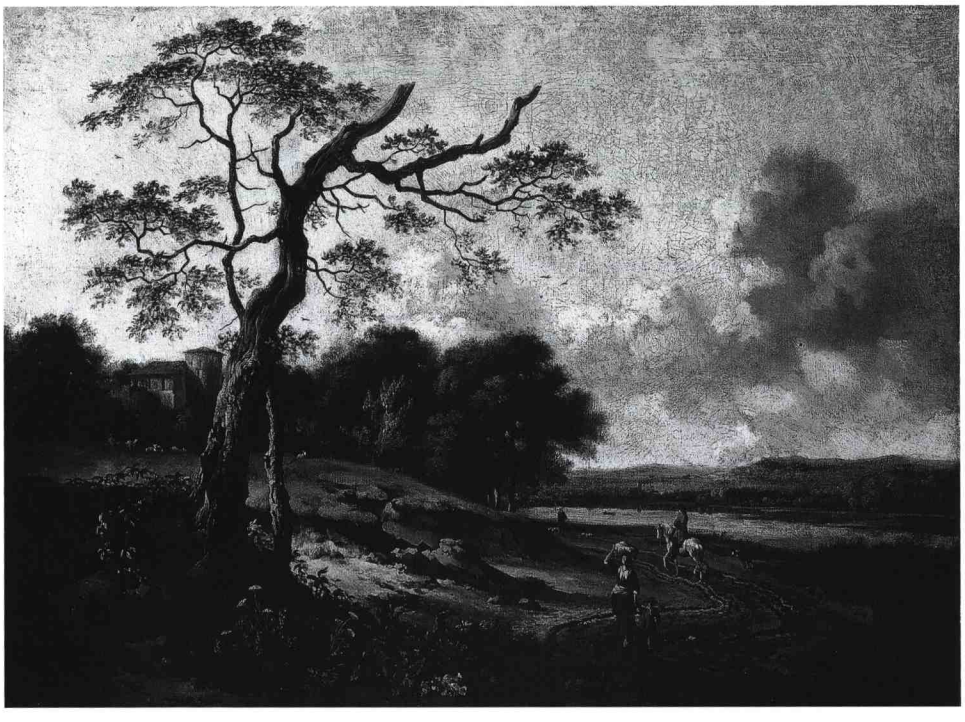


Abb. 613: Jan Wijnants, Flusslandschaft mit Sandhügel und Herrenhaus, um 1665–1670, Warschau, National Museum

2 Vgl. Verz. 1900, S. 389 und Verz. 1995, S. 63. Für die biographischen Daten danken wir Carla Calov, Stadtarchiv Leipzig (Korrespondenz vom 21. September 2007 in der Gemäldeakte). In einem Schreiben vom 19. Juli 2007 hält es Moritz Graf Strachwitz für ausgeschlossen, dass es sich bei dem Siegel um das Wappen des Baron von Feilitzsch handeln könnte (vgl. Korrespondenz in der Gemäldeakte), obgleich es identisch auf einem gleichfalls aus der Sammlung Feilitzsch stammenden und über Moritz Gontard in das Städel gelangten Gemälde vorkommt. Es zeigt „Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer" von David Teniers d. J. (Inv. Nr. 1225); dazu Kat. FRANKFURT 2009, S. 489–495, Abb. des Siegels auf S. 490.

3 Vgl. Verz. 1900, S. 389 und Verz. 1995, S. 63.

4 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 119, Nr. 251a.

5 Vgl. Verz. 1900, S. 389, Nr. 251a.

6 Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 595, Nr. 534, gefolgt von EISELE 2000, S. 175. Eine Recherche im Getty Provenance Index führte bislang zu keinem Ergebnis.

Abb. 614: Jan Wijnants, Sandige Landschaft mit Reiter und Hund, um 1665–1670, zuletzt London, Christie's (1950)

das Gemälde nur noch mit einer Ausnahme,[7] dann wird es erst wieder bei Sander und Brinkmann katalogisiert.[8] In seiner Monographie zu Wijnants bespricht Eisele das Frankfurter Gemälde als eines von vier Beispielen für die skizzenhaften kleinformatigen Werke des Malers.[9] Ihm zufolge wirke das Gemälde nicht durch eine exakte Wiedergabe der Natur, sondern durch die farbliche Komposition.[10] Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag ist der Ansicht, dass die Staffage möglicherweise von Johannes Lingelbach stamme,[11] womit sie Stechow zustimmt, der 1966 meinte, dass die meisten Figuren in Wijnants Landschaften von Lingelbach gemalt seien.[12]

DISKUSSION

Die Frankfurter „Landschaft mit Reiter" lässt sich dem Thema der Dünenlandschaften zuordnen. Dieser Bildtypus wurde bereits in den 1620er Jahren eingeführt, wie der 1629 datierte „Weg in den Dünen" von Jan van Goyen im Städel Museum beispielhaft dokumentiert.[13] Der dort noch zu beobachtende diagonale Bildaufbau mit dem nahsichtigen Motiv der Düne wurde in der Folgezeit aufgegeben. Insbesondere Jacob van Ruisdael malte bevorzugt flache sandige Landschaften mit breiten Wegen, in denen locker gesetzte Baumgruppen und einzelne Dünen Akzente setzen. Dieser Kompositionstyp wurde auch von seinem Schüler Meindert Hobbema aufgegriffen, wie an dem um 1663 bis 1665 entstandenen „Eingang zum Wald" im Städel Museum (Abb. 212) zu sehen.

Auch Jan Wijnants verknüpfte ab Mitte der sechziger Jahre das Thema der Dünenlandschaft mit der bewaldeten Landschaft.[14] Seinem 1670 datierten Gemälde im Städel Museum (Abb. 612) steht eine Reihe von weiteren Darstellungen des Künstlers nahe, die allesamt zwar nicht datiert sind, aber vermutlich mehr oder weniger zeitgleich entstanden sind. Eng verwandt ist die „Flusslandschaft mit Sandhügel und Herrenhaus" in Warschau (Abb. 613),[15] die einen sehr ähnlichen Bildaufbau aufweist: Links befindet sich ein Haus auf einem Hügel, rechts ist ein weiter Blick in die Landschaft gegeben, und dazwischen verläuft ein Weg, auf dem ein Reiter und eine Frau mit Kind zu sehen sind. Parallelen bestehen auch zu der „Sandigen Landschaft mit Reiter und Hund" ehemals in der Sammlung Clowes (Abb. 614).[16] Wie im

7 Vgl. Verz. 1924, S. 251, Nr. 1237.
8 Vgl. Verz. 1995, S. 63, Abb. 118.
9 Vgl. Eisele 2000, S. 71 und S. 175, Nr. 237 mit Farbabb.
10 Vgl. Eisele 2000, S. 71.
11 Mündliche Mitteilung in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007 in Den Haag.
12 Vgl. Stechow 1966, S. 31. Eisele hingegen äußert sich nicht zur Staffage und benennt daher für diese auch keinen anderen Künstler; vgl. Eisele 2000, S. 175, Nr. 237.
13 Eichenholz, 31,8 x 56,9 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1271). Zu dem Gemälde vgl. Kat. Frankfurt 2005a, S. 101–107, zur Entwicklung des Bildtypus S. 104f.
14 Vgl. Eisele 2000, S. 66.
15 Leinwand, 59 x 79 cm. Warschau, National Museum (Inv. Nr. 211958). Vgl. Eisele 2000, Nr. 252 mit Abb.
16 Holz, 31,75 x 42,55 cm. Zuletzt Verst. nachgelassene Sammlung Colonel H. A. Clowes u. a. (Teil Clowes), London (Christie's) 17. Februar 1950, Nr. 66. Vgl. Hofstede de

Frankfurter Gemälde wird die linke Bildhälfte von einem Hügel mit Bäumen dominiert, während rechts der Blick in die Ferne führt. Der Hügel reicht dort allerdings weiter in die rechte Bildhälfte hinein. Auch das Motiv des Weges ist ähnlich, auf dem ein Mann – ebenfalls auf einem Schimmel – dem Betrachter entgegenreitet.
Hinsichtlich der Komposition wie auch der Stimmung ist außerdem eine „Hügellandschaft mit galoppierenden Reitern" in Privatbesitz mit dem Frankfurter Bild vergleichbar.[17] Das Gemälde zeigt links ebenfalls einen Hügel, an dem sich ein Weg mit Reitern entlangschlängelt, und rechts einen Ausblick in eine weite Landschaft. Darüber hinaus hat das Gemälde mit dem Frankfurter Bild das kleine Format gemeinsam. Ähnliche Maße weist auch die „Dünenlandschaft mit Weg" in Nottingham auf, die wiederum mit dem Hügel zur Linken und dem Fernblick zur Rechten den für Wijnants charakteristischen Bildaufbau zeigt.[18] Nur die Staffage, die hier aus einem Spaziergänger mit Hund und einem sitzenden Mann besteht, weicht von den vorigen Beispielen ab.

Wijnants widmete sich wiederholt einem Bildgedanken und arbeitete ihn mit kleinen Variationen in verschiedenen Formaten mehrfach aus. Dabei griff er auf ein Repertoire von ihm besonders geschätzter Motive zurück. Für seine Landschaften bediente er sich immer wiederkehrender Kompositionselemente wie flacher Sandhügel und diagonal in die Tiefe führender Wege. Er variierte sie in den Details durch den Einsatz von Motiven wie Wasserlachen, Baumstümpfe und am Boden liegende Baumstämme. Die beiden im Vordergrund liegenden, geborstenen Baumstämme des Städel-Gemäldes begegnen recht ähnlich in der „Dünenlandschaft mit Bettlerfamilie" von 1666 in Vaduz[19] wie auch in der „Landschaft mit einem Teich" von 1669 in Amsterdam.[20] Anders als im Frankfurter Bild sind sie dort allerdings bildparallel ausgerichtet. Ihre Anzahl und Anordnung können variieren. Häufig stellt Wijnants auch nur einen Stamm dar[21] oder zeigt den Stamm zusammen mit dem Stumpf.[22] Ein weiteres beliebtes Motiv ist schließlich die Wasserlache am unterem Bildrand, die vergleichbar in ei-

Abb. 615: Jan Wijnants, Dünenlandschaft, 1669, zuletzt London, Phillips (2001)

GROOT 8, 1923, S. 531, Nr. 453 und EISELE 2000, Nr. 262 und Abb. 262.

17 Holz, 27 x 37 cm. Süddeutsche Privatsammlung. Vgl. EISELE 2000, Nr. 294 und Abb. 295.

18 Holz, 20,8 x 26,5 cm. Nottingham, Castle Museum (Inv. 1904-108). Vgl. EISELE 2000, Nr. 321 und Abb. 321.

19 Leinwand, 98 x 146 cm. Vaduz-Wien, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Vgl. EISELE 2000, Nr. 128 und Abb. 128.

20 Leinwand, 29,5 x 35 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. SK-C-277). Signiert und 1669 datiert. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 617 mit Abb. sowie EISELE 2000, Nr. 202 und Abb. 204.

21 Etwa in dem Gemälde „Weg am Waldrand". Leinwand, 64 x 87,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 188). Signiert und 1667 datiert. Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 188 mit Abb. Siehe auch EISELE 2000, Nr. 109 und Abb. 110.

22 So in der „Dünenlandschaft mit Baumstumpf". Holz, 25 x 33 cm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 225). Signiert und 1659 datiert. Vgl. EISELE 2000, Nr. 293 und Abb. 294.

Abb. 616: Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter, Mikroskopaufnahme: Schwarz eingezeichnete Schatten im Weg, durchschimmernde Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 617: Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter, Mikroskopaufnahme: Aufgestrichene und gestupfte Lichtreflexe, Frankfurt a. M., Städel Museum

ner 1669, also ein Jahr vor dem Frankfurter Gemälde entstandenen „Dünenlandschaft" ehemals im Londoner Kunsthandel zu sehen ist (Abb. 615).[23] Die Landschaft steht dem Frankfurter Gemälde auch im Aufbau nahe, denn sie folgt mit dem Sandhügel links und dem weiten Blick in die Landschaft rechts dem gleichen Kompositionsschema. Wie beim fast zeitgleichen Frankfurter Bild handelt es sich um ein kleines Format mit Signatur und Datierung.

Nach Eisele umfasst das Œuvre von Wijnants neben großformatigen Gemälden rund 50 Werke kleineren Formates, die einen skizzenhaften Eindruck vermitteln und in einem spontanen Stil gemalt sind.[24] Sie stellen seiner Ansicht nach eine eigenständige Gattung dar und sind nicht Vorarbeiten zu größeren Gemälden. Zu dieser Gruppe zählt das kleine Frankfurter Bild, das eine flotte und sehr routinierte Malweise zeigt. Mit schwarzer Farbe bezeichnete Wijnants die Schatten, die beispielsweise im Weg mit Strichen eingetragen sind und so das Relief verstärken. Beleuchtete Partien wie der sandige Boden oder die Blätter werden mit hellen Tönen wiedergegeben, die locker aufgestrichen werden, so dass der dunkle Grund teilweise durchschimmert und überzeugend das Nebeneinander von Licht und Schatten suggeriert (Abb. 616). Schatten werden aber auch punktuell eingetragen, wie bei den Hunden oder beim Auge des Pferdes. Die Hunde wurden zunächst mit dunklen Tönen angelegt, darüber wurden dann hell beleuchtete Partien aufgetragen. In den Lichtreflexen ist ein teils ziehender, teils stupfender Duktus zu beobachten (Abb. 617). Obgleich in den verschatteten Partien der stehengebliebene, von später aufgetragenen Farbschichten nur partiell überdeckte dunkle Grund sichtbar bleibt, ist dieser in seiner Wirkung nicht mit den Unterlegungen vergleichbar, die in den 1630er Jahren beispielsweise von Jan von Goyen und Salomon van Ruysdael verwendet wurden[25]. Handelte es sich damals noch um vergleichsweise dünne Farbschichten, so ist bei Wijnants die vorbereitende, partiell aufgetragene Schicht dicker, stärker durchpigmentiert und somit opaker in der Erscheinung.

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 119, Nr. 251a; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 115, Nr. 251a; 1900, S. 389, Nr. 251a; 1905/07, S. 47, Nr. 251a; 1907, S. 45, Nr. 251a; 1910, S. 56, Nr. 251a; 1914, S. 58, Nr. 251a; 1915, S. 115, Nr. 251a; 1919, S. 150, Nr. 1237; 1924, S. 251, Nr. 1237; 1995, S. 63, Abb. 118

Ebe 1901, S. 443
Hofstede de Groot 8, 1923, S. 551, Nr. 534
Eisele 2000, S. 71, 175, Nr. 237 und Farbabb. XLI

23 Leinwand, 25,5 x 33 cm. Signiert und 1669 datiert. Zuletzt London (Phillips) 10. Juli 2001, Nr. 17 mit Abb.

24 Vgl. Eisele 2000, S. 70f.

25 Vgl. Kat. Frankfurt 2005a, S. 94, S. 99 und S. 436f.

JAN WIJNANTS und JOHANNES LINGELBACH (Staffage) und DIRCK WIJNTRACK (Vögel)

TÜMPEL MIT ENTEN, ANGLER UND JÄGER

INV. NR. 762

1671

Leinwand, 86,0 x 106,5 cm

Signiert und 1671 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Die Leinwand wurde in Leinenbindung (12 x 15 Fäden/cm²) gewebt und mit einer dunklen, fleischfarbenen Ölgrundierung versehen.
Zwischen dem 20. November und dem 3. Dezember 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 44). Es befindet sich in einem mäßigen Zustand: dachartig hochstehende Craquelérändern, schüsselartig verformte Farbschollen, zahlreiche kleine Ausbrüche an den Craquelérändern, besonders in der rechten Bildhälfte. Großer Ausbruch im schräg gewachsenen Stamm. In der Baumkrone links neben dem prominenten Stamm größere horizontale, retuschierte Ausbrüche. Weitere gekittete Ausbrüche am rechten Rand in der Umgebung der Distel. Verputzungen entlang der Craquelérändern in den diffusen Laubpartien rings um die Jagdszene, ebenso in den Brauntönen der Bäume ganz links sowie in der Figur auf dem Gatter. Winkelriss oberhalb der Figur mit der roten Kappe, darunter Kratzer. Partienweise horizontal verlaufende Knickungen. In der Baumkrone links neben dem Stamm teilweise feine Lufteinschlüsse zwischen Firnis und Malschicht.
Die doppelte Nagelung am Keilrahmen deutet darauf hin, dass zwei Leinwände unabhängig voneinander aufgezogen wurden. Möglicherweise dient die untere als Stützleinwand, so dass das Gemälde nicht doubliert wurde. Der Umspann ist allseitig mit Papier abgeklebt. Der dicke, vergilbte und fleckige Firnis fluoresziert unter UV-Licht stark und unregelmäßig. Ältere Retuschen markieren sich in der Baumkrone am oberen Bildrand. Zahlreiche kleine, jüngere Retuschen, vor allem rechts über dem Jäger und in der Baumkrone rechts daneben. Weitere jüngere Retuschen am unteren und rechten Bildrand sowie über dem Winkelriss.
Die Signatur „J. wijnants. f 1671" wurde in schwarzer Farbe rechts unten am Bildrand aufgetragen und weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf (Abb. 618).
Rückseitig ist die Originalleinwand von der Stützleinwand verdeckt. Unten rechts Reste eines Textilklebebandes zur Festigung des Winkelrisses. Klebezettel auf der horizontalen Mittelstrebe des Keilrahmens „G. 762.", auf der unteren Leiste weiterer Klebezettel „Städelsches Kunstinstitut [gedruckt, darunter mit blauem Stift] 762 Wynants". Auf der vertikalen Mittelstrebe in weißer Kreide „251", in roter Kreide „4336". Auf der horizontalen Mittelstrebe in Bleistift „P". Auf der linken Leiste eingekratzt „Winants". Auf der unteren Leiste des Keilrahmens mittig alter Klebezettel, teilweise ausgerissen, mit Resten des Wappens des englischen Königshauses und eines Schriftzuges: „ned, [...]", rechts neben dem Wappen weiterlaufend „[...]n'd & [...]": Ovaler Schild, viergeteilt, im linken oberen Feld drei Löwen auf vertikal gestreiftem Grund, rechts oben stehender Löwe auf gepunktetem Grund. Untere beide Felder nicht erkennbar. Mittig Schild, nach links geteilt, unten auf vertikal gestreiftem Grund zwei Löwen, oben nicht zu erkennen. Schild bekrönt mit dreizacki-

Abb. 618: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

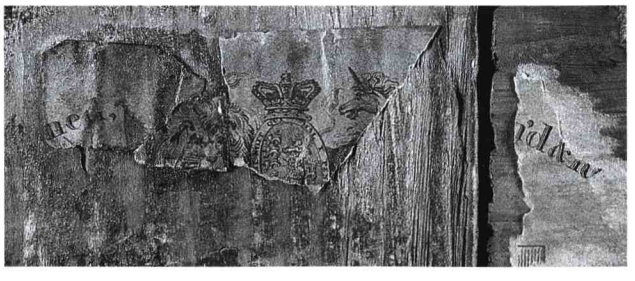


Abb. 619: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Rückseite: Reste eines Klebezettels, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 620: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, 1671, Frankfurt a. M., Städel Museum

ger Krone und Zinnenkranz. Um das ovale Schild im umlaufenden Rahmen das Motto des englischen Hosenbandordens „[HO] NI SOIT QUI MAL Y PEN [SE]". Auf dem Schild englische Königskrone (?) mit drei Bügeln und Kreuz. Den ovalen Schild flankierend heraldisch links Einhorn, rechts Löwe, von Fahnen hinterfangen (Abb. 619).[1]

PROVENIENZ

Slg. Hendrik van Eyl Sluyter (1739–1814), „Collecteur pour la lotterie", Amsterdam[2]
Verst. Slg. H. van Eyl Sluyter, Paris (Paillet) 25. Januar 1802, Nr. 215 als „Jean Wijnants" (fcs. 1.250 an Langeac)[3]
Slg. M. de Séréville, Paris
Verst. Slg. de Séréville, Paris (Paillet) 22. Januar 1812, Nr. 57 (fcs. 2.510 an Pourtalès)[4]
Slg. James-Alexandre Comte de Pourtalès-Gorgier, Paris[5]
Verst. Slg. Comte de Pourtalès, London (Phillips) 19. Mai 1826, Nr. 54 (£ 210 an John Smith (1781–1855), Kunsthändler, und Thomas Emmerson (?–1856), London)[6]
Erworben am 27. August 1828 von dem Kunsthändler J. Noé als „Joh. Wynants"

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 134 x 167 mm, in: Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 2, Bl. 32.

BESCHREIBUNG

Auf einem schilfbestandenen schmalen Tümpel tummeln sich einige farbenprächtige Enten. Rechts im Vordergrund steht eine Gans und schaut über die Wasserfläche nach links zu einem Graureiher am gegenüberliegenden Ufer. Etwas weiter hinten sitzt ein Angler am Fuße einer mächtigen, das Bild dominierenden Eiche und unterhält sich mit seinem Begleiter. Auf dem leicht nach rechts geneigten Stamm ist die tief gefurchte Rinde teilweise abgeplatzt, und tiefe Höhlen haben sich zwischen den Wurzeln gebildet. Rechts daneben steht neben einer großen Distel nur noch der Stumpf eines längst abgestorbenen Baumes. In der Sonne leuchten die teilweise abgeplatzte Rinde und das geborstene tote Holz des

Abb. 621: Jan Wijnants, Landschaft mit einem Ententeich bei Haarlem, 1668, ehemals Sammlung A. N. Balfour

1 Vgl. auch Verz. 1995, S. 63.
2 Angaben zur Person des Einlieferers vgl. Getty Provenance Index, Sale Cat. F-19.
3 Der Käufer wird im Getty Provenance Index identifiziert als Auguste-Louis-César-Hipolite-Thédore de Lespinasse de Langeac, Comte d'Arlet; vgl. Getty Provenance Index, cat. F-19, Nr. 215.
4 Als Käufer trat André Coquille für Pourtalès auf; vgl. Getty Provenance Index, cat. F-341, Nr. 57.
5 Angaben zur Person nach Getty Provenance Index, cat. Br-12626, Nr. 54.
6 Vgl. Getty Provenance Index, cat. Br-12626, Nr. 54.

Stammes auf. Dahinter schreitet ein von seinen Hunden begleiteter Jäger über die Kuppe eines kleinen, von einem Waldrand gesäumten Hügels. Weiter hinten, im Mittelgrund des Bildes, sitzt ein Mann auf einem Gatter. Er blickt über eine weite, von der Sonne beschienene Ebene und beobachtet die dort stattfindende Kornernte. In der Ferne ist die Kulisse einer Stadt auszumachen. Aus dem Häusermeer ragen zwei Kirchen hervor.

FORSCHUNGSSTAND

Das 1828 erworbene Gemälde wird im Verzeichnis von 1830 erstmals katalogisiert.[7] 1835 werden Signatur und Datierung angegeben: „Bez. 'J. Wynants f. 1671'".[8] Im Verzeichnis von 1858 findet sich die Annotation: „Noé 1823 f. 4000", die besagt, dass das Gemälde für *f* 4000 vom Kunsthändler Noé angekauft wurde. Das Jahr ist allerdings fälschlich mit 1823 statt 1828 angegeben.[9] Das Verzeichnis von 1879 weist auf die Radierung von Johann Eissenhardt hin.[10] Weizsäcker gibt in dem 1900 veröffentlichten Bestandskatalog Auskunft über die Provenienz des Gemäldes: „Sammlung van Eyl Sluyter, 1802. Sammlung Sereville, 1811. Sammlung Graf Pourtalès, 1826" und nennt das richtige Erwerbungsjahr: „Gekauft 1828 vom Kunsthändler Noé".[11]
Wijnants' Autorschaft für das signierte und datierte Gemälde ist niemals bestritten worden. Allein Levin ordnet es 1887/88 der französischen Malerei zu.[12] Schon 1802, bei der ersten nachweisbaren Versteigerung des Gemäldes, werden die Figuren Johannes Lingelbach und die Enten Dirck Wijntrack zugeschrieben.[13] Die nachfolgenden Auktionskataloge folgen diesen Zuschreibungen,[14] und auch die Städel-Verzeichnisse nennen die beiden Maler als Urheber der Staffage. Lediglich Van der Haagen bezweifelt, dass die Enten von Wijntrack gemalt seien.[15] Eisele behält die Zuschreibung an Lingelbach und Wijntrack bei.[16] Marijke de Kinkelder vom RKD bestätigt, dass die (Figuren-)Staffage von Lingelbach stammt.[17]

DISKUSSION

Das 1671 entstandene Frankfurter Gemälde stellt ein Motiv dar, mit dem sich Wijnants bereits drei Jahre zuvor beschäftigt hatte. Ein 1668 datiertes, etwas größeres Gemälde ehemals in der Sammlung A. N. Balfour (Abb. 621) zeigt einen ganz ähnlichen Teich mit Enten und einem Angler.[18] Dieser wendet dem Betrachter ebenfalls den Rücken zu, ist aber – anders als im Frankfurter Bild – ohne Begleiter dargestellt. Gemeinsam ist beiden Gemälden die mächtige, schräg wachsende Eiche, welche die rechte Bildhälfte dominiert. Während der Baum in Frankfurt ein üppiges Blattwerk aufweist, ist er im Gemälde der Sammlung Balfour größtenteils abgestorben. Ein gefällter Baumstamm liegt dort dahinter am Boden. Im Frankfurter Bild ist er durch einen aufragenden Baumstumpf im Vordergrund ersetzt. In beiden Gemälden schließt eine Distel die Szene nach vorne ab.

Abb. 622: Jacob van Ruisdael, Tümpel mit Eiche, um 1647, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

7 Vgl. Verz. 1830, S. 31, Nr. 223.
8 Vgl. Verz. 1835, S. 52, Nr. 90.
9 Vgl. Verz. 1858, S. 94, Nr. 200.
10 Vgl. Verz. 1879, S. 137, Nr. 251.
11 Vgl. Verz. 1900, S. 388, Nr. 251.
12 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 287, Nr. 118.
13 „Jean Lingelback a enrichi ce magnifique Tableau de plusieurs figures, et Wyntranck, très-habile peintre d'animaux, y a placé des canards dans une mare qui occupe les premiers plans du sujet."; vgl. Getty Provenance Index, Cat. F-19, Nr. 215.
14 Vgl. Getty Provenance Index, Cat. F-341, Nr. 57 und Getty Provenance Index, Cat. Br-12626, Nr. 54.
15 Vgl. VAN DER HAAGEN 1932, S. 46.
16 Vgl. EISELE 2000, S. 114, Nr. 5.
17 Marijke de Kinkelder in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007 in Den Haag.
18 Leinwand, 114 x 142 cm. Zuletzt Verst. Balfour in London (Christie's) 18. Juli 1924, Nr. 121. Signiert und datiert 1668. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 581, Nr. 477 und EISELE 2000, S. 158, Nr. 169 und Abb. 169.
19 Leinwand, 69 x 88 cm. Wien, Sammlung Graf Czernin von

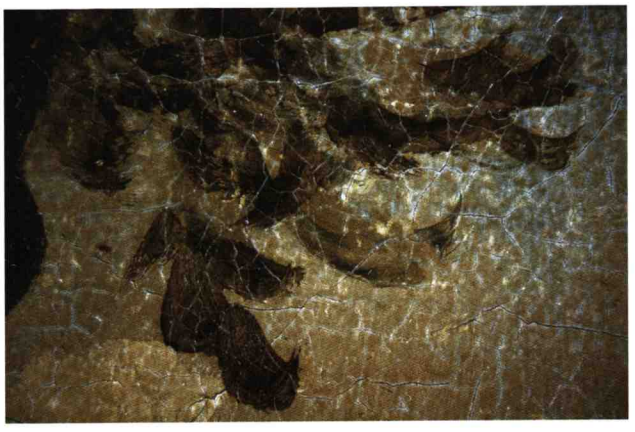


Abb. 623: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Mikroskopaufnahme: Mit flüchtigen Strichen bezeichnetes Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 624: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Mikroskopaufnahme: Stupftechnik im Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum

Ein undatiertes, kleineres Gemälde aus der Sammlung Czernin in Wien zeigt eine weitere Variante.[19] Dort stehen zwei abgestorbene Bäume am Ufer, welche die Bildmitte beherrschen. Wie im Frankfurter Bild wächst davor eine Distel. Enge Parallelen bestehen auch in der Darstellung der Tiere. So ist die hier rechts vor dem Baumstumpf stehende Gans dort am äußersten linken Bildrand platziert. Und auch das schwimmende Entenpaar in der Bildmitte ist im Wiener Gemälde zu sehen, dort allerdings um eine dritte Ente ergänzt. Gemeinsamkeiten mit dem Frankfurter Bild bestehen außerdem im Landschaftsausblick auf der linken Bildhälfte, wo sich ein mächtiger Kirchturm erhebt. Zum Wiener Gemälde ist wiederum eine Replik ehemals in der Sammlung Keil bekannt, welche die Darstellung in einem geringfügig anderen Format wiederholt.[20]

Die vier Gemäldefassungen zeigen, dass Wijnants sich einem Thema wiederholt widmete und es mit kleinen Variationen in verschiedenen Formaten ausarbeitete. Dabei griff er auf ein Repertoire von ihm besonders geschätzter Motive wie alte, manchmal auch schon abgestorbene Bäume mit knorrigen Stämmen, Baumstümpfe und Disteln zurück, die bereits Jacob van Ruisdael eingesetzt hatte. Schon in dessen Frühwerk kommt das Motiv der teilweise abgestorbenen Bäume vor, wie auf dem um 1647 entstandenen Gemälde mit einer die Komposition dominierenden Eiche, die am Rand eines mit Schilf bestandenen Tümpels steht und deren Rinde schon abgeplatzt ist, so dass das Sonnenlicht auf dem hellen, ungeschützten Holz Akzente setzt (Abb. 622).[21] Auch in den Gemälden von Wijnants bewirken diese bizarren Formen einen besonderen Effekt, der durch die lebendige, von dem auf Wasservögel spezialisierten Tiermaler Wijntrack hinzugefügte Staffage noch unterstrichen wurde.

Wie routiniert Wijnants seine Gemälde ausführte, zeigt der Blick auf seine schnelle, die Details häufig nur andeutende Malweise: So ist das Laub der Bäume nur mit kurzen, flüchtigen Strichen bezeichnet (Abb. 623). An den Rändern der Blätter lief die Farbe zum Teil zusammen, so dass sich eine ausgeprägte Kontur ergibt. In den diffusen Laubpartien arbeitete der Maler teilweise mit einer äußerst effizienten Stupftechnik. Auch hier ziehen sich die flüssigen Lasuren zusammen, so dass sich der Effekt feiner Ästchen bildet (Abb. 624). Die Baumrinde zeigt keine plastische Durchformung; vielmehr wurden die Lichteffekte über den dunklen Grund aufgestrichen und zum Teil aufgestupft, so dass dieser durchschimmert und wie die verschatteten Furchen der schorfigen Rinde wirkt (Abb. 625). Eine vergleichbare Malweise zeigt die Distel, die zunächst in einem dunklen Ton gemalt wurde, bevor helle Grünnuancen punktuell aufgetragen wurden, um beleuchtete Blätter zu suggerieren. Die Enten und der Reiher (Abb. 626), die wie posierend im Bild sitzen, sind von hoher Qualität und sprechen, wie auch die Figurenstaffage, für die Zufügung von fremder Hand. Schon seit der ersten nachweisbaren Versteigerung im Jahr 1802 wer-

Chudenitz. Vgl. HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 546, Nr. 319 und EISELE 2000, S. 155, Nr. 158 und Abb. 158.

