



— MEISTER UM REMBRANDT —

VORLÄUFER

SCHÜLER

ZEITGENOSSEN

*G*ALERIE
HANS

MEISTER UM REMBRANDT

VORLÄUFER SCHÜLER ZEITGENOSSEN



MEISTER UM REMBRANDT

VORLÄUFER SCHÜLER ZEITGENOSSEN

Mit Beiträgen von

Anne Auber, Jan Kelch, Gode Krämer
Werner Schade, Werner Sumowski

GALERIE
HANS

KÜNSTLERVERZEICHNIS

BACKER, JACOB A.	43, 44
BEGA, CORNELIS.....	46
BOL, FERDINAND.....	20, 21
CROOS, ANTHONIE VAN DER.....	54
DOOMER, LAMBERT.....	42
EECKHOUT, GERBRAND VAN DEN.....	27
ELSHEIMER, ADAM.....	1–3
FABRITIUS, BAREND.....	26
FABRITIUS, CAREL.....	25
FLINCK, GOVERT.....	28–30
GELDER, AERT DE.....	34, 35
GOUDT, HENDRICK.....	5
HOOGSTRAATEN, SAMUEL VAN.....	31, 32
HULSMAN, JOHANN.....	4
KONINCK, PHILIPS.....	36–38
LIEVENS, JAN.....	22–24
MAES, NICOLAS.....	33
MOEYAERT, NICOLAES.....	7
MOLIJN, PIETER DE.....	51–53
OSTADE, ADRIAEN VAN.....	45
OVENS, JÜRGEN.....	40, 41
RIJN, REMBRANDT VAN.....	8–19
RUISDAEL, JACOB VAN.....	50
VILLEERS, JACOB DE.....	39
VLIEGER, SIMON DE.....	47–49
WTENBROUCK, MOYSES VAN.....	6

Einleitung

Große Namen bleiben nicht ohne Einfluss auf das, was wir erwarten oder uns vorstellen. Wenn heute Ausstellungen holländischer Gemälde, Zeichnungen und Radierungen des 17. Jahrhunderts prominente Namen im Titel führen, sich u. a. wiederholt auf Rembrandt berufen, so gilt es zu prüfen, ob dieser klangvolle Bezug inhaltlicher Kennzeichnung dient oder als Werbemaßnahme zu nehmen ist. Zweifellos ist es nicht zulässig, eine Holländer-Schau mit dem Namen Rembrandts zu überschreiben, zu der dieser selbst wenig beizutragen hat. Rembrandts Kunst hat schon früh hohe Anerkennung gefunden und weitreichenden Einfluss ausgeübt. Hollands größter Künstler ist groß auch in der Rezeption durch Andere. In der Auseinandersetzung mit ihm und seiner Ausstrahlung entsteht der Eindruck, sein Schaffen repräsentiere das holländische 17. Jahrhundert. Aber so partikularistisch wie die junge Republik, so verzweigt war auch die bürgerliche Kultur des Landes, die sich aus einer Vielzahl eigenständiger Zentren und einer Vielzahl eigenständiger Meister, die dort tätig waren, konstituierte. Als Künstler kannte man einander über die Grenzen der Städte und Provinzen hinaus, ging auch aufeinander ein, im Wesentlichen hat jedoch jeder eigene Ziele verfolgt. Rembrandt kann nicht für das Ganze stehen, natürlich nicht für einen Frans Hals, Jacob van Ruisdael, Jan Vermeer van Delft und viele andere mehr.

Er steht jedoch für diese Präsentation, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl Werke vor Augen führt, die ihm eng verbunden sind und unter denen er auch selbst vertreten ist. Es wäre unbescheiden, hier ein Gemälde seiner Hand zu erwarten, eine Spezies, deren zahlenmäßiger Umfang durch die Forschungen der letzten Jahre überschaubar geworden ist und nur noch selten auf den Markt gelangt. Hand- und druckgrafische Arbeiten Rembrandts kompensieren jedoch diesen „Verlust“. Seine Zeichnungen, sofern sie bildmäßigen Anspruch vertreten, und die Radierungen wollen als eigenständige Kunstwerke genommen werden. Sie sind den Gemälden ranggleich zur Seite zu stellen. Wenn sich der Ruhm Rembrandts bereits zu Lebzeiten über weite Teile Europas verbreitet hatte, so ist dies in erster Linie seinen Radierungen zu verdanken, die begeistert gesammelt wurden und auch heute noch in ausgewählten Beispielen zu haben sind, darunter der eindrucksvolle „Triumph des Mardochai“ von 1641, der auf einen Kupferstich des verehrten Lucas van Leyden zurückgeht, oder das berühmte „Hundertguldenblatt“ von 1647/49, das in der Figurenkomposition mit Raffaels „Schule von Athen“ wetteifert.

Mit den Leistungen der großen Meister der Vergangenheit hat sich Rembrandt von Beginn seiner Laufbahn an befasst. Er folgte darin dem Vorbild seines Lehrers Pieter Lastman, dem bedeutendsten Vertreter der „Prärembrandtisten“, jener Gruppe gleichgesinnter holländischer Historienmaler, die in der Konzentration auf Darstellungen biblischen, insbesondere alttestamentlichen Inhalts die Voraussetzungen für die Kunst Rembrandts geschaffen haben. Dem Kreis um Pieter Lastman gehörten Nicolaes Moeyart (um 1592/93–1655) und Moyses van Wtenbrouck (um 1595–1647) an, die hier mit Gemälden zu sehen sind, deren betont landschaftliche Auffassung an Adam Elsheimer (1578–1610) denken lässt. Lastman hatte Elsheimer während seines Romaufenthaltes studiert. Obschon urkundlich nicht belegt, haben sich vielleicht auch Moeyart und van Wtenbrouck vor Ort mit Werken des Deutschen auseinandergesetzt, für dessen erzählerisches Talent und miniaturhaft feine Malweise die auf dieser Ausstellung gezeigte „Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja“ zeugt.

Nicht nur Rembrandt hatte bei Pieter Lastman gelernt, sondern vor ihm bereits Jan Lievens (1607–1647). In den Jahren zwischen 1625–1631 haben beide in Leiden miteinander eng zusammengearbeitet. Anfangs war es Lievens, der Rembrandt beeinflusste. Als er jedoch um 1630er Jahre den „Knaben mit entblößter Schulter“ malte, hatte sich das Verhältnis beider bereits verkehrt. Die feinmalerische Bildausführung und das subtil nuancierte Helldunkel setzen Rembrandts entwickelten Frühstil voraus. An Rembrandt hat Lievens jedoch nicht lange festgehalten. Stets offen für Geschmacksströmungen begann er, im flämischen Stil zu arbeiten, und

seine in dieser Manier mit dekorativem Ehrgeiz gestaltete Kompositionen haben Gefallen gefunden. Von diesen Werken unterscheidet sich das um 1650/52 entstandene „Opfer Gideons“. Die tief leuchtende Farbpracht des Bildes schmückt nicht, sie thematisiert.

Als Govert Flinck (1615–1660) um 1635 in Rembrandts Amsterdamer Werksatt eintrat, hatte er bereits eine Ausbildung bei Lambert Jacobsz in Leeuwarden absolviert. So ging es ihm allein darum, sich in der erfolgreichen Malweise Rembrandts weiterzubilden, und er hat dies zunächst mit Hingabe getan. Die ausdrucksvolle Tronie mit dem „Brustbild eines älteren Mannes“ der Jahre um 1638/40 galt lange als eine Arbeit Rembrandts. Wie Lievens hat sich auch Flinck vom großen Vorbild gelöst und der flämisch-klassizistischen Darstellungsweise zugewandt, ein Wandel, der ihn zum gefeierten Historienmaler machte, auch zu reichen Porträtaufträgen führte, darunter das um 1654 gemalte „Brustbild eines Mannes mit Baret“. Ein gefragter Porträtist war auch Jacob Backer (1608/09–1651), dem das um 1639/40 gemalte „Bildnis eines jungen Mannes“ und die in schwarzer Kreide auf blauem Papier gezeichnete Tronie eines „Jungen Mannes mit gefalteten Händen“ zuzuschreiben ist. Backer hatte zur gleichen Zeit wie Flinck bei Lambert Jacobsz in Leeuwarden gelernt. Die Annahme, er sei gleichfalls bei Rembrandt tätig gewesen, ist nicht zu belegen. Backer war Klassizist sozusagen ohne größeren Umweg.