20 Leinwand, 92 x 72 cm. Ehemals Sammlung Keil; Verst. Keil u. a., Köln (Heberle) 7. Juni 1886, Nr. 48. Siehe HOFSTEDE DE GROOT 8, 1923, S. 471, Nr. 21 und EISELE 2000, S. 148, Nr. 137 und Abb. 137.

21 Holz, 66 x 48,9 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. Nr. 263). Vgl. Kat. BUDAPEST 2000, S. 147, dort wird die Tierstaffage Wijntrack zugeschrieben. Dazu auch SLIVE 2001, Nr. 325 mit Farbabb. und Ausst. Kat. LOS ANGELES-PHILADELPHIA-LONDON 2005/06, Nr. 5 mit Farbabb.

22 Vgl. Getty Provenance Index, Cat. F-19, Nr. 215. Die Zuschreibungen wurden mündlich von Marijke de Kinkelder vom RKD in Den Haag in einem Gespräch mit Mirjam Neumeister am 25. Juni 2007 bestätigt. Zu Dirck Wijntrack als Maler von Tierstaffagen vgl. Ausst. Kat. DEN HAAG 1998/99, S. 268f.

Abb. 625: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Mikroskopaufnahme: Über dunklen Grund gestrichene Lichteffekte, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 626: Jan Wijnants, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger, Mikroskopaufnahme: Tierstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

den die Figuren Johannes Lingelbach und die Tierdarstellungen Dirck Wijntrack zugeschrieben.[22] Die Figuren, mit Ausnahme des Mannes auf dem Gatter, wurden zunächst mit dunkler Farbe angelegt, über die Lokaltöne aufgetragen wurden. Die sichtbaren schwarzen Konturen gehen vermutlich auf die darunterliegende Malschicht zurück. Dies ist deutlich in der Hose des stehenden Mannes zu sehen, die mit dunkler Farbe angelegt wurde. Die darüber gelegte lokalfarbige Lasur lässt die dunkle Farbschicht teilweise durchschimmern, so dass der Eindruck einer Schattenzone entsteht. Offensichtlich wurde das Gemälde nach Hinzufügung der Figuren noch einmal überarbeitet, denn der Angler wird von der ins Wasser reichenden Baumwurzel teilweise überdeckt.

LITERATUR

Verz. 1830, S. 31, Nr. 223; 1833, Taf. 1; 1835, S. 52, Nr. 90; 1844, S. 97, Nr. 201; 1858, S. 94, Nr. 200; 1866, S. 96, Nr. 200; 1870, S. 118, Nr. 198; 1873, S. 120, Nr. 198; 1879, S. 137, Nr. 251; 1883, S. 141, Nr. 251; 1888, S. 150, Nr. 251; 1892, S. 59, Nr. 251; 1897/1900, S. 57, Nr. 251; 1900, S. 388, Nr. 251; 1905/07, S. 47, Nr. 251; 1907, S. 44, Nr. 251; 1910, S. 56, Nr. 251; 1914, S. 58, Nr. 251; 1915, S. 115, Nr. 251; 1919, S. 149f., Nr. 762; 1924, S. 251, Nr. 762; 1995, S. 63, Abb. 117

Smith 6, 1835, S. 249f., Nr. 74
Eissenhardt-Valentin 1877, Bd. 1, S. 18
Levin 1887/88, Sp. 287, Nr. 118
Woermann 1888, S. 643
Ebe 1901, S. 443
Hofstede de Groot 8, 1923, S. 469, Nr. 15
Van der Haagen 1932, S. 46
Eisele 2000, S. 67, S. 92 und S. 114, Nr. 5 mit Abb.

GERRIT ZEGELAAR

Loenen an der Vecht 1719 – 1794 Wageningen

Der taubstumme Maler Gerrit Zegelaar wurde am 16. Juli 1719 in Loenen an der Vecht geboren. 1757 heiratete er Maria van den Steen, 1773 ist er in Amsterdam nachgewiesen. Am 24. Juni 1794 starb er in Wageningen. Zegelaar imitierte den Stil des aus Leiden stammenden Genremalers Gerrit Dou. Neben Staffeleibildern schuf er auch Zeichnungen und Wandgemälde. Für das Haus von Matthijs Hoofman in Haarlem führte er 1763 Wandmalereien der Vier Elemente und der Vier Jahreszeiten aus. Sie wurden im Kunstgewerbemuseum in Leipzig bewahrt, bevor sie im Zweiten Weltkrieg verloren gingen.

LITERATUR: WURZBACH 2, 1910, S. 613; THIEME-BECKER 36, 1947, S. 426f.; SCHEEN 1981, S. 602; E. MUNNIG SCHMIDT, Gerrit Zegelaar. Een 18e-eeuwse kunstschilder uit Loenen a/d Vecht, in: Jaarboekje Oudheidkundig Genootschap ‚Niftarlake' 2002, S. 62–84

INTERIEUR MIT STILLENDER FRAU

INV. NR. 644

Um 1774

Eichenholz, 37,5 x 28,6 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige Eichenholztafel (37,5 x 28,6 x 0,8–1,0 cm) wurde mit einer fleischfarbenen Grundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar.
Zwischen dem 11. und 21. Oktober 1877 wurde das Gemälde durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 34). Es zeigt einen insgesamt guten Zustand. Die Bildkanten sind relativ dick, zeigen aber eine überlappende Grundierung und sind deshalb wohl nicht beschnitten. Bestoßung am Fensterrahmen und in der rechten oberen Ecke.
Der dicke, vergilbte Firnis zeigt unter UV-Licht ein uneinheitliches Erscheinungsbild: Im Bereich des Sonnenreflexes auf der Rückwand gedünnt und am Rand dünner; offenbar wurde die Tafel einmal im Rahmen gefirnisst. Jüngere Retuschen finden sich oben rechts und oben links im Fensterkreuz.
Die Signatur „G. Zeegelaar. Pinx:" („G." leicht verputzt) wurde in hellroter Farbe am unteren Fensterrahmen aufgetragen, dabei wurde das „Pinx" leicht schattiert (Abb. 627). Sie weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.
Die Rückseite wurde allseits regelmäßig, aber nur gering abgefast, auf der rechten Seite möglicherweise sekundär. Klebezettel auf der Rückseite in der Mitte „N° 644.". In roter Kreide „3070". Weiße Kreidespuren.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1704 nach. Das Gemälde könnte unter Berücksichtigung der Splintholzstatistik für Westeuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1713 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1723.

PROVENIENZ

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

Erworben 1817 als Vermächtnis Dr. jur. J. G. Grambs als „G. v. Zeegelaar"

BESCHREIBUNG

In einer hellen, aufgeräumten Stube sitzt eine junge Frau und gibt einem kleinen, in eine gestreifte Decke gewickelten Kind die Brust. Offenbar ist es noch kühl, denn die Frau trägt nicht nur einen wattierten roten Rock, sondern hat auch ihre Pantoffeln ausgezogen und die Füße auf einem Fußwärmer abgestellt. Ein kleines Feuer prasselt in einem mit Delfter Kacheln geschmückten Kamin rechts hinter ihr. Auf dem braunroten Fliesenboden steht ein grüner Napf, aus dem eine Katze frisst, außerdem liegt eine Kohlenzange am Rand der Feuerstelle. Neben dem Kessel links schützt ein schmaler Ofenschirm vor Funkenflug. Offenbar handelt es sich um einen wohlhabenden Haushalt, denn auf dem Gesims der Kaminhaube befindet sich ein Aufsatz mit verschiedenem Geschirr aus asiatischem Porzellan, niederländischer Fayence und rotem Steinzeug. Während die Kumme links nicht näher zu bestimmen ist, handelt es sich bei dem linken Teller wohl um holländische Fayence und bei dem rechten um chinesisches Porzellan. Drei Teller sind verkehrt herum gelegt, um als „Postamente" für drei kleine Vasen zu dienen. Die rote Teekanne könnte chinesisches YiXing Steinzeug sein, doch dürfte es sich wegen der Henkelform eher um ein holländisches Erzeugnis in der Art des Ari de Milde handeln.[1] Links daneben hängt in einem schwarz-goldenen Rahmen ein Gemälde mit einer Reiterszene im Stil des Philips Wouwerman. Beleuchtet wird der Raum von links durch ein

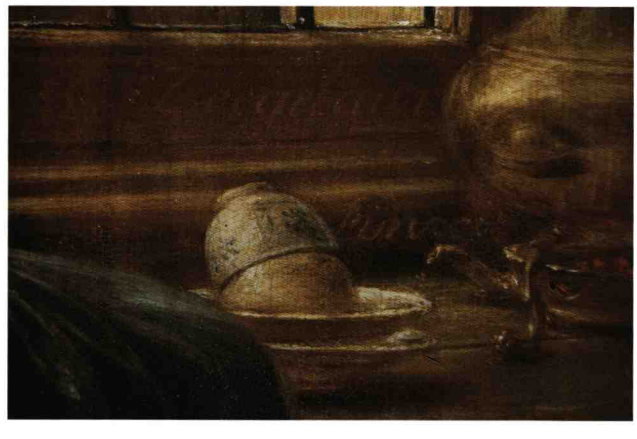


Abb. 627: Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Für diese Informationen danken wir Samuel Wittwer, Berlin/Potsdam, sehr herzlich.

großes Fenster mit bleigefassten Scheiben. Rechts davon sind ein Vogelkäfig und ein Spielbord angebracht. Ein schmaler Tisch steht vor dem Fenster, auf dem einige Tassen in chinesischem Stil und ein Samowar bereit stehen. Daneben hängt ein Häubchen über einer Stuhllehne. Den Vordergrund beschließen links eine aus Weide geflochtene Wiege mit vielen Decken und rechts ein runder Strohteppich.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde gelangt 1817 zusammen mit einem als „Holländischer Taglöhner" bezeichneten Pendant in die Frankfurter Sammlung.[2] Beide Tafeln sind bereits bei der Erwerbung Gerrit Zegelaar zugeschrieben. Das Pendant wird 1933 bei Hugo Helbing in München verkauft; sein Verbleib ist unbekannt.[3]

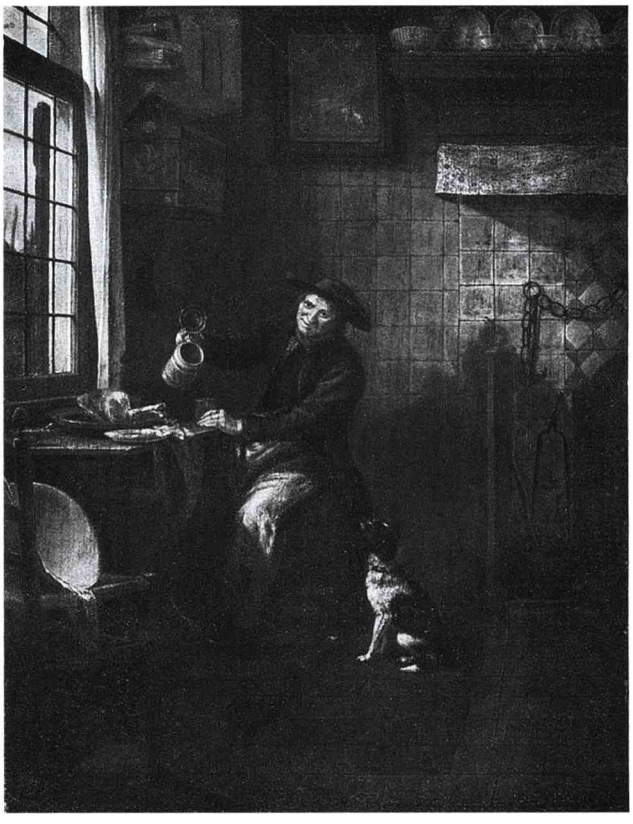


Abb. 628: Gerrit Zegelaar, Ein Bauer beim Frühstück, um 1774, ehemals Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Die „Stillende Frau" wird ab 1819 in den Städel-Verzeichnissen aufgelistet. 1835 wird auch auf das Pendant verwiesen, welches nun als „Bauer vor einem Tische, auf welchem Schinken steht, schenkt sich ein Glas Bier ein; neben ihm sitzt ein Hund" beschrieben wird.[4] Beide Gemälde werden 1855 als „Paar häusliche Scenen" betitelt.[5] 1892 wird erstmals die Signatur angegeben: „Bezeichnet G. Zeegelaar. Pinx".[6] In den Verzeichnissen der Jahre 1922 bis 1991 (mit Ausnahme des Verzeichnisses von 1924)[7] erscheint das Gemälde dann nicht mehr; es wird erst wieder 1995 bei Sander und Brinkmann aufgeführt.[8] Abgesehen von den Städel-Verzeichnissen finden sich Erwähnungen der Gemälde offenbar lediglich in den biographischen Nachschlagewerken Thieme-Becker und Bénézit.[9]

DISKUSSION

Das „Interieur mit stillender Frau" genannte Gemälde war als Bildpaar konzipiert, wie alte Fotografien seines heute nicht mehr im Museumsbesitz bewahrten Pendants belegen (Abb. 628). Vor dem gleichen Hintergrund eines wohlhabenden Interieurs zeigt jenes einen Bauern an einem Tisch, der sich ein Glas Bier einschenkt. Auf dem Tisch am Fenster liegt ein Schinken vor ihm; als Gegenpart zur Katze auf dem weiblichen Pendant sitzt neben ihm ein Hund. Beim Innenraum sind ebenfalls kleine Unterschiede festzustellen: An der Stelle der Wiege für das Kind steht dort am linken Bildrand ein Stuhl, und auch das Bord über dem Kamin weist andere Fayencen auf. In beiden Interieurs hängt neben dem Kamin ein Gemälde, doch variiert dessen Größe. Solche Gemäldepaare stellten eine Spezialität Gerrit Zegelaars dar. In diesen Bildern hielt er einfache Menschen bei der täglichen Arbeit fest: Bauern, Dienstmädchen und Fischhändler, wobei jedem Männer- ein Frauenbild gegenübergestellt ist. Bei der stillenden Frau auf dem Frankfurter Bild handelt es sich deshalb, trotz des herrschaftlichen Ambientes, wahrscheinlich nicht um die Mutter, sondern um die Amme des Kindes, worauf auch der Kontrast zwischen dem derberen Stoff ihres Rockes und dem reichen und feinen Interieur verweist. Die als Pendants konzipierten Genrebilder von Zegelaar korrespondieren in ihren Maßen und zeigen die Dargestellten meist vor dem gleichen Hintergrund. Zu nennen

2 Vgl. Archiv. 1817, S. 24, Nr. 61 und 62: „Ein holländischer Taglöhner und seine Frau mit ihrem Kind an der Brust. Von G. v. Zeegelaar" (*f* 660).

3 Laut handschriftlicher Annotation im Verz. 1900, S. 393, Nr. 236. Vgl. Verst. aus den Beständen eines süddeutschen Museums u. a. (Teil Süddeutscher Museumsbesitz), München (Helbing) 24. November 1933, Nr. 19 und Taf. 5 (als „Das Vesperbrot", Holz, 37 x 28 cm, am Tischrand bez. G. van Zeegelaar Pinx.).

4 Vgl. Verz. 1835, S. 80, Nr. 244.

5 Vgl. Verz. 1855, S. 26, Nr. 78.

6 Vgl. Verz. 1892, S. 56, Nr. 236.

7 Vgl. Verz. 1924, S. 251, Nr. 644.

8 Vgl. Verz. 1995, S. 65, Abb. 125.

9 Vgl. THIEME-BECKER 36, 1947, S. 427 und BÉNÉZIT 14, 1999, S. 858.

10 Beide Holz, 27 x 22 cm. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 12. November 1996, Nr. 79 mit Abb.

Abb. 629: Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau, um 1774, Frankfurt a. M., Städel Museum

sind hier etwa: „Ein Jäger, der aus einem Krug trinkt", und ein „Dienstmädchen, das einen Hasen enthäutet";[10] ein „Heumacher und seine Frau vor ihrem Bauernhaus stehend";[11] ein „Küchenmädchen beim Zwiebelschälen" und ein „Fischhändler beim Filetieren eines Fisches".[12] Auch die Darstellung einer Fischverkäuferin im Musée des Beaux-Arts in Angers (Abb. 630) gehört möglicherweise zu dieser Gruppe, obwohl kein zugehöriges Gegenstück bekannt ist.[13] Ihre Gesichtszüge ähneln auffallend denen der stillenden Frau im Frankfurter Bild, so dass zu vermuten ist, dass Zegelaar für beide Figuren auf das gleiche Modell zurückgriff und beide Gemälde etwa zeitgleich entstanden.

Das Frankfurter Bildpaar lässt sich dieser Gruppe von Pendantbildern anschließen. Anders als in den übrigen Gemälden sind die Dargestellten hier aber nicht als Dreiviertelfiguren, sondern als Ganzfiguren gegeben. Sie sind daher etwas kleiner dargestellt, wodurch mehr Raum für die Wiedergabe des Interieurs entstand. Als vergleichbare ganzfigurige Darstellung lässt sich den beiden Frankfurter Werken das „Interieur mit einem Fische waschenden Küchenmädchen" zur Seite stellen, auch wenn es im Format etwas größer ausfällt.[14]

Abb. 630: Gerrit Zegelaar, Fischhändlerin, Angers, Musée des Beaux-Arts

Da Zegelaar seine Gemälde zwar signierte, aber nur selten mit einem Datum versah, ist eine zeitliche Einordnung problematisch. Die dendrochronologische Untersuchung der Frankfurter Tafel legt eine Entstehung ab 1723 nahe. Dies stimmt zwar mit Zegelaars Lebensdaten überein, hilft jedoch nicht bei einer präziseren Einordnung. Auch Zegelaars Biographie bietet nur wenige Anhaltspunkte: 1757 heiratete er Maria van den Steen. Ob er aber mit ihr Kinder hatte, ist nicht bekannt. Wäre dies der Fall, so stünde zu vermuten, dass er sich seiner Frau als Modell bediente, was wiederum eine Datierung nach 1757 nahelegen würde.

Die stilistische Entwicklung Zegelaars ist ebenfalls nicht geklärt. Es gibt nur wenige datierte Werke des Meisters. Ein in Privatbesitz bewahrtes „Bildnis eines unbekannten Paares in einer Bibliothek" datiert offenbar von 1754,[15] während ein Gemäldepaar mit einer „Briefträgerin" und einem „Briefträger" in Den Haag wohl von 1769 datiert.[16] Darüber hinaus sind besonders die heute verlorenen Wandgemälde zu erwähnen, die Zegelaar für das Haus von Matthijs Hoofman in Haarlem ausführte. Sie entstanden 1763 und zeigten die vier Elemente und die vier Jahreszeiten.[17] In elegantem Rokokostil ausgeführt, unterscheiden sie sich grundlegend von Zegelaars Genrebildern. Diese Gruppe nämlich, für die das Frankfurter Gemälde beispielhaft ist, schließt sich stilistisch eher an Vorbilder des 17. Jahrhunderts an.

Ein kürzlich im Kunsthandel aufgetauchtes Aquarell von Zegelaar, das offenbar signiert und 1774 datiert ist, stimmt in der Komposition, den Farben und sogar der Lichtführung mit dem Frankfurter Gemälde auffallend überein.[18] Es handelt sich daher vermutlich um eine eigenhändige Replik der Frankfurter Tafel. Die Datierung 1774 des Aquarells legt nahe, für das Frankfurter Ge-

11 Beide Holz, 24,3 x 19,4 cm. Verst. London (Christie's) 15. April 1992, Nr. 129 und 25. April 2006, Nr. 311.

12 Beide Holz, 30,5 x 25 cm. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 22. Mai 1990, Nr. 27 mit Abb.

13 Holz, 26,6 x 21,6 cm. Angers, Musée des Beaux-Arts. Zuvor Verst. Amsterdam (Christie's) 7. November 2001, Nr. 36 mit Abb.

14 Holz, 48 x 35,5 cm. Verst. Köln (Lempertz) 5. Dezember 1998, Nr. 1615 mit Abb. Möglicherweise gab es auch hierzu ein heute unbekanntes Pendant.

15 Material unbekannt, 66 x 79 cm. Privatsammlung J. G. van Gelder, Utrecht. Signiert und datiert 1754. Siehe dazu Adolph STARING, De Hollanders thuis, Den Haag 1960, S. 126f. mit Abb. Vgl. Datenbank des RKD, Abbildungsnummer 0000077954.

16 Beide Holz, 24,5 x 20 cm. Stichting Het Nederlandse PTT Museum, Den Haag (Inv. Nr. 44759 a, b). Vgl. Datenbank des RKD, Abbildungsnummer 0000085946 und 0000085947.

17 Leinwand, 330 x 140 cm und 330 x 344 cm. Ehemals Leipzig, Kunstgewerbemuseum (Inv. Nr. 1899.256). Nur noch als Fotos überliefert, die Originale gingen im Krieg verloren. Vgl. FÜHRER DURCH DAS STÄDTISCHE KUNSTGEWERBEMUSEUM, Leipzig 1931, S. 48.

18 Aquarell, 36,9 x 29,5 cm. Verst. Paris (Christie's) 23. April 2008, Nr. 68 mit Farbabb. Signiert und datiert 1774. Wegen der neuen Politik von Christie's, kein Abbildungsmaterial mehr bereitzustellen, konnte das Aquarell hier leider nicht abgebildet werden.

mälde eine zeitgleiche oder etwas frühere Entstehung anzunehmen.

Für seine kleinformatigen Gemälde orientierte sich Zegelaar besonders an den Leidener Feinmalern. Deutliche Parallelen bestehen dabei vor allem zu Gerrit Dou, mit dem er das Interesse an der Wiedergabe häuslicher Tätigkeiten teilte. Zegelaars Küchenmädchen etwa dürften durch Gemälde des älteren Malers angeregt sein, so wie ihm auch Dous Bilder junger Mütter – wie beispielsweise die Gemälde in Den Haag[19] und Berlin[20] – Vorbilder gewesen sein könnten. Das Motiv der jungen Mutter war bei den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts allgemein beliebt. Auch andere Leidener Maler widmeten sich diesem Thema, wie etwa Dous Schüler Pieter van Slingelandt in seiner „Zimmermannsfamilie" in London (Abb. 229)[21] oder Pieter de Hooch in dem Gemälde einer „Stillenden" in San Francisco.[22] Zegelaars Gemälde folgt den Darstellungen von Van Slingelandt und De Hooch, in denen das Kind an der Brust saugt, im Gegensatz zu den Gemälden Gerrit Dous, in denen die Kinder meist abgelenkt sind und den Kopf abgewandt haben.[23] Diese Darstellungen sind vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um das Stillen zu sehen. Seit dem 17. Jahrhundert begann sich nämlich bei Humanisten, Ärzten und Theologen die Ansicht herauszubilden, dass Stillen zu den wichtigsten Aufgaben einer Mutter gehöre und den besten Ausdruck mütterlicher Liebe darstelle. Die Inanspruchnahme einer Amme sei dagegen ein Verstoß gegen die natürlichen mütterlichen Pflichten, und nur dann zu empfehlen, wenn die Mutter aus gesundheitlichen oder psychologischen Gründe selbst nicht dazu in der Lage wäre.[24]

Wie die Leidener Feinmaler benutzte Zegelaar halblasierende Farben, die er so fein vertrieben auftrug, dass keine Pinselstriche sichtbar sind. Dies zeigt sich beispielsweise im Inkarnat der Frau (Abb. 631), deren Züge fein modelliert sind. Details und Effekte sind flüssig gesetzt, wie etwa der Dekor des Porzellans auf dem Kaminsims (Abb. 632) oder auch die Landschaft auf dem im Gemälde sichtbaren Bild (Abb. 633). Stärker noch als seine Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert konstruiert Zegelaar seinen Raum nicht nur kontinuierlich in die Tiefe, sondern stellt ihn als nahsichtigen Ausschnitt dar. Der Rahmen beschneidet einen Großteil der dargestellten Gegenstände – das beste Beispiel ist der Strohteppich im

Abb. 631: Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau, Mikroskopaufnahme: Inkarnat der Frau, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 632: Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau, Mikroskopaufnahme: Flüssige Malweise im Porzellandekor, Frankfurt a. M., Städel Museum

19 Holz, 73,5 x 55,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 32). Signiert und datiert 1658. Vgl. Kat. Den Haag 1985, S. 172, Nr. 27 mit Farbabb. und Ausst. Kat. Washington-London-Den Haag 2000/01, Nr. 21 mit Farbabb.

20 Eichenholz, 49,2 x 37,4 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. KFMV 269). Um 1660 datiert. Vgl. Kat. Berlin 1966, S. 42 und Abb. 1243 sowie Kat. Berlin 1998, S. 268–270 mit Abb.

21 Holz, 42,9 x 35,4 cm. London, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II (Inv. Nr. 358). Um 1665 datiert. Vgl. White 1982, S. 119, Nr. 184 und Tafel 358 sowie Franits 1993, S. 116f.

22 Leinwand, 67,6 x 55,6 cm. San Francisco, The Fine Arts Museums, Gift of the Samuel H. Kress Foundation (Inv. Nr. 61.44.37). Um 1658–1660 datiert. Vgl. Durantini 1983, Abb. 11 auf S. 28.

23 Siehe hierzu Durantini 1983, S. 6–38.

24 Hierzu Franits 1993, S. 111–116, speziell S. 113 und 115.

Abb. 633: Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau, Mikroskopaufnahme: Bild im Bild, Frankfurt a. M., Städel Museum

Vordergrund. Das Bild präsentiert sich in diesem Sinne als eine reichhaltige, dabei kunstvolle und vor allem gekonnt gemalte Schilderung von Gegenständen und Oberflächen. Diese sind in ihrer Stofflichkeit kontrastierend gegeneinandergesetzt und zugleich kunstvoll miteinander verschmolzen. Damit entspricht Zegelaar der zu seiner Zeit aktuellen, mehr ästhetisierenden Bildauffassung des 18. Jahrhunderts, die sich bewusst auf historische Vorbilder rückbezieht.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 53, Nr. 216; 1823, S. 31, Nr. 216; 1830, S. 7, Nr. 46; 1833, Taf. 16; 1835, S. 80, Nr. 244; 1844, S. 68, Nr. 78; 1855, S. 26, Nr. 78; 1858, S. 104, Nr. 254; 1866, S. 107, Nr. 254; 1870, S. 129, Nr. 254; 1873, S. 133, Nr. 254; 1879, S. 134, Nr. 236; 1883, S. 137, Nr. 236; 1888, S. 146, Nr. 236; 1892, S. 56, Nr. 236; 1897/1900, S. 54, Nr. 236; 1900, S. 393, Nr. 236; 1905/07, S. 44, Nr. 236; 1907, S. 42, Nr. 236; 1910, S. 53, Nr. 236; 1914, S. 55, Nr. 236; 1915, S. 123, Nr. 236; 1919, S. 150, Nr. 644; 1924, S. 251, Nr. 644; 1995, S. 65, Abb. 125

EBE 1901, S. 564
THIEME-BECKER 36, 1947, S. 427
BÉNÉZIT 14, 1999, S. 858

NACHTRÄGE ZU BAND 1: KÜNSTLER GEBOREN BIS 1615

HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1620

LÄNDLICHE SZENE MIT KUHMELKERIN UND KINDERN, DIE MIT RÜSTUNGSTEILEN SPIELEN: DER MÄRZ UND DER APRIL

INV. NR. 2070

Um 1620–1630

Pappelholz (rund), Durchmesser 27,8 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Der allseits beschnittene und gedünnte, einteilige Tondo aus Pappelholz (Durchmesser: 27,8 cm / Bildfläche: 25,5 cm) wurde mit einer hellen elfenbeinfarbenen Grundierung versehen. Die Bildfläche ist um etwa 2 bis 3 mm eingetieft und von einem 1,5 cm breiten Rand umgeben, der ursprünglich höher und breiter war. Vor der Bemalung wurde die Randinnenseite mit einer Goldfassung versehen.

Abb. 634: Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 634) markieren sich mit Pinsel ausgeführte Unterzeichnungen in der Magd und der Kuh, die teilweise mit bloßem Auge zu erkennen sind.

Das Gemälde befindet sich aufgrund von starken Verputzungen in den Figuren und Tieren in einem sehr schlechten Zustand. Teils schwundrissartige Schäden im Laubwerk. Kleine Kerbe im Boden über den Rüstungsteilen. Kleiner Kratzer im Bretterzaun an der linken Seite. Rissbildung, teils gekittet und retuschiert, entlang der Bildmitte. Ausbruch im Boden unterhalb des Besens. Vereinzelt gekittete und retuschierte Ausflugslöcher von Anobien. Retuschierte Beschädigung im Laub oberhalb der Kuhhörner. Weitere Retuschen in der Kuh und im Milchtopf.

Unter UV-Licht wird ein dicker, relativ gleichmäßig und stark fluoreszierender älterer Firnis sichtbar. Jüngere Retuschen markieren sich entlang der beiden waagerechten Risse in der rechten Bildhälfte und oberhalb der Kuhhörner, am linken Bildrand und im Boden nahe dem unteren Bildrand.

Rückseitig weist die stark verwölbte und verwurmte Tafel eine in weißer Ölfarbe und mit einer Schablone aufgetragene Inschrift auf: „US GOVT / PROPERTY". Klebezettel mit der Beschriftung „2070 / Flämischer Meister / Anf. 17. Jh.". Sie wurde später vollständig mit einem Überzug versehen, der möglicherweise verbräunt ist.

Eine dendrochronologische Untersuchung ist aufgrund der Holzart nicht möglich.[1]

PROVENIENZ

Slg. Walter Kratz, Frankfurt a. M.

Erworben 1959 als Geschenk der Erben von W. Kratz als „Flämischer Meister, Anfang 17. Jahrhundert"

BESCHREIBUNG

Eine hügelige Landschaft bildet die Kulisse für eine Szene mit mehreren Figuren. Rechts melkt, von einem

1 Siehe das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 2. September 2005 in der Gemäldeakte.

Abb. 635: Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, die mit Rüstungsteilen spielen: Der März und der April, um 1620–1630, Frankfurt a. M., Städel Museum

Baumschlag hinterfangen, eine Magd in einem hellroten Kleid eine braune Kuh. Sie wird von einem Jungen beobachtet, der bäuchlings auf einer niedrigen Bank liegt. Zwischen ihm und der Magd stehen zwei Gefäße auf dem Boden. Die Bildmitte wird von einem grasenden Schimmel eingenommen, der dem Betrachter die Kruppe zuwendet. Links daneben ist ein morscher Zaun zu sehen, auf dem ein schwarzgefiederter Hahn steht. Davor balgen sich zwei kleine Kinder und streiten um einen mit weißen und roten Federn geschmückten Helm. Er gehört zu den Rüstungsteilen, die am unteren Bildrand im Gras liegen. Außer einem Kürass ist noch ein gepanzerter Arm mit der Schulterpartie zu sehen. Hinter einem niedrigen Hügel, über den zwei Lämmer neugierig blicken, weitet sich die Landschaft, die am Horizont von einem Gebirgszug begrenzt wird. Ein von rosafarbenen Wolken überzogener Himmel wölbt sich über der Szene.