In den späten 1630er Jahren bis etwa 1642 ist Ferdinand Bol (1616–1680) in der Werkstatt Rembrandts anzutreffen. Seine virtuose Skizze mit dem „Traum Jacobs“ bestätigt die stilistische Nähe zum Lehrer, dem das Blatt früher zugeschrieben war. Gleiches gilt für das in einem malerischen Helldunkel angelegte Blatt mit „Susanna im Bade“, das Rembrandts gleichnamiges Gemälde in Berlin voraussetzt, das 1647 datiert ist, an dem der Künstler jedoch schon seit etwa 1638 arbeitete. Während der 1635er Jahre zählte auch Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674) zu Rembrandts Schülern. Die hier gezeigte Studie für sein Dresdener Gemälde „Christi Darbringung im Tempel“ aus der Zeit um 1665 setzt in der Figureninszenierung Rembrandts gleichnamige, um 1640 entstandene Radierung voraus. Der Schleswig-Holsteiner Jürgen Ovens (1623–1678) ist als selbständiger Meister von 1641 an nachzuweisen. Zuvor soll er bei Rembrandt in Amsterdam gelernt haben. Der während seines zweiten Aufenthaltes in der Stadt um 1660 gemalte „Heilige Hieronymus als Büßer“ offenbart in der auf bräunliche Werte abgestimmten Tonalität und dem lebhaften Helldunkel die Nähe zum Vorbild. Auch Samuel van Hoogstraten (1627–1678), der Verfasser der 1678 edierten „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst“, ist auf der Ausstellung vertreten. Seine Zeichnungen mit der „Befreiung Petri“ (um 1649) und den „Zwei Marien am Grabe“ (frühe 1650er Jahre) bieten ein deutliches Indiz seiner profunden Kenntnis des rembrandtschen Schaffens. Nach eigenen Angaben hatte er zunächst bei seinem Vater in Dordrecht gelernt, um dann nach dessen Tod Ende 1640 die Ausbildung bei Rembrandt in Amsterdam fortzusetzen. Zu seinen Mitschülern gehörte Carel Fabritius (1622–1654), einer der talentiertesten und zugleich eigenwilligsten Vertreter der Rembrandt-Schule, dem Werner Sumowski das hier vorgestellte Gemälde „Elisa und die Sunamitin“ zugeschrieben hat. Als Vergleichsstück dienen „Mercur und Argus“ in Los Angeles, ein signiertes Bild, das in der Tat überraschende Parallelen aufweist. Allgemeine Akzeptanz hat die Zuschreibung bislang jedoch nicht gefunden. Im Katalog der Fabritius-Ausstellung von 2005 hat sich Frits Duparc gegen eine Autorschaft Carels ausgesprochen. Vielleicht hat auch der jüngere Bruder Barend Fabritius (1624–1673), der um 1650 selbständig zu arbeiten begann, bei Rembrandt gelernt. Obschon er in erster Linie dem Stil Carels folgte, entstanden auch Werke ausgesprochen rembrandtesken Charakters, darunter das in bewegter Linienführung und einem malerischen Helldunkel angelegte Studienblatt „Abraham bewirbt die Engel“, das der gemalten Fassung des Themas von 1664 in Arras zeitlich vorausgeht. Nicolaes Maes (1634–1693) hat die Grundausbildung in seiner Vaterstadt Dordrecht genossen, anschließend, vermutlich Ende der 1640er Jahre, setzte er seine Ausbildung bei Rembrandt fort, in dessen Art die in breiten, sicheren Zügen gestaltete Skizze mit der „Darbringung Christi im Tempel“ gestaltet ist. Aert de Gelder (1645–1727), einer der letzten Schüler Rembrandts, arbeitete zu Beginn der 1660er Jahre in dessen

Werkstatt. In der Auseinandersetzung mit dem malerisch breiten Spätstil des Lehrers verselbständigen sich die Mittel. Farbe, Beleuchtung und Auftragstechnik erlangen ästhetisch eigenen Wert. Das mit hohem Raffinement ausgeführte, ebenso geistvolle wie anstößige Tafelchen eines „Soldaten vor einem Bordell“ bestätigt dies.

Eine deutliche Abgrenzung zwischen den Künstlern, die nachweisbar bei Rembrandt gelernt haben und jenen, die ihn sozusagen aus dem Umkreis beobachteten, ist aufgrund der mangelnden Quellenlage kaum zu ziehen. Simon de Vlieger (um 1601–1653), ein spezialisierter Marinemaler, der hier mit einem Seestück und zwei Landschaftszeichnungen zu studieren ist, war kein Schüler Rembrandts, hat sich jedoch in den Jahren 1636–38 mit dessen Schaffen intensiv auseinandergesetzt. Etwas später, um 1640, hat der im Genrefach tätige Adriaen van Ostade (1610–1685) die grelle Drastik seiner Bauernszenen durch ein an Rembrandt orientiertes brauntoniges Helldunkel einer gemäßigteren Ausdruckslage zugeführt. Das „Geschlachtete Schwein“ ist ein Beispiel dieses Wandels. Zwischenzeitlich muss sich auch der seltene Jacob de Villeers (1616–1667) mit Rembrandt befasst haben. Sein „Gebirgs Panorama“ setzt in der phantastischen Motivierung flämische Prototypen voraus, nimmt aber auch in den vorherrschend bräunlichen Valeurs der Palette aber auch Anregungen des Amsterdamer Meisters auf. Philips Koninck (1619–1688) kannte Rembrandt persönlich, vielleicht war er sogar dessen Schüler. Denn seine eindrucksvollen Panoramalandschaften; von denen entsprechende Beispiele gezeigt werden, sind nicht nur von Hercules Seghers inspiriert, sondern vielmehr noch von Rembrandt. Auch Lambert Doomer (1624–1700) hat vermutlich nicht bei Rembrandt gearbeitet, aber dieser dürfte sein Talent entdeckt und gefördert haben. Seine „Landschaft mit dem Kastell Doorweert“ ist das Werk eines sorgfältig beobachtenden, stilistisch eigenständigen Meisters.

Cornelis Bega (1631/32–1664), dessen Schaffen dem Bauerngenre galt, geht im Gemälde „Bauer und Wirtin in einer Schenke“ auf die Darstellungsweise seines Lehrers Adriaen van Ostade ein. In der Sorgfalt und Glätte der Pinselführung offenbart sich zugleich der Einfluss der Leidener „Feinmalerei“, eine Richtung, die der frühe Rembrandt begründet hatte. Dieser Bezug ist eingestandenmaßen ein höchst indirekter. Wie bereits gesagt, Rembrandt steht nicht für die holländische Malerei insgesamt. Wenn auch die Mehrzahl der Exponate Spuren seiner Kunst aufweist, so sind auch Werke zu sehen, die frei von rembrandtesken Elementen bleiben, etwa Pieter Molyns (1595–1661) gezeichnete und gemalte Dünenlandschaften oder Jakob van Ruisdaels (1628/29–1682) eindrucksvolle „Hügellandschaft mit Kornfeld“. Während der frühe Molyn den Pionieren der neuen holländischen Landschaftsdarstellung zuzurechnen ist, bezeichnen Ruisdaels emotional berührende, ins Poetische gesteigerte Naturschilderungen den glanzvollen Höhepunkt der Entwicklung.

Jan Kelch

Adam Elsheimer

Frankfurt a.M. 1578 – 1610 Rom

Landschafts- und Historienmaler, Zeichner und Radierer. – Schüler von Philipp Uffenbach in Frankfurt, bei Hans Rottenhammer in Venedig. Um 1600 lässt sich Elsheimer in Rom nieder, wo er mit Hendrik Goudt (Kat. Nr. 5), Pieter Lastman, Peter Paul Rubens u. a. etablierten Künstlern Freundschaften pflegt. Berühmt für seine kleinformatische Landschaftsmalerei mit Figuren, bei der er einen eigenen Stil entwickelt. Häufig sind die Darstellungen in romantischer Stimmung gehalten und spielen bei Nachtbeleuchtung. Perfekte Lichtregie und Erfindungsreichtum sollen auch Rembrandt inspiriert haben, der vermutlich über seinen Lehrer Pieter Lastman auf Elsheimer aufmerksam und zu einem großen Bewunderer des deutschen Künstlers wurde. In jungem Alter von 32 Jahren stirbt Elsheimer völlig verarmt, nachdem er wegen finanzieller Schwierigkeiten einige Zeit im Schuldenturm verbracht hat. Er liegt in Rom begraben. Sein schmales Oeuvre wird weitgehend für seine Zeitgenossen und nachfolgende Künstlerkollegen.