Abb. 636: Jonas Suyderhoef (nach Joachim von Sandrart), Der Monat April, 1645, Kupferstich

FORSCHUNGSSTAND

1959 wird das Gemälde als Geschenk der Erben des Frankfurter Sammlers Walter Kratz als „Flämischer Meister, Anfang 17. Jahrhundert" erworben.[2] Fortan wird es unter dieser Zuschreibung und mit dem Titelzusatz „Der April" in den Gemäldeverzeichnissen des Städel geführt.[3]

In einem Gespräch mit Agnes Tieze am 30. November 2005 bestätigt Marijke de Kinkelder vom RKD, Den Haag, eine Entstehung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.[4] Rüdiger Klessmann vermutet in einem Gespräch am 31. Juli 2006 gegenüber Agnes Tieze, dass es sich vielleicht um einen holländischen Künstler handeln könnte, da das Gemälde an den Umkreis Esaias van de Veldes erinnere.[5] In einem Schreiben vom 28. Dezember 2006 bestätigt Marijke de Kinkelder die Zuweisung an einen holländischen Maler.[6] Eine Zuschreibung an Pieter de Neyn, bei dem das in Rückenansicht gegebene Pferd gleichfalls vorkomme, schließt sie aus, da das Gemälde in der Komposition und Ausführung zu „clumsy" sei. Die stämmigen Figuren erinnern sie an Arent Arentsz. de Cabel. In einem weiteren Gespräch mit Agnes Tieze am 17. Januar 2007 bekräftigt Marijke die Kinkelder die Zuweisung des Gemäldes an die holländische Malerschule, indem sie die Malweise als „in der Art des Esaias van de Velde" bezeichnet.[7]

Auch Hans-Ulrich Beck hält die Parallelen zu dem von De Neyn verwendeten Pferdemotiv für zufällig.[8] Seiner Ansicht nach sei das Gemälde weder Jan van Goyen noch Esaias van de Velde zuzuweisen. Er ordnet es der Holländischen Schule zu und datiert es um 1620 bis 1630. Zugleich verweist er auf die Utrechter Malerei, beispielsweise auf Werke des Moyses van Wtenbrouck.

2 Wie aus der rückseitigen Bezeichnung „US GOVT / PROPERTY" und den Archivalien im Städel Museum hervorgeht, wurde das durch die amerikanische Armee gekennzeichnete Gemälde bereits zuvor im Städel verwahrt und 1949 an Johanna Kratz zurückgegeben.

3 Zuletzt bei Sander und Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 66.

4 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007, mit Dank an Marijke de Kinkelder, RKD, in der Gemäldeakte.

5 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007, mit Dank an Rüdiger Klessmann, in der Gemäldeakte.

6 Schreiben vom 28. Dezember 2006 in der Gemäldeakte.

7 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007, mit Dank an Marijke de Kinkelder, RKD, in der Gemäldeakte.

8 Gespräch am 25. Januar 2007, Gesprächsnotiz in der Gemäldeakte.

DISKUSSION

Die ungewöhnliche Form des Tondo, dessen bildliche Darstellung eingetieft und von einem breiten Rand mit einer vergoldeten Innenkante umgeben ist, spricht dafür, dass es sich nicht um ein autonomes Gemälde handelt. Vielmehr legt die spätere Bearbeitung des Randes, der etwas gedünnt und am äußeren Rand beschnitten wurde, nahe, dass die Darstellung ursprünglich für einen anderen Kontext bestimmt und möglicherweise in einen Schrank eingelassen war.

Darauf deutet auch die Ikonographie hin, denn es handelt sich um eine Monatsdarstellung, die zumeist in einem seriellen Zusammenhang steht und sich deshalb gut für dekorative Zwecke eignete. Bislang trug das Gemälde den Titelzusatz „Der April". Tatsächlich taucht die melkende Magd bereits auf Kalenderminiaturen in Stundenbüchern des frühen 16. Jahrhunderts als Sinnbild dieses Monats auf.[9] Dass dieser Bedeutungsgehalt noch im späten 17. Jahrhundert bekannt war, belegt die von Joachim von Sandrart gemalte und von Jonas Suyderhoef gestochene Darstellung des Monats, wo die Magd rechts im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 636).[10] Die Rüstungsteile im Vordergrund verweisen darauf, wie Agnes Tieze festgestellt hat, dass der Tondo noch eine weitere Monatsdarstellung zeigt.[11] Sie spielen auf den Kriegsgott Mars an, nach dem der Monat März benannt ist. Dessen aggressiver, auf Konfrontation angelegter Charakter wird durch die Balgerei zwischen den Kindern verdeutlicht. Auch die Tiere lassen sich auf ihn beziehen: In seiner „Wtbeeldinghen der Figueren" bezeichnet Karel van Mander den Hahn als „Mars Voghel"[12], da er für Streitlust stehe, und das Pferd als Sinnbild des Krieges, da es mutig, furchtlos und stark sei.[13] Somit sind auf dem Tondo zwei Monate vereint. Es liegt nahe, dass dieser zu einer insgesamt sechsteiligen Monatsfolge gehörte, mit der das Möbelstück einmal geschmückt war.

Ein weiteres Argument dafür, dass es sich bei dem Rundbild nicht um ein autonomes Kunstwerk handelt, liefert die schlechte malerische Qualität, die nicht nur mit dem Erhaltungszustand begründet werden kann. Die Malweise insgesamt wirkt einfach, teilweise sogar primitiv. So ist das Profil der Magd nur durch eine gerade, braune Konturlinie bezeichnet, und die Nase wurde mit einem rosa Farbklecks nachträglich aufgetragen (Abb. 637). Auch die sich um den Helm streitenden Kinder sind sparsam ausgeführt: Die Augen und der Mund des Jungen im weißen Hemd sind mit wenigen Pinselzügen bezeichnet (Abb. 638) und die Haare am Hinterkopf seines Kontrahenten nur mit einzelnen Strichen definiert (Abb. 639). Auch die Federn des Helms sind äußerst primitiv gemalt, denn sie erhalten ihre Struktur nur durch den hellen Strich, der den Federkiel markiert. Die Unterseite des Pferdekopfes ist dünn und relativ grob über der hellen Grundierung aufgetragen.

Mit den leuchtenden Farbakzenten entfaltet die Darstellung eine oberflächlich ansprechende Wirkung, die eher für einen Dekorationsmaler spricht. Eine spezifische Handschrift, die auf eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit hinweist, lässt sich hingegen nicht feststellen. Deshalb fällt die künstlerische Einordnung schwer. Vermutlich aufgrund der mit Lokalfarben gesetzten Akzente wurde das Gemälde bei seinem Erwerb einem unbekannten flämischen Meister zugeschrieben. Mit der Landschaftsgestaltung begründeten Rüdiger Klessmann und Marijke de Kinkelder die Zuschreibung an den Umkreis von Esaias van de Velde,[14] und Hans-Ulrich Beck brachte noch die Utrechter Schule um Moyses van Wtenbrouck in die Diskussion.[15]

Tatsächlich zeigt der Frankfurter Tondo zunächst gewisse Übereinstimmungen mit den Landschaftsbildern von Esaias van de Velde. Diese zeichnen sich durch eine große Tiefenerstreckung aus: Gerahmt von einzelnen, markanten Bäumen im Vordergrund, schweift der Blick des Betrachters häufig über flache Dünen bis zum Horizont. Allerdings steht bei Van de Velde zumeist die Landschaft im Vordergrund, die bäuerliche Staffage hingegen fällt relativ kleinfigurig aus. Dennoch gibt es auch einige Figurendarstellungen in seinem Œuvre, so die

9 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte. Im Breviarium Grimani ist die melkende Magd zwar auf der dem Monat Mai zugeordneten Kalenderminiatur (fol. 6r) zu sehen (BREVIARIUM GRIMANI. FAKSIMILEAUSGABE DER MINIATUREN UND KOMMENTAR, hrsg. v. Andreas Grote, Berlin 1973, Tafel 10, Kommentar auf S. 45), der aber noch im Zeichen des Stieres steht und deshalb auch dem Vormonat zugeordnet werden kann.

10 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte. Zu der Monatsfolge von Sandrart und den Nachstichen vgl. Joachim von Sandrart, Joost van den Vondel, Caspar Barlaeus, De maanden van het jaar, eingeführt und erläutert durch Karel PORTEMAN, Wommelgem 1987, insb. S. 65–69, 90–95.

11 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte.

12 Vgl. VAN MANDER, UYTBEELDINGE DER FIGUREN, 1604, fol. 132r.

13 Vgl. VAN MANDER, UYTBEELDINGE DER FIGUREN, 1604, fol. 128r.

14 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte.

15 Gespräch am 25. Januar 2007, Gesprächsnotiz in der Gemäldeakte.

1625 datierte Grisaille mit der Begegnung von Jephta und seiner Tochter.[16] In den faltenreichen Gewändern wie auch in einzelnen Motiven, beispielsweise den Pferden und der Profilansicht der Frauenfiguren, bestehen Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Tondo. Allerdings zeichnet das Werk von Van de Velde eine größere Differenziertheit aus, die mit der groben Malweise des Frankfurter Gemäldes nicht zu vergleichen ist. Dies macht vor allem die Gestaltung der Bäume deutlich, die von Esaias van de Velde feiner ausgearbeitet wurden. Auch der Vergleich mit Werken von Van Wtenbrouck führt nicht weiter, denn das arkadische Moment, das für dessen Landschaften kennzeichnend ist, lässt sich in dem Städel-Gemälde nicht nachweisen. Zudem unterscheiden sie sich in der Malweise, denn der dünnflüssige, die Grundierung einbeziehende Farbauftrag des Frankfurter Tondo erinnert eher an Werke von Van de Velde als an die vergleichsweise opaken Farben, die Van Wtenbrouck bevorzugte.

Die Staffage verweist auf Anregungen durch weitere Vorbilder: Das von der Kruppe gesehene Pferd mit dem aufgeknoteten Schwanz kommt auch bei Pieter de Neyn vor,[17] und die schweren Figuren haben tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit mit denen von Arent Arentsz., genannt Cabel, worauf Marijke de Kinkelder hinwies.[18] Aufgrund der zahlreichen Anklänge an ganz unter-

Abb. 637: Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, Mikroskopaufnahme: Vereinfachtes, nur angedeutetes Profil der Magd, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 638: Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, Mikroskopaufnahme: Wenige Pinselstriche zur Darstellung der Gesichtszüge, Frankfurt a. M., Städel Museum

16 Holz, 28,5 x 42,5 cm. Verbleib unbekannt, ehemals Slg. Sir Bruce Ingram (bis 1964). Vgl. George S. KEYES, Esaias van den Velde 1587–1630, Doornspijk 1984 [Aetas Aurea. Monographs on Dutch & Flemish Painting, 4], S. 120, Nr. 5.

17 Holz, Durchmesser 35,5 cm. Zuletzt London (Robinson & Fisher) 22. Dezember 1938, Nr. 138. Voll signiert und datiert 1626. Vgl. BECK 1991, S. 340, Nr. 940.

18 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte.

19 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals

schiedliche Maler lässt sich der Frankfurter Tondo keiner bestimmten Künstlerpersönlichkeit und deren Umkreis zuweisen. Der kompilative Charakter des vermutlich aus verschiedenen Motiven zusammenkomponierten Gemäldes deutet darauf hin, dass es von einem relativ schnell arbeitenden Dekorationsmaler unter Rückgriff auf verschiedene Vorlagen zusammengestellt wurde. Auf dem Frankfurter Tondo wurden, wie die Infrarot-Reflektographie belegt (Abb. 634), nur die Magd und die Kuh mit einer Unterzeichnung angelegt. Es erscheint also denkbar, dass der unbekannte Maler eine graphische Vorlage verwendete.[19] Abweichungen zwischen der Zeichnung und dem später ausgeführten Gemälde, beispielsweise dem ursprünglich nicht vorgesehenen, zum Betrachter gewendeten Kopf der Kuh, sprechen dafür, dass diese Vorlage noch während des Malprozesses abgewandelt wurde.[20]

Abb. 639: Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, Mikroskopaufnahme: Mit wenigen Strichen bezeichnete Haare, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1986, S. 10, Nr. 16; 1987, S. 67; 1995, S. 66, Abb. 132

Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte.

20 Dass diese Kopfwendung wahrscheinlich nicht geplant war, belegt die Unterlegung, die die Figuren und die Kuh eigentlich aussparte, allerdings nicht im Bereich des Kopfes, der über der Unterlegung aufgetragen wurde.

JULIUS PORCELLIS

Rotterdam um 1610 – 1654 Leiden

Um 1610 wurde Julius Porcellis als Sohn des Marinemalers Jan Porcellis vermutlich in Rotterdam geboren. Seine erste dokumentarische Erwähnung findet sich im Testament des Vaters von 1631, woraus zu schließen ist, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits volljährig war. Bis zu seinem Tod in Leiden 1632 war Jan Porcellis mit seiner Familie mehrfach umgezogen; Aufenthalte in Antwerpen, Haarlem, Amsterdam und in Voorburg bei Den Haag sind belegt. Zum Erbteil von Julius zählten nicht nur die Summe von 400 Gulden, sondern auch die nachgelassenen Gemälde, die sich noch in der Werkstatt befanden. Um 1635 zog er nach Rotterdam, wo er 1644 dokumentiert ist, und einige Jahre später nach Leiden. Dort starb er im September 1654.

Seine künstlerische Ausbildung erhielt Julius Porcellis wohl durch seinen Vater, dessen Stil und Monogramm er übernahm. Bereits Houbraken berichtet deshalb, dass es schwer sei, die Hände zu scheiden. Darüber hinaus werden seine Werke aufgrund des identischen Monogramms häufig auch mit denen des Antwerpener Malers Jan Peeters verwechselt.

LITERATUR: HOUBRAKEN 1, 1718, S. 213f.; WALSH 1974, S. 56–58, S. 150f.; Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 157

JULIUS PORCELLIS (?)

BEWEGTE SEE

INV. NR. 593

Um 1650

Eichenholz, 30,4 x 38,5 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Die einteilige, allseits abgefaste Eichenholztafel (30,4 x 38,5 x 0,5–0,8 cm) wurde mit einer ockerfarbenen Grundierung versehen. In der Infrarot-Reflektographie sind keine Unterzeichnungen sichtbar.
Am 25. Oktober 1877 wurde das Gemälde von den Restauratoren Göbel und Janss mit einem neuen Firnis versehen (Archiv. 1877/78, Nr. 257; Städel-Inventar 1877, Nr. 593). Das Gemälde zeigt einen sehr guten Erhaltungszustand. Leichte Verputzungen finden sich in den Brauntönen und der Takelage des großen Segelbootes. Minimales Schwundrisscraquelé in den dunklen Tönen im Wasser und in den Schattenpartien des großen Segels. Dort auch kleine Retuschen sowie in den linken Wolken, rechts des großen Segelschiffes und über dessen Takelage. An den Bildrändern leichte Bereibungen durch den Zierrahmen.
Unter UV-Licht markieren sich eine größere jüngere Retusche links des kleinen Schiffs am Horizont sowie wenige kleine, neuere Retuschen in den dunklen Wolkenpartien. Einzelne punktartige ältere Retuschen in den Wolken. Der verbräunte, dicke Firnis zeigt unter UV-Licht eine gleichmäßige, starke Fluoreszenz.
Das Monogramm „I P“ (Abb. 640) wurde in einem Ockerton auf einer im Wasser schwimmenden Planke in der Bildmitte aufgetragen. Am oberen Aufstrich und auf dem i-Punkt befindet sich ein pastos gesetzter weißer Akzent, das „P“ hingegen ist in einem dunkleren Ton gehalten. Insgesamt weist das Monogramm ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Es ist gut in den Farbkörper eingebunden, denn Konsistenz und Pigmentierung entsprechen den übrigen Farben.
Rückseitig wurde die Tafel allseits abgefast. Darauf wurde in roter Kreide „3427“ und in weißer Kreide „272“ aufgetragen. Zusätzlich wurde sie mit der Inschrift „jan. Parcelles“ (Abb. 641) in schwarzer Tinte versehen. Außer einem Klebezettel mit „G. 593.“ finden sich die Reste eines runden schwarzen Siegels, das abgekratzt und daher nicht mehr identifizierbar ist.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1631 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1642 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1648.

PROVENIENZ

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

BESCHREIBUNG

Ein kräftiger Wind peitscht das Meer auf, so dass sich auf den Wellen kleine Schaumkronen bilden. Links kämpft

Abb. 640: Julius Porcellis (?), Bewegte See, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 641: Julius Porcellis (?), Bewegte See, Rückseite: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel Museum

sich ein Einmaster durch die aufgewühlte See, in dessen rostbraunen Segel sich der Wind fängt und das Boot in eine Schieflage bringt. Wellen brechen sich an der Schiffswand; Gischt sprüht empor. Neben dem Mast steht ein Mann und hält das Ruder. Er wird vom Strahl der Sonne erfasst, die soeben zwischen den dunklen Wolken hervorbricht. Links über dem Schiff ist ein Flecken blauer Himmel zu sehen, während etwas weiter rechts am Horizont ein Schauer niedergeht. Dort befinden sich weitere Schiffe, darunter ein Zweimaster. Ein weiteres Boot mit einem Mast steuert bereits auf den grünblauen Küstenstreifen am rechten Bildrand zu, wo eine Stadt zu erkennen ist, die von einem mächtigen, mit einem Dachreiter geschmückten Kirchenschiff überragt wird. Im Vordergrund schwimmt eine Planke, und die Flossen von Fischen sind auszumachen. Das weiße Gefieder einiger über den Wellen schwebender Vögel hebt sich effektvoll von der dunklen Oberfläche des Meeres ab. Auf den Wellen setzt die Gischt helle Akzente. Das lebhafte Spiel von Licht und Schatten findet sich an dem von Wolken überzogenen Himmel wieder, der zwei Drittel der Bildfläche einnimmt.

FORSCHUNGSSTAND

1817 wird das Gemälde mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs als „J. Parcellis" erworben.[1] In dem im selben Jahr verfassten Verzeichnis der Sammlung wird es als „Iustus Parcellis" aufgenommen und der Wert mit 440 fl. festgesetzt.[2] Die Zuschreibung wird im Städel-Verzeichnis von 1819 zu „Julius Parcellis" korrigiert.[3] Sie wird im folgenden Verzeichnis von 1823 beibehalten und durch die Angabe einer Datierung „1620" ergänzt.[4] Auch im nächsten Städel-Verzeichnis wird das Gemälde Julius Porcellis zugewiesen, obgleich inzwischen wohl Zweifel an der Zuschreibung aufgekommen sind:[5] Hier wie im Städel-Verzeichnis von 1833[6] wird der Vorname nun mit der Initiale „J." abgekürzt, und in den Verzeichnissen von 1835, das erstmals das Monogramm „IP" erwähnt,[7] bis 1888 sowie in den Inventaren von 1865 bis 1880 wird der Name des Künstlers mit „Johann oder Julius Parcellis" angegeben.[8] Damit sind Jan Porcellis und dessen Sohn Julius gemeint. Nur Johann David Passavant nennt im Verzeichnis von 1855 ausschließlich Jan Porcellis als Maler.[9] Unter dieser Zuschreibung nimmt auch Parthey das Frankfurter Gemälde in dem 1864 erschienenen zweiten Band seines Bilderverzeichnisses auf.[10] Der Zuschreibung an Jan Porcellis schließen sich die Städel-Verzeichnisse von 1892 und 1897/1900 an.[11]

1887 bezweifelt Theodor Levin in seiner Auflistung der seiner Ansicht nach gefälschten Gemälde im Städel die Echtheit des Monogramms.[12] Er hält das Gemälde insgesamt für eine „Ruine", verbunden mit dem Kommentar: „So etwas hängt man nicht in eine Galerie".[13]

Unter Berufung auf Wilhelm Bode, der bereits im 1888 erschienenen Katalog zur Gemäldegalerie in Oldenburg auf die Unterschiede zwischen den Werken von Jan und Julius Porcellis hingewiesen hatte[14], erwägt Heinrich Weizsäcker in seinem 1900 erschienenen Gemäldeverzeichnis wiederum eine Zuschreibung an Julius Porcellis aufgrund der Betonung der Lokalfarben und der Schattenflächen, die sich von dem eher monochromen Kolorit und der flüssigen Malweise mit ockerfarbenen Farbtönen unterscheiden, die Jan Porcellis Bode zufolge bevorzuge.[15] Zugleich verweist er auf die von Hofstede de Groot vorgeschlagene Zuschreibung an den Antwerpener Maler Jan Peeters.

Auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen wird das Gemälde, Weizsäcker folgend, unter der Zuschreibung an Julius Porcellis geführt.[16] Nur in dem Verzeichnis von 1915 wird noch einmal Jan Porcellis gemeinsam mit seinem Sohn genannt.[17]

In einer 1911 erschienenen Studie zur Marinemalerei schließt sich Fred C. Willis der Zuschreibung an Julius Porcellis an.[18] Er bezeichnet das Frankfurter Gemälde, das er als „Stimmungsbild" charakterisiert, als Spätwerk. Im Unterschied zu denen seines Vaters Jan wiesen die Werke des jüngeren Porcellis eine dunklere, mit wenigen kräftigen Tönen durchsetzte Farbigkeit auf, und die Wolken seien „massiger".[19] Willis vergleicht das Frankfurter Marinebild mit einem gleichfalls Julius Porcellis zuzuschreibenden Gemälde in Darmstadt, das außer einer für die späteren Werke typischen wärmeren und lebendigeren Licht-

1 Siehe den entsprechenden Eintrag im INVENTAR 1817, Nr. 593. Ebenso in Archiv. 1877/78, Nr. 257.
2 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 11.
3 Vgl. Verz. 1819, S. 41, Nr. 104.
4 Vgl. Verz. 1823, S. 22, Nr. 104.
5 Vgl. Verz. 1830, S. 12, Nr. 82.
6 Vgl. Verz. 1833, S. 2.
7 Vgl. Verz. 1835, S. 41, Nr. 12.
8 Vgl. Verz. 1844, S. 100, Nr. 218; Verz. 1858, S. 96, Nr. 213; Verz. 1866, S. 99, Nr. 213; Verz. 1870, S. 129f., Nr. 257; Verz. 1873, S. 133, Nr. 257; Verz. 1879, S. 142, Nr. 275; Verz. 1883, S. 146, Nr. 275; Verz. 1888, S. 155, Nr. 275.
9 Vgl. Verz. 1855, S. 25, Nr. 218.
10 Vgl. PARTHEY 2, 1864, S. 229, Nr. 3.
11 Vgl. Verz. 1892, S. 63, Nr. 275 und Verz. 1897/1900, S. 61, Nr. 275.
12 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 287, Nr. 129.
13 Vgl. LEVIN 1887/88, Sp. 287, Nr. 129.
14 Vgl. Kat. OLDENBURG 1888, S. 51.
15 Vgl. Verz. 1900, S. 267, Nr. 275.
16 Vgl. Verz. 1905/07, S. 51, Nr. 275; Verz. 1907, S. 48, Nr. 275; Verz. 1910, S. 61, Nr. 275 und Verz. 1914, S. 62, Nr. 275.
17 Vgl. Verz. 1915, S. 117, Nr. 275.
18 Vgl. WILLIS 1911, S. 41.
19 Vgl. WILLIS 1911, S. 40, der sich in seiner Charakterisierung des Kolorits auf die Beobachtungen von Bode stützt.

Abb. 642: Julius Porcellis (?), Bewegte See, um 1650, Frankfurt a. M., Städel Museum

führung ein vergleichbares Kolorit mit verschiedenen dunklen Farbnuancen aufweise, die jedoch durch eine einheitlich hellgraue Tonigkeit zusammengebunden werden.[20] Auch Willi Drost weist auf die im Unterschied zu den Werken von Jan Porcellis kontrastreichere Farbigkeit hin und nennt das Frankfurter Gemälde als Beispiel.[21]
Erst 1971 wird die Überlegung von Hofstede de Groot, das Frankfurter Gemälde Jan Peeters zuzuschreiben, erneut aufgegriffen. In seiner Monographie zu Jan und Julius Porcellis beruft sich John Walsh auf die bereits von Weizsäcker erwähnte Notiz von Hofstede de Groot und weist die bislang diskutierte Zuweisung an Julius Porcellis zurück.[22] So zeige das Frankfurter Gemälde eine klare Atmosphäre, die sich von dem grauen Dunst, der die Werke der Porcellis charakterisiere, unterscheide.[23] Auch die Farbgebung mit den Blau- und Brauntönen sei eher ungewöhnlich.[24] Auch wenn diese Merkmale durchaus auch das Spätwerk von Julius Porcellis kennzeichneten, gäbe es doch zu deutliche Abweichungen. Daher sei Hofstede de Groot in seiner Charakterisierung des Frankfurter Gemäldes als „flämisch" eher zuzustimmen.[25] Tatsächlich weise es Parallelen zu Bonaventura Peeters' Werken aus den 1640er Jahren auf: Die verschiedenen Wolkenformationen, durch die das Licht falle, die differenzierte Wiedergabe der kabbeligen See, aber auch der höher angesetzte, blaue Küstenstreifen als Reminiszenz an manieristische Werke gingen auf dieses Vorbild zurück.[26] In dieser Zeit habe Peeters, wie ein 1640 datiertes Gemälde in einer Schweizer Privatsammlung zeige, in seinen von nordniederländischen Vorbildern inspirierten Seestücken die einfachen Motive und den niedrigen Horizont, der für die Werke von Porcellis kennzeichnend sei, mit einem eher flämisch geprägten Kolorit verbunden.[27] Ein Vergleich mit einem Gemälde von Julius Porcellis, das in der Komposition große Verwandtschaft zeige, mache die Unterschiede deutlich, denn statt von einer weichen, weniger detaillierten Malweise sei das Frankfurter Gemälde von einem härteren und präziseren Duktus bestimmt.[28]
Trotz der von Walsh vorgeschlagenen Zuschreibung an Jan Peeters wird das Gemälde zunächst weiter unter dem Namen von Julius Porcellis geführt, so von Rupert Preston[29] und auch in den bis 1987 erschienenen Städel-Verzeichnissen.[30] Nur Sander und Brinkmann greifen in dem Städel-Verzeichnis von 1995 die Zuschreibung an Jan Peeters auf.[31]

Abb. 643: Jan Peeters, Segelschiffe vor der Kulisse von Veere, zuletzt London, Christie's (1999)

20 Holz, 59 x 82 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Kat. 304); vgl. WILLIS 1911, S. 41. Walsh hingegen schreibt das Gemälde aufgrund der Parallelen mit einem monogrammierten Werk von Aernout van Anthonissen in der National Gallery of Ireland in Dublin diesem Künstler zu; vgl. WALSH 1974, S. 324f., Nr. D12.
21 Vgl. DROST 1925, S. 215.
22 Vgl. WALSH 1974, S. 327–329, Nr. D14.
23 Vgl. WALSH 1974, S. 327f.
24 Vgl. WALSH 1974, S. 328.
25 Vgl. WALSH 1974, S. 328.
26 Vgl. WALSH 1974, S. 328.
27 Vgl. WALSH 1974, S. 328.
28 Vgl. WALSH 1974, S. 329. Er verweist auf ein Gemälde von Julius Porcellis, das sich ehemals in London, Arthur Tooth & Sons (1929), befand; vgl. WALSH 1974, S. 262, Nr. B9.
29 Vgl. PRESTON 1974, S. 38.
30 Vgl. Verz. 1919, S. 93, Nr. 593; Verz. 1924, S. 158, Nr. 593; Verz. 1966, S. 97; Verz. 1971, S. 48; Verz. 1986, S. 23, Nr. 3 und Verz. 1987, S. 84f.
31 Vgl. Verz. 1995, S. 45.
32 Vgl. die Notizen zu dem Gemälde von Agnes Tieze, ehemals

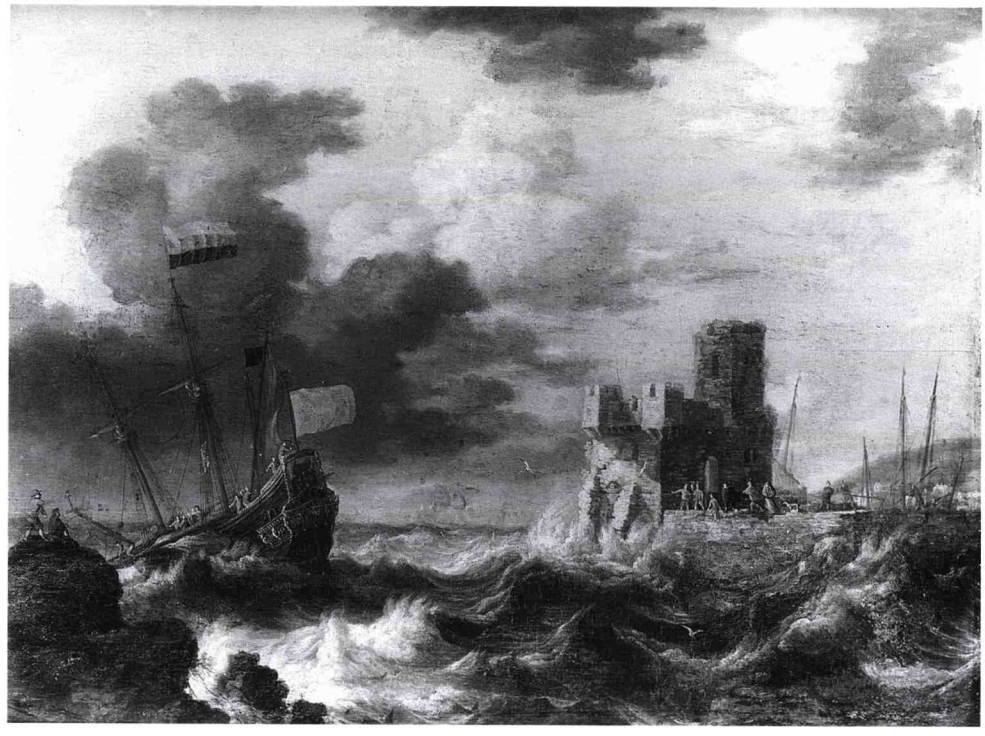


Abb. 644: Jan Peeters, Schiffbruch unweit einer Küste mit Kastell, um 1647–1649, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

Im Zuge der Untersuchungen zu den flämischen Gemälden des Barock im Städel lehnt Agnes Tieze unter Berufung auf Marijke de Kinkelder diese Zuschreibung ab und weist das Gemälde der holländischen Malerei zu.[32] In einem Schreiben vom 23. Dezember 2005 schlägt De Kinkelder den Rotterdamer Maler Hendrik Martensz. Sorgh vor, dessen Gemälde einen vergleichbaren Bildaufbau und stilistische Übereinstimmungen in der Wiedergabe der Wellen und Wolkenformationen zeigen.[33] Zum Vergleich zieht sie ein 1666 datiertes Seestück in der Manchester City Art Gallery und ein zwei Jahre später entstandenes Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum heran.