1 Die Flucht des Aeneas aus Troja

Öl auf Kupfer (möglicherweise versilbert), 23,0 x 28,4 cm

Herkunft: Dr. F. Rothmann, London; K. Meissner, Zürich

Literatur: W. Sumowski in *Artibus et Historiae*, Nr. 25, Wien 1992 S. 149ff

Gutachten: W. Sumowski

Das Bild ist durch Werner Sumowski mit einleuchtender Begründung in das Spätwerk Elsheimers eingefügt worden (*Artibus et historiae*, Nr. 25, Wien 1992, S. 149ff.). Die durch Gottfried Sello in anderem Zusammenhang (Adam Elsheimer, Dresden 1988, S. 68) erhobenen Bedenken gegenüber der Frühdatierung des Bildes gleichen Theas in München, Alte Pinakothek (Werkverzeichnis von Keith Andrews Nr. II, 360 x 500 mm, [Abb.1]) sind damit entkräftet worden. Wirklich bietet die wesentlich kleinere späte Fassung eine inhaltliche Zuspitzung. Der junge Ascanius (Julus) ist hier in die Mitte des Bildes gestellt, wohl in der Bedeutung eines symbolischen Fackelträgers. Die Haltung seiner Mutter Kreusa folgt der des Kindes, doch ist ihr Arm erschreckt erhoben, was sich wohl weniger auf das Schicksal der Frau (sie geht auf der Flucht verloren), als auf das Erblicken des



Abb. 1. A. Elsheimer, Der Brand von Troja, München

Flammenkranzes um das Haupt des Kindes bezieht. Dieses Ereignis steht bei Vergil am Beginn der Flucht. (Die Feuerhaube des kleinen Ascanius erst vermag zusammen mit einem Lichtzeichen am Himmel den zum Bleiben entschlossenen Anchises umzustimmen.) Die Gruppierung der Gestalten entspricht ebenso wenig den Angaben der Aeneis, wie die durch das Feuerzeichen gestörte Zeitfolge. Im Bilde erscheint der Feuerglanz übrigens nicht direkt, sondern ist nur für Kreusa als Widerschein der Fackel im Haar des Knaben erkennbar. In Bezug auf die Hauptgruppe des Bildes ist es an Federico Baroccis Gemälde von 1598 in Rom, Galleria Borghese, zu erinnern. Bei Elsheimer ragen die vier Hauptfiguren bis in die obere Bildhälfte



hinein. Ein blasser roter Schein in der Mitte deutet die Tiefe des Raumes an, der durch Feuergarben zusammenbrechender Gebäude rechts und links, sowie durch die Andeutung des Gemetzels vor dem großen Pferd eher verstellt erscheint. Dem Turm der Flüchtenden links antwortet die Schlucht mit den Wartenden vor dem rettenden Schiff rechts, sie wird durch den großen Brückenbogen unter dem brennenden Haus gerahmt. Nur wenige Lichter weisen den Weg zum Ufer. Die Fackel des Ascanius beleuchtet Kreusa, deren rotes Kleid von einem gelben Brokatgewand mit weißer, blau verzierter Borte umhüllt ist. Eine Perlenkette schmückt das Haar. Das fortwehende weiße Tuch neben der Schulter, mit einer grünen Borte, deutet die verlorene Fassung der Frau an. Aeneas und Anchises sind eng zusammengefügt, in wirksamem Formengeflüster folgen dahinter Frauen und Greise. Auch diese Nebenfiguren, unter ihnen eine Frau mit einem Bündel auf dem Kopf, sind mit wenigen Strichen ungewöhnlich sicher gemalt.

Zu den bereits nachgewiesenen Motiven in anderen Arbeiten Elsheimers sind nachzutragen: für Kreusa die Frauengestalt im Vordergrund der Sintflut (Andrews 6) und die Zuschauerin links oben auf der Kreuztragung des Heraklius (Andrews 16.6). Außerdem die Frauengestalt mit hochgeworfenen Armen auf dem großen Studienblatt (Andrews 34); für den kleinen Ascanius die Eingeborenengestalt (Ziffer 1) auf dem Stich der Messrelationen von 1598 (Andrews 5), die des Mannes vorn auf dem Gemälde Paulus auf Malta (Andrews 10) und der Höfling links auf dem Brand von Troja (Andrews 11). Bei dem zähen Festhalten Elsheimers an Figurentypen sind Datierungsvorschläge für das Bild aus diesen Beobachtungen kaum herzuleiten. Der spröde Aufbau des Bildes aus wenigen parallel geführten Figuren lässt sich am besten mit Elsheimer selbst vereinbaren, diesen Mut hätte ein Nachfolger nicht aufgebracht. Innerhalb des eigenwilligen Konzepts sind die malerischen Akzente so souverän gesetzt, wie nur bei eigenhändigen Arbeiten des Künstlers.

WSCH (aus dem Gutachten vom 29.11.1993)



Adam Elsheimers (Umkreis)

2 Die Verspottung der Ceres

Öl auf Kupfer, 29,5 x 23,5 cm

Herkunft: Dr. F. Binder, Gateshead

Literatur: Keith Andrews, Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 2006, S. 188 (Kopien, (g)). – Sotheby's, London 25. 5. 1988, S. 28, Kat. Nr. 53

Das Thema entstammt den Metamorphosen von Ovid. Dort wird im 5. Buch, V. 446 – 61 beschrieben, wie Ceres auf der Suche nach ihrer von Pluto geraubten Tochter Proserpina vor der Hütte einer alten Frau um einen Trunk Wasser bittet. Weil sie so gierig trinkt, wird sie von einem Knaben, Stellio mit Namen, verspottet und sie verwandelt ihn aus Zorn in eine Eidechse.

Das vorliegende Bild ist eine Kopie nach Adam Elsheimers Erfindung, die in einer Vielzahl von Kopien existiert. Das Exemplar des Prado in Madrid [Abb. 1] (Öl auf Kupfer, 29,5 x 24,1 cm, Inv. Nr. 2181), das aus dem Besitz von Peter Paul Rubens in den König Philipp IV. von Spanien kam, wurde zwar nicht für Elsheimers Original, aber für die beste erhaltene Version gehalten. Seit Kurzem gilt ein in den Maßen mit dem Madrider Exemplar übereinstimmendes Bild in Privatbesitz in Milwaukee als Elsheimers Original, doch ist es in einem so schlechten Zustand, dass es nur schwer zu beurteilen ist.

Hendrik Goudt (1580/85 – 1648) stach nach einer Version – ungewiss welcher – seitenverkehrt einen Kupferstich [Abb. 2], (31,8 x 24,5 cm), der „AElzheimer pinxit. HGoudt skulpsit Romae 1610“ bezeichnet ist. Dieser Stich unterscheidet sich in einem sehr prägnanten Punkt von der Version in Madrid: Der Kopf des die Ceres verspottenden Knaben, in der Madrider Version in strengem Profil, ist in Goudts Stich en face dargestellt: Er blickt aus dem Bild den Betrachter an und lässt damit die ganze Welt an seinem Spott über die Göttin teilnehmen. Also ein sehr bedeutungsvoller Unterschied, zumal Elsheimer selbst in seiner eigenhändigen, nur in einem einzigen Exemplar im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle überlieferten Radierung (28,4 x 22,7 cm, Inv. Nr. 12870) den Kopf des Knaben en face darstellt.

Das vorliegende Bild entspricht nicht nur in diesem entscheidenden Punkt, sondern noch in einigen weiteren dem Stich von Goudt und weicht damit von der Version in Madrid ab. Dies betrifft folgende Stellen: 1. Der Mond füllt nicht wie im Prado-Bild die ganze obere Ecke aus, sondern ist kleiner und strahlt hinter dem Laub, nicht hinter den Ästen. 2. Die Räder unten sind entschieden weiter vom linken Rand entfernt – das obere steht ganz frei, das untere ist weniger stark angeschnitten. 3. Der Knabe ist en face dargestellt, nicht im Profil, seine auf die Ceres zeigende Hand zeigt unter dem Daumen Finger und ist nicht geballt. 4. Die Hand der alten Frau auf der Brust des Knaben zeigt einen abgewinkelten kleinen Finger und ist ohne den Daumen dargestellt. 5. Der Lichtstrahl, der durch den Türspalt aus der Hütte fällt, reicht bis nach unten zu den Füßen des Knaben. Neben diesen deutlich und gewichtigen Unterschieden zum Prado-Bild, die das vorliegende mit dem Kupferstich von Hendrik Goudt verbinden, gibt es noch weitere kleinere Gemeinsamkeiten, z. B. die Hautfalte in der rechten Armbeuge des Knaben, der Spalt auf der oberen Rundung des oberen Rades.



Abb. 1 A. Elsheimer (Kopie), Prado, Madrid



Abb. 2 H. Goudt, Kupferstich nach A. Elsheimer

Doch gibt es auch so deutliche Abweichungen des vorliegenden Bildes vom Stich – vor allem im Malerischen, z. B. in dem wesentlich größeren Reichtum der Faltegebung der Kleider der Ceres, der größeren Genauigkeit der Darstellung von Füßen, Zehen und den Holzschienen unten, dem Rutenbündel links im Kupferstich – , so dass es ausgeschlossen ist, in dem vorliegenden Bild das Original zum Stich und d. h. ein Original Adam Elsheimers zu sehen. Dennoch steht das vorliegende Bild dem Original Elsheimers weit näher als die Vielzahl anderer Kopien nach der „Verspottung der Ceres“, zumal sie zum überwiegenden Teil seitenverkehrt, also nach Goudt Stich ausgeführt sind. Die Farbschönheit und die weitgehende Übereinstimmung mit dem Bild Elsheimers, nach dem Goudt seinen Stich ausführte, macht eine Entstehung dieses ungewöhnlich gut erhaltenen Bildes noch in Rom, wohl in direktem Umkreis Elsheimers wahrscheinlich.