DISKUSSION

Die Händescheidung zwischen Jan und Julius Porcellis ist ein Problem, das die Forschung seit Langem beschäftigt. Bereits Wilhelm Bode versuchte, Kriterien aufzustellen, um die Werke von Vater und Sohn Porcellis voneinander zu unterscheiden.[34] Zusätzlich erschwert wird die Zuschreibung dadurch, dass auch der Antwerpener Maler Jan Peeters, dessen Seestücke stilistische Übereinstimmungen aufweisen, das Monogramm „IP" verwendete.[35]

Die wechselhafte Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes spiegelt diese Problematik wider. Bereits zum Zeitpunkt des Erwerbs 1817 wird zunächst „Justus" Porcellis als Maler genannt,[36] vermutlich eine Verwechslung, denn bald darauf wird der Vorname zu „Julius" korrigiert.[37] Dies erstaunt insofern, als Jan Porcellis damals bekannter war und viele, heute als Werke des Sohns geltende Gemälde ursprünglich ihm zugeschrieben wurden, so dass dies ein Hinweis auf eine überlieferte Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an Julius Porcellis sein könnte. Dennoch setzten bald Zweifel ein, denn in den später erschienenen Städel-Verzeichnissen wurde es sowohl unter Jan als auch Julius Porcellis ge-

Frankfurt, Städel Museum, jetzt Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, vom 18. Juni 2007 in der Gemäldeakte. Für die Gespräche am 30. November 2005 und am 17. Januar 2007 sei Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, herzlich gedankt.

33 Vgl. die Korrespondenz in der Gemäldeakte.

34 Bode setzt die zum Teil deutlich in Abhängigkeit von Bonaventura Peeters stehenden „mehr decorativen und einförmig blonden" Werke von Jan Peeters von den „in schwärzlichem Ton gehaltenen, weich und malerisch und mit feiner Andeutung der Localfarben behandelten" Seestücken des Julius Porcellis ab. Die Gemälde des Jan Porcellis hingegen zeichnen sich seiner Auffassung nach „durch die Meisterschaft in der Zeichnung der Wellen, durch die Einfachheit der Motive, die Klarheit der Farben, den feinen weißlich-grauen Ton, den trockenen, körnigen Farbenauftrag" sowie „eine leichte und geistreiche, nur selten flüchtige Behandlung" aus; vgl. Kat. OLDENBURG 1888, S. 51.

35 Bereits Houbraken wies darauf hin, dass die Werke von Jan und Julius Porcellis nur schwer zu unterscheiden seien, zumal beide das Monogramm „J. P." verwenden würden; vgl. HOUBRAKEN 1, 1718, S. 213f.

36 Vgl. Archiv. 1817, S. 23, Nr. 11.

37 Vgl. Verz. 1819, S. 41, Nr. 104.

führt. Die Zuschreibung an Jan Peeters kam erst um 1900 durch Hofstede de Groot auf,[38], der sich Walsh in seiner 1971 verfassten Monographie zu Jan und Julius Porcellis anschloss.[39] Er verwies auf das abweichende Kolorit und die detailliertere, präzise Malweise, die eher mit den in den 1640er Jahren entstandenen Seestücken von Bonaventura Peeters als mit den Werken der Porcellis zu vergleichen sei.[40] Allerdings erkennt auch Walsh Abweichungen von der flämischen Tradition des Marinebildes, die er mit einem „Dutch taste" begründet, der zu dieser Zeit die Werke von Bonaventura Peeters geprägt habe.[41]

Tatsächlich erinnern einige Details des Frankfurter Gemäldes auf den ersten Blick an flämische Marinebilder, die sich durch eine verstärkte Verwendung von Lokaltönen auszeichnen. Solche Farbakzente finden sich im leuchtenden Blau in der Kleidung des Seemanns oder im Streifen in der am Mast befestigten Fahne. Ein ähnliches Kolorit charakterisiert auch die Seestücke von Jan Peeters. Ein Vergleich mit voll signierten Gemälden von seiner Hand belegt jedoch, dass diese stärker von der flämischen Tradition geprägt sind. So weisen zwei 1999 versteigerte Gemälde die charakteristische Kombination der See mit Küstenmotiven auf: Das nur mit dem Nachnamen des Künstlers signierte Gemälde zeigt im Hintergrund die Ansicht von Veere und davor einen großen Dreimaster, der die rechte Bildhälfte dominiert (Abb. 643).[42] Auch ein weiteres, mit „i.Peeters" bezeichnetes Gemälde in derselben Auktion weist die Kombination von Schiffsmotiven mit einer Hafenansicht auf, die hier durch einen von links hereinragenden Küstenstreifen mit Staffagemotiven ergänzt wird.[43] Sie sind typisch für die flämische Marinemalerei, die häufig im Vordergrund verhältnismäßig große Figuren zeigt.[44] Dies belegt beispielhaft die Darstellung eines „Schiffbruchs unweit einer Küste mit Kastell" in der Anhaltischen Gemälde-

Abb. 645: Jan Porcellis, Stürmische See, 1629, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

38 Dies berichtet Heinrich Weizsäcker ohne nähere Quellenangabe; vgl. Verz. 1900, S. 267, Nr. 275.

39 Vgl. WALSH 1974, S. 328.

40 Vgl. WALSH 1974, S. 328. Zu einer Charakterisierung der Werke von Julius Porcellis vgl. WALSH 1974, S. 116–128.

41 Vgl. WALSH 1974, S. 328.

42 Holz, 47 x 73,2 cm. Signiert auf einem Stück Treibholz „Peeters". Zuletzt London (Sotheby's) 15. April 1999, Nr. 40. Die detaillierte Wiedergabe des Schiffs verrät noch eine Abhängigkeit von der maßgeblich durch Hendrick Vroom geprägten Tradition des Schiffsporträts, ein Bildtypus, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts beliebt war.

43 Leinwand, 40,6 x 53,2 cm. Signiert unten links „i.Peeters". Zuletzt London (Sotheby's) 15. April 1999, Nr. 42. Die Ansicht zeigt Antwerpen.

44 Die eher anekdotische, auf die verhältnismäßig große Staffage zurückgehende Auffassung im flämischen Seestück, das in dieser Hinsicht noch an Vorbilder des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts erinnert, kennzeichnet auch andere Werke von Jan Peeters wie die 1659 datierte „Seeschlacht zwischen Türken und Christen" (Leinwand, 59,3 x 86,4 cm. Ehemals New York (Christie's) 5. Oktober 1995, Nr. 194) und die ihm gleichfalls zugeschriebene Darstellung eines Kriegsschiffes in stürmischer See (Holz, 81,5 x 111,5 cm. Ehemals Amsterdam (Christie's) 13. November 1995, Nr. 144; Zuschreibung nach Angaben des RKD durch Jan Kelch, vgl. Artwork-Nr. 6685).

Abb. 646: Hendrick Maertensz. Sorgh, Fischerboote in schwerer See, 1666, Manchester City Art Gallery

galerie Dessau (Abb. 644), die zudem das für flämische Seestücke typische leuchtende Kolorit aufweist.[45] Die klare Atmosphäre, in der Details präzise zu erfassen sind, kennzeichnt Walsh zufolge auch das Frankfurter Gemälde.[46]

Gerade im Vergleich mit dem Dessauer Marinebild jedoch wird deutlich, dass bildbestimmende Motive wie der am Horizont niedergehende Regen und die Wiedergabe der dunstigen Feuchtigkeit der Gischt auf dem Frankfurter Gemälde eher holländischen Seestücken nahestehen. Mit dem niedrig angesetzten Horizont und der Reduktion auf wenige Motive entspricht es einem Typus, der nachhaltig von Jan Porcellis und Simon de Vlieger geprägt wurde. Das Wechselspiel von Licht und Schatten, das durch die vom Sturm über den Himmel getriebenen Wolken erzeugt wird, und die Wiedergabe der dunstigen Atmosphäre sind typische Kennzeichen, die auch das 1629 datierte Seestück von Jan Porcellis in der Alten Pinakothek, eine Inkunabel des holländischen Marinebildes, prägen (Abb. 645).[47]

Marijke de Kinkelder hat auf Werke von Hendrick Maertensz. Sorgh verwiesen, zu dem das Frankfurter Gemälde Ähnlichkeiten zeige.[48] Tatsächlich weist das 1666 datierte Seestück in Manchester (Abb. 646) in der Komposition Übereinstimmungen auf.[49] Die zackigen Wellenkämme sind aber regelmäßiger angeordnet und zeigen nicht die körnig aufstiebende Gischt des Seestücks im Städel (Abb. 647). Im Vergleich mit Sorghs 1660 datierten Gemälde mit „Schiffen bei stürmischer See" in St. Petersburg werden weitere Unterschiede deutlich: Die aufsprühende Gischt ist weicher und vertriebener gemalt, ebenso die im Schatten liegenden Schaumkronen.[50] Auch sind die Kontraste zwischen beleuchteten und verschatteten Partien bei Sorgh weniger

45 Eichenholz, 49,0 x 64,5 cm. Bezeichnet unten links auf dem Felsen „IP.". Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 73). Eine flämische Provenienz der Tafel belegt der Brandstempel auf der Rückseite, der sich dem Tafelmacher Lambrecht Steens zuweisen lässt; vgl. Kat. DIE ALTNIEDERLÄNDISCHEN UND FLÄMISCHEN GEMÄLDE DES 16. BIS 18. JAHRHUNDERTS, bearbeitet von Bettina Werche, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie [Kritischer Bestandskatalog, Band 2], Weimar 2001, S. 148f. unter Verweis auf J. VAN DAMME, De Antwerpse tafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1990, S. 193–236.

46 Vgl. WALSH 1974, S. 327f. und S. 329.

47 Eichenholz, 18,5 x 24 cm. Bezeichnet auf dem Zettel „1629 / Joannis.porrcll." München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 5742). Vgl. WALSH 1974, S. 221-223, Nr. A35.

48 Vgl. das Schreiben vom 23. Dezember 2005 in der Gemäldeakte.

49 Holz, 35,7 x 49,6 cm. Manchester City Art Gallery (Inv. Nr. 1979.502). Signiert auf einer im Wasser treibenden Planke „Sorgh 1666". Im Bildaufbau sehr verwandt ist auch das zwei Jahre später entstandene Gemälde im Rijksmuseum (Holz, 47,5 x 64,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A494). Signiert und datiert links unten „HM Sorgh 1668"). Hier finden sich der durch die einfallende Sonne erzeugte große Lichtreflex auf den Wellen und der von rechts hereinragende Küstenstreifen in der Ferne wieder. Das Motiv des Bootes, auf dessen linke Seite eine Welle mit aufstiebender Gischt trifft, kommt auf einem weiteren Gemälde von Sorgh in einer Privatsammlung vor (Holz, 41,3 x 50,2 cm. Privatsammlung. Signiert rechts unten „HM S[...]").

50 Leinwand, 39 x 49,5 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. 1025). Signiert und datiert auf der Tonne rechts „Sorgh 1660".

Abb. 647: Julius Porcellis (?), Bewegte See, Mikroskopaufnahme: Körnig aufgestupfte Gischt, Frankfurt a. M., Städel Museum

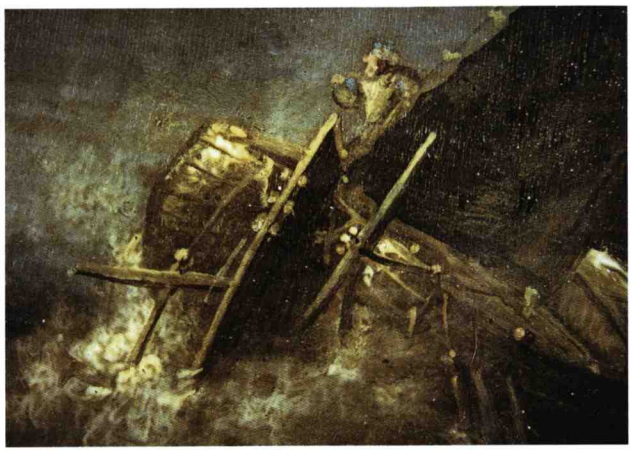


Abb. 648: Julius Porcellis (?), Bewegte See, Mikroskopaufnahme: Punktartig aufgestupfte Lichtreflexe, Frankfurt a. M., Städel Museum

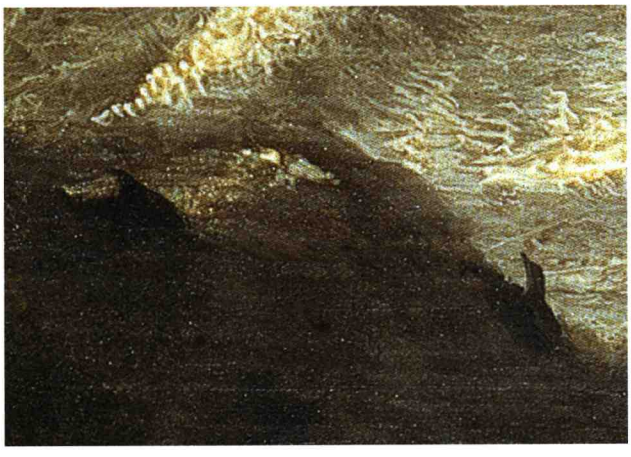


Abb. 649: Julius Porcellis (?), Bewegte See, Mikroskopaufnahme: Dünne Malweise, die die Grundierung durchschimmern läßt, Frankfurt a. M., Städel Museum

ausgeprägt und die Modulation der Wolkenformationen insgesamt weicher. Ebensowenig finden sich die punktartigen Lichtreflexe wieder, die das Frankfurter Gemälde, beispielsweise in dem großen Boot und in der Staffage, charakterisieren (Abb. 648).

Ein weiteres Argument gegen die Zuschreibung an Sorgh ist zudem das Monogramm „IP" (Abb. 640). Eine eingehende Untersuchung unter dem Mikroskop erwies, dass es entstehungszeitlich ist. Dafür spricht nicht nur das durchgehende Craquelé, sondern auch die gute Einbindung in die Farbschicht. Unter der starken Vergrößerung des Mikroskops weist das Monogramm eine vergleichbare Pigmentierung wie die umliegenden Farben auf. Es ist daher auszuschließen, dass das Monogramm nachträglich aufgetragen wurde. Deshalb ist die Zuschreibung an Sorgh nicht überzeugend.

Da aufgrund stilistischer Unterschiede eine Autorschaft von Jan Peeters für das Frankfurter Gemälde nicht infrage kommt, deutet das Monogramm auf Jan oder Julius Porcellis hin. Ein im Privatbesitz befindliches Gemälde, das Walsh Julius Porcellis zuschreibt und als charakteristisches Werk für die 1640er Jahre bezeichnet,[51] weist tatsächlich zahlreiche Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Marinebild auf (Abb. 650).[52] Hier finden sich die zackigen Wellenkämme, die körnig aufstiebende Gischt und die ausgeprägten Kontraste von Licht und Schatten wieder. Die dunklen Wolken haben vergleichbar runde Konturen; auch die zahllosen kleinen Lichtreflexe, mit feinem Pinsel flüssig gesetzt, kommen in dem Julius Porcellis zugewiesenen Gemälde vor. Ein weiteres Gemälde von seiner Hand in Greenwich, das vermutlich in den 1630er Jahren entstand, zeigt eine vergleichbar schematische Darstellung der Wellen.[53] Mit dem am linken Bildrand aufragenden Felsmotiv, der großfigurigen Staffage und den leuchtenden Farbakzenten in Lokaltönen weist es zudem Anklänge an die flämische Bildtradition auf, die beim Frankfurter Gemälde zu der Zuschreibung an Jan Peeters geführt haben.[54]

Vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 220, Nr. 44, dort zur Abhängigkeit von Sorghs Marinebildern von Werken des gleichfalls aus Rotterdam stammenden Jacob Bellevois.

51 Vgl. WALSH 1974, S. 271.

52 Holz, 47 x 66,5 cm. Signiert auf dem Schwert des Einmasters „JP". Privatbesitz. Vgl. WALSH 1974, S. 269-271, Nr. B15. Dazu auch Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 160, Nr. 26.

53 Holz, 44,4 x 68,6 cm. Greenwich, National Maritime Museum (Inv. Nr. BHC0717). Monogrammiert „IP" auf dem Felsen zwischen den Figuren. Vgl. WALSH 1974, S. 250f., Nr. B1. Dazu auch Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 158, Nr. 25.

54 Vgl. die Argumentation von John Walsh; vgl. WALSH 1974, S. 328. Zu Recht weist Jan Kelch auf die grob ausgeführte Staffage des Gemäldes in Greenwich hin, die nicht von der Hand des routinierten Figurenmalers Jan Porcellis stammen könne

Abb. 650: Julius Porcellis, Einmaster und Schaluppe bei einer leichten Brise, um 1640–1650, Privatbesitz

Dennoch ist das Marinebild im Städel aufgrund der Reduktion der Motive und der Wiedergabe der dunstigen Atmosphäre wie auch des lebhaften Spiels von Licht und Schatten eher der holländischen Malerei zuzuweisen. Dafür spricht auch die dünne, flüssige Malweise, die teilweise die Grundierung durchschimmern lässt (Abb. 649) und die sich in dem Gemälde von Julius Porcellis im Privatbesitz (Abb. 650) wiederfindet. Der dendrochronologische Befund des Frankfurter Marinebildes spricht für eine Entstehung um 1650,[55] die durch den Vergleich mit dem etwa zeitgleich entstandenen Gemälde von Julius Porcellis in Privatbesitz bekräftigt wird. Die in der Vergangenheit vorgeschlagene Zuweisung an Jan Porcellis hingegen, die auch durch die Inschrift auf der Rückseite des Frankfurter Gemäldes dokumentiert ist (Abb. 641), kann aufgrund des dendrochronologischen Befundes eindeutig zurückgewiesen werden. Demnach ist eine Entstehung des Gemäldes frühestens ab 1642 möglich, etwa zehn Jahre nach dem Tod von Jan Porcellis 1632.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 41, Nr. 104; 1823, S. 22, Nr. 104; 1830, S. 12, Nr. 82; 1833, S. 2; 1835, S. 41, Nr. 12; 1844, S. 100, Nr. 218; 1855, S. 25, Nr. 218; 1858, S. 96, Nr. 213; 1866, S. 99, Nr. 213; 1870, S. 129f., Nr. 257; 1873, S. 133, Nr. 257; 1879, S. 142, Nr. 275; 1883, S. 146, Nr. 275; 1888, S. 155, Nr. 275; 1892, S. 63, Nr. 275; 1897/1900, S. 61, Nr. 275; 1900, S. 266f., Nr. 275; 1905/07, S. 51, Nr. 275; 1907, S. 48, Nr. 275; 1910, S. 61, Nr. 275; 1914, S. 62, Nr. 275; 1915, S. 117, Nr. 275; 1919, S. 93, Nr. 593; 1924, S. 158, Nr. 593; 1966, S. 97; 1971, S. 48; 1986, S. 23, Nr. 3; 1987, S. 84f.; 1995, S. 45, Tafel 106

PARTHEY 2, 1864, S. 229, Nr. 3
LEVIN 1887/88, Sp. 287, Nr. 129
WILLIS 1911, S. 41, Taf. VIII
DROST 1926, S. 215
WALSH 1974, S. 262, Nr. B9, S. 327–329, Nr. D14
PRESTON 1974, S. 38

und deshalb die Zuschreibung an dessen Sohn Julius unterstütze; vgl. Ausst. Kat. ROTTERDAM-BERLIN 1996/97, S. 160.

55 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, in der Gemäldeakte.

BALTHASAR VAN DER VEEN

Amsterdam (?) 1596/97 – nach 1657 Haarlem

Balthasar van der Veen wurde um 1596/97 in Amsterdam geboren. Um 1637 bis etwa 1639 ist er in Gorinchem dokumentiert, danach 1640 in Haarlem und ab 1643 wieder in Amsterdam. 1650 ließ er sich vorübergehend in Naarden nieder, sieben Jahre später ist sein Eintritt in die Amsterdamer St. Lukasgilde belegt. Noch im selben Jahr zog er nach Haarlem, wo er zu einem unbekannten Zeitpunkt verstarb. Möglicherweise hat er Reisen nach Italien und Frankreich unternommen, denn zeitgenössische Lobgedichte erwähnen, dass er in diesen Ländern Anerkennung fand.

Van der Veen ist vorwiegend als Landschaftsmaler bekannt. Sein schmales Œuvre umfasst auch einige Stadtansichten.

LITERATUR: Beck 1991, S. 411

BAUERNHÄUSER AN EINEM BACH: „FISCHERHÜTTEN“

INV. NR. 1241

Um 1650–1660

Eichenholz, 19,3 x 22,7 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Die allseitig abgefaste, einteilige Eichenholztafel (19,3 x 22,7 x 0,4–0,7 cm) weist einen elfenbeinfarbenen Kreidegrund auf, der im Himmel stark gedünnt erscheint und möglicherweise bei der Zweitverwendung der Tafel beschliffen wurde. Darüber liegt eine hellgraue Ölgrundierung, im Bereich der Landschaft in den Schattenzonen zusätzlich noch eine rötlichbraune Unterlegung.

Im November 1999 nahm Stephan Knobloch den stark vergilbten und teilweise leicht krepierten Firnis ab und erneuerte die Retuschen, die zum Teil nachgedunkelt waren (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Hängeregistratur).

Das Gemälde zeigt sich aufgrund zahlreicher Bereibungen in einem eher mäßigen Zustand, so sind die beiden Figuren links im Vordergrund teilweise stark verputzt. Weitere Verputzungen in der Wasseroberfläche, im leicht beleuchteten Uferstreifen zum rechten Bildrand hin, in den verschatteten Dachpartien der beleuchteten Hütte sowie im Strohdach am linken Bildrand. Angeputztes Laub in den Rändern der Baumkrone. Einige verputzte Partien wurden übermalt wie der Schuppen hinter den Staffagefiguren im Vordergrund sowie Teile der Uferböschung. Auch die Himmelspartie ist angeputzt und retuschiert. Die Holztafel ist vermutlich einmal auseinander gebrochen, wurde neu verleimt und retuschiert. Entlang des Risses befinden sich kleine Ausbrüche, die rechts gekittet und retuschiert wurden. Einzelne retuschierte Ausbrüche rechts neben den Bäumen am Horizont, in der rechten oberen Bildecke, am oberen Bildrand links sowie zwischen den Vögeln am oberen Bildrand und oberhalb der Rauchfahne. Auch die Bestoßungen entlang der Bildränder wurden teilweise retuschiert. Kratzer in der Wolke oben rechts.

Das UV-Licht zeigt, dass der Firnis über den dunklen Partien reduziert und über den hellen Bereichen wie dem Weg und dem Himmel vollständig abgenommen wurde. Die großflächigen Übermalungen im Himmel, entlang des Risses und im Schuppen im Vordergrund sind jüngeren Datums.

Die Rückseite wurde allseits gleichmäßig, am unteren Rand etwas breiter abgefast. Darüber verläuft ringsum eine teilweise abgerissene Papierabklebung. Auf dem Papierrest am oberen Bildrand Spuren von brauner Tinte, von einem jüngeren Klebestreifen überdeckt. Weitere jüngere Klebestreifen je zweimal auf den Seiten. Oben mittig Klebezettel „G 1241“. Drei Siegel in den Bildecken, die teilweise von den jüngeren Papierabklebungen überdeckt sind. Das Siegel links oben verpresst. Das Siegel rechts oben zeigt eine Krone mit fünf perlenbesetzten Bügeln und einem Reichsapfel sowie Perl- und Blattzinken (Abb. 651). Das Wappen auf dem Siegel links unten (Abb. 652) zeigt einen nach links blickenden

Abb. 651: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten“, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

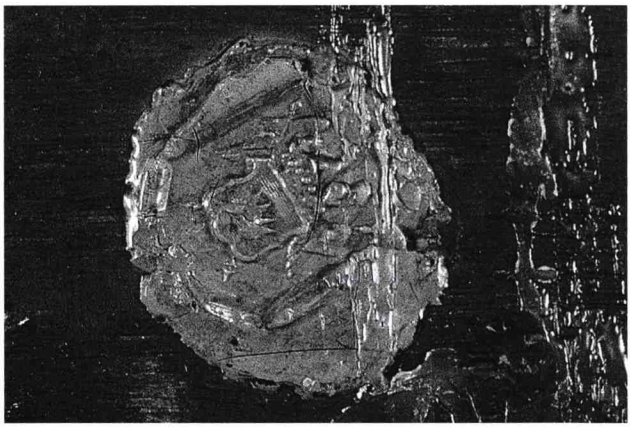


Abb. 652: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten“, Siegel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Adler als Helmzier über einem horizontal gestreiften Schild mit schwebender fünfzackiger Krone. Der Schild wird bekrönt von einer Rangkrone mit sieben Perlzinken. Links und rechts außen viereckige Fahnen, im heraldisch rechten Feld Pferd, links nicht erkennbar.
Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1561 nach. Das Gemälde könnte unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren frühestens ab 1572 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1578.

PROVENIENZ

Spätestens seit 1869 Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.[1]
Erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis M. Gontard als „Meindert Hobbema"

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Ausstellung von Gemälden älterer Meister, 1869, Nr. 216.

BESCHREIBUNG

Vom unteren Bildrand ausgehend führt ein sandiger Weg zwischen hohen Gräsern auf zwei Männer zu. Sie stehen vor einer Böschung am Ufer eines kleinen Flusses. Links ducken sich unter hohen Bäumen zwei strohgedeckte Häuser. Auf das Haus im Mittelgrund, an das ein Heuschober herangebaut wurde, läuft eine Frau zu. Die wehenden Haare und die flatternde Kleidung der Menschen deuten den starken Wind an, der über das Land hinwegfegt. Die aus dem Kamin des Hauses im Mittelgrund aufsteigende Rauchfahne weist wie die vom Sturm gepeitschten Äste der Bäume nach rechts. Dunkle Wolken türmen sich am Himmel und kündigen ein Gewitter an. Noch treibt aber der starke Wind die Wolken auseinander, so dass breite Sonnenreflexe neben tiefen Schattenzonen die Landschaft überziehen. Im grellen Licht leuchten Gräser und Blätter auf.

FORSCHUNGSSTAND

Im Katalog zur Kunstausstellung in München 1869 wird das Gemälde unter der Zuschreibung an Meindert Hobbema aufgeführt.[2] Als Besitzer wird ein Herr Gontard in Frankfurt genannt. Mit dem Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard wird das Gemälde am 11. September 1892 als „Meindert Hobbema" erworben.[3] Im Nachtrag des Städel-Verzeichnisses von 1892 wird die Signatur „Hobb..." erwähnt, die offenbar unvollständig ist.[4] Von Theodor Levin wird sie – der von Amédée Pigeon veröffentlichten Liste zufolge – als „M Hobbema" wiedergegeben und als gefälscht bezeichnet.[5] Heinrich Weizsäcker, wie in der Folgezeit alle Autoren nach ihm, erwähnt die Signatur in seinem Katalog nicht mehr. Allerdings hält er an der Zuschreibung an Meindert Hobbema fest, die auch in den folgenden Städel-Verzeichnissen nicht infrage gestellt wird.[6] Auch Jochen

Abb. 653: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten", Mikroskopaufnahme: Durchschimmernde Unterlegung in den Schattenpartien, Frankfurt a. M., Städel Museum

Abb. 654: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten", Mikroskopaufnahme: Mit kräftigem Pinselstrich pastos aufgetragene Gräser, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Das Gemälde muss sich schon vor 1869 im Besitz von Moritz Gontard befunden haben, denn auf ihn wird im Katalog zur Ausstellung in München 1869 hingewiesen: „M. Hobbema. Holländisches Dorf. – Auf Holz. H. 0,21. Br. 0,24. (Hr. Gontard in Frankfurt)"; vgl. Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 50, Nr. 216.

2 Vgl. Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 50, Nr. 216.

3 Vgl. STÄDEL-INVENTAR 1880, Nr. 1241.

4 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 119, Nr. 291a.

5 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 51 „Signature: M. Hobbema, fausse".

Abb. 655: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten", um 1650–1660, Frankfurt a. M., Städel Museum

Sander und Bodo Brinkmann listen das Gemälde in ihrem 1995 erschienenen Verzeichnis unter diesem Namen auf.[7] Ebenso erscheint es in der Monographie von Broulhiet unter den authentischen Werken.[8]
Zweifel an der Zuschreibung an Hobbema äußert allerdings Wolfgang Stechow. Anlässlich eines Besuches im Städel am 30. Juli 1957 hält Ernst Holzinger in einer Notiz fest, dass Stechow von der Zuschreibung nicht überzeugt sei.[9] Holzinger nennt auch die Gründe für dessen Skepsis: „Er erkennt darin eine ganz ausgeschriebene Schrift, die nicht die Hobbemas ist [...]." Darüber hinaus kenne er noch weitere Werke, die einen ähnlich ausgeprägten Malstil zeigten. Im 1959 veröffentlichten Beitrag zum Frühwerk von Hobbema geht Stechow auch auf das vorliegende Werk ein, das er im Vergleich zu dem 1659 datierten Gemälde im Städel (Abb. 198) als „vastly inferior" bezeichnet. Es sei nicht signiert und „almost certainly" von Balthasar van Veen.[10] Die Zuschreibung wird auch auf der Fotografie im RKD, Den Haag, genannt.[11]
Gabriele Sieber verweist gleichfalls darauf, dass das Frankfurter Gemälde nicht die Charakteristika von Hobbemas Werken zeige, so fehlten die typischen, in die Tiefe führenden Wege, die Hütten wichen von dem bei Hobbema geläufigen Typus ab und die Bäume wirkten verhältnismäßig klein und eher grob ausgeführt.[12] Auch das Thema der sturmgepeitschten Landschaft trete bei ihm nicht auf.[13]
Moritz Graf von Strachwitz vermutet, dass es sich bei dem Siegel mit dem Schild und der Krone auf der Rückseite um das militärische Wappen eines Barons aus napoleonischer Zeit handelt.[14] Darauf deute die Rangkrone über dem Schild hin, die auf einen Baron verweise. Das zweite Siegel zeigt nur eine Krone, die Graf Strachwitz als „Herzogs- oder gar Königskrone" identifiziert. Aufgrund des Rangunterschieds hätten beide Siegel nichts miteinander zu tun und würden zu unterschiedlichen Vorbesitzern gehören. Yvonne Prins identifiziert das Siegel mit der Krone im Schild als das der Familie Malchus.[15]

DISKUSSION

Lange galt das vorliegende Gemälde als eigenhändiges Werk von Meindert Hobbema. Die im Städel-Verzeich-

Abb. 656: Balthasar van der Veen, Dorflandschaft, ehemals London, Phillips (1988)

6 Vgl. Verz. 1900, S. 157, Nr. 291a.
7 Vgl. Verz. 1995, S. 36, Tafel 73.
8 Vgl. BROULHIET 1938, S. 440, Nr. 474. Dazu auch HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, Nr. 31.
9 Notiz vom 30. Juli 1957 in der Gemäldeakte.
10 Vgl. STECHOW 1959, S. 18, Anm. 16.
11 Vgl. Fotodokumentation im RKD in Den Haag.
12 Vgl. SIEBER 1990, S. 196.
13 Vgl. SIEBER 1990, S. 196.
14 Vgl. Korrespondenz vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte.
15 Vgl. das Schreiben vom 3. August 2007 von Yvonne Prins, Den Haag, Centraal Bureau voor Genealogie, in der Gemäldeakte.

Abb. 657: Jan van Goyen, Das Haarlemer Meer, 1656, Frankfurt a. M., Städel Museum

nis von 1892 erwähnte Signatur,[16] die überdies von Theodor Levin als gefälscht bezeichnet wird,[17] ist heute nicht mehr nachzuweisen. Auch stilistisch zeigt das Gemälde keine Übereinstimmungen mit vergleichbaren Werken des Malers.

So weicht die Malweise signifikant von der Hobbemas ab. Dies äußert sich bereits im auffallend dünnen Farbauftrag, der im Bereich des Himmels partiell die Holztafel durchscheinen lässt. In den Schattenpartien schimmert eine rötlichbraune Unterlegung durch, die nur teilweise von später aufgetragenen Farben überdeckt wurde (Abb. 653). Damit weist das Frankfurter Gemälde Charakteristika auf, die eher für Jan van Goyen und die in seinem Umkreis in den 1630er Jahren tätigen Maler kennzeichnend sind. Dies macht der Blick auf Werke von Van Goyen deutlich, die zu dieser Zeit entstanden und den beschriebenen maltechnischen Aufbau zeigen.[18]

Zu Recht wies Stechow auf den markanten Duktus hin, mit dem der Maler des Frankfurter Gemäldes die Motive bezeichnete.[19] Besonders auffällig tritt dies in den von der Sonne beschienenen Gräsern im Vorder- und den Blättern der Bäume im Hintergrund hervor. Die kräftigen Striche, mit denen die Blattformen bezeichnet werden, wurden mit pastoser Farbe aufgetragen, die sich von dem dunklen Grund deutlich abhebt (Abb. 654). Die vom Wind bewegten Blätter im Hintergrund verraten den gleichen, energischen Strich, wirken allerdings in ihrer annähernd parallelen Ausrichtung etwas schematisch. Mit dem stupfenden Farbauftrag von Hobbema, der gerade im Frühwerk die Farben häufig weich und unkonturiert auftrug (Abb. 207) und sich im Übrigen durch einen differenzierten Farbauftrag mit Vorstrukturierungen und darüber gelegten Lasuren auszeichnet,[20] ist dieser charakteristische Duktus nicht zu vergleichen. Das macht auch der Blick auf die Bäume am linken Bildrand deutlich, die nur als dunkle Schemen wahrnehmbar sind, ohne die für Hobbema charakteristische Binnenstrukturierung. Vielmehr erinnert der schnelle, pastose Farbauftrag in den Details der Vegetation an Van Goyen, der Glanzlichter häufig mit sichelförmigen, plastischen Farbgraten bezeichnete.

Schon 1959 verwies Stechow darauf, dass sich die ausgearbeitete Pinselschrift in Werken von Bathasar van der Veen wiederfindet.[21] Eine „Dorflandschaft" (Abb. 656) zeigt einen sandigen Weg, dessen Ränder dicht mit Gräsern bewachsen sind.[22] Diese weisen einen markanten Duktus auf, der mit dem des Frankfurter Gemäldes gut vergleichbar ist. Auch die relativ große und daher für Hobbema eher untypische Figurenstaffage zeigt eine

16 Vgl. Verz. 1892 (Nachtrag), S. 119, Nr. 291a.

17 Vgl. PIGEON 1888, S. 257, Nr. 51.

18 In der Sammlung des Städel Museums finden sich mit der „Dorfstraße mit Rastenden an einem Steg" (Inv. Nr. SG 511) und der „Landschaft mit einer Straßenschenke" (Inv. Nr. 1384) charakteristische Beispiele; vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 94 und S. 99.

19 Notiz von Ernst Holzinger anlässlich des Besuchs von Stechow im Städel vom 30. Juli 1957 in der Gemäldeakte.

20 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 197.

21 Vgl. STECHOW 1959, S. 18, Anm. 16.

22 Holz, 52 x 62,5 cm. Ehemals London (Phillips) 6. Dezember 1988, Nr. 74. Das Gemälde ist signiert: „BVeen" (BV ligiert).

Abb. 658: Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten", Mikroskopaufnahme: Figurenstaffage, Frankfurt a. M., Städel Museum

ähnlich sichere Pinselschrift: Nur wenige Konturlinien in leuchtender Farbe genügen, um den Eindruck einer schreitenden Figur zu evozieren (Abb. 658). Auch im Bildaufbau und in der Beleuchtung finden sich Parallelen, denn der Horizont ist jeweils durch dichte Baumreihen verdeckt. Um dennoch eine gewisse Tiefenerstreckung anzudeuten, setzte der Maler diagonal ins Bild führende Lichtinseln ein. Im Frankfurter Gemälde handelt es sich dabei um den Fluss, der in der Sonne ebenso aufleuchtet wie der sandige Weg in der Landschaft im Kunsthandel. Diese weist allerdings eine ausgeprägtere Binnendifferenzierung der Baumkronen auf, die von den dunklen Laubmassen der im Schatten liegenden Baumgruppe auf dem Frankfurter Gemälde deutlich abweicht. Das kräftige Kolorit und die opakeren Farben des vorliegenden Werks entsprechen nicht mehr der tonalen Malerei, die bis in die 1640er Jahre üblich war. Diese zeichnet sich durch einen eher dünnen Farbauftrag aus, der die Unterlegung einbezieht und somit zum zurückhaltenden, farblich harmonischen Gesamteindruck beiträgt.[23] Die Gemälde von Jan van Goyen machen den Geschmackswandel sichtbar: Die 1643 entstandene Flusslandschaft im Städel entspricht im dünnflüssigen Farbauftrag noch eher der tonalen Phase,[24] wohingegen das 1656 datierte Spätwerk von Van Goyen, das als Ansicht des „Haarlemer Meeres" (Abb. 657) gedeutet wird,[25] ein vergleichbar kühles Kolorit mit opaken Farben aufweist.[26] Bei dem Frankfurter Gemälde von Van Veen könnte es sich folglich um ein in den letzten Schaffensjahren entstandenes Werk handeln. Der dendrochronologische Befund verhilft nicht zu einer präziseren zeitlichen Eingrenzung. Demzufolge entstand die Holztafel wahrscheinlich nach 1578.[27] Aufgrund der üblicherweise kurzen Lagerfristen ist davon auszugehen, dass es sich hier um eine Zweitverwendung handelt. Allerdings lassen sich im Röntgenbild keine Reste einer älteren Komposition nachweisen.

Obgleich das Gemälde auf der Rückseite zwei Siegel aufweist, von denen eines (Abb. 652) als das der aus Geisenheim am Rhein stammenden Familie Malchus identifiziert werden konnte,[28] ist kein weiterer Vorbesitzer mehr zu ermitteln.

LITERATUR

Verz. 1892 (Nachtrag), S. 119, Nr. 291a; 1897/1900 (Nachtrag A), S. 115, Nr. 291a; 1900, S. 157, Nr. 291a; 1905/07, S. 53, Nr. 291a; 1907, S. 50, Nr. 291a; 1910, S. 63, Nr. 291a; 1914, S. 65, Nr. 291a; 1915, S. 115, Nr. 291a; 1919, S. 54, Nr. 1241; 1924, S. 97, Nr. 1241; 1966, S. 53; 1971, S. 28; 1986, S. 33, Nr. 7; 1987, S. 54; 1995, S. 36, Tafel 73

Ausst. Kat. MÜNCHEN 1869, S. 50, Nr. 216
PIGEON 1888, S. 257, Nr. 51
EBE 1901, S. 501
HOFSTEDE DE GROOT 4, 1911, Nr. 31
BROULHIET 1938, S. 440, Nr. 474
STECHOW 1959, S. 18, Anm. 16
SIEBER 1990, S. 196f., S. 315f.

Vgl. BECK 1991, S. 411, Nr. 1177.

23 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 94 und S. 99.

24 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 111f. Zu dem Gemälde „Der Halt vor dem Wirtshaus" (Inv. 1098) vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 108–113.

25 Zur topographischen Deutung vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 121.

26 Vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 119. Zu dem Gemälde insgesamt vgl. Kat. FRANKFURT 2005a, S. 114–122.

27 Vgl. das Gutachten von Peter Klein, Hamburg, vom 14. Januar 2005 in der Gemäldeakte.

28 Vgl. das Schreiben vom 3. August 2007 von Yvonne Prins, Den Haag, Centraal Bureau voor Genealogie, in der Gemäldeakte. Am 5. August 1810 wurde die Familie in den westfälischen Adels- und Freiherrenstand erhoben; vgl. Walter v. HUECK (Hauptbearbeiter), Adelslexikon, Bd. VIII, Limburg an der Lahn 1997 [Genealogisches Handbuch des Adels, hrsg. v. d. Stiftung Deutsches Adelsarchiv, bearbeitet unter Aufsicht des deutschen Adelsrechtsausschusses, Bd. 113], S. 188. Das entspricht den Überlegungen von Moritz Graf Strachwitz, dass das Siegel mit der Krone im Schild auf einen Baron aus napoleonischer Zeit verweise; vgl. Korrespondenz vom 19. Juli 2007 in der Gemäldeakte.

ANHANG

DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN AN HOLLÄNDISCHEN TAFELBILDERN IM STÄDEL MUSEUM

Peter Klein, Universität Hamburg

Mithilfe der Dendrochronologie lässt sich die Fällzeit eines Baumes bestimmen und somit erste Hinweise geben für die Entstehung von Gemälden, die auf Holz gemalt wurden. Damit ergibt sich zumindest ein Terminus post quem für die Datierung von Gemälden. Das Prinzip des Verfahrens besteht darin, die Breite der auf der Gemäldetafel vorhandenen Jahrringe zu messen und die daraus resultierende Jahrringfolge mit datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete lassen sich oft eine jahrgenaue Datierung und auch eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen. Dieses Verfahren kann jedoch nicht bei allen Holzarten angewandt werden. Bei Gemäldetafeln eignet es sich für die Holzarten Eiche, Buche, Fichte, Tanne, Kiefer und Zirbelkiefer. Dagegen lässt sich diese Methode nicht bei Linde und Pappel anwenden. Bei den Holztafeln der holländischen Meister handelt es sich bis auf drei Ausnahmen um Eichenholz, und daher beziehen sich die folgenden Erläuterungen auch auf diese Holzart. In zwei Fällen wurde tropisches Holz (Cedrela sp. – Zigarrenkistenholz und Swietenia sp. – Mahagoni) verwendet und in einem Fall Pappelholz.

Für die Herstellung von Gemäldetafeln aus Eichenholz verwendeten die Tafelmacher normalerweise radial aus den Stämmen geschnittene oder gespaltene Bretter. Hierbei wurden die Rinde und meistens auch das Splintholz abgetrennt. Eine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums des Baumes ist somit nicht mehr möglich, sondern nur eine jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der abgetrennten Splintholzjahrringe und die Lagerzeit des Holzes werden aus statistischen Erhebungen abgeleitet. Sie stellen daher eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können Abweichungen von diesen Angaben auftreten. Auch die Herkunft der Eichen ist dabei von Bedeutung, da je nach Wuchsregion unterschiedliche Splintholzanteile auftreten. Bis Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Tafelbilder sehr häufig auf Holz gemalt, das aus dem Raum Polen/Baltikum importiert wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde dann mehr Eichenholz aus den Gebieten Westdeutschland und Niederlande verwendet. Im Allgemeinen ist innerhalb von Europa eine von Osten nach Westen hin abnehmende Splintjahrringzahl gegeben. Holz aus dem Osten Europas besitzt einen Median (Mittelwert) von 15 Splintholzjahrringen, wobei 50% aller Werte zwischen 13 und 19 liegen, mit Extremwerten von 9 bzw. 36 Jahrringen, bei Holz dagegen aus dem Raum Westdeutschland/Niederlande ist von einem Minimum von 7 Splintholzjahren auszugehen und einem Median (Mittelwert) von 17 Splintjahrringen, wobei 50% der Werte in der Spanne von 13 und 23 Jahren liegen. Gleichzeitig ist die Anzahl der Splintholzjahre abhängig von dem Alter eines Baumes, wobei bei älteren Bäumen eine höhere Anzahl von Splintholzjahrringen zu erwarten ist.

In der folgenden Tabelle sind nun die Anzahl der Bretter bei den einzelnen Gemälden aufgelistet, die Anzahl der Jahrringe und sofern vorhanden die Anzahl der Splintholzjahrringe bei den einzelnen Brettern. In der nächsten Spalte sind die jeweils jüngsten Jahrringe aufgeführt. Daraus folgt dann ein frühestes und ein wahrscheinliches Fälldatum. Um das frühest mögliche Fälldatum anzugeben – vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein – müssen somit mindestens 9 Splintholzjahrringe bei Holz aus dem Baltikum dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzugerechnet werden und 7 Splintholzjahrringe bei Holz aus Westdeutschland/Niederlande. Das wahrscheinliche Fälldatum kann durch Addition des Medianes von 15 bzw. 17 Jahrringen erreicht werden. Es muss jedoch immer dabei bedacht werden, dass neben abgetrennten Splintholzjahrringen auch noch Kernholzjahrringe entfernt worden sein können. Die Datierung des jüngsten vorhandenen Jahrrings in der Tabelle ist jahrgenau, ebenso wie das früheste Fälldatum, während das wahrscheinliche Fälldatum einen Schätzwert darstellt.

Bei einer dendrochronologischen Altersbestimmung kommt eine weitere Unsicherheit in der Zeitspanne zwischen Fällung eines Baumes und seiner Verwendung hinzu. Zahlreiche dendrochronologische Datierungen von bauhistorischen Objekten mit bekanntem Baudatum belegen, dass das Holz normalerweise gleich nach seiner Fällung genutzt worden ist, weil es sich saftfrisch leichter bearbeiten lässt. Auch für Kunstobjekte gibt es Erfahrungswerte. Bei Gemäldetafeln liegen beispielsweise nur wenige Jahre zwischen der Fällung des Baumes und der Bemalung der Holztafeln. Für Eichenholztafeln des 17. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren. Unter Berücksichtigung dieser Fakten sind die einzelnen Angaben in der folgenden Tabelle für die untersuchten Gemälde des Städel Museums zu betrachten.

Maler Gemälde Inv. Nr.	Anzahl der Bretter	Anzahl der Jahrringe/ Splint	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Cornelis Pietersz. Bega Interieur mit stillender Mutter 552	I	194	1492	1501	1507	Baltikum
Gerrit Adriaensz. Berckheyde Die beiden Synagogen in Amsterdam 259	I	220/3	1644	1648	1658	Westdeutschland/ Niederlande
Cornelis Dusart Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler 534	I	136/5	1662	1664	1674	Westdeutschland/ Niederlande
Jan Ekels d. J. Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier 648	I	261	1768	1775	1785	Westdeutschland/ Niederlande
Jan Ekels d. J. Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an 709	I	206	1765	1772	1782	Westdeutschland/ Niederlande
Paulus Constantijn La Fargue Die Korte Mare in Leiden 602	I II	126 137	1624 1625	1634	1640	Baltikum I, II = 1 Baum
Nicolas van Haeften Eine Köchin putzt Gemüse 1235	I	145	1621	1628	1638	Westdeutschland/ Niederlande
Egbert Jaspersz. van Heemskerck Eine vor der Mahlzeit betende Familie 3	I II	169/4 180/2	1644 1642	1647	1657	Westdeutschland/ Niederlande
Wybrand Hendriks Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest 1142						Cedrela odorata (Zigarrenkistenholz)
Jan van der Heyden Schloss Loenersloot in Holland 590	I	129	1624	1631	1641	Westdeutschland/ Niederlande
Jan van der Heyden und Johannes Lingelbach (Staffage) An einer Landstraße 1126	I	175/9	1656	1656	1664	Westdeutschland/ Niederlande
Meindert Hobbema Eingang zum Wald 783	I II	147 205	1640 1630	1647	1657	Westdeutschland/ Niederlande
Meindert Hobbema Hütte an einem Weg 1083	I	275	1649	1656	1666	Westdeutschland/ Niederlande
Arnold Houbraken Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?) 1122	I	141/3	1674	1678	1688	Westdeutschland/ Niederlande
Jan Hulswit Landschaft mit Gehöft unter Bäumen 594	I	156	1623	1632	1638	Baltikum

Maler Gemälde Inv. Nr.	Anzahl der Bretter	Anzahl der Jahrringe/ Splint	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Harmen Loeding Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren 1278	I II	141 105	1625 1622	1634	1640	Baltikum
Nicolaes Maes (Kopie?) Bildnis eines Mannes mit Kappe 692	I	232/3	1657	1661	1671	Westdeutschland/ Niederlande
Hendrik Meyer Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine 589						Swietenia sp. (Mahagoni)
Frans van Mieris d. Ä. Bildnis einer Frau mit Barett 1234	I	103	1628	1637	1643	Baltikum
Frans van Mieris d. J. Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch 441	I	61				Datierung nicht möglich
Willem van Mieris Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin“ 653	I	92	1656	1663	1673	Westdeutschland/ Niederlande
Abraham Mignon Stillleben mit Früchten 121	I	228	1641	1648	1658	Westdeutschland/ Niederlande
Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde (Staffage) Landschaft mit dem Kastell von Francheville 504	I II	109 114	1627 1572	1634	1644	Westdeutschland/ Niederlande
Jacob Ochtervelt Kavalier im Fenster 606	I	165/5	1611	1613	1618	Westdeutschland/ Niederlande
Jan van Os Boote und Segelschiffe auf stiller See 646	I	259	1723	1730	1740	Westdeutschland/ Niederlande
Julius Porcellis (?) Bewegte See 593	I	183	1631	1640	1646	Baltikum
Godfried Schalcken Ein Künstler im Atelier 166	I	114	1638	1645	1655	Westdeutschland/ Niederlande
Balthasar van der Veen Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten“ 1241	I	221	1561	1570	1576	Baltikum
Adriaen van de Velde Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen 165	I	109	1622	1629	1639	Westdeutschland/ Niederlande
Adriaen van de Velde Lichtung im Wald mit äsenden Rehen 1048	I	162/9	1643	1643	1649	Baltikum

Maler Gemälde Inv. Nr.	Anzahl der Bretter	Anzahl der Jahrringe/ Splint	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Willem van de Velde d. J. Stürmische See mit einzelnen Schiffen 499	I	321	1617	1624	1634	Westdeutschland/ Niederlande
Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt) Windstille See 1139	I II	234 Keine Messung	1706	1713	1723	Westdeutschland/ Niederlande Leinwand auf Holz
Andries Vermeulen Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss 672	I	150	1769	1776	1786	Westdeutschland/ Weserbergland
Arie de Vois Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht 674	I	135	1640	1649	1655	Baltikum
Arie de Vois Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft 1230	I	218	1635	1644	1650	Baltikum
Roelof Jansz. van Vries Bauernhütten in einem Wald 600	I II III	63 117/1 122/2	– 1641 1642	 1647	 1657	Westdeutschland/ Niederlande I, II = 1 Baum
Jan Wijnants Landschaft mit Reiter 1237	I	170	1631	1638	1648	Westdeutschland/ Niederlande Leinwand auf Holz
Gerrit Zegelaar Interieur mit stillender Frau 644	I	302	1704	1711	1721	Westdeutschland/ Niederlande
Holländischer Meister um 1620 Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, die mit Rüstungsteilen spielen 2070						Populus sp. (Pappelholz)
Holländischer Meister des 18. Jh. Seifenblasender Junge 2269	I	149				Keine Datierung möglich
Monogrammist HVB Muntere Gesellschaft SG 530	I	271/18	1660	1660	1660	Westdeutschland/ Niederlande
Niederländischer Meister des 17. Jh. (Umkreis Cornelis van Zwieten?) Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel 1188	I	220	1630	1639	1645	Baltikum

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städelschen Kunstinstituts

ARCHIV. 1817: Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden, darin eingebunden: Verzeichnis der Dr. Grambsischen Gemälde; Verzeichnis derjenigen Gemälde, welche das Städelsche Institut im April 1817 von Frau [...?] de Neufville Gontard für die Summe von *f* 12000 erkauft hat (Archiv-Liste 1997, Nr. 1)

ARCHIV. 1877/78: Verzeichnis kranker Gemälde, 1877, Verzeichnis der an die Herrn Göbel & Janss abgegebenen Gemälde, Arbeits-Anfang den 31. July 1877, Schluß 24. August 1878 (Archiv-Liste 1997, Nr. 33)

STÄDEL-INVENTAR 1817: Inventar der Gemälde & Cartons. 1. Aufstellung 1817

STÄDEL-INVENTAR 1865: Inventar der Gemälde & Cartons. 2. Aufstellung und Notizen dazu, 1865

STÄDEL-INVENTAR 1872: Inventar der Gemälde & Cartons. 3. Aufstellung 1872

STÄDEL-INVENTAR 1880: Inventar der Gemälde & Cartons. 4. Aufstellung 1880

INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, ab 1906

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts

VERZ. 1816: Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes; im Wortlaut abgedruckt in Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 80–102)

VERZ. 1819: Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand dargestellt von Dr. Carl Friedrich Starck, Hochfürstlich Waldeckischen Geheimen Legationsrath und Mitvorsteher dieses Institutes, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823: Beschreibung des Staedelschen Kunst-Instituts in Frankfurt am Main und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Carl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunst-Institutes nach der Aufstellung am 15. Maerz 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852

VERZ. 1855: Eine Wanderung durch die Gemaelde-Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1864, 1865

VERZ. 1866: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, 1858, Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866 (handschriftl. Nachtrag von 1867)

VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872 (handschriftl. Ergänzungen nach 1872)

VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883, nebst Nachtrag von 1884

VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892), nebst Nachtrag von 1892

VERZ. 1897/1900: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (zw. 1897 u. 1900)

VERZ. 1900: Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Erste Abtheilung, Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, nebst Nachtrag von 1903

VERZ. 1905/07: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (zw. 1905 u. 1907)

VERZ. 1907: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910: Staedelsches Kunstinstitut, Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910

VERZ. 1912: Catalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts, III. Nachtrag, Frankfurt a. M. 1912

VERZ. 1914: Staedelsches Kunstinstitut, Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1914

VERZ. 1915: Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke, Frankfurt a. M. 1915

VERZ. 1919: Staedelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919

VERZ. 1922: Die Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Bd. 1: Alte Meister, Stuttgart 1922

VERZ. 1924: Staedelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924, nebst Nachtrag von 1928

VERZ. 1932: Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1936: Führer durch das Städelsche Kunstinstitut (Schriftenreihe Frankfurter Sehenswürdigkeiten, Heft 4, 1936)

VERZ. 1963: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1986: Verzeichnis der ausgestellten Werke im Städel, 2. Obergeschoß, 14.–18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1986

VERZ. 1987: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

VERZ. 1991: Verzeichnis der heute noch im Besitz des Städelschen Kunstinstituts befindlichen Bilder aus der Sammlung des Stifters, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 67–77

VERZ. 1995: Jochen Sander, Bodo Brinkmann, Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel, Frankfurt a. M. 1995 (Niederländische Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. v. Gerhard Holland, Band 1: Städel Frankfurt a. M.)

Ausstellungskataloge

AMSTERDAM-BOSTON-PHILADELPHIA 1987/88: Masters of the 17th-Century Dutch Landscape Painting, bearb. v. Peter C. Sutton u. P. J. J. van Thiel, m. Beiträgen v. Albert Blankert u. a., Amsterdam, Rijksmuseum; Boston, Museum of Fine Arts; Philadelphia Museum of Art, Boston 1987

AMSTERDAM 1989/90: De Hollandse fijnschilders, Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff, bearb. v. Peter Hecht, Amsterdam, Rijksmuseum, Amsterdam 1989

AMSTERDAM 1995: The Age of Elegance. Paintings from the Rijksmuseum in Amsterdam, 1700–1800, bearb. v. Wiepke Loos, Guido Jansen, Wouter Kloek, Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle 1995

AMSTERDAM 1997: Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700, bearb. v. Eddy de Jongh, Ger Luijten, Amsterdam, Rijksmuseum, Amsterdam 1997

AMSTERDAM 1997/98: On country roads and fields. The depiction of the 18th- and the 19th-century landscape, bearb. v. Wiepke Loos, Robert-Jan te Rijdt, Marjan van Heteren, Amsterdam, Rijksmuseum, Amsterdam 1997

AMSTERDAM 1998: Everyday Life in Holland's Golden Age. The Complete Etchings of Adriaen van Ostade, hrsg. v. Peter van der Coelen, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1998

AMSTERDAM-CLEVELAND 1999/2000: Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720, bearb. v. Alan Chong, Wouter Kloek, Amsterdam, Rijksmuseum; The Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999

ASSEN-DORDRECHT 1995: Egbert van Drielst 1745–1818, bearb. v. Bert Gerlagh, Eveline Koolhaas-Grosfeld, Assen, Drents Museum; Dordrechts Museum, Zwolle 1995

BASEL 1987: Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, bearb. v. Petra Ten-Doesschate Chu, Basel, Kunstmuseum, Zürich 1987

BERLIN-AMSTERDAM-LONDON 1991/92: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt – Gemälde, bearb. v. Christopher Brown, Jan Kelch u. Pieter van Thiel, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; London, The National Gallery, München-Paris-London 1991

BERLIN 2006: Rembrandt. Genie auf der Suche, hrsg. v. d. Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Köln 2006

BRÜSSEL 1873: Collection de M. John W. Wilson, Brüssel, Galerie du Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, Paris 1873

DELFT-HOUSTON 2006/07: The Temptations of Flora. Jan van Huysum, 1682–1749, bearb. v. Sam Segal mit Mariël Ellens u. Joris Dik, Delft, Museum Het Prinsenhof; Houston, Museum of Fine Arts, Zwolle 2007

DEN HAAG 1992: Boeketten uit de Gouden eeuw. Mauritshuis in Bloei, bearb. v. Beatrijs Brenninkmeyer-De Rooij, Ben Broos, Fred G. Meijer u. Peter van der Ploeg, Den Haag, Mauritshuis, Den Haag-Zwolle 1992

DEN HAAG 1994/95: Paulus Potter. Paintings, Drawings and Etchings, bearb. v. Amy Walsh, Edwin Buijsen u. Ben Broos, Den Haag, Mauritshuis, Den Haag-Zwolle 1994

DEN HAAG 1998/99: Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700, bearb. v. Edwin Buijsen (zugl. Ausst. Kat. Den Haag, Haags Historisch Museum), Den Haag-Zwolle 1998

DEN HAAG 2001/02: Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age, bearb. v. Ariane van Suchtelen, Den Haag, Mauritshuis, Zwolle 2001

DEN HAAG-WASHINGTON 2005/06: Frans van Mieris 1635–1681, bearb. v. Quentin Buvelot, Den Haag, Mauritshuis; Washington, National Gallery of Art, Zwolle 2005

DEN HAAG-WASHINGTON 2008/09: Dutch Cityscapes of the Golden Age, bearb. v. Ariane van Suchtelen u. Arthur K. Wheelock, Jr., Den Haag, Mauritshuis; Washington, National Gallery of Art, Zwolle 2008

DORDRECHT-KÖLN 1998/99: Arent de Gelder (1645–1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, Dordrechts Museum; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Gent 1998

DRESDEN 2000: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie, bearb. v. Annegret Laabs, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister im Semperbau, Leipzig 2000

DULWICH 2002: Inspired by Italy. Dutch Landscape Painting 1600–1700, bearb. v. Laurie B. Harwood, Dulwich Picture Gallery, Dulwich 2002

ESSEN-WIEN 2003/04: Die flämische Landschaft 1520–1700, Essen, Villa Hügel; Wien, Kunsthistorisches Museum, Lingen 2002

FRANKFURT 1988: Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Frankfurt a. M. 1988

FRANKFURT 1991/92: Städels Sammlung im Städel. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstituts, Gemälde, bearb. v. Jochen Sander, Hans-Joachim Ziemke u. Michael Maek-Gérard, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1991

FRANKFURT 1993/94: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, hrsg. v. Sabine Schulze, Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1993

FRANKFURT 1997: Johannes Vermeer. Der Geograph und der Astronom nach 200 Jahren wieder vereint, bearb. v. Michael Maek-Gérard, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit 1997

FRANKFURT 1998/99: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hrsg. v. Sabine Schulze, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit 1998/99

FRANKFURT 1999/2000: Die Frankfurter Malerfamilie Morgenstern, bearb. v. Inge Eichler, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a. M. 1999

FRANKFURT 2002: Reisen ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a. M. 2002

FRANKFURT-BASEL 2008/09: Die Magie der Dinge: Stilllebenmalerei 1500–1800, hrsg. v. Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum, Ostfildern 2008

FRANKFURT 2009: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten, hrsg. v. Jochen Sander, Bastian Eclercy u. Gabriel Dette, Frankfurt a. M., Städel Museum, München 2009

GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07: Jan van der Heyden (1637–1712), bearb. v. Peter C. Sutton, Greenwich, Connecticut, Bruce Museum; Amsterdam, Rijksmuseum, New Haven-London 2006

HAARLEM 1972: Wybrand Hendriks 1744–1831. Keuze uit zijn schilderijen en tekeningen, bearb. v. I. Q. van Regteren Altena, J. H. van Borssum Buisman, C. J. de Bruyn Kops, Haarlem, Teylers Museum, Haarlem 1972

HAARLEM 1986: Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, bearb. v. Eddy de Jongh, Haarlem, Frans Hals Museum, Zwolle 1986

HAARLEM-ZÜRICH-SCHWERIN 2006/07: Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens, bearb. v. Pieter Biesboer u. a., Haarlem, Frans Hals Museum; Zürich, Kunsthaus; Schwerin, Staatliches Museum, Stuttgart 2006

HAMBURG-HAARLEM 2001/02: Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft, hrsg. v. Martina Sitt u. Pieter Biesboer unter Mitarbeit v. Karsten Müller, Hamburg, Kunsthalle; Haarlem, Frans Hals Museum, Hamburg-Zwolle 2002

KASSEL-AMSTERDAM 2001/02: Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge, bearb. v. Ernst van de Wetering u. Bernhard Schnackenburg, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister; Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, Wolfratshausen 2001

KASSEL 2003: Johannes Vermeer. Der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei, bearb. v. Thorsten Smidt, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, 2003

KÖLN-UTRECHT 1991/92: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. David A. Levine u. Ekkehard Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Utrecht, Centraal Museum, Mailand 1991

KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07: Vom Adel der Malerei. Holland um 1700, hrsg. v. Ekkehard Mai, Sander Paarlberg u. Gregor J. M. Weber, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud; Dordrechts Museum; Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Köln 2006

KYOTO-FRANKFURT 2002/03: Rembrandt Rembrandt, bearb. v. Jeroen Giltaij, Kyoto, National Museum; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Wolfratshausen 2002

LEIDEN 1988: Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle 1988

LONDON 1999: The Cabinet Picture. Dutch and Flemish Masters of the Seventeenth Century, hrsg. v. Richard Green, London 1999

LONDON-DEN HAAG 1999/2000: Rembrandts Selbstbildnisse, London, The National Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Zwolle 1999

LOS ANGELES-PHILADELPHIA-LONDON 2005/06: Jacob van Ruisdael: Master of Landscape, bearb. v. Seymour Slive, Los Angeles County Museum of Art; Philadelphia Museum of Art; London, Royal Academy of Arts, London 2005