GK



Adam Elsheimer (nach)

3 Paulus auf Malta

Öl auf Kupfer, 16,7 x 21,4 cm

Auf der Rückseite in der Mitte in schwungvoller Schrift wohl des 19. Jh.: „Elsheimer“

Dargestellt ist eine Szene aus der Apostelgeschichte Kap. 28, V. 1–6: Das Schiff, das Paulus als Gefangenen nach Rom bringen soll, gerät vor Malta in einen Sturm und kentert. Paulus und andere retten sich auf die Insel und werden von den Bewohnern freundlich aufgenommen, die ein Feuer entzünden zum Trocknen der Kleider. Beim Holzsuchen beißt eine Schlange Paulus in die Hand und „er schlenkerte das Tier ins Feuer... Sie aber warteten, wenn er schwellen würde oder tot niederfallen. Da sie aber lange warteten und sahen, daß ihm nichts Ungeheures widerfuhr, wandten sie sich und sprachen, er wäre ein Gott.“ Diese Szene mit Paulus und der Schlange ist ganz links am Rand dargestellt, während den übrigen Vordergrund genrehaft die Schiffbrüchigen beim Trocknen der Kleider einnehmen.

Das Bild ist die nahezu gleichgroße Kopie – und zwar die bisher einzig bekannte Kopie – nach Adam Elsheimers themengleichen Bild in der National Gallery in London (Inv. Nr. 3535, Öl auf Kupfer, 17 x 21,3 cm).

Während der Kopist im Vordergrund die Vielzahl der kleinen Figuren beibehalten hat – mitunter allerdings in stark abweichender Farbigkeit – schwächt er im Hintergrund die dramatische Wirkung von Sturm und See ab. Die im Londoner Bild wild über den runden Felsen im Mittelgrund spritzende Gischt, dahinter die Wellen, die ans Ufer peitschen, die Trümmer des Schiffes auf dem Meer, die Blitze und das Leuchtfeuer hinten auf dem Berg, all diese von Elsheimer mit großer Genauigkeit geschilderten Details sind weitgehend zurückgenommen, sodass der Hintergrund keine aufgewühlte, sondern eine beruhigte Natur zeigt. Dazu passt auch die am Horizont hinten links auf- oder untergehende Sonne, die auf Elsheimers Bild nicht vorkommt.

Da es offenbar keine graphische Reproduktion nach Elsheimers Originalbild gibt, muss es der Kopist jedenfalls vor Augen gehabt haben. Andererseits erlaubt sich der Kopist – wie gezeigt – im Hintergrund große Freiheiten und kopiert im waldigen Teil die Bäume keineswegs genau nach dem Original, sondern malt sehr selbstbewusst einen eigenen Baumschlag, der nicht wie Elsheimers Original von der Wildheit und Expressivität Frederik van Valkenborchs inspiriert ist, sondern von der Feinheit Jan Breughels und seines Umkreises in Antwerpen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Elsheimers Bild auf der Rückseite im Kupfer die eingravierte Nachricht trägt: „Costó mil doblones en Amberes“, was als Antwerpen gelesen werden muss.

Die Abweichungen im Hintergrund, die der Kopist sich leistet, aber auch die stark veränderten Farben der Kleidungsstücke der Figuren im Vordergrund – sie sind keine nachträglichen Übermalungen – vor allem auf der rechten Seite, wo im Mittelgrund auch Elsheimers Holz suchende Figuren fehlen, könnten darauf hindeuten, dass der Kopist das Bild nach einer Zeichnung nach dem Gemälde Elsheimers ausführte.

GK



Johann Hulsman zugeschrieben
(um 1610 – vor 1652)

4 Predigt Johannes d. Täufers

Öl auf Kupfer, 16,8 x 22,0 cm

Rückseitig in der Mitte der Tafel eine Bezeichnung wohl 19. Jh. mit dem Namen „Elsheimer“, wovon sicher nur die vorderen Buchstaben lesbar sind.

Herkunft: Kurt Bauch, Freiburg (als Jan Pynas)

Es ist ein außerordentlich schönes, frisch wirkendes Bild. In der linken Hälfte vor und unter einer Baumgruppe hat sich eine Gruppe von Menschen, meist stehend, aber auch zu Pferd versammelt, um der Predigt des Täufers zuzuhören. Dieser steht ganz im Dunkeln etwas erhöht über der Menge, mit dem in Redegestus gesenkten rechten Arm und in der Linken seinen Kreuzesstab. Die rechte Hälfte des Bildes bietet einen weiten Ausblick über einen flachen Bodenvordergrund, einen kleinen schimmernden Teich, der von Gebüsch gesäumt wird, unter hohem Himmel.

Die rückseitige Beschriftung, die das Bild als ein Werk Elsheimers annimmt oder ausgibt, ist sicherlich spätestens im 19. Jh. geschrieben. Damals, aber noch bis tief ins 20. Jh. hinein – so noch in der Monographie von Heinrich Weizsäcker von 1936 – wurden solche Waldlandschaften mit Ausblick und mit kleinen Figuren als typische Werke Elsheimers angesehen. Schon in den Forschungen von Hans Möhle und Ernst Holzinger, die zur Elsheimer-Ausstellung von 1966 in Frankfurt führten, wurden eine Reihe solcher Landschaften als Werke Elsheimers in Zweifel gezogen, und seit der grundlegenden Revision der Zuschreibungsfragen durch Keith Andrews 1977 werden verschiedene niederländische, deutsche oder italienische Künstler wie Adriaen van Stalbemt, Jan und Jacob Pynas, Nicolaes Moeyaert, David Teniers d. Ä., Johann König, Jacob Ernst Thomann von Hagelstein, Carl Saraceni u. a. als Maler für solche, früher Elsheimer zugeschriebene oder ihm scheinbar nahe stehende Landschaften, genannt.

Mit den genannten Malern, die meist die kompakten Rundungen der Bäume auf Elsheimers römischen Landschaften nachahmen, kommt nach meiner Meinung keiner als Autor für das Bild in Frage: Zu bewegt wirkt die Baumgruppe im vorliegenden Bild durch die helleren Laubkronen, die aus den dunklen Laubmassen herauswachsen. Sie scheint bereits von der neuen Realistik niederländischer und flämischer Landschaftskunst beeinflusst. Dagegen kommt vielleicht der Kölner Maler Johann Hulsman als Autor des Bildes in Frage. Seine „Predigt Johannes d. Täufers“ der Eremitage in Petersburg (Öl auf Kupfer, 30,7 x 47,8 cm, Inv. Nr. 2060) wurde ehe die eingeritzte Signatur mit der Jahreszahl 1635 auf der Rückseite gefunden wurde, Elsheimer zugeschrieben und zeigt dem vorliegenden Bild vergleichbare Turbanträger und Berittene. Sein ebenfalls rückseitig signiertes Kupferbild „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ der Augsburger Kunstsammlungen und Museen (29,2 x 45 cm, Inv. Nr. 12512) ist deutlich inspiriert von Elsheimers „Kleinem Tobias“ und seiner „Flucht nach Ägypten“. Andererseits ist in seinem sehr uneinheitlichen Werk, vor allem in den religiösen und mythologischen Figurenbildern, der Einfluss Rubens deutlich, und in den landschaftlichen Hintergründen der der gleichzeitigen flämischen Landschaftsmaler zu erkennen. Vor allem der Ausblick links mit dem spiegelnden See, der den Lichteffekten auf dem Augsburger Bild nahe steht, und der malerische schwungvolle Pinselstrich sprechen für eine vorsichtige Zuschreibung an den Kölner Maler.

GK



Hendrick Goudt

Den Haag 1580/85 – 1648 Utrecht

Kupferstecher, Maler und Zeichner. – Über die Lehrzeit Hendrick Goudts ist wenig bekannt, vermutlich erhielt er in Den Haag von Simon Frisius eine Ausbildung zum Kupferstecher. Während eines Aufenthalts in Rom lernt er ca. 1604 Adam Elsheimer kennen und wird dessen größter Verehrer. Sein Werk ist maßgeblich von Elsheimer beeinflusst. Dieser wiederum arbeitet über viele Jahre hauptsächlich für seinen Freund und Gönner, der ihn mit Aufträgen überhäuft. Das überwiegend graphische Werk Goudts trug wesentlich zur Verbreitung der Werke Elsheimers bei, da er dessen Gemälde in Kupferstiche umsetzte. Die Kupferstiche Hendrick Goudts gelten als Meisterwerke der Reproduktionsgraphik. Goudt litt an einer schweren psychischen Erkrankung und stirbt 1648 in geistiger Umnachtung.