MADRID 1994: The Golden Age of Dutch Landscape Painting, bearb. v. Peter C. Sutton in Zusammenarbeit mit John Loughman, Fundación Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid 1994

MINNEAPOLIS-TOLEDO-PHILADELPHIA 1971/72: Dutch Masterpieces from the Eighteenth Century: Paintings and Drawings 1700–1800, bearb. v. Earl Roger Mandle, Minneapolis Institute of Arts; Toledo Museum of Art; Philadelphia Museum of Art, Minneapolis 1971

MÜNCHEN 1869: Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, München 1869

NEW YORK-LONDON 2001: Vermeer and the Delft School, bearb. v. Walter Liedtke m. Michael C. Plomp u. Axel Rüger, New York, The Metropolitan Museum of Art; London, The National Gallery, New Haven-London 2001

OSAKA 2000: Arthur K. Wheelock, Jr., The Public and the Private in the Age of Vermeer, mit Beiträgen v. Michiel C. Plomp, Daniëlle H.A.C. Lokin, Quint Gregory, Osaka, Municipal Museum of Art, London 2000

PARIS 1987: Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper, Paris, Institut Néerlandais, Paris-Quimper 1987

PARIS 2007: Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au siècle d'or, hrsg. v. Laurence Sigal-Klagsbald u. Alexis Merle du Bourg, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2007

PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984: Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, bearb. v. Peter C. Sutton, Philadelphia Museum of Art; Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; London, Royal Academy of Arts, Philadelphia 1984

ROTTERDAM 1988: Italianisanten en bamboccianten. Het italianisierend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw, bearb. v. Guido Jansen u. Ger Luijten, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam 1988

ROTTERDAM 1991: Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17de eeuw, bearb. v. Jeroen Giltaij u. Guido Jansen, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam 1991

ROTTERDAM 1994/95: Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw, bearb. v. Nora Schadee, Rotterdam, Historisch Museum, Zwolle 1994

ROTTERDAM-BERLIN 1996/97: Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17e eeuw, bearb. v. Jeroen Giltaij u. Jan Kelch, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum, Rotterdam 1996

ROTTERDAM-FRANKFURT 1999/2000: Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts, bearb. v. Albert Blankert u. a., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Rotterdam 1999

ROTTERDAM-FRANKFURT 2004/05: Der Zauber des Alltäglichen, hrsg. v. Jeroen Giltaij, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit 2005

SALZBURG-WIEN 1986: Die Niederländer in Italien: Italianisante Niederländer des 17. Jahrhunderts aus Österreichischem Besitz, bearb. v. Renate Trnek, Salzburg, Residenzgalerie; Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Salzburg 1986

STUTTGART 2005/06: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, bearb. v. Elsbeth Wiemann, Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart-Köln 2005

UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1986/87: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, bearb. v. Albert Blankert u. Leonard J. Slatkes, Utrecht, Centraal Museum; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1987

UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991: Jan Davidsz de Heem und sein Kreis, bearb. v. Sam Segal, Utrecht, Centraal Museum; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1991

WASHINGTON-DEN HAAG 1995/96: Johannes Vermeer: Das Gesamtwerk, hrsg. v. Arthur K. Wheelock, Jr., Washington, National Gallery of Art; Den Haag, Mauritshuis, Stuttgart-Zürich 1995

WASHINGTON-LONDON-HAARLEM 1989/90: Frans Hals, bearb. v. Seymour Slive, Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy of Arts; Haarlem, Frans Hals Museum, London 1989

WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01: Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt, bearb. v. Ronni Baer, Washington, National Gallery of Art; London, Dulwich Picture Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Washington 2000

WIEN-ESSEN 2002: Das flämische Stilleben 1550–1680, Wien, Kunsthistorisches Museum; Essen, Villa Hügel, Lingen 2002

Bestandskataloge

AACHEN 2006: Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Bestandskatalog der Gemäldegalerie. Niederlande von 1550 bis 1800, bearb. v. Thomas Fusenig unter Mitarbeit v. Christine Vogt, München 2006

AMSTERDAM 1976: All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue, Amsterdam, Rijksmuseum, Maarssen 1976

AMSTERDAM 1992: All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. First supplement: 1976–91, Amsterdam, Rijksmuseum, Den Haag 1992

AMSTERDAM 1999: Ingrid Oud, Leonoor Osterzee, Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1660 en 1745, Amsterdam-Zwolle 1999 (Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor, Bd. V)

AMSTERDAM 2007: Dutch paintings in the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam. Volume 1 – Artists born between 1570–1600, 2 Bde., Amsterdam 2007

ANTWERPEN 1988: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Departement Oude Meesters: Catalogus Schilderkunst Oude Meesters, Antwerpen 1988

BERLIN 1975: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975

BERLIN 1996: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Staatliche Museen zu Berlin, bearb. v. Henning Bock u. a., Berlin 1996

BERLIN 1998: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, hrsg. v. Henning Bock, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1998

BOSTON 1985: Alexandra R. Murphy, European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue, Boston 1985

BRAUNSCHWEIG 1983: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde. Kritisches Verzeichnis, bearb. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1983

BUDAPEST 1967: Andor Pigler, Museum der Bildenden Künste Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1967

BUDAPEST 2000: Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. Vol. 2, Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings, hrsg. v. Ildikó Ember u. Zsuszsa Urbach, Budapest 2000

DARMSTADT 1992: Landschaftszeichnungen der Niederländer, 16. und 17. Jahrhundert. Aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, bearb. v. Jan Simane und Peter Märker, zugl. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1992

DEN HAAG 1985: The Royal Picture Gallery Mauritshuis, hrsg. v. H. R. Hoetink, Amsterdam-New York 1985

DEN HAAG 1991: Charles Dumas, Haagse Stadsgezichten 1550–1800: Topografische schilderijen van het Haags Historisch Museum, Zwolle 1991

DUBLIN 1986: Homan Potterton, Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland. A Complete Catalogue, The National Gallery of Ireland, Dublin 1986

DÜSSELDORF 2005: Bettina Baumgärtel unter Mitarbeit v. Kathrin Bürger, Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16.–18. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Gemäldesammlung, museum kunst palast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, Leipzig 2005

FRANKFURT 2000: Annette Strech, Nach dem Leben und aus der Phantasie. Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut, zugl. Ausst. Kat. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Frankfurt a. M.-Mainz 2000

FRANKFURT 2005a: Mirjam Neumeister, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Bd. 1: Künstler geboren bis 1615, Petersberg 2005

FRANKFURT 2005b: León Krempel, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Bd. 2: Künstler geboren 1615 bis 1630, Petersberg 2005

FRANKFURT 2009: Agnes Tieze, Flämische Gemälde im Städel Museum 1550–1800, 2 Bde., Petersberg 2009

GLASGOW 1961: Dutch and Flemish, Netherlandish and German Paintings, Bd. 1, Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow 1961

GÖTTINGEN 1987: Kunstsammlungen der Universität Göttingen. Die niederländischen Gemälde mit einem Verzeichnis der Bilder anderer Schulen, bearb. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1987

GRONINGEN 1965: Nederlandse en Vlaamse tekeningen uit de zeventiende en achttiende eeuw. Keuze van tekeningen in de verzameling van het Groninger Museum voor Stad en Lande, bearb. v. Jacob Bolten, Stichting Groninger Museum voor Stad en Lande, Groningen 1965

HAARLEM 2006: Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum, hrsg. v. Neeltje Köhler, Ghent-Haarlem 2006

KARLSRUHE 1966: Katalog alte Meister bis 1800, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, bearb. v. Jan Lauts, Karlsruhe 1966

KASSEL 1996: Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog in zwei Bänden, bearb. v. Bernhard Schnackenburg, Mainz 1996

KÖLN 1967: Horst Vey, Anna Maria Kesting, Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und in öffentlichem Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1967 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums III, hrsg. v. Gert von der Osten u. Horst Keller)

KOPENHAGEN 1951: Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of Old Foreign Paintings, Kopenhagen 1951

LEIDEN 1983: Catalogus van de schilderijen en tekeningen Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1983

LEIPZIG 1995: Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde, bearb. v. Dietulf Sander, Stuttgart 1995

LONDON 1991: The Dutch School 1600–1900. National Gallery Catalogues, bearb. v. Neil MacLaren, überarb. u. erw. v. Christopher Brown, 2 Bde., London 1991

MAINZ 1997: Niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts, bearb. v. Christiane Stukenbrok, hrsg. v. Landesmuseum Mainz, Mainz 1997

MÜNCHEN 2006: Marcus Dekiert, Alte Pinakothek. Holländische und deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, München-Ostfildern 2006

NEW YORK 2007: Walter A. Liedtke, Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York 2007

OLDENBURG 1888: Wilhelm Bode, Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg, Wien 1888

POMMERSFELDEN 1857: Katalog der gräflich von Schönborn'schen Bilder-Gallerie zu Pommersfelden, Würzburg 1857

ROTTERDAM 1989: Stillevens uit de Gouden Eeuw: eigen collectie, bearb. v. Fred G. Meijer, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1989

ROTTERDAM 1995: Rudolf E. O. Ekkart, Nederlandse portretten uit de 17e eeuw: eigen Collectie Museum Boymans-van Beuningen, Ausst. Kat. Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam 1995

SCHWERIN 1982: Holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Bestandskatalog, bearb. v. Lisa Jürß, Schwerin 1982

WASHINGTON 1995: Arthur K. Wheelock, Jr., Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue, Washington-New York 1995

WIEN 1991: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, hrsg. v. Kunsthistorischen Museum, Wien 1991

WIEN 1992: Renate Trnek, Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien-Köln-Weimar 1992

YORK 1961: City of York Art Gallery, Catalogue of Paintings. Foreign Schools 1350–1800, York 1961

Sonstige Literatur

AILLAUD-BLANKERT-MONTIAS 1986: Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, Vermeer, Paris 1986

ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON + Band, Jahr: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1–ff., München-Leipzig 1992–ff.

ALSTEENS-BUIJS 2008: Stijn Alsteens, Hans Buijs, Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIe et XVIIe siècle, Paris, Fondation Custodia 2008

ANDREWS 1985: Keith Andrews, Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland, Edinburgh 1985

ARASSE 1993: Daniel Arasse, L'Ambition de Vermeer, Paris 1993

BAER 2000/01: Ronni Baer, The Life and Art of Gerrit Dou, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-LONDON-DEN HAAG 2000/01, S. 26–52
BAHRE 2006: Kristin Bahre, Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: Ausst. Kat. BERLIN 2006, S. 129–143
BAILEY 2001: Anthony Bailey, A View of Delft. Vermeer then and now, London 2001
BASAN 1781: François Basan, Collection de cent-vingt estampes, gravées d'après les Tableaux & Dessins qui composoient le Cabinet de M. Poullain, Receveur Général des Domaines du Roi, décédé en 1780, Paris 1781
BECK 1991: Hans-Ulrich Beck, Künstler um Jan van Goyen. Maler und Zeichner, Doornspijk-Ghent 1991
BEHERMAN 1988: Thierry Stanley Beherman, Godfried Schalcken, Paris 1988
BÉNÉZIT + Band, Jahr: Emmanuel Bénézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, 14 Bde., Neuauflage, hrsg. v. Jacques Busse, Paris 1999
VAN BERKEL 1996: Klaas van Berkel, Vermeer and the Representation of Science, in: The Scholarly World of Vermeer, Den Haag-Zwolle 1996
VAN BERKEL 1997: ders., Johannes Vermeer und Antoni van Leeuwenhoek, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 23–30
BERTRAM 1948: Anthony Bertram, Jan Vermeer of Delft, London-New York 1948
BLANC 1877: Charles Blanc, Une visite à San-Donato. Galerie des peintres des écoles flamande et hollandaise, in: Gazette des Beaux-Arts, IIe série, 17, 1877, S. 410–421
BLANKERT 1973: Albert Blankert, Rembrandt, Zeuxis and ideal beauty, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 32–39
BLANKERT 1975: ders., Johannes Vermeer van Delft 1632–1675, Utrecht-Antwerpen 1975
BLANKERT 1978a: ders., Johannes Vermeer van Delft 1632–1675, Oxford-New York 1978
BLANKERT 1978b: ders., Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders. Dutch 17th Century Italianate Landscape Painters, Soest 1978
BLANKERT 1983: ders., Rembrandt's pupils and followers in the seventeenth century, in: Ausst. Kat. The Impact of a Genius. Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century. Paintings from Museums and Private Collections, bearb. v. Albert Blankert, Ben Broos, Ernst van de Wetering u. a. Amsterdam, Waterman Gallery, Groningen, Groninger Museum, Amsterdam 1983, S. 13–34
BLOCH 1954: Vitale Bloch, Tutta la pittura di Vermeer di Delft, Mailand 1954
BLUM 1946: André Blum, Vermeer et Thoré-Bürger, Genf 1946
BOCK-ROSENBERG 1930: Elfried Bock, Jakob Rosenberg, Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Bd. 1, Berlin 1930
BODE 1872: Wilhelm Bode, Die Künstler von Haarlem, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 7, 1872, S. 81–84, S. 164–177
BODE 1898–1899: ders., Erwerbungen im Jahre 1898/99, in: Bericht des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, 1898–1899, S. 7–17
BODE 1917: ders., Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, Leipzig 1917
BODKIN 1940: Thomas Bodkin, The Paintings of Johannes Vermeer, Oxford-New York 1940
BOL 1969: Laurens J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969
BOLTEN 1967: Jaap Bolten, Dutch Drawings from the Collection of Dr. C. Hofstede de Groot. An Introduction and Critical Catalogue, Utrecht 1967
BONAFOUX 1992: Pascal Bonafoux, Vermeer, Chêne 1992
BOTT 1997: Katharina Bott, Rudolf Bys, Fürtrefflicher Gemähld- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, Weimar 1997
BOUDON-MACHUEL 2005: Marion Boudon-Machuel, François du Quesnoy 1597–1643, Paris 2005
BREDIUS + Band, Jahr: Abraham Bredius, Künstler-Inventare; Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, 7 Bde. u. 1 Register-Bd. (8), Den Haag 1915/16/17/17/18/19/21/22
BROULHIET 1938: Georges Broulhiet, Meindert Hobbema (1638–1709), Paris 1938
LE BRUN 1780: Jean Baptiste P. Le Brun, Catalogue Raisonné des tableaux, dessins, estampes [...] qui composoient le Cabinet de feu M. Poullain, Receveur Général des Domains du Roi [...], Paris 1780
CORPUS REMBRANDT + Band, Jahr: Josua Bruyn u. a., A corpus of Rembrandt paintings, Bd. 1: 1625–1631, Bd. 2: 1631–1634, Bd. 3: 1635–1642, Den Haag usw. 1982, Dordrecht usw. 1986/89
CORPUS REMBRANDT 4, 2005: Stichting Foundation Rembrandt Research Project, A corpus of Rembrandt paintings, IV: The self-portraits, bearb. v. Ernst van de Wetering, Dordrecht 2005
COSTARAS 1998: Nicola Costaras, A Study of the Materials and Techniques of Johannes Vermeer, in: Vermeer Studies, hrsg. v. Ivan Gaskell und Michiel Jonker [Studies in the History of Art 55], New Haven-London 1998
DEKIERT 2003: Marcus Dekiert, Musikanten in der Malerei der niederländischen Caravaggio-Nachfolge, Münster-Hamburg-London 2003 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17)
DESCAMPS + Band, Jahr: Jean Baptiste Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, 4 Bde., Paris 1753–1763
DICTIONARY OF ART + Band, Jahr: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, 34 Bde., London-New York 1996
DOLLEKAMP 1983/84: Annelous Dollekamp, De „Astronoom" van Vermeer in het Louvre, in: Tableau 6, 1983/84, S. 54
DROST 1926: Willi Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Potsdam 1926 (Handbuch der Kunstwissenschaft 17)
DURANTINI 1983: Mary Frances Durantini, The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting, Ann Arbor, Michigan 1983 (Studies in the Fine Arts: Iconography, Nr. 7)
VAN DYKE 1923: John C. Van Dyke, Rembrandt and his school: A Critical Study of the Master and his pupils with a new assignment of their pictures, New York 1923
EBE 1901: Gustav Ebe, Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. IV. Malerei, Fremde Schulen, Leipzig 1901
ECKARDT 1971: Götz Eckardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971
EDWARDS 1986: JoLynn Edwards, La curieuse histoire de l'Astronome de Vermeer et de son ‚pendant' au XVIIIe siècle, in: La Revue du Louvre et des Musées de France 36, 1986, S. 197–201
VAN DER EIJNDEN-VAN DER WILLIGEN + Band, Jahr: Roeland van Eijnden, Adriaan van der Willigen, Geschiedenis van der Vaderlandsche Schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw, 3 Bde., Haarlem 1816/17/20 u. Aanhangsel op de drie deelen, Haarlem 1840
EISELE 2000: Klaus Eisele, Jan Wijnants (1631/32–1684). Ein niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert. Mit umfassendem Œuvrekatalog, Stuttgart 2000 (Bonte'sche Bibliothek für Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. v. Rob Bonte Publisher, Bd. 1)
EISSENHARDT-VALENTIN 1877: Die Städelsche Galerie zu Frankfurt am Main in ihren Meisterwerken älterer Malerei. Zwei und dreissig Radirungen von Johann Eissenhardt, Text von Dr. Veit Valentin, ein Text- und ein Tafelband, Leipzig 1877
ELEN 1985: Albert J. Elen, ‚Met eenigen verandering naar t' leeven'. Compositionele herhaling met variaties in het tekenkunstig oeuv-

re van Jan Hulswit (1766–1922), in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1985, S. 241–267
ELEN 2006: ders., A Watermill in Gelderland Depicted by Jan Hulswit in 1809, in: Master Drawings 44, 2006, S. 69–76
ELLENS-SEGAL 2006/07: Mariël Ellens, Sam Segal, Jan van Huysum: His Life and Family, in: Ausst. Kat. DELFT-HOUSTON 2006/07, S. 15–26
ELOVSSON 1991: Per-Olov Elovsson, The Geographer's Heart: A Study of Vermeer's Scientists, in: Konsthistorisk Tidskrift 60, 1991, S. 17–25
EMMENS 1973: J. A. Emmens, „Eins aber ist nötig" – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, S. 93–101
FINK 1971: Daniel A. Fink, Vermeer's Use of the Camera Obscura. A comparative Study, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 493–505
FOUCART 1983 : Jacques Foucart, L'Astronome de Vermeer, in: La Revue du Louvre et des Musées de France 33, 1983, S. 280f.
FRANITS 1986: Wayne E. Franits, The family saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth century, in: Simiolus 16, 1986, S. 36–49
FRANITS 1993: ders., Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art, Cambridge 1993
FRANITS 2004: ders., Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution, New Haven-London 2004
DAS FRANKFURTER BILDNIS 1921: Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Carl von Bertrab, Karl Simon u. Georg Swarzenski auf Veranlassung der Vereinigung für die Inventarisation von Kunstschätzen in Frankfurter Privatbesitz, 3. Lieferung, Frankfurt a. M. 1921
FRENSEMEIER 2001: Marietta Frensemeier, Studien zu Adriaen van de Velde (1636–1672), Aachen 2001 (Diss. Bonn 2001)
FRIMMEL + Band, Jahr: Theodor Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1.: A–F, Bd. 2: G–L, München 1913/14 (weitere Bände wahrscheinlich nicht erschienen)
GAEHTGENS 2006: Barbara Gaehtgens, Das „genre noble". Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, hrsg. v. Ekkehard Mai, Köln 2006, S. 205–224
GASKELL 2000: Ivan Gaskell, Vermeer's Wager. Speculation on Art History, Theory and Art Museums, London 2000
VAN GELDER 1959: Hendrik Enno van Gelder, Holland by Dutch artists in paintings, drawings, woodcuts, engravings and etchings, Amsterdam 1959
GEMAR-KOELTZSCH 1995: Erika Gemar-Koeltzsch, Holländische Stilllebenmaler im 17. Jahrhundert, hrsg. v. Klaus Ertz u. Christa Nitze-Ertz, 3 Bde., Lingen 1995
GINNINGS 1970: Rebecca Jean Ginnings, The Art of Jan Baptist Weenix and Jan Weenix, Ph.D. Diss., University of Delaware 1970
GOLDSCHEIDER 1958: Ludwig Goldscheider, Johannes Vermeer, Gemälde. Gesamtausgabe, Köln 1958
VAN GOOL + Band, Jahr: Johan van Gool, De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen: Waer in de Levens en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander Schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden, 2 Bde., Den Haag 1750/51
GOWING 1952: Lawrence Gowing, Vermeer, London 1952
GOWING 1960: ders., Johannes Vermeer, Berlin-München 1960
GRANT 1956: Maurice Harold Grant, Rachel Ruysch, 1664–1750, Leigh-on-Sea 1956
GRIMME 1974: Ernst Günther Grimme, Jan Vermeer van Delft, Köln 1974
DE GROOT 2006: Erlend de Groot, The World of a Seventeenth-Century Collector. The Atlas Blaeu-Van der Hem, 't Goy-Houten 2006
GWINNER 1862: Philipp Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt/M. vom 13. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862
VAN DER HAAGEN 1932: J. K. van der Haagen, De schilders van der Haagen en hun werk, Voorburg 1932
HAESELER 2006: Christiane Haeseler, Beschreibung des Schadensbildes, in: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, S. 189
HALE 1937: Philip L. Hale, Vermeer, London 1937
VAN HALL 1963: Hendrik van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars/Portraits of Dutch painters and other artists of the Low Countries. Specimen of an Iconography, Amsterdam 1963
HARWOOD 1988: Laurie B. Harwood, Adam Pynacker (c. 1620–1673), Dornspijk 1988
HARWOOD 2002: dies., Introduction, in: Ausst. Kat. DULWICH 2002, S. 12–33
HAUSENSTEIN 1924: Wilhelm Hausenstein, Vermeer van Delft, in: Das Bild – Atlanten zur Kunst, hrsg. v. Wilhelm Hausenstein, München 1924
HAUSER 1981: Andreas Hauser, Allegorischer Realismus: Zur Ikono-Logik von Vermeers *Messkünstler*, in: Städel-Jahrbuch 8, 1981, S. 186–203
HEDINGER 1986: Bärbel Hedinger, Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1986
HELLER 1845: Joseph Heller, Die gräflich Schönborn'sche Sammlung zu Schloß Weißenstein in Pommersfelden, mit geschichtlichen Andeutungen beschrieben, Bamberg 1845
HERTEL 1996: Christiane Hertel, Vermeer. Reception and Interpretation, Cambridge 1996
HERTEL 2001: dies., Seven Vermeers. Collection, Reception, Response, in: The Cambridge Companion to Vermeer, hrsg. v. Wayne E. Franits, Cambridge 2001
HIND + Band, Jahr: Arthur M. Hind, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 5 Bde., London 1915/23/26/31/32 (Bd. 5 bearb. von A. E. Popham)
HIRSCHFELDER 2001/02: Dagmar Hirschfelder, Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. KASSEL-AMSTERDAM 2001/02, S. 82–90
HIRSCHFELDER 2008: Dagmar Hirschfelder, Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008
HIRSCHING 1789: Nachrichten von sehenswerten Gemälde= und Kupferstichsammlungen, Münz= Gemmen= Kunst= und Naturalienkabineten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland, hrsg. v. Friedrich Karl Gottlob Hirsching, 6 Bde., Erlangen 1786/87/89/89/92/92
HOET 1752: Gerard Hoet, Catalogus of naamlyst van schilderyen [...], 2 Bde., s'Gravenhage 1752
HOFRICHTER 1989: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk 1989
HOFSTEDE DE GROOT + Band, Jahr: Cornelis Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslingen am Neckar-Paris 1907/08/10/11/12/15/18/23/26/28
HOFSTEDE DE GROOT 1907: Cornelis Hofstede de Groot, Jan Vermeer van Delft en Carel Fabritius. Photogravures naar al hunne bekende schilderijen met biographischen en beschrijvenden tekst, Amsterdam 1907
HOLLSTEIN + Band: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, Amsterdam 1949
HOLLSTEIN, GERMAN ENGRAVINGS + Band: Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Amsterdam 1954
HONNEF-WESCHENFELDER-HABERLAND 1992: Klaus Honnef, Klaus Weschenfelder, Irene Haberland, Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft, München 1992
HOUBRAKEN + Band, Jahr: Arnold Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, waar van

'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun Levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander, 3 Bde., Den Haag 1718/19/21

HUERTA 2003: Robert D. Huerta, Giants of Delft. Johannes Vermeer and the Natural Philosophers: The Parallel Search for Knowledge during the Age of Discovery, Lewisburg-London 2003

HÜSGEN 1780: Henrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, enthaltend das Leben und die Werke aller hiesigen Maler, Bildhauer, Kupfer=und Pettschier-Stecher, Edelstein=Schneider und Kunst=Gieser. Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst=Sachen zu sehen ist. Mitgetheilt und durch vieljährigen Fleiß gesammelt, Frankfurt a. M. 1780

IMMERZEEL + Band, Jahr: Johannes Immerzeel, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden, 3 Bde., Amsterdam 1842/43/43

JONES HELLERSTEDT 1981: Kahren Jones Hellerstedt, A Traditional Motif in Rembrandt's Etchings: The Hurdy-Gurdy Player, in: Oud Holland 95, 1981, S. 16–30

DE JONGH 1967: Eddy de Jongh, Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, Amsterdam-Antwerpen 1967

JUDSON-EKKART 1999: J. Richard Judson, Rudolf E. O. Ekkart, Gerrit van Honthorst 1592–1656, Ghent 1999

KAPLAN 2007: Yosef Kaplan, Les juifs portugais de la Jérusalem du Nord, in: Ausst. Kat. PARIS 2007, S. 25–35

KASTELEN EN RIDDERHOFSTEDEN 1995: Kastelen en ridderhofsteden in Utrecht, bearb. v. Ben Olde Meierink u. a., Utrecht 1995

KILIAN 2005: Jennifer M. Kilian, The paintings of Karel du Jardin 1626–1678. Catalogue Raisonné, Amsterdam 2005

KINDER 1979: Terryl Tucker Kinder, Pieter de Ring. A Still-Life Painter in Seventeenth-Century Holland, in: Indiana University Art Museum Bulletin 1979, S. 26–43

KLEINMANN 1996: Ute Kleinmann, Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Œuvre Gerrit Dous, Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 256)

KLOEK-NIEMEIJER 1990: Wouter Th. Kloek, Jan Wolter Niemeijer, De Kasteeltekeningen van Roelant Roghman, Bd. 2, Alphen aan de Rijn 1990

KLÖTZER + Band, Jahr: Wolfgang Klötzer, Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994/96

KNAFOU 1994: Rémy Knafou, Vermeer. Mystère du quotidien, Paris 1994

KNOEF 1928: Jan Knoef, Jan Ekels de Jonge (1759–1793), in: Oud Holland 44, 1928, S. 49–59

KNOEF 1948: ders., Jan Ekels de Jonge (1759–1793) in: Tusschen Rococo en Romantiek. Een bundel kunsthistorische opstellen, 's-Gravenhage 1948, S. 21–36

KNOEF 1948–49: ders., De verzamelaars Goll van Franckenstein, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1, 1948–49, S. 268–286

KRAEMER-NOBLE 1972: Magdalena Kraemer-Noble, Abraham Mignon, 1640–1679. Beiträge zur Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert, (Diss.) München 1972

KRAEMER-NOBLE 1973: dies., Abraham Mignon, 1640–1679, Leigh-on-Sea 1973

KRAEMER-NOBLE 2007: dies., Abraham Mignon 1640–1679, Petersberg 2007

KREMPEL 2000: León Krempel, Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693), Petersberg 2000 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 9)

VAN DER KROGT-DE GROOT 1996: Peter van der Krogt, Erlend de Groot, The Atlas Blaeu-Van der Hem, 1. Bd., 't Goy-Houten 1996

KURETSKY 1973: Susan Donahue Kuretsky, The Ochtervelt Documents, in: Oud Holland 87, 1973, S. 124–141

KURETSKY 1979: dies., The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634–1682). With Catalogue Raisonné, Oxford 1979

LAIRESSE 1740: Gérard de Lairesse, Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig wird onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard; met voorbeelden uit de beste konststukken der oude en nieuwe puikschilderen bevestigd: en derzelver wel- en misstand aangeweezen, 2 Bde., Haarlem 1740

LARSEN 1996: Erik Larsen, Jan Vermeer. Catalogo completo, Florenz 1996

LAWRENCE 1991: Cynthia Lawrence, Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698). Haarlem Cityscape Painter, Doornspijk 1991

LEDERMANN 1920: Ida Ledermann, Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, (Diss.) Berlin 1920

DE LEEUW 1997/98: Ronald de Leeuw, The Depiction of the Landscape in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997/98, S. 11–36

LEVIN 1886/87: Theodor Levin, Eine gefälschte Gemäldesammlung, in: Kunstchronik 22, 1886/87, Sp. 673–680

LEVIN 1887/88: ders., Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts, in: Kunstchronik 23, 1887/88, Sp. 252–258, 281–290

LIEDTKE 2000: Walter Liedtke, A view of Delft: Vermeer and his contemporaries, Zwolle 2000

LIEDTKE 2001: ders., Genre Painting in Delft after 1650: De Hooch and Vermeer, in: Ausst. Kat. NEW YORK-LONDON 2001, S. 131–169

LIEDTKE 2008: ders., Vermeer. The Complete Paintings, Gent 2008

LILIENFELD 1914: Karl Lilienfeld, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst, Den Haag 1914

LILIENFELD 1918/19: ders., Neues über Leben und Werke A. de Gelders, in: Kunstchronik N. F. XXX/I, 54, 1918/19, S. 131–135

LONGNON-CAZELLES 1969: Jean Longnon, Raymond Cazelles, The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry, Musée Condé, Chantilly, New York 1969

LUCAS 1922: Edward V. Lucas, Vermeer of Delft, London 1922

MAEK-GÉRARD 1997: Michael Maek-Gérard, Zur Ausstellung, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 8–12

MAI 2002: Ekkehard Mai, Rembrandt. Selbstbildnis als Zeuxis. Ein Werk aus dem Wallraf-Richartz-Museum–Fondation Corboud, Berlin 2002 (Der Kunstbrief, hrsg. v. Till Meinert)

VAN MANDER, UYTBEELDINGE DER FIGUREN, 1604: Karel van Mander, Uytbeeldinge der figuren: waer in te sein is/hoe d'heydenen hun Goden uytghebeeldt/en onderscheyden hebben: hoe d'Egyptsche yet beteyckenden met Dieren oft anders/en eenighemeeninghen te kennen gaven/met noch meer omstandicheden, Haarlem 1604

MANTZ 1860: Paul Mantz, Le cabinet de M. A. Dumont, à Cambrai, in: Gazette des Beaux-Arts 8, 1860, S. 303–313

MARTIN 1913: Wilhelm Martin, Gerard Dou, Des Meisters Gemälde, Stuttgart-Berlin 1913 (Klassiker der Kunst, Bd. 249)

MENZEL 1977: Gerhard W. Menzel, Vermeer, Leipzig 1977

MICHEL 1888 : Emile Michel, Les Van de Veldes, in: Gazette des Beaux-Arts 38, 1888, II, S. 265–284

MICHEL 1890: ders., Hobbema et les Paysagistes de son temps en Hollande, Paris 1890

MICHEL 1893: ders., Rembrandt. Sa vie, son œuvre et son temps, Paris 1893

MOES + Band, Jahr: E. W. Moes, Iconographia Batavia. Beredeneerde Lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen, 2 Bde., Amsterdam 1897/1905

VON MOLTKE 1965: Joachim Wolfgang von Moltke, Govaert Flinck 1615–1660, Amsterdam 1965

VON MOLTKE 1994: Joachim Wolfgang von Moltke, Arent de Gelder. Dordrecht 1645–1727, hrsg. v. Kristin L. Belkin, Doornspijk 1994

MONTIAS 1989: John Michael Montias, Vermeer and his Milieu. A Web of Social History, Princeton 1989
MÜHLBERGER 1996: Richard C. Mühlberger, Melchior d'Hondecoeter, in: DICTIONARY OF ART 14, 1996, S. 706f.
NASH 1991: John Nash, Vermeer, Amsterdam-London 1991
NAUMANN 1981: Otto Naumann, Frans van Mieris (1635–1681) the Elder, 2 Bde., Doornspijk 1981
NEUMEISTER 2003: Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte, Petersberg 2003
NEUMEISTER 2006: dies., Zwischen Akademie und Alchemie – Der „Junge Zeichner" von Jan Ekels dem Jüngeren, in: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, S. 177–188
NIEUWSTRATEN 1965: Jan Nieuwstraten, De ontwikkeling van Herman Saftlevens kunst tot 1650, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 16, 1965, S. 81–117
OLDE MEIERINK 1995: Ben Olde Meierink, Architectuur van kastelen en ridderhofsteden na de middeleeuwen, in: KASTELEN EN RIDDERHOFSTEDEN 1995, S. 30–40
PARTHEY + Band, Jahr: Gustav Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, 2 Bde., Berlin 1863/64
PELTZER 1903: Alfred Peltzer, Über Malweise und Stil in der holländischen Kunst, Heidelberg 1903
PIGEON 1888: Amédée Pigeon, Le mouvement des arts en Allemagne, in: Gazette des Beaux-Arts 37, 1888, S. 251–259
PINETTE 2001: Matthieu Pinette, Catalogue des peintures françaises des XVII et XVIIIe siècles des musées d'Amiens, Paris 2001
PLIETZSCH 1911: Eduard Plietzsch, Vermeer van Delft, Leipzig 1911
PLIETZSCH 1937: ders., Jacob Ochtervelt, in: Pantheon 20, 1937, S. 364–372
PLIETZSCH 1939, ders., Vermeer van Delft, München 1939
PLIETZSCH 1960: ders., Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1960
PLINIUS, HISTORIA NATURALIS: Cajus Plinius Secundus d. Ä., Naturalis Historiae, Liber XXXV/Naturkunde, Buch XXXV, hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit m. Gerhard Winkler, Düsseldorf-Zürich 1997
POPS 1984: Martin Pops, Vermeer. Consciousness and the Chamber of Being, Ann Arbor 1984
PRESTON 1974: Rupert Preston, The Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea 1974
VON RAMDOHR 1792: Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst, das Schöne in den Gemälden der niederländischen Schule zu sehen, Hannover 1792
RAUPP 1984: Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25)
RAUPP 1986: ders., Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986
RENGER 1970: Konrad Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970
RENGER 1971/72: ders., Bettler und Bauern bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F., Heft 20, Oktober 1971 bis Mai 1972, S. 9–16
ROBELS 1989: Hella Robels, Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler (1579–1657), München 1989
ROBINSON 1974: Franklin W. Robinson, Gabriel Metsu (1629–1667): A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age, New York 1974
ROBINSON 1990: Michael S. Robinson, Van de Velde. A Catalogue of the Paintings of the Elder and the Younger Willem van de Velde, 2 Bde., Greenwich 1990
ROLAND 1797: S. d. S. Roland [d. i. Charles Antoine Saqui-Sannes], Söder, Göttingen 1797
ROSENBERG-SLIVE-TER KUILE 1966: Jakob Rosenberg, Seymour Slive, Onno ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Baltimore-London 1966
SCHEEN 1981: Pieter A. Scheen, Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaars 1750–1880, s'Gravenhage 1981
SCHLENKE 1998: Hubertus Schlenke, Vermeer, mit Spinoza gesehen, Berlin 1998
SCHULZ 1982: Wolfgang Schulz, Herman Saftleven 1609–1685. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen, Berlin-New York 1982
SCHUMACHER 2006: Birgit Schumacher, Philips Wouwerman (1619–1668). The Horse Painter of the Golden Age, 2 Bde., Doornspijk 2006
SCHWARTZ 1984: Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart-Zürich 1984
SCHOON 1998/99: Peter Schoon, Arent de Gelder (1645–1727) „de beeste Leerling die Rembrandt teelde by de adelijke Schilderkonst", in: Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 11–17
SCOTT 1984: Mary Ann Scott, Cornelis Bega (1631/32–1664) as painter and draughtsman, (Ph.D. University of Maryland 1984), Ann Arbor, Michigan 1984
SEGNAIRE 1953: Julien Segnaire, Vermeer de Delft, Montrouge 1953 (La Galerie de la Pléiade, 4)
SIEBER 1990: Gabriele Sieber, Der Landschaftsmaler Meindert Hobbema (1638–1709), (Diss.) Bochum 1990
SITT 2001/02: Martina Sitt, Belichtung der Natur. Zu einer komplementären Deutung der Landschaftsmalerei Jacob van Ruisdaels, in: Ausst. Kat. HAMBURG-HAARLEM 2001/02, S. 37–48
SIX 1914: J. Six, De Rommelpotspeler van Genève, in: Onze Kunst, Deel 25, 13, 1914, S. 157–160
SLATKES 1981: Leonard J. Slatkes, Vermeer and His Contemporaries, New York 1981
SLIGGERS 2006: Bert Sliggers, Biographies 18th–19th century, in: Kat. HAARLEM 2006, S. 365–378
SLIVE 2001: Seymour Slive, Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings, New Haven-London 2001
SLUIJTER 1991/92: Eric J. Sluijter, Venus, Visus en Pictura, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43, 1991/92, S. 337–396
SMITH + Band, Jahr: John Smith, A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters, 8 Bde. u. 1 Supplement-Bd. (9), London, 1829–1842
SONNTAG 2006: Stephanie Sonntag, Ein Schau-Spiel der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, München-Berlin 2006
STEADMAN 2001: Philip Steadman, Vermeer's Camera. Uncovering the truth behind the masterpieces, Oxford 2001
STECHOW 1959: Wolfgang Stechow, The Early Years of Hobbema, in: The Art Quarterly 22, 1959, S. 3–18
STECHOW 1966: ders., Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, London 1966
STELAND-STIEF 1971: Anne Charlotte Steland-Stief, Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652, Amsterdam 1971
VAN SUCHTELEN 2001/02: Ariane van Suchtelen, Holland Frozen in Time: An Introduction, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 12–70
SULLIVAN 1984: Scott A. Sullivan, The Dutch Gamepiece, Totowa, New Jersey 1984
SUMOWSKI + Band, Jahr: Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., Landau 1983/84/86/89/90/94 (Erscheinungsjahre der Bände 2ff. nach Mitteilung des Verlages)

SUTTON 1980: Peter C. Sutton, Pieter de Hooch. Complete Edition with a catalogue raisonné, New York 1980
SUTTON 2006/07: ders., The Art of Jan van der Heyden, in: Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 29–62
SUZMAN JOWELL 1996: Frances Suzman Jowell, Thoré-Bürger – a critical role in the art market, in: Burlington Magazine 138, 1996, S. 115–129
SUZMAN JOWELL 1998: dies., Vermeer and Thoré-Bürger: Recoveries of Reputation, in: Vermeer Studies, hrsg. v. Ivan Gaskell und Michiel Jonker (Studies in the History of Art 55), New Haven-London 1998, S. 35–57
SWILLENS 1950: Pieter T. A. Swillens, Johannes Vermeer Painter of Delft 1632–1675, Utrecht-Brüssel 1950
TARDIEU 1873: Charles Tardieu, Les grandes collections étrangères: II. M. John W. Wilson, part II, in: Gazette des Beaux-Arts, 2 pér. VIII, Oktober 1873, S. 319–336
VAN THIEL 1987: Pieter J. J. van Thiel, Poor parents, rich children and family saying grace: two related aspects of the iconography of late sixteenth and seventeenth-century Dutch domestic morality, in: Simiolus 17, 1987, S. 90–149
VAN THIEL-STROMAN 2006: Irene van Thiel-Stroman, Biographies 15th–17th century, in: Kat. HAARLEM 2006, S. 99–363
THIEME-BECKER + Band, Jahr: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950
VAN THIENEN o. J.: Frijthof van Thienen, Vermeer, Amsterdam o. J.
THORÉ-BÜRGER 1866: William Bürger [Etienne Joseph Théophile Thoré], Van der Meer de Delft, in: Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, S. 297–330, 458–470, 542–575
THORÉ-BÜRGER 1906: ders., Jan Vermeer van Delft, übers. v. Paul Prina, Leipzig 1906
TRAUTSCHOLDT 1966: Eduard Trautscholdt, Beiträge zu Cornelis Dusart, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17, 1966, S. 171–200
VANZYPE 1908: Gustave Vanzype, Vermeer de Delft, Brüssel 1908
VETH 1888: G. H. Veth, Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders, in: Oud Holland 6, 1888, S. 182–186
VETH 1905: Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers, Berlin 1905
VLIEGER 1995: Els Vlieger, Melchior de Hondecoeter (1636–1695) „der beste mahler umb vögeln zu mahlen", in: Kunstschrift 39, 1995, Nr. 4, S. 12–23
DE VRIES 1939: Ary Bob de Vries, Jan Vermeer van Delft, Amsterdam 1939
DE VRIES 1945: ders., Jan Vermeer van Delft, Basel 1945
DE VRIES 1967: ders., Vermeer, Mailand 1967
DE VRIES 1984: Lyckle de Vries, Jan van der Heyden, Amsterdam 1984
WAAGEN 1843: Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Erster Theil. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843
WADUM 1997: Jørgen Wadum, Vermeers zielgerichtete Beobachtungen. Eine Studie über Perspektive, Licht, Stil und Technik in „Der Geograph" und „Der Astronom", in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 31–38
WAGNER 1971: Helga Wagner, Jan van der Heyden 1637–1712, Amsterdam-Haarlem 1971
WALDEIS 1997: Peter Waldeis, Erste gemeinsame Untersuchung des „Geographen" und des „Astronomen". Erhaltungszustände, restauratorische Eingriffe, neue Erkenntnisse, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 39–46
WALLERT 1999: Arie Wallert (Hrsg.), Still Lifes: Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum, Amsterdam-Zwolle 1999
WALLERT 2006/07: Arie Wallert, Refined Technique or Special Tricks: Painting Methods of Jan van der Heyden, in: Ausst. Kat. GREENWICH-AMSTERDAM 2006/07, S. 92–103
WALPOLE 1862: Horace Walpole, Anecdotes of Painting in England. with some account of the principal artists; and Incidental notes on other Arts. Also, a catalogue of engravers who have been born or resided in England, Bd. 2, London 1862
WALSH 1974: John Joseph Walsh, Jr., Jan and Julius Porcellis: Dutch Marine Painters, (Ph.D. Columbia 1971), Ann Arbor 1974
WEBER 1994: Gregor J. M. Weber, Aert de Gelder. Selbstbildnis als Zeuxis, Friedrichsdorf 1994 (Städel, Kleine Werkmonographie 89)
WELU 1975: James A. Welu, Vermeer. His Cartographic Sources, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 529–547
WELU 1986: ders., Vermeers „Astronomer". Observation on an Open Book, in: Art Bulletin 68, 1986, S. 263–267
VAN DE WETERING 1997: Ernst van de Wetering, Rembrandt. The painter at work, Amsterdam 1997
VAN DE WETERING 1998/99: ders., Das Verhältnis von Stil, Technik und Zufall bei Arent de Gelder – Ein Vergleich mit Rembrandt, in: Ausst. Kat. DORDRECHT-KÖLN 1998/99, S. 18–35
WEYERMAN + Band, Jahr: Jacob Campo Weyerman, De Levens-Beschryvingen der nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, met een uytbreyding over de schilder-konst der ouden, 4 Bde., Den Haag 1729–1769
WHEELOCK 1981: Arthur K. Wheelock, Jr., Jan Vermeer, New York 1981
WHEELOCK 1995: ders., u. a., Vermeer and the Art of Painting, New Haven-London 1995
WHEELOCK 1997: ders., Der Astronom und der Geograph, in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1997, S. 14–22
WHITE 1982: Christopher White, The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1982
WIEMANN 2005/06: Elsbeth Wiemann, Die Waldlandschaft, in: Ausst. Kat. STUTTGART 2005/06, S. 83–88
WIESEMAN 2002: Marjorie E. Wieseman, Caspar Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting, Doornspijk 2002
WILLEMIJN FOCK 2006/07: Cornelia Willemijn Fock, Das Interieur in der niederländischen Republik 1670–1750: (k)ein Platz für Gemälde?, in: Ausst. Kat. KÖLN-DORDRECHT-KASSEL 2006/07, S. 63–84
VAN DER WILLIGEN-MEIJER 2003: Adriaan van der Willigen, Fred Meijer, A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525–1725, Leiden 2003
WILLIS 1911: Fred C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig 1911
WOERMANN 1888: Karl Woermann, Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 3 der Geschichte der Malerei, hrsg. v. Alfred Woltman und Karl Woerman, Leipzig 1888
WRIGHT 1976: Christopher Wright, Vermeer, London 1976
WURZBACH + Band, Jahr: Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, 2 Bde. u. 1 Supplement-Bd. (3), Wien-Leipzig 1906/10/11
VAN DER WYCK-NIEMEIJER 1989: H. W. M. van der Wyck, Jan Wolter Niemeijer, De Kasteeltekeningen van Roelant Roghman, Bd. 1, Alphen aan de Rijn 1989
YDEMA 1991: Onno Ydema, Carpets and their datings in Netherlandish paintings 1540–1700, Zutphen 1991
ZANDVLIET 1996: Kees Zandvliet, Vermeer and the Significance of Cartography in his Time, in: The Scholarly World of Vermeer, Den Haag-Zwolle 1996, S. 53–79
ZOEGE VON MANTEUFFEL 1927: Karl Zoege von Manteuffel, Die Künstlerfamilie Van de Velde, Bielefeld-Leipzig 1927

INDIZES

Inventarnummern

3 Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie
13 Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid
102 Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns
121 Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten
126 Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager
165 Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen
166 Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier
182 Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen
259 Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam
307 Jan van Huysum, Italienische Landschaft
441 Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch
458 Arie de Vois, Bildnis einer Dame
482 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Vier Putten
499 Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen
504 Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde, Landschaft mit dem Kastell von Francheville
505 Jan Hackaert und Johannes Lingelbach, Gebirgige Landschaft mit Reiter in Abendbeleuchtung
534 Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler
540 Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase
552 Cornelis Pietersz. Bega, Interieur mit stillender Mutter
585 Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall
589 Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine
590 Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland
593 Julius Porcellis (?), Bewegte See
594 Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen
600 Roelof Jansz. van Vries, Bauernhütten in einem Wald
602 Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden
606 Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster
617 Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakottavase
641 Cornelis Pietersz. Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen
642 Cornelis Pietersz. Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus
644 Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau
646 Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See
648 Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler in seinem Atelier beim Zeichnen
653 Willem van Mieris, Eine alte Frau mit einem Uringlas: „Die Kurpfuscherin“
669 Salomon Rombouts und Johannes Lingelbach, Waldlandschaft mit Spaziergängern
672 Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss
674 Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht
692 Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe
701 Godfried Schalcken, Die Heilige Familie
708 Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen
709 Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an
721 Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade
722 Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel
735 Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze
762 Jan Wijnants, Johannes Lingelbach und DirckWijntrack, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger
783 Meindert Hobbema, Eingang zum Wald
863 Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln
885 Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655–1703) mit einem Diener mit Jagdbeute
1015 Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau porträtiert
1042 Melchior d'Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne
1048 Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen
1051 Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam
1083 Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg
1119 Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen
1122 Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?)
1126 Jan van der Heyden und Johannes Lingelbach, An einer Landstraße
1138 Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft
1139 Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See
1142 Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest
1149 Johannes Vermeer van Delft, Der Geograph
1188 Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel
1230 Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft
1233 Cornelis Pietersz. Bega, Wirtshausszene
1234 Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett
1235 Nicolas van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse
1237 Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter
1241 Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten“
1272 Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und Durchzug eines Heerbannes
1278 Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren
2070 Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, die mit Rüstungsteilen spielen: Der März und der April
2269 Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge
SG 530 Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft

Erwerbungsdaten

1816 Egbert Jaspersz. van Heemskerck, Eine vor der Mahlzeit betende Familie (Inv. Nr. 3)
1816 Nicolaes Maes, Bildnis einer Dame in einem schwarzen Kleid (Inv. Nr. 13)
1816 Jan Weenix, Bildnis eines holländischen Kaufmanns (Inv. Nr. 102)
1816 Abraham Mignon, Stillleben mit Früchten (Inv. Nr. 121)
1816 Jan van Huchtenburg, Besuch im Feldlager (Inv. Nr. 126)
1816 Adriaen van de Velde, Hirt und Hirtin mit ihrer Herde am Brunnen (Inv. Nr. 165)
1816 Godfried Schalcken, Ein Künstler im Atelier (Inv. Nr. 166)
1816 Bartholomeus Engels, Landschaft mit Brunnen an einem Höhleneingang mit rastenden Reitern und Wäscherinnen (Inv. Nr. 182)
1816 Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Die beiden Synagogen in Amsterdam (Inv. Nr. 259)
1816 Jan van Huysum, Italienische Landschaft (Inv. Nr. 307)
1816 Frans van Mieris d. J., Ein Gelehrter an seinem Schreibtisch (Inv. Nr. 441)
1816 Arie de Vois, Bildnis einer Dame (Inv. Nr. 458)
1816 Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Vier Putten (Inv. Nr. 482)
1817 Willem van de Velde d. J., Stürmische See mit einzelnen Schiffen (Inv. Nr. 499)
1817 Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde, Landschaft mit dem Kastell von Francheville (Inv. Nr. 504)
1817 Jan Hackaert, Gebirgige Landschaft mit Reiter (Inv. Nr. 505)
1817 Cornelis Dusart, Holländische Bauernwirtschaft mit Drehleierspieler (Inv. Nr. 534)
1817 Rachel Ruysch, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Glasvase (Inv. Nr. 540)
1817 Cornelis Pietersz. Bega, Interieur mit stillender Mutter (Inv. Nr. 552)
1817 Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde, Gebirgslandschaft mit einer Hirschjagd bei einem Wasserfall (Inv. Nr. 585)
1817 Hendrik Meyer, Landschaft mit Schafherde vor einem Bauernhaus in einer Ruine (Inv. Nr. 589)
1817 Jan van der Heyden, Schloss Loenersloot in Holland (Inv. Nr. 590)
1817 Julius Porcellis (?), Bewegte See (Inv. Nr. 593)
1817 Jan Hulswit, Landschaft mit Gehöft unter Bäumen (Inv. Nr. 594)
1817 Roelof Jansz. van Vries, Bauernhütten in einem Wald (Inv. Nr. 600)
1817 Paulus Constantijn La Fargue, Die Korte Mare in Leiden (Inv. Nr. 602)
1817 Jacob Ochtervelt, Kavalier im Fenster (Inv. Nr. 606)
1817 Jacob van Walscapelle, Stillleben mit Blumenstrauß in einer Terrakotta-Vase (Inv. Nr. 617)
1817 Cornelis Pietersz. Bega, Zwei trinkende und rauchende Dirnen (Inv. Nr. 641)
1817 Cornelis Pietersz. Bega, Bauern und Schankmädchen in einem Wirtshaus (Inv. Nr. 642)
1817 Gerrit Zegelaar, Interieur mit stillender Frau (Inv. Nr. 644)
1817 Jan van Os, Boote und Segelschiffe auf stiller See (Inv. Nr. 646)
1817 Jan Ekels d. J., Ein junger Künstler beim Zeichnen in seinem Atelier (Inv. Nr. 648)
1817 Willem van Mieris, Eine alte Frau mit Uringlas: „Die Kurpfuscherin" (Inv. Nr. 653)
1817 Salomon Rombouts und Johannes Lingelbach, Waldlandschaft mit Spaziergängern (Inv. Nr. 669)
1817 Andries Vermeulen, Winterlandschaft mit Eisläufern auf einem Fluss (Inv. Nr. 672)
1817 Arie de Vois, Kopf eines bärtigen Mannes in orientalischer Tracht (Inv. Nr. 674)
1817 Nicolaes Maes (Kopie?), Bildnis eines Mannes mit Kappe (Inv. Nr. 692)
1817 Godfried Schalcken, Die Heilige Familie (Inv. Nr. 701)
1817 Cornelis de Heem, Prunkstillleben mit kopulierenden Spatzen (Inv. Nr. 708)
1817 Jan Ekels d. J., Ein Bauer zündet seine Tabakspfeife an (Inv. Nr. 709)
1817 Meindert Hobbema, Eingang zum Wald (Inv. Nr. 783)
1818 Cornelis de Heem, Stillleben mit Gemüse und Früchten vor einer Gartenbalustrade (Inv. Nr. 721)
1818 Abraham Mignon, Stillleben mit totem Geflügel (Inv. Nr. 722)
1818 Godfried Schalcken, Mädchen mit hoher Haube und brennender Kerze (Inv. Nr. 735
1828 Jan Wijnants, Johannes Lingelbach und Dirck Wijntrack, Tümpel mit Enten, Angler und Jäger (Inv. Nr. 762)
1833 Jan Weenix, Stillleben mit totem Hasen und Vögeln (Inv. Nr. 863)
1839 Caspar Netscher, Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Pieter Six (1655-1703) mit einem Diener mit Jagdbeute (Inv. Nr. 885)
1865 Aert de Gelder, Selbstbildnis als Zeuxis, der eine hässliche alte Frau portraitiert (Inv. Nr. 1015)
1867 Melchior d' Hondecoeter, Ein Hahn verteidigt eine von einem Falken geschlagene Henne (Inv. Nr. 1042)
1868 Adriaen van de Velde, Lichtung im Wald mit äsenden Rehen (Inv. Nr. 1048)
1868 Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Das Stadthaus in Amsterdam (Inv. Nr. 1051)
1873 Meindert Hobbema, Hütte an einem Weg (Inv. Nr. 1083)
1877 Melchior d'Hondecoeter (Kopie), Hahn und zwei Hennen (Inv. Nr. 1119)
1878 Arnold Houbraken, Bildnis eines Mannes (Rudolf van Loen?) (Inv. Nr. 1122)
1878 Jan van der Heyden und Johannes Lingelbach, An einer Landstraße (Inv. Nr. 1126)
1883 Adriaen van de Velde, Hirschjagd in einer sumpfigen Waldlandschaft (Inv. Nr. 1138)
1884 Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt), Windstille See (Inv. Nr. 1139)
1884 Wybrand Hendriks, Stillleben mit Blumenstrauß und Vogelnest (Inv. Nr. 1142)
1885 Johannes Vermeer van Delft, Der Geograph (Inv. Nr. 1149)
1890 Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?), Landschaft mit Bauernhaus auf einem Hügel (Inv. Nr. 1188)
1892 Arie de Vois, Bildnis einer Frau mit Hund in einer Parklandschaft (Inv. Nr. 1230)
1892 Cornelis Pietersz. Bega, Wirtshausszene (Inv. Nr. 1233)
1892 Frans van Mieris d. Ä., Bildnis einer Frau mit Barett (Inv. Nr. 1234)
1892 Nicolas van Haeften, Eine Köchin putzt Gemüse (Inv. Nr. 1235)
1892 Jan Wijnants, Landschaft mit Reiter (Inv. Nr. 1237)
1892 Balthasar van der Veen, Bauernhäuser an einem Bach: „Fischerhütten" (Inv. Nr. 1241)
1895 Jan Griffier, Flusslandschaft mit Rheinmotiven und Durchzug eines Heerbannes (Inv. Nr. 1272)
1895 Harmen Loeding, Stillleben mit Früchten und einer chinesischen Porzellanschüssel mit Erdbeeren (Inv. Nr. 1278)
1934 Monogrammist HVB, Muntere Gesellschaft (Inv. Nr. SG 530)

1959 Holländischer Meister um 1620, Ländliche Szene mit Kuhmelkerin und Kindern, die mit Rüstungsteilen spielen: Der März und der April (Inv. Nr. 2070)
1983 Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts, Seifenblasender Junge (Inv. Nr. 2269)

Provenienzen

Abegg, Domenikus: 783
Baranowsky, Nikolaus, Wien: 863
Brentano, Josephine und Anton Theodor, Frankfurt a. M.: 1272, 1278
Eissenhardt, Johannes, Frankfurt a. M.: 1119
Frankfurt a. M., Kunstverein: 1015, 1048, 1051, 1083, 1138, 1139, 1142, 1149
Frankfurt a. M., Städtische Galerie: SG 530
Gontard, Moritz, Frankfurt a. M.: 1230, 1233, 1234, 1235, 1237, 1241
Grambs, Johann Georg, Frankfurt a. M.: 585, 589, 590, 593, 594, 600, 602, 606, 617, 641, 642, 644, 646, 648, 653, 669, 672, 674
Gruyter, Willem de, Senior, Amsterdam: 709
Hahn, Albert und Karin Hahn-Hissink, Kronberg/Taunus: 2269
Hardy, Edmund, Mainz: 1126
Kessler, Hugo, Frankfurt a. M.: SG 530
Koch, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 1122
Kratz, Walter, Frankfurt a. M.: 2070
Leisler, Wilhelm Charles Frédéric, Hanau: 708
Liesching, Samuel Gottlieb, Stuttgart: 721
Neufville-Gontard, Sophia Franziska de, Frankfurt a. M.: 499, 504, 505, 534, 540, 552
Noé, J.: 762
Schnaase, Charlotte, geb. Schoenowska, Wiesbaden: 1188
Schönborn, Graf von, Pommersfelden: 1042
Siegler, Franz, Frankfurt a. M.: 722
Städel, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 3, 13, 102, 121, 126, 165, 166, 182, 259, 307, 441, 458, 482
Wendelstadt, Karl Friedrich, Frankfurt a. M.: 692
Weng, Johann Daniel von, Stuttgart: 735
Wilmans, Gerhard Friedrich, Frankfurt a. M.: 885
Wilmans, Gebrüder, Frankfurt a. M.: 701

VERÄNDERTE ZUSCHREIBUNGEN

Inv. Nr.	Neue Zuschreibung	Brinkmann, Sander (Verz. 1995)	Weizsäcker (Verz. 1900)
13	Nicolaes Maes	Nicolaes Maes	Nicolaes Maes (Art des)
126	Jan van Huchtenburg	Jan van Huchtenburgh	Johan van Huchtenburgh
182	Bartholomeus Engels	Karel Dujardin (Nachfolger)	Jan Asselyn (Art des)
458	Arie de Vois	Frans van Mieris d. Ä. (Nachfolger)	Frans van Mieris der Ältere (Nachfolger)
482	Niederländischer Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	Jacob de Wit (?)	-
504	Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde	Frederik de Moucheron	Frederick de Moucheron
505	Jan Hackaert und Johannes Lingelbach	Holländischer Meister um 1680	Jan Hackaert
585	Frederik de Moucheron und Adriaen van de Velde	Frederik de Moucheron	Frederick de Moucheron
593	Julius Porcellis (?)	Jan Peeters	Julius (?) Porcellis
653	Willem van Mieris	Arie de Vois	Arie de Vois
669	Salomon Rombouts und Johannes Lingelbach	Salomon Rombouts und Johannes Lingelbach	Salomon Rombouts
692	Nicolaes Maes (Kopie?)	Niederländischer Meister um 1660	Rembrandt Harmensz. van Rijn (Schule)
762	Jan Wijnants, Johannes Lingelbach und Dirck Wijntrack	Jan Wijnants	Jan Wijnants, Johannes Lingelbach und Dirck Wijntrack
1119	Melchior d'Hondecoeter (Kopie)	Melchior de Hondecoeter (Kopie)	Jacomo Victors
1139	Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt)	Willem van de Velde d. J. (und Werkstatt)	Willem van de Velde der Jüngere
1142	Wybrand Hendriks	Jan van Huysum (Nachahmer)	Jan van Huysum
1188	Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts (Umkreis Cornelis van Zwieten?)	Niederländischer Meister des 18. Jahrhunderts (?)	-
1241	Balthasar van der Veen	Meindert Hobbema	Meindert Hobbema
1278	Haermen Loeding	Pieter de Ring	Pieter de Ring
2070	Holländischer Meister um 1620	Flämischer Meister vom Anfang des 17. Jahrhunderts	-
2269	Holländischer Meister des 18. Jahrhunderts	-	-
SG 530	Monogrammist HVB	Monogrammist HvB	-

PERSONENREGISTER

der Vorbesitzer der Gemälde und der im Text sowie in den Anmerkungen genannten Künstler

A
ABEGG, Domenikus 198, 200
AELST, Pieter Coecke van 32, 33
AELST, Willem van 213, 324, 326, 327, 327[24], 328, 400, 538, 540, 540[7]
AERTSEN, Pieter 136
AMSTEL, Cornelis Ploos van 65
ANDRIESSEN, Jurriaan 284
ANTHONISSEN, Aernout van 582[20]
ASSELIJN, Jan 86, 86[1], 88, 89, 90, 90[21, 22], 92, 124, 126, 337, 344
AST, Balthasar van der 169[23], 404
AVED, Jacques André Joseph 410, 411
AVERCAMP, Hendrick 495, 496

B
BACKHUYSEN, Ludolf 232, 388
BARANOWSKY, Nikolaus 537, 538, 538[1]
BARBIERS d. Ä., Pieter 241, 246
BARBIERS d. J., Pieter 241, 246
BARY, Hendrick 22
BEEFTINGH, A. van 188
BEGA, Cornelis Pietersz. 15–18, 18[3], 19, 19[8], 20, 20[12], 21, 21[16], 23, 24, 25, 26, 26[12], 27–30, 30[2], 31–34, 34[18], 35, 36, 36[5], 37–40, 40[23]
BEHAM, Hans Sebald 67[17], 68, 68[19]
BELLEVOIS, Jacob 586[50]
BENING, Simon 494, 495
BERCHEM, Nicolaes 124, 253[14], 337, 345, 352, 377, 429, 447–449, 449[24], 450[28]
BERCKHEYDE, Gerrit Adriaensz. 43–49, 49[28], 50, 50[29], 51, 51[34], 52, 53, 53[2], 54–57, 57[35], 58, 59, 59[43], 60, 60[45], 90[16]
BERCKHEYDE, Job Adriaensz. 46, 54, 59[43], 60[45], 90[16], 92, 92[36]
BESBORODKO, Prinz Alexander Andreevich 438, 438[3]
BESBORODKO, Graf Alexander Grigorevich Koucheleff 438, 439
BESBORODKO, Graf Grigory Koucheleff 438f., 439[12, 15, 16], 443, 443[55]
BIRKENSTOCK, Johann Melchior Von 116, 116[1], 117, 118, 118[5, 7], 260
BISSCHOP, Jan de 358, 360, 420[22]
BLOEMAERT, Abraham 366
BLOOT, Pieter de 137
BLOOTELING, Abraham 302, 309, 520[15]
BOESCH, Adolf Josef 474
BOL, Hans 496[19]
BOONEN, Arnold 407
BORCH, Gerard ter 333, 334[1], 354, 362, 362[47], 412
BOSCH, Hieronymus 68[25]
BOTH, Jan 124, 126, 253, 254, 255, 337, 344
BOUMAN, Elias 57
BRABECK, Friedrich Moritz Freiherr von 104, 106[7], 108[62], 114[95], 288, 289, 291[5, 7], 294
BRAIJ, Jan de 183
BRAKENBURGH, Richard 136, 158[18]
BRAMER, Leonard 479
BREENBERGH, Bartholomeus 253
BREKELENKAM, Quiringh van 22[20]
BRENTANO, Antonie 116, 116[3], 118, 119[8], 123[31, 32], 260, 260[3]
BRENTANO, Anton Theodor 119, 123[31, 32], 258, 260, 260[3]
BRENTANO, Franz 115, 119, 119[10]
BRENTANO, Josephine 116, 118, 119, 258
BRIL, Paul 253, 253[11]
BROUWER, Adriaen 24, 69, 153, 156, 157, 265
BRUEGEL d. Ä., Pieter 68, 202, 253, 253[11], 495, 496[23], 498[24]
BRUEGHEL d. Ä., Jan 120, 202
BRUYN, Jan Jacob de 436, 439, 439, 439[10, 11], 443, 443[52]
BUECKELAER, Joachim 136
BUYTEWECH, Willem 333, 333[5], 334
BYS, Rudolf 44[1]