5 Hügelige Landschaft mit Bäumen und Haus

Feder in Braun, 10 x 16 cm,

links unten mit brauner Tinte: Rimbrant

Herkunft: Links unten fast getilgter, hochovaler Sammlungsstempel (angeblich L. 474: Pseudo-Crozat); angebl. Slg. Tessin, Stockholm; angebl. Graf de la Gardie (Nr. 1842); Verst. Christie's, New York, 30. Januar 1998, Nr. 366 m. Abb. (Goudt); Verst. Christie's, Amsterdam, 9. November 1998, Nr. 59 m. Abb. (Goudt zugeschr.); Galerie Hans, Hamburg; Privatbesitz

Ausstellungen: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten“ I, Stuttgart 1999, S. 18 m. Abb. (S. 229, Nr. 68); „Die Entstehung der Landschaft“, Stuttgart 2005/06, Nr. 98

Literatur: M. Stocker, in Kat. 2005/06, S. 273, Nr. 98 m. Abb.

Goudt wurde in Holland vor 1605 mit dem Manierismus der Goltzius-Nachfolge vertraut. Er war hochbegabt, was seine unübertreffbar qualitätsvollen Stiche nach Gemälden Elsheimers ab 1608 bezeugen¹. Um 1606 in Rom zog er als Gehilfe und vermöglicher Mäzen zu Elsheimer ins Haus und begann ihn nachzuahmen. Trotz Bewunderung bis zur Selbstaufgabe hat er, wie Sandrart berichtet² Elsheimer wegen nicht abgearbeiteter Vorschüsse ins Schuldgefängnis werfen lassen. Er war wohl geistig gestört. Nach Elsheimers Tod zog er 1611 nach Utrecht, wo er als Ritter und Pfalzgraf auftrat. 1628 entmündigt, lebte er im Schwachsinn bis 1648. Mit zunehmender Krankheit verwildern seine Zeichnungen zu Psychogrammen. Die Blätter sind später Elsheimer zugeschrieben worden. Mit Skizzen wie dieser, gehört Goudt in die Vorgeschichte Rembrandts. Ein Sammler aus dem 18. Jh. hat hier an ein Werk von Rembrandt selbst gedacht.

WS



¹ K. Andrews, Adam Elsheimer, Paintings, Drawings, Prints, 1977, Abb. 74, 86, 88, 90

² J. von Sandrart, Teutsche Academie etc., 1675, hrsg. von R. A. Peltzer 1925, S. 162

Moyses van Wtenbrouck

Den Haag um 1595 – um 1647 Den Haag

Historien-, Landschafts- und Bildnismaler, Zeichner und Radierer. – Über die Ausbildung des Malers, dessen Name uns in unterschiedlichen Schreibweisen begegnet (u. a. Mos(z)es van Wt(t)enbroeck oder van Uyt(t)enbroeck) ist wenig bekannt.¹ Die Annahme, er habe sich zeitweise in Rom aufgehalten, ist nicht zu belegen. Seine früheste bekannte Arbeit, eine Radierung, ist 1615 entstanden. 1620 als Mitglied in die Haager Lukasgilde eingetreten, 1627 zu deren Dekan ernannt. 1638 wird er für Gemälde bezahlt, die er für das Schloss Honselaarsdijk ausgeführt hatte. Bis 1646 erhielt er weitere Aufträge vom oranischen Hof. 1645 ist er noch in Den Haag nachweisbar. Im Juli 1647 wird seine Frau dagegen als Witwe erwähnt. Van Wtenbrouck hat Bildnisse geschaffen, vor allem aber Landschaften mit biblischer und mythologischer Staffage, die dem Künstlerkreis um Pieter Lastman, den Brüdern Pynas sowie Nicolaes Moeyaert (vgl. Kat. Nr. 7) nahe stehen.

6 Arkadische Ruinenlandschaft mit Hirtenpaar und Vieh. 1626

Eichenholz, 37,9 x 61,2 cm

Bezeichnet unten links: *M v W.B/FE 1626*

Herkunft: Verst. Amsterdam (Christie's), 06.11.2002, Nr. 81, repro. in Farbe.

Ein junges Hirtenpaar ist links vorn auf einem Felsplateau wiedergegeben: sie in offener Kleidung halb sitzend, halb liegend; er stehend in einer Pose, die an den ungeschliffenen Cimon aus Giovanni Boccaccios „Decamerone“ denken lässt.² Während sich der Vorgang in Richtung Liebe zu entwickeln scheint, bleibt das zu betreuende Vieh, das dahinter wiedergegeben ist, sich selbst überlassen. Kühe, Ziegen und Schafe weiden friedvoll an einem Wasserlauf und sorgen im hellen Licht eines warmen Sommertages für eine gelöste Stimmung. Die pastorale Szene spielt vor der Kulisse einer mächtigen antiken Ruine, die in ihrer streng flächenparallelen, wie unverrückbaren Ansicht den Eindruck eines Zitats vermittelt. Obschon van Wtenbrouck Italien vermutlich nicht bereist hat, mit den römischen Altertümern, die in ausgewählten Beispielen längst Eingang in die Druckgraphik gefunden hatten, war er vertraut. Er dürfte von einer Stichvorlagen ausgegangen sein, als er einen von der baulichen Vorgabe freizügigen Blick auf das Frigidarium der Thermen des Diocletian wiedergab, um der Landschaft antiken Charakter zu verleihen. Nicht nur das Figürliche, sondern auch die heroische Architektur verbindet den Schauplatz mit den idealen Gefilden Arkadiens, mit jenem erstrebenswerten Ort eines von allen Zwängen befreiten, glücklichen Lebens in idyllischer Natur.

Die Landschaft ist bewegt gestaltet. Dem Mittelgrund ist ein Bergausläufer einbezogen, der links auf höherer Etage einsetzt, die Architekturkulisse hinterfängt und etwas hebt, um dann nach rechts zum Wasser hin abzufallen. Im Wechsel der Bildhälften geht Nahes in Fernes über. Dem Figureschauplatz links, der zur Tiefe hin



¹ Die hier gewählte Schreibweise geht auf ein radiertes Selbstbildnis des Künstlers zurück; siehe: E. Buijsen, *Haagse Schilders in die Gouden Eeuw*, Den Haag 1998, p. 361.

² Giovanni Boccaccio, *Decamerone* (Fünfter Tag, Novella 1; erzählt von Pamfilo): Cimon, von nobler Herkunft und hübscher Gestalt, zeigte zum Leidwesen seines Vaters, eines zyprischen Edelmannes, keinerlei Interesse an standesgemäßer Ausbildung. Da er auch von grobem Benehmen war, schickte ihn der Vater auf das Land, um dort seinen Anlagen gemäß unter Knechten und Bauern zu leben. Eines Tages, zur heißen Mittagszeit, entdeckt Cimon Iphigenie, die unter Bäumen mit zwei ihrer Freundinnen und einem Bediensteten in der Nähe einer Quelle eingeschlafen war. Cimon verliebt sich in das schöne Mädchen. Er beschließt, seine Lebensweise grundlegend zu ändern, was ihm auch in kurzer Zeit gelingt. Nach einer Reihe von Abenteuern wird Iphigenie seine Frau.

blickverstellend abgeschirmt bleibt, ist rechts eine Sicht gegenübergestellt, die nach Maßgabe des Geländeabfalls zunehmend freier wird, um schließlich am Rande der Komposition den Hintergrund zu erreichen. Die diagonalen Linien- bzw. Perspektivbezüge von Berghang und Wasserlauf treffen sich dort. Der schmale Absatz vorn, der mit der Extra-Bühne des Hirtenpaares einsetzt und danach in einen Schilfgürtel übergeht, kommt der Wirkung eines niedrigen Repoussoirs gleich, das die Teile der Landschaft über die gesamte Breite des Formats zusammenhält und zugleich für einen zur Tiefe hin gerichteten Impuls sorgt.

Landschaften dieses Typs hat van Wtenbrouck in variierender Zusammenstellung der Elemente wiederholt geschaffen, wobei der Blick auf einen Wasserlauf, der in das Terrain tief einschneidet und die Gründe auf diese Weise gliedert, zu den Standardmotiven gehört. Als besonderes Stilmerkmal vermittelt das Werk den Eindruck des Konstruktiven, des Gebauten. Das sorgsam bedachte Rücken und Schieben mit ausgewählten Versatzstücken aus Natur und römischer Antike erinnert an Pieter Lastman und die Brüder Pynas, mit deren Historien sich van Wtenbrouck befasst haben dürfte. Die Staffage hat dagegen wenig gemein mit dem kraftvollen Personal in den Arbeiten der genannten Maler, sondern kommt vielmehr den delikate beobachteten Aktfigurchen nahe, die Cornelis van Poelenburghs arkadische Landschaften bevölkern.

Van Wtenbroucks mythologische Szenen basieren, sofern sie als solche bislang identifiziert wurden, ausnahmslos auf den Metamorphosen des Ovid bzw. auf der hiervon ausgehenden Bildtradition.³ Andere Quellen sollten jedoch nicht ausgeklammert bleiben. Ein direkterer Bezug zum „Decamerone“ ist hier zwar nicht zu erkennen, aber zumindest in Anspielung auf Boccaccio kann die Figurendarstellung gestaltet worden sein. Gültig ist diese Frage nicht zu entscheiden. Die Grenzen zwischen Mythologie und Genre verschwimmen gelegentlich im Schaffen des Malers.⁴

JK



³ Peter van den Brink, in: Ausst. Kat. *Het Gedroomde Land*. Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw, Utrecht – Frankfurt/M, Luxemburg 1993–94, p. 281, unter Nr. 58.

⁴ Im Mittelgrund sind zwei Figürchen (Kinder?) mit hoch gereckten Armen zu erkennen, deren Präsenz im Kontext der Darstellung kaum sinnvoll zu erklären ist.

Nicolaes Moeyaert

Amsterdam um 1592/93 – 1655 Amsterdam

Historien- und Bildnismaler; Zeichner und Radierer. – Tätig in Amsterdam. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. Bezüge zum Werk der in Rom arbeitenden Adam Elsheimer und Paul Bril deuten auf einen Italienaufenthalt (zwischen 1610–15), der aber nicht zu belegen ist. In den ersten datierten Gemälden, die 1624 einsetzen, gibt er sich als Prärembrandtist zu erkennen, gehört also dem Kreis um Pieter Lastman und die Brüder Jan und Jacob Pynas an, die ihn nachhaltig beeinflussten und denen Rembrandt seine Anfänge als Historienmaler mit dem Schwerpunkt auf biblische, vor allem alttestamentliche Themen verdankte. Lastmans bunte Palette hat Moeyaert übernommen, jedoch in zurückhaltendere Werte übertragen. Der Wandel in den frühen 1630er Jahren zu einer vereinheitlichenden, auf bräunliche Werte abgestimmten Tonmalerei geht dagegen auf Rembrandt zurück. Dessen weiterer Entwicklung ist der Künstler jedoch nicht gefolgt. Im Wesentlichen hat er am Vermächtnis Lastmans festgehalten und hierfür Anerkennung erhalten. So war er an den Festdekorationen aus Anlass des Empfanges Maria de Medicis in Amsterdam beteiligt (1638), hat ehrenvolle Aufträge vom dänischen König erhalten (1639) und war in Amsterdam auch ein gefragter Porträtist.

7 Jakob und die Hirten von Haran. 1629

Eichenholz, 28,9 x 42,5 cm

Bezeichnet rechts von der Mitte: *C L Moeyaert Fe/1629*

Herkunft: Verst. Amsterdam (Sotheby Mak van Waay), 26. 04. 1977, Nr. 87. – Verst. Amsterdam (Sotheby Mak van Waay), 15.05.1984, Nr. 50, repro. in Farbe. – Verst. London (Christie's), 08.12.1995, Nr. 282, repro. in Farbe. – Verst. London (Christie's), 25.04.2001, Nr. 57, repro. in Farbe.

Die dargestellte Szene bezieht sich auf die Flucht Jakobs, den seine Mutter Rebecca aus Angst vor der Rache Esaus zur ihrem Bruder Laban nach Haran geschickt hatte. Auf dem Wege dorthin trifft er auf Hirten, die mit ihrer Herde auf dem Felde an einem Brunnen lagern. Hierzu heißt es in der Genesis 29, 4–11: „Und Jakob sprach zu ihnen: Liebe Brüder, wo seid ihr her? Sie antworteten: Wir sind von Haran. Er sprach zu ihnen: Kennt ihr auch Laban, den Sohn Nahors? Sie antworteten: Wir kennen ihn wohl. Er sprach: Geht es ihm auch wohl? Sie antworteten: Es geht ihm wohl: und siehe, da kommt seine Tochter Rahel mit den Schafen... Als er noch mit ihnen redete, kam Rahel mit den Schafen des Vaters; denn sie hütete die Schafe. Da aber Jakob sah Rahel, die Tochter Labans, seiner Mutter Bruders, und die Schafe Labans, seiner Mutter Bruders, trat er hinzu und wälzte den Stein vom Loch des Brunnens, und trankte die Schafe Labans, seiner Mutter Bruders. Und küsste Rahel, und weinte laut.“

Viel Bewegungsfreiheit ist den Hauptakteuren, die vorn auf schmaler Spielfläche agieren, nicht zugebilligt. Das Gelände ist hügelig und fällt zum Mittelgrund schnell ab, um dann dahinter wieder anzusteigen. Dennoch ist der Vorgang übersichtlich vor Augen geführt. Jakob ist als Rückenfigur wiedergegeben, eine hoch aufragende, schlanke Gestalt, die auf dem hellen Boden gegen das niedrige Licht eines offensichtlich fortgeschrittenen Tages einen langen Schatten wirft. Am Treffpunkt, dem Brunnen rechts, den eine Steinplatte abdeckt, haben sich Hirten eingefunden. Auf sie war Jakob zugetreten und hatte sich nach Labans Befinden erkundigt. Und von ihnen erfährt er nun – exakt dieser Augenblick ist dargestellt –, dass es ihm wohl ergehe „und siehe, da kommt seine Tochter Rahel mit den Schafen“. Der Wortführer der bunt gekleideten Hirtengruppe gibt mit seiner ausgestreckten Rechten die Richtung an, aus der sie kommt bzw. lenkt den Blick Jakobs hinunter in die Senke des Mittelgrundes, durch die Rahel, noch ein Stück Weges entfernt, ihre Tiere treibt. In den Bauwerken, die sich auf der Höhe des Hanges über ihr abzeichnen, dürften die Ortschaft Haran mit dem Gehöft Labans und weiteren Bauten, wiedergegeben sein.



Der Erzählstil ist sachbezogen. Heftige Wendungen und Gesten der überlangen, an Jan Pynas erinnernden Figuren, bleiben um der inhaltlichen Klarheit willen vermieden. Von der Szene geht der Eindruck des Zuständlichen aus, ein Aspekt, zu dem der reich sortierte Tierbestand maßgeblich beiträgt. Ob Ziege, Schaf, Hornvieh oder Hund: es sind Edelbildungen der Natur, die vor dem Brunnen auf engstem Raum in friedvoller Ergebenheit darauf warten, getränkt zu werden. In einer kurz zuvor, um 1628 entstandenen Fassung, früher in der Slg. E. Schapiro, London, hat Moeyaert das Treffen Jakobs mit den Hirten zugunsten ausgebreiteter Tierdarstellung zur bloßen Staffage geraten lassen.¹ Den Fortgang der Erzählung, den Moment „Jakob wälzt den Stein vom Brunnen“, um die Herde Rahels zu tränken, hat Moeyaert gleichfalls geschildert, um 1639 in einem Gemälde im schwedischen Privatbesitz.² Von der „Begegnung Jakobs und Rahels am Brunnen“, die ihrer beider Liebe füreinander erkennen, sind drei Fassungen auf uns gekommen, von denen die früheste um 1629, also annähernd zeitgleich gemalt wurde.³ Es ist Moeyaerts Interesse am landschaftlichen Schauplatz, das ihn wiederholt an das Thema heranführte, und es ist der pastorale Charakter des Themas, d. h. die Verbindung von Landschafts-, Hirten- und Tiermotiven, die zur Beliebtheit der biblischen Erzählung bei Käufern bzw. Sammlern beigetragen haben. Moeyaerts Schüler Jacob van der Does, Nicolaes Berchem, Paulus Potter und Jan Baptist Weenix haben den biblischen Bezug aufgegeben und die Tier- und Hirtenlandschaft als ein eigenständiges Bildthema der holländischen Malerei zugeführt.

JK



¹ Astrid Tümpel, „Claes Cornelisz. Moeyaert (Fortsetzung), Katalog der Gemälde“, *Oud Holland*, 88, 1974, Nr. 4, Kat. Nr. 27 (Jakob und die Hirten).

² Astrid Tümpel, op. cit., Kat. Nr. 27, (Jakob wälzt den Stein vom Brunnen).

³ Astrid Tümpel, op. cit., Kat. Nrn. 28–30 (Jakob u. Rahel am Brunnen).

Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

Maler, Zeichner und Grafiker. – Hauptmeister der holländischen Malerei und der Weltkunst. 1622 Lehre in Leiden bei Jacob Isaacsz. Swanenburgh, 1624/25 bei Pieter Lastman. Eine enge Zusammenarbeit und Freundschaft mit Jan Lievens ab 1631 in Amsterdam. Sein Schaffen umfasst alle Stoffgebiete, vor allem biblische Szenen und Porträts, Landschaften und Genreszenen. Die Radierungen und Handzeichnungen stehen als selbständige Werkgruppen neben der Malerei. 1634 Heirat mit Saskia van Uylenburgh. Er führte einen großen Werkstattbetrieb, aus dem zahlreiche begabte und erfolgreiche Künstler hervorgingen. Der Tod seiner Ehefrau im Jahr 1642 führte in seinem Schaffen zu großer Verinnerlichung. Wegen erheblicher finanzieller Schwierigkeiten musste er 1660 Konkurs anmelden und seine umfangreiche und bedeutende Kunstsammlung versteigern lassen. Durch seine große Kunst wurde er schulbildend. Rembrandt starb am 4. Oktober 1669. Er wurde in der Westerkerk in Amsterdam begraben.