C
CABEL, Arent Arentsz. de 574, 576
CAMPEN, Jacob van 46, 54, 57
CAPPELLE, Jan van de 386, 388, 390, 458[22], 463, 463[8], 466, 468, 469, 496[16]
CARRACCI, Annibale 356, 358, 358[10], 360, 360[34, 35]
CATS, Jacob 279, 284, 285, 285[21]
CATTELS, Pieter 212
CHANDELLE, Andreas Joseph 322, 322[1], 325
CHAPUIS, Jean Joseph 462, 462[2, 4], 464, 464[21]
CODDE, Pieter 333, 333[9]
CONINXLOO, Gillis van 202
CRAMMER Simmonsz., Jacob 472, 475, 475[20]
CUYP, Aelbert 491, 494
CUYP, Jacob 276

D
DANSER NYMAN, Jan 472, 475, 475[21], 479[82]
DAVID, Gerard 413, 413[32]
DEBLOIS, Charles Alphonse 308[11], 474
DECKER, Cornelis 521
DEMIDOFF, Paul 472, 474, 476
DIJCK, Cornelis van 436, 439, 439[8, 9], 443, 443[53]
DISHOEK, Ewout van 408, 412
DOOMER, Lambert 343
DOU, Gerrit 77, 212, 287, 290f., 291[11], 292, 292[14], 293, 293[20], 302, 303, 303[29, 32], 306, 308, 363, 365, 375, 375[19], 384, 407, 414, 415[44], 418, 419, 419[19], 421, 421[29], 424, 505f., 506[19], 507[25], 516, 518[12], 564, 569
DRIELST, Egbert van 247, 247[16], 248, 285, 285[21], 286, 286[23]
DUBBELS, Hendrick 390, 391
DUGHET, Gaspard 253[15]
DUJARDIN, Karel 90, 90[21], 91f., 92[36], 93, 93[39], 343, 343[23], 433, 446f., 470
DUMONT DE CAMBRAI, Alexandre 472, 472[10], 475, 476
DUQUESNOY, François 375, 375[19, 20], 376
DUSART, Cornelis 21, 61–65, 65[7, 9], 66, 66[10], 67, 67[16, 18], 68, 69, 69[29], 70
DYCK, Anthonis van 270, 270[16], 359, 359[32], 360, 360[40], 420f., 421[28], 510, 519, 549

E
EECKHOUT, Gerbrand van den 146[26]
EISSENHARDT, Johann 200, 222, 222[1], 224, 224[2], 560, 561
EKELS d. Ä., Jan 71, 82
EKELS d. J., Jan 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
ENGELS, Bartholomeus 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93[39]
ÉTIOLLES, Leroy de 190, 191, 191[6]
EYL SLUYTER, Hendrik van 560, 561

F
FABRITIUS, Carel 486, 486[187]
FEILITZSCH, Ludwig Baron von 554, 554[2]
FISEAUX, Jean Etienne 472, 472[6]
FLINCK, Govaert 269, 269[6], 270, 270[17], 510, 512
FRANCKENSTEIN, Pieter Hendrik Goll van 472, 475, 475[23], 479[82]

G
GAESBEECK, Adriaen van 212[12]
GELDER, Aert de 102–104, 104[4], 105–110, 110[69], 111, 112, 112[78], 113, 113[88, 90, 92, 94], 114, 114[95, 97], 273[34], 291, 291[11]
GERRITSZ, Hessel 183[27], 496[19]
GLAUBER, Johannes 253, 374[11]
GOLTZIUS, Hendrick 144, 145[17], 210[5], 211
GONTARD, Moritz 23f., 134, 171[1], 172, 172[3], 290f., 509f., 554, 590, 590[1]
GORTZIUS, Geldorp 160
GOYEN, Jan van 369[24], 370, 440, 555, 557, 574, 593, 594
GRAMBS, Johann Georg 29f., 35f., 72, 74, 80, 95f., 180f., 244, 246, 282f., 296,

298, 346, 348, 377–379, 387f., 394, 396, 494, 500–502, 522, 524, 529f., 565, 579f.
GREBBER, Pieter de 153, 157
GRIFFIER, Jan 115–118, 118[6], 119, 120, 121, 121[22], 122, 123, 123[34]
GRUYTER Senior, Willem de 79, 79[3], 80

H
HAARLEM, Cornelis van 15
HACKAERT, Jan 124, 125, 126, 127, 128, 128[12, 15], 129, 129[19], 130, 130[20]
HAEFTEN, Nicolas van 131, 132, 133, 134, 135, 135[7], 136, 137, 137[18]
HAHN, Albert 208
HAHN, geb. Hissink, Karin 207, 208
HALS, Dirck 333
HALS, Frans 69, 109[67], 157, 274, 275, 277, 277[16]
HANSEN, Carel Lodwijk 285, 285[21]
HARDY, Edmund 171, 172, 172[2, 3, 4, 5]
HAUBOLD, Carl 132, 134, 134[1, 2, 3, 4]
HEEM, Cornelis de 139–142, 142[4, 5], 143, 143[12], 144, 145, 145[19], 146, 146[25], 147, 148, 148[4, 5, 6, 13, 15], 149–152, 166[9]
HEEM, Jan Davidsz. de 139, 142f., 143[12], 144, 144[15], 146, 146[24, 25], 148, 150, 151, 151[19, 20], 152, 167[12], 261, 262, 262[12], 263, 312, 314, 316f., 317[22], 318, 318[26], 319–321, 321[45, 48], 326–328, 405, 405[12], 406, 406[14], 534
HEEMSKERCK d. Ä., Egbert Jaspersz. van 153–158, 158[18], 159, 159[19, 20], 161
HELST, Bartholomeus van der 146[26], 270, 270[16]
HEMESSEN, Jan Sanders van 33
HENDRIKS, Wybrand 162–166, 167[15], 168, 169, 169[23], 279
HEYDEN, Jan van der 48, 52, 54, 57[35], 94, 96, 100, 100[23], 170–174, 174[16, 18, 20], 175, 176, 176[27], 178–182, 182[22, 24], 183, 183[27, 28], 184, 184[30], 185, 185[39], 186, 286, 429, 442[46], 450[30], 472[3]
HEYDEN, Pieter van der 68[25], 496[19]
HISSINK, Jack Wilhelm 208
HOBBEMA, Meindert 187–194, 194[40, 41, 42], 195–197, 197[48], 198–200, 200[1, 9], 201–205, 247, 248, 353, 393, 399, 429, 435[28], 491, 526, 527, 555, 590, 590[1, 5], 592, 593
HOLLÄNDISCHER MEISTER des 18. Jahrhunderts 207, 208, 209
HOLLÄNDISCHER MEISTER um 1620 572, 573, 576, 577
HONDECOETER, Gijsbert de 213
HONDECOETER, Gillis Claesz. de 202, 213
HONDECOETER, Melchior de 213– 216[3], 217, 218, 218[24], 219, 219[27, 29], 220[32, 33, 36], 221–224, 224[9], 225, 226, 541, 541[10]
HONTHORST, Gerard van 26[10], 383, 384[33]
HOOCH, Pieter de 334, 334[12], 335, 336, 377, 477, 569
HOOGSTRATEN, Samuel van 102, 111[77], 227, 407, 482
HOUBRAKEN, Arnold 15, 19, 102, 109[65], 113[89], 115, 124, 157, 170, 175[20], 184[34], 185[43], 220, 227–230, 230[2], 231, 231[14], 232, 232[18], 233, 234, 265, 272[30], 287, 354, 377, 407, 429, 450[30], 452, 500, 551, 578
HUCHTENBURG, Jan van 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 407
HULSWIT, Jan 240–244, 244[2], 245, 246, 247, 247[14], 248, 286
HUYS, Frans 496[23], 498[24]
HUYSUM, Jan van 163f., 166, 166[8, 9], 167, 168, 168[16, 17], 169, 169[23], 249, 250–253, 253[14, 15], 254, 254[20], 255, 255[27, 29], 256, 386, 388, 388[6], 405, 534
HUYSUM, Justus 253, 253[14], 255

I
INGHELRAMS, Cornelis 68[26]
IPPEREN, Matthias Ignatius van 79

J
JOSI, Christiaan 472, 472[7]

K
KANN, Max 472
KATZENELNBOGEN, Johann Anton I. Knebel von 313, 317, 321
KEIRINCX, Alexander 174
KESSLER, Hugo 332, 333
KEYSER, Hendrick de 54, 57
KEYSER, Thomas de 362, 362[48]
KICK, Cornelis 528
KNELLER, Godfried 270[16]
KNÜPFER, Nicolaes 500
KOCH, Johann Friedrich 228
KRATZ, Walter 572, 574

L
LA FARGUE, Jacob Elias 94, 100
LA FARGUE, Paulus Constantijn 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101
LAER, Pieter van 253
LAIRESSE, Gerard de 337, 345, 352, 374[11, 12, 14, 15]
LANGE, Arnoud de 472, 475, 475[22]
LAQUI, Willem Joseph 162
LE GRAND, Louis Claude 88, 89, 90
LE ROY, Étienne-Victor 462, 463[5], 464, 464[18, 19, 21]
LEISLER, Wilhelm Charles Frédéric 140, 142, 146, 146[26]
LELIE, Jan Adriaen Antonie de 190, 190[2], 191[5]
LELY, Peter 270[16], 520[15]
LEVECQ, Jacobus 102, 227
LEYSTER, Judith 83, 83[20]
LIESCHING, Samuel Gottlieb 147, 147[1], 148
LIEVENS, Jan 293, 505
LIMBURG, Gebrüder (Paul, Johan und Herman) 494
LINGELBACH, Johannes 124–126, 128[13], 130, 170–172, 175, 253, 337, 345, 351, 352, 394, 396–398, 398[18], 399, 521, 555, 558f., 561, 561[13], 563
LOEDING, Harmen 166[8], 257–261, 261[5], 261, 262, 262[13], 263, 264
LOEN, Rudolph von 228, 229, 230, 233
LOOTEN, Govaert 471, 472, 475, 475[19]
LOOTEN, Jan 115
LORME, Anthonie de 50, 50[31], 60, 60[45]
LORMIER, Willem 410, 410[3], 411
LORRAIN, Claude 253, 254, 255, 255[24]

M
MAES, Nicolas 102, 265–269, 269[7, 11, 12], 270, 270[16], 271, 272, 272[31], 273–277, 277[16], 278, 477
MANDER, Karel van 68[26], 111, 111[77], 419, 575, 575[12, 13]
MARRELL, Jacob 143[12], 312, 327[28]
MASSYS, Jan 27[13]
MAX I. Joseph, König von Bayern 554
MERIAN, Maria Sibylla 327, 327[28]
MERIAN D. Ä., Matthäus 327[28]
METSU, Gabriel 24, 40, 41, 333
MEULEN, Adam Frans van der 234
MEYER, Hendrik 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286
MIERIS d. Ä., Frans van 210, 211, 232, 287, 288, 288[1], 289–292[13], 293, 294, 294[28], 298, 298[9], 299–301, 303, 306, 384, 410, 412, 413, 413[36], 414, 414[37], 415, 415[44], 419–422, 422[35], 504, 506, 507[24], 508[31], 510, 513, 513[13], 516, 516[8], 518[12]
Mieris d. J., Frans van 295, 304–306, 306[3], 307–309, 309[14], 310, 311, 379, 484, 484[171, 172], 507[25]
MIERIS, Jan 287, 302
MIERIS, Willem van 232, 295, 297f., 298[7, 9], 299f., 301[24], 304, 309f., 418, 418[1]
MIGNON, Abraham 144, 148[13], 166[8], 167[12], 312–317, 317[22], 318–320, 320[42], 321–323, 325, 326, 326[16], 327, 327[28], 328, 328[36], 329, 329[37], 530[1], 540[7]
MIJ, Hieronymus van der 295, 304
MOELAERT, Jacob 102, 232
MOLENAER, Jan Miense 82, 83, 153
MOLIJN, Pieter de 366, 368
MONOGRAMMIST HVB 330, 331, 332, 333
MOOR, Carel de 295, 407, 520[16]
MORGENSTERN, Johann Friedrich 16, 64, 88, 90, 90[24], 394, 454, 501, 504
MOUCHERON, Frederik de 125, 337–340, 340[3], 341, 341[6], 342, 342[9, 12], 343, 343[21], 344, 344[24], 345, 345[31, 33], 346–348, 348[1], 349–351, 351[14], 352, 429, 450[30]
MOUCHERON, Isaac de 253,253[15], 254, 254[22], 337
MUSSCHER, Michiel van 42

N
NAIVEU, Matthijs 211
NARISCHKINE, B. 438
NEER, Aert van der 109[67], 110, 496, 496[16], 497
NEER, Eglon Hendrik van der 335, 335[16], 412, 513
NETSCHER, Caspar 211, 231f., 232[18], 354f., 355[2], 356, 356[3], 357f., 358[9], 359f., 360[38], 361f., 362[47, 48, 51, 52], 363, 365, 512, 512[7], 519f., 548f., 549[14]
NEUFVILLE-GONTARD, Sophia Franziska de 16, 18, 64, 125, 340, 401, 454
NEYN, Pieter de 574, 576
NIEDERLÄNDISCHER MEISTER des 17. Jahrhunderts 365, 366, 367, 370
NIEDERLÄNDISCHER MEISTER der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 371, 373, 375, 376
NIEUWENHUYS, Christianus Johannes 472
NOÉ, J. 560

O
OCHTERVELT, Jacob 335, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385
OS, Jan van 166, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 464, 530, 532[8]

OSTADE, Adriaen van 15, 18, 18[3], 19, 20, 24, 26, 30–33, 36, 61, 65, 66, 66[10], 67, 69, 69[31], 70, 84, 157, 157[12], 158, 158[13], 159, 159[23]
OSTADE, Isaac van 61

P
PAETS, Adriaen 472, 475, 475[17], 484
PALAMEDESZ., Anthonie 333, 333[9]
PASSE, Crispijn de 160
PATINIR, Joachim 120
PEE, Theodorus van 436
PEETERS, Bonaventura 583[34], 584
PEETERS, Jan 578, 580, 582, 583, 583[34], 584, 584[42, 43, 44], 586
PEREIRE, Emile 472, 472[10]
PEREIRE, Isaac 471, 472, 474
PILLET, Charles 463, 463[6], 465[24, 25], 472, 474
POELENBURCH, Cornelis van 115, 253
PORCELLIS, Jan 578, 580–583, 583[34, 35], 584, 584[40], 585, 585[47], 586, 586[54], 587
PORCELLIS, Julius 459, 578–582, 582[28], 583, 583[34, 35], 584, 586, 587, 587[54]
POST, Pieter 183, 184[30], 400
POTTER, Paulus 429, 431–433, 433[18], 434, 434[23], 435, 435[30], 447
POULLAIN 86, 88, 89[7], 90, 90[16]
POURTALÈS-GORGIER, James-Alexandre Comte de 560, 560[4], 561
POUSSIN, Nicolas 253, 478
PRESTEL, Johann Gottlieb 522, 522[1], 525
PYNACKER, Adam 343, 344[24], 551

Q
QUELLINUS, Artus 47

R
RANDON DE BOISSET, Paul 410, 411
REMBRANDT Harmensz. van Rijn 102, 104, 104[3, 4], 106, 107, 107[26, 27], 108–110, 110[68, 69], 111, 111[78], 112, 112[83], 113, 113[90], 114, 114[95], 224, 265, 269, 271, 272, 272[29, 30, 31, 33], 273, 276, 291[11], 293, 293[17, 20, 23], 308, 308[7, 8], 360[35], 476–478, 484, 485[177], 489[198], 504, 505, 505[15, 16, 18], 506, 506[19], 507, 508, 508[27, 29]
RING, Pieter de 258, 260, 261, 262, 263[19, 20], 264
ROGHMAN, Roelant 115, 181, 181[15], 183, 183[28]
ROMBOUTS, Gillis Salomonsz. 393, 397, 398, 398[14], 399, 521
ROMBOUTS, Salomon 393, 394, 395, 396, 397, 398, 398[14], 399
RUISDAEL, Jacob van 187, 192f., 195–197, 197[47], 200f., 201[15], 202f., 205, 248, 285[20], 353, 366, 368, 393, 399, 438–441, 496, 521, 526, 551, 555, 561f.
RUYSCH, Rachel 166[8], 167[12], 400–402, 402[1], 403–406, 534
RUYSDAEL, Salomon van 187, 194[40], 524, 557

S
SACEGHEM, M. van 460, 460[1], 462[2], 464[18, 19, 20, 21], 465, 465[25], 466, 469, 469[60]
SAENREDAM, Jan 144, 145[17]
SAFTLEVEN, Cornelis 137, 377
SAFTLEVEN, Herman 115, 119, 119[16], 120, 121, 121[21, 22], 123, 123[33], 137
SANDRART, Joachim von 574, 575, 575[10]
SAVERY, Jacob 249
SAVERY, Roelant 120, 219[29]
SCHALCKEN, Godfried 102, 144[14], 150[18], 238[13], 318[28], 407–412, 412[17], 413, 414, 414[37], 415, 415[43, 44], 416–418, 418[14], 419, 420, 420[22], 421, 421[26, 28], 422, 422[35], 423, 424, 424[9, 13], 425–427, 427[15], 428
SCHNAASE, Charlotte 366
SCHNAASE, Karl 365
SCHÖNBORN, Lothar Franz von 44, 44[1], 46, 46[6, 7], 214, 214[1], 216f., 217[7]
SCHRIECK, Otto Marseus van 148, 148[13], 213, 551
SEDELMAYER, Charles 190, 190[3], 191, 191[7, 8], 460, 463, 463[6, 7], 465, 472, 472[12]
SEREVILLE, M. de 560, 561
SIEGLER, Franz 322, 325, 325[7, 8], 326[9]
SIX, Jan 358, 360, 360[35]
SIX, Pieter 358, 360, 360[35]
SLINGELANDT, Pieter Cornelisz. van 22, 210, 211, 212[12, 13], 212, 515, 516, 516[8], 569
SNYDERS, Frans 213, 216–218, 218[24], 219, 225, 317
SOCHET, Charles René Dominique, gen. Le Chevalier Destouches 410, 411
SORGH, Hendrick 472, 472[3], 475, 475[18]
SORGH, Hendrick Martensz. 137, 180, 180[2, 4], 471, 583, 585, 585[49, 50], 586
STÄDEL, Johann Friedrich 53f., 86, 88, 156, 235f., 250– 252, 265f., 268, 305, 306, 313f., 321, 371f., 418, 444, 446, 450, 515, 544, 546
STALPAERT, Daniël 54, 57
STEEN, Jan 137, 137[18], 158[19], 161, 161[36]
STÖBER, Franz Xaver 356
STOLBERG, Graf Andreas Otto Henning zu 104, 114[95], 288, 291, 291[5]
STRIJ, Jacob van 284
SUYDERHOEF, Jonas 574, 575

T
TEMPEL, Abraham van den 287, 500
TENIERS d. J., David 137, 156
TIZIAN (Tiziano Vecellio) 360
THULDEN, Theodor van 412[26]
TOL, Dominicus van 211[13]
TOORENVLIET, Jacob 287, 295, 418

U
ULFT, Jacob van der 170

V
VALCK, Gerald 42
VALCKENBORCH, Lucas van 202[24]
VEEN, Balthasar van der 588, 589, 590, 591, 592, 593, 593[22], 594
VEERENDAEL, Nicolaes van 321[48]
VELDE, Adriaen van de 124, 170, 174, 174[16, 18], 175[21], 181f., 184, 184[34], 185, 187, 337f., 340, 345f., 348, 348[1], 351f., 429–433, 433[18], 434, 435, 435[28, 29, 32], 436–438, 438[4], 439, 439[13, 18], 440–442, 442[46, 50], 443–448, 448[20], 449, 449[24, 25], 450, 521, 551
VELDE, Esaias van de 574, 575, 576, 576[16]
VELDE d. Ä., Willem van de 429, 452, 454, 466, 468[53]
VELDE d. J., Willem van de 386, 388, 390f., 429, 452–456, 456[17], 457–469, 469[57]
VERKOLJE, Jan 481, 486[184]
VERMEER van Delft, Johannes 78, 180[2], 291, 291[11], 308, 309, 470–476, 476[47], 477–481, 481[116], 482–484, 484[172], 485, 486, 486[187], 487–489, 529
VERMEULEN, Andries 491, 492, 493, 494, 495, 496, 496[21], 497, 498, 499
VERSPRONCK, Johannes 146[26]
VLIEGER, Simon de 388, 391, 452, 458, 458[22], 459, 459[26], 469[57], 485
VLIET, Hendrick van 50, 50[31], 60, 60[45]
VLIET, Jan Gillisz. van 508
VICTORS, Jacobus oder Jacomo 222, 224
VICTORS, Jan 224
VINCKBOONS, David 68, 69, 69[27], 183[27], 202, 496[19]
VINNE, Vincent Laurensz. van der 15, 393
VISSCHER, Claes Jansz. 160[28], 183[27]
VISSCHER, Johannes 24
VOIS, Arie de 270[22], 296, 296[1], 298, 298[7], 299, 300, 303, 500, 501[1, 3], 502, 502[9], 503, 504, 506–513, 513[14, 15], 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520
VORSTERMAN, Lucas 420, 421
VRIES, Roelof Jansz. van 398, 521–524, 524[3], 525–527
VROOM, Cornelis Hendricksz. 187, 202, 584[42]

W
WALSCAPELLE, Jacob van 152, 528, 529, 530, 530[1, 3], 531, 532, 533, 534, 535
WEENIX, Jan 166[9], 213, 219, 219[28, 29], 536–541, 541[10], 542–550
WEENIX, Jan Baptist 217, 219, 219[25], 536, 538, 540, 541[10], 547[1], 548, 550[21]
WENDELSTADT, Karl Friedrich 274, 276
WENG, Johann Daniel von 423, 424, 424[1]
WERFF, Adriaen van der 413, 413[33], 516[9]
WESTENBERG, Pieter George 241
WET, Jacob Willemsz. de 59[43]
WIJNANTS, Jan 175, 175[20], 429, 551–563
WIJNTRACK, Dirck 551, 558, 559, 561, 561[13], 562, 562[21, 22], 563
WILLAERTS, Adam 312
WILMANS, Gerhard Friedrich 355, 356, 356[4, 5, 6], 358[7], 410, 411
WILS, Jan (oder Joan) 343, 344[24]
WILSON, John W. 462, 464, 465, 465[24, 25], 466, 469
WIT, Jacob de 371, 372, 372[8], 374, 376
WORST, Jan 341, 343, 343[17], 349, 350, 351, 351[14]
WOUWERMAN, Philips 234, 236, 239, 239[15], 429, 440, 440[36], 442, 551, 566
WTENBROUCK, Moyses van 574, 575, 576
WYCK, Thomas 234

Z
ZEGELAAR, Gerrit 564, 565, 566, 566[2, 3], 567, 568, 569, 570
ZWIETEN, Cornelis van 364, 365, 366, 367, 368, 369, 369[20], 370

ABBILDUNGSNACHWEIS

Amsterdams Historisch Museum: 41, 270, 346, 521, 605
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau: 644
Artothek: 2, 13, 22, 30, 38, 48, 58, 69, 76, 81, 92, 101, 111, 123, 133, 142, 149, 156, 170, 179, 187, 188, 212, 226, 231, 242, 248, 257, 266, 274, 284, 296, 305, 312, 324, 333, 343, 354, 365, 375, 382, 391, 402, 412, 420, 429, 436, 443, 451, 459, 469, 476, 482, 490, 497, 507, 515, 528, 542, 552, 563, 572, 577, 585, 594, 603, 612, 620, 629, 635, 642, 655
Bayerische Staatsbibliothek München: 543
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München: 200, 326, 368, 461, 645
© Bildarchiv Foto Marburg: 584
Bpk/RMN/Musée du Louvre, Paris: 35, 36, 40, 180, 356, 483, 538, 539
Bpk/Galleria Palatina, Florenz: 477
Christie's London: 84, 85, 251, 643
Collection Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag: 3, 14, 70, 84, 93, 136, 147, 161, 184, 190, 201, 219, 245, 249–251, 256, 259, 278, 290, 316, 327, 328, 338, 405, 425, 430, 445, 520, 524, 545, 546, 547, 566, 573, 579, 614, 615, 621, 628, 650, 656
Collectie Rijksmuseum Amsterdam © Rijksmuseum-Stichting Amsterdam: 19, 34, 50, 77, 103, 122, 146, 164, 172, 234, 332, 559, 575, 595
Collection Rijksmuseum Twenthe, Enschede (photography R. Klein Gotink): 75
© A. C. Cooper (Colour) Ltd., London: 342, 414
Courtauld Institute of Art, Photographic Survey: 199, 213
Culture and Sport Glasgow (Museums): 551, 565
Dordrechts Museum, Dordrecht: 306
© His Grace the Duke of Bedford and the Trustees of the Bedford Estates: 277
The Fine Arts Museums of San Francisco: 51
Fitzwilliam Museum, Cambridge: 83, 453
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien: 233
Göttingen, Gemäldesammlung der Universität: 335
Groninger Museum, Groningen. Foto: John Stoel, Haren Gr.: 393, 394
The J. Paul Getty Museum Los Angeles: 554
© IRPA-KIK, Bruxelles: 258, 297
Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis Den Haag: 227, 275, 452, 460, 500
© Kulturstiftung DessauWörlitz, Bildarchiv, Aufnahme: Hein Fräßdorf: 367
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen. Foto: Stickelmann: 606
© Kunsthaus Lempertz Köln: 298
© Kunsthistorisches Museum, Wien: 61, 339, 435, 544
Kunstmuseum Basel: 578, 580
© Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer): 4
Manchester City Galleries, Manchester Art Gallery: 646
© The Metropolitan Museum of Art: 188
Musée Crozatier, Le-Puy-en-Velay: 307
© Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris: 49
Musée des Beaux-Arts d'Angers: 630
Musée des Beaux-Arts de Caen, Martine Seyve photographe: 586
Musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais. Dépôt du département des peintures du Musée du Louvre, Paris. © C. Mounier: 438
Musée des Beaux-Arts, Quimper: 21
Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon. Foto: Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.: 379
© Museum Associates/ LACMA: 171
Museum der bildenden Künste Leipzig. Foto: Ursula Gerstenberger: 395, 501
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: 12, 23, 128, 140, 287, 317
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister: 60, 383, 419, 437, 564, 574
© The National Gallery, London: 325, 403, 486
© The National Gallery of Ireland, Dublin: 428
The National Gallery of Scotland, Edinburgh: 384
© The National Museum of Fine Arts, Stockholm: 366, 525
Archiv National Museum in Warschau: 613
© The National Trust, photo library/John Hammond: 470
Nederlands Scheepvaartmuseum Amsterdam: 604
ÖNB/Wien, Bildarchiv: 385
Regional Archives Leiden. Foto: A. Dingjan: 95
Rheinisches Bildarchiv Köln: 104, 124
The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II: 229
SLUB Dresden / Abt. Deutsche Fotothek, H. J. Koch: 120
© Sotheby's London: 42, 50, 86, 137, 245, 316
© Sotheby's New York: 587
© Sotheby's Picture Library: 125, 289, 413
Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders: 143, 494
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: 24, 246, 596
© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: 491
Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten: 39, 276
Städel-Kooperationsprofessur am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität, Frankfurt am Main, OSIRIS-A1: 9, 55, 66, 67, 72, 99, 116, 117, 126, 131, 165, 166, 168, 192, 197, 221, 235, 236, 237, 244, 263, 265, 272, 282, 295, 311, 347, 360, 361, 376, 389, 409, 421, 440, 450, 463, 467, 502, 532, 533, 541, 601, 634
Städel Museum, Frankfurt a. M.: 1, 5–8, 10, 15–18, 20, 25–29, 31, 32, 37, 43–47, 52–54, 56, 57, 59, 63–65, 68, 73, 74, 78–80, 87–91, 96–98, 100, 102, 105–110, 112–115, 118, 119, 127, 129, 130, 132, 134, 135, 138, 139, 141, 144, 145, 148, 151–155, 157–160, 163, 167, 169, 173-175, 177, 178, 181–183, 185, 186, 191, 193–196, 202–211, 214–218, 222–225, 230, 238, 239, 241, 243, 247, 252–255, 260–262, 264, 268, 269, 273, 279, 280, 281, 283, 285, 286, 288, 291–294, 299–304, 308–310, 313–315, 318–323, 329–331, 334, 336, 337, 341, 344, 348–353, 355, 357–359, 362–364, 369–374, 377, 380, 381, 386–390, 392, 396–400, 404, 406–408, 410, 411, 415–418, 422–424, 426, 427, 431–434, 439, 441, 442, 446–449, 454–458, 462, 464–466, 468, 472–474, 478–481, 484, 485, 487–489, 492, 493, 495, 496, 498, 499, 503–506, 510–519, 522, 523, 526, 527, 529–531, 534–537, 540, 548–550, 555–558, 560–562, 567, 569–571, 576, 581–584, 588–593, 597–600, 602, 607–611, 616–619, 623–627, 631–633, 636–641, 647–649, 651–654, 657, 658
Städel Museum, Frankfurt a. M., Graphische Sammlung: 11, 62, 121, 162, 176, 189, 228, 340, 345, 471
The State Hermitage Museum, St. Petersburg: 150
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen: 475
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden: 71, 94, 508
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen: 232
Szépművészeti Múzeum, Budapest. © The Budapest Museum of Fine Arts: 378, 401, 444, 622
The Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio. Foto: Tony Walsh, Cincinnati, Ohio: 220
Teylers Museum Haarlem The Netherlands: 33
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck: 553
© The Trustees of the British Museum, London: 267
Wallace Collection, London. © By kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London: 271
Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts: 509
York Museums Trust (York Art Gallery): 568

Alle übrigen: Archiv des Städel Museums

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.