8 Landhaus mit Park und Mauer

Feder in Braun, 10,8 x 23,6 cm, von späterer Hand aquarelliert

Herkunft: E. Speelman, London; Galerie Kurt Meissner, Zürich

Ausstellungen: „Handzeichnungen alter Meister aus schweizer Privatbesitz“, Bremen, Zürich, Baden-Baden, Münster, 1967, Nr. 160 m. Abb.

Literatur: W. Sumowski, Rembrandtzeichnungen, Pantheon XXII, 1964, S. 244, S. 245 m. Abb. 15

Diese qualitätvolle Zeichnung, um 1650 entstanden, mit Blättern in der Art des Oxforder „Bauerngehöft“¹ in Komposition und Ausführung vergleichbar, ist im 18. Jhd. farbig gefasst worden, um den Kontrast zwischen Geometrie und pflanzlicher Struktur malerisch zu mildern.

WS



¹ O. Benesch, The Drawings of Rembrandt VI, 1957, Nr. 1227, Abb. 1452



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

9 Selbstbildnis mit offenem Mund. 1630

Radierung, in der Platte monogr. u. dat.: „RHL 1630“, 7,2 x 6,3 cm

White & Boon 13 III, Hind 31

Herkunft: Hermann Weber, Bonn L. 1883; Auktion Rudolph Weigel, Leipzig, 18. April 1856, Kat.-Nr. 17; Eremitage, St. Petersburg, L. 2681; Auktion C. G. Boerner, Leipzig, Nov. 1930, Kat. 868 (als Doublette der Eremitage)

Feiner Frühdruck, Plattenkante durchgeschlagen, umlaufend breiter Papierrand, sehr gut in der Erhaltung, selten, da die Platte früh verloren ging.

Das Blatt zeigt Rembrandt im Alter von 24 Jahren. Die Radierung entstand noch in Leiden. Rembrandt beginnt Ende 1629, Anfang 1630 eine Serie von radierten Selbstbildnissen, in denen er starke Emotionen darstellt. Mit Hilfe eines Spiegels übt er sich in der Darstellung verschiedener Effekte¹.

In dem vorliegenden Blatt gibt er sich mit leidender Miene wieder, den Mund wie im Schrecken aufgerissen. Einen fast identischen Ausdruck wählt er bei dem „Selbstbildnis als Bettler, an einen Hügel gelehnt“² aus derselben Zeit. In dieser Kombination wird der leidende Zug noch betont.

AA

¹ Roelof van Straten, Rembrandts Weg zur Kunst, Berlin, 2006, S. 142

² B 174, Selbstbildnis als Bettler, Radierung



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

10 Rembrandts Mutter, mit der Hand auf der Brust. 1631

Radierung, in der Platte monogr. u. dat.: „RL 1631“, 9,4 x 6,6 cm

White & Boon 349 II

Feiner, differenzierter Druck, an den Rändern leicht auslaufend, umlaufend schmales Rändchen.

AA



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

11 Der Zeichner. Um 1641

Radierung, 9,4 x 6,4 cm

White & Boon 130, Hind 191 (1941)

Klarer, differenzierter Abdruck mit umlaufendem Rand.

AA



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

12 Der Kartenspieler. 1641

Radierung, 8,8 x 8,2 cm

White & Boon 136 II, Hind 190

Herkunft: F. Debois, Paris, L. 985; D. G. de Arozarena, Paris, L. 109; weitere unidentifizierte Sammlervermerke, darunter: „Aus der Sammlung d. Staatskanzlers Clemens Lothar (W.) Metternich gekauft in d. Auktion im Palazzo Metternich“

Schöner, tiefer Druck mit viel Ton im Hintergrund, umlaufend mit feinem Rändchen.

Bei diesem Bildnis könnte es sich um das Porträt eines Unbekannten handeln, die Radierung „Mann mit Halskette und Kreuz“ (B 261) gibt dieselbe Person wieder.

AA



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

13 Die Flucht nach Ägypten. 1654

Radierung und Kaltnadel, 9,3 x 14,4 cm

White & Boon 55, Hind 276

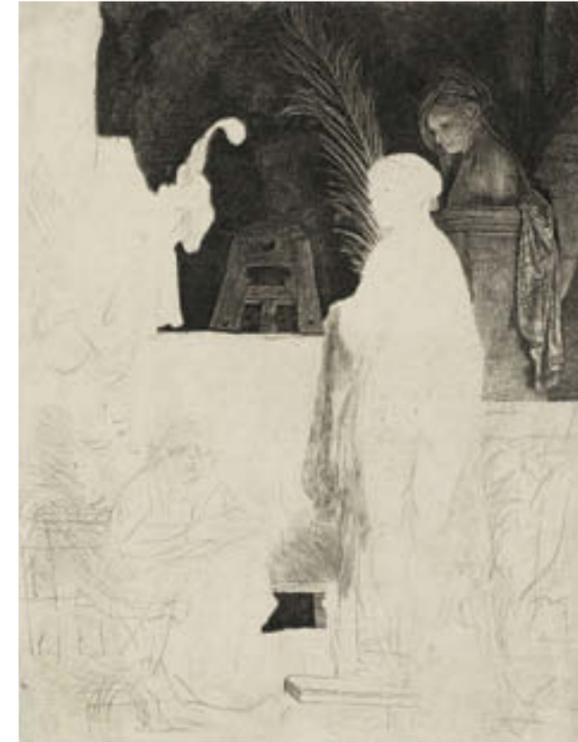
Herkunft: Baron D. Vivant-Denon, L 779

Kräftiger, differenzierter Druck.

Das Blatt stammt aus einer kleinformatigen Folge von Darstellungen mit Motiven aus der „Kindheitsgeschichte Christi“. Sechs weitere Blätter dieser Folge¹ sind in Format und Auffassung in gleichem Stil ausgeführt.

AA

¹ Vgl. B 45, 47, 55, 60, 63, 64



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

14 Der Zeichner und sein Modell. 1639

Radierung und Kaltnadel, 23,2 x 18,4 cm

Wz.: Greif mit Krone

White & Boon 192 II, Hind 231

Die unfertige Radierung ist ein interessantes Beispiel, an dem die Entstehung einer Radierung nachvollzogen werden kann. In den unausgearbeiteten Stellen kommt noch der zeichnerische Charakter zum Ausdruck. Ausgeführt sind nur die hinteren Partien des Atelierraumes. Die Darstellung im Vordergrund ist mit nur wenigen skizzenhaften Kaltnadelstrichen angelegt. Es wäre möglich, dass Rembrandt die Platte in unvollständigem Zustand beließ, um sie als anschauliches Unterrichtsmaterial, zum Herstellungsprozess einer Radierung, für seine Schüler zu verwenden.¹ Der dargestellte Frauenakt wird in der Literatur als Allegorie „Lob der Zeichenkunst“ gedeutet². Der Palmwedel, der diesen Kunstzweig glorifiziert, unterstützt diese Deutung.

AA

¹ T. Vignau-Wilberg, in: Ausst. Kat. Rembrandt auf Papier, München, 2002, S. 64

² erstmals bei J. A. Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst, 1968, S. 160



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

15 Die Landschaft mit dem Zeichner. Um 1645

Radierung 11,8 x 20,6 cm

Wz.: Straßburger Lilie (mit Initiale LB?)

White & Boon 219, Hind 213

Früher Druck, bei dem die feinen Kratzer im Himmel noch sichtbar sind. Klarer und gleichmäßiger Abzug mit feinem Rändchen unten und rechts. Selten, da die Platte früh verloren ging.

„Die Landschaft mit dem Zeichner“ lässt sich einer Gruppe von fünf Landschaftsradierungen aus dem Jahr 1645 zuordnen¹, die bis auf eine (B. 231) figürliche Darstellungen in der Landschaft aufweisen. Bei dem Zeichner in dem vorliegenden Blatt könnte es sich um eine Art Selbstbildnis handeln. Rembrandt hielt die Umgebung um Amsterdam über Jahre hinweg zeichnerisch und graphisch fest und hat dabei meist nach der Natur gearbeitet.

AA

¹ Vgl. B. 208, 209, 228, 231



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

16 Die Kreuzabnahme im Fackelschein. 1654

Radierung, überarbeitet mit Kaltnadel, 21,0 x 16,1 cm

In der Platte bez. Rembrandt f. 1654

White & Boon 83, Hind 280

Herkunft: Slg. F. Quiring, L. Suppl. 1041, Gerd Rosen, 1925

Kräftiger, klarer Druck mit stellenweise gratiger Wirkung, vor der Überarbeitung. Umlaufend schmales Rändchen.

Die Kreuzabnahme gehört einer kleinen Werkgruppe an, die Stationen aus der Passion Christi wiedergibt. Die Blätter stimmen in Format, Technik und Strichführung überein. Besonderheit der dargestellten Szene ist die Verschränkung von Kreuzabnahme und Vorbereitung zur Grablegung.¹

AA

¹ Vgl. hierzu H. Bevers, in: Ausst. Kat. Rembrandt, der Meister und seine Werkstatt, München, 1991, S. 272

Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

17 Der Triumph des Mardochai. Um 1641

Radierung und Kaltnadel, 17,4 x 21,4 cm

White & Boon 40, Hind 172 (1640 or later)

Herkunft: O. Pauli, Hamburg; W. Stubbe, Hamburg; K. F. Kramer, Karlsruhe

Sehr schöner, früher Druck mit reicher Gratwirkung, umlaufend schmales Rändchen.

Das Blatt gibt eine Begebenheit aus dem Buch Esther 6 und 7 wieder. Mardochai wird zum Dank für die Aufdeckung einer Verschwörung von König Ahasver geehrt. Im Königsmantel gewandet wird er auf des Königs Pferd durch die Stadt geführt und mit den Worten „*So geschieht dem Mann, den der König ehren will*“ von seinem Erzfeind Haman gepriesen. Rembrandt könnte bei seiner Darstellung von dem Gemälde gleichen Themas¹, seines Lehrers Pieter Lastman, inspiriert worden sein.

AA



¹ Vgl. Pieter Lastman „Der Triumph des Mardochai“, Gemälde, Rembrandthuis Amsterdam



Rembrandt van Rijn

Leiden 1606 –1669 Amsterdam

18 Christus heilt die Kranken – Das Hundertguldenblatt. Um 1648

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, 28 x 39,8 cm

White & Boon 74 II, Hind 236 (1649)

Platte um 1776 von Captain Baillie zerschnitten – Bei Nowell-Usticke 1967 mit: C 1

Provenienz.: Dr. F. A. Lieberg, L Suppl. 1681; Galerie Kornfeld, Verst. 21. Juni 1979, Nr. 40; E. Winter, Hamburg

Frühdruck – Ausgezeichnetes Exemplar mit starker, samtiger Gratwirkung und von tadellosem Gesamteindruck. Mit schmalen Papierrändchen um die durchgehend voll sichtbare Plattenkante. In so schönem Exemplar selten. Auf Papier mit Wasserzeichen „Bekrönte Straßburger Lilie“, gedruckt, das auch auf den frühen Drucken des „Ecce Homo“ (B 76) und „Die drei Kreuze“ (B 78) häufig vorkommt.

Die Bezeichnung „Hundertguldenblatt“ folgt der Überlieferung, dass bereits zu Rembrandts Lebzeiten 100 Gulden dafür bezahlt wurden. Eine für damalige Zeit beachtliche Summe. Ob es sich dabei um einen Mythos handelt ist unklar, da für diese Zahlung kein Nachweis erbracht ist. Fest steht jedoch, dass die Radierung von Rembrandt und seinen Zeitgenossen als sehr kostbar geschätzt wurde und dass das Blatt zu den meistbewundernten Radierungen Rembrandts gehört.

Die Graphik gibt mehrere Begebenheiten aus dem Matthäusevangelium 19 in synchroner Darstellungsweise wieder. Die Wahl und Interpretation des Themas sind einzigartig, da Rembrandt hier simultan verschiedene Episoden zeigt, die im Neuen Testament nacheinander beschrieben werden.¹

Die figurenreiche Darstellung wird neben der diagonalen Kompositionsanlage vor allem durch die Lichtregie bestimmt. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die leuchtende Figur Christi, die sich vor dem dunklen Hintergrund betont abhebt. Für die Blickführung entscheidende Figuren sind strategisch im Raum verteilt und begegnen uns vereinzelt in vorbereitenden Studien wieder.²

Da Rembrandt vermutlich über mehrere Jahre hinweg an der Radierung arbeitete, lassen sich unterschiedliche Stile und graphische Errungenschaften aus den Jahren, in denen Rembrandt die Platte immer wieder überarbeitet hat, ausmachen. Diese technische und stilistische Vielfalt lassen das Blatt als Höhepunkt seiner Radierkunst erscheinen.

AA

¹ M. Bisanz-Prakken in: Ausst. Kat. Das Zeitalter Rembrandts, Wien 2009, S. 150

² Siehe hierzu H. Bevers in: Rembrandt, Der Meister und seine Werkstatt, 1991, S. 244





Rembrandt-Schüler

19 Der Heilige Hieronymus im Gebet

Schwarze Kreide, 17,8 x 14,3 cm

Wz: Bekröntes Lilienwappen und Buchstabe

Herkunft: Earl of Dalhousie, L. 717 a; Verst. Bolland & Marotz, Bremen, 3. Juli 2009, Nr. 50 m. Abb.
(holländisch, 17. Jh.)

Die elegante Zeichnung, wohl in die 1640er Jahre zu datieren, aus dem Dalhousie-Album mit zahlreichen Blättern von Rembrandt-Schülern, muss anonym bleiben. Anklänge bei Ferdinand Bol¹ (Kat. Nr. 20, 21) reichen nicht zur Zuschreibung aus.

WS



Originalgröße

¹ „Thronszene“, München (W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School I, 1979, Nr. 152); „Verkündigung an Mariä“, Warschau, Ossolineum (s. ebd. Nr. 153^{*)} „Hieronymus im Gebet“, München, (ebd., Nr. 243^{*)}

Ferdinand Bol

Dordrecht 1616 – 1680 Amsterdam

Bedeutender Bildnismaler. – Da erste Werke Ferdinand Bols aus dem Jahr 1635 stammen, er aber erst 1636 in Rembrandts Werkstatt arbeitet, wird vermutet, dass er als „Meisterschüler“ zu Rembrandt kam. Sein erster Lehrer war vermutlich Jacob Gerritsz. Cuyp, da seine frühesten Bilder stilistische Ähnlichkeiten mit dessen Werk aufweisen. 1641 lässt er sich als selbständiger Maler in Amsterdam nieder und etabliert sich im Laufe der Jahre erfolgreich als angesehener Künstler mit einem breiten Programm.

20 Träumender Jakob (1. Mose 28, 10)

Lavierte Federzeichnung in Braun, 12,4 x 17,3 cm

rechts oben angeklebter Papierstreifen

Wz.: Schellenkappe

Herkunft: N. Mossoloff, Moskau, L. 1802; Universitätsmuseum Moskau, Nr. V4714; Verst. C. G. Boerner, Leipzig, 29. April 1931 Nr. 197 (als Rembrandt-Schule); Dr. M. Graff (L. 1157 b); Frau Schierbaum, Herford; Verst. Sotheby's London, 13. April 1992, Nr. 198 m. Abb.; Verst. Christie's NY, 11. Januar 1994, Nr. 386 m. Abb. (Bol um 1645 „Orientalischer Schläfer vor einer Wand“)

Literatur: O. Benesch, The Drawings of Rembrandt II, 1973, 286 a, m. Abb. (Rembrandt, „Schlafender Orientale im Wald“, Landschaft wohl von fremder Hand“)

Von Ferdinand Bol, der in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre bei Rembrandt war. Im Stil von zwei Blättern in Berlin „Minerva Studio“ und „Frau im Innenraum“.¹

Alle Teile der Zeichnung stammen von Bol. Wahrscheinlich Fragment eines „Jakobtraums“. Der Schläfer auf dem Steinkissen in Haran. Um 1642.

WS



¹ W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School I, 1979, Nr. 166^x u. 168^x

Ferdinand Bol

Dordrecht 1616 – 1680 Amsterdam

21 Susanna im Bade (Geschichte von Susanna und Daniel 19-23)

Feder in Braun, braun und grau laviert, schwarze Kreide, Deckweiß
18,4 x 18,2 cm

Herkunft: Alister Mathews, Bournemouth; Wolf Bürgi, Bern; Galerie Hans, Hamburg, stets als Rembrandt-Schule;
Privatbesitz

Ausstellung: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten II“, Stuttgart 2006/07, S. 13 mit Abb.; S. 80, Kat. Nr. 8,

Von Ferdinand Bol, der wohl bei Jacob Gerritsz. Cuyp in Dordrecht geschult, um 1636 als Meister zu Rembrandt kam, als Assistent oder zur Weiterbildung.

Zwei Frühwerken¹ anzuschließen und vom Vergleichsmaterial her an den Beginn der vierziger Jahre zu datieren. Die Anlage (Figuren rechts vor dunklem Fond; Parkarchitektur hinten links, Wasser im Vordergrund) setzt Rembrandts Susannenbild mit der Jahreszahl 1647 in Berlin² voraus. Die Zeitangabe dort beeinträchtigt die frühe Ansetzung des Blattes nicht. 1647 ist nämlich ein Abschlussdatum. Rembrandt hat die Komposition am Ende der dreißiger Jahre ohne das Motiv der Gebäude im Hintergrund begonnen und in drei Phasen entwickelt. Der zweite Zustand, nun mit dem Rundbau, war 1643 vollendet³. Die Schüler haben sich bereits damals vom Provisorium Rembrandts anregen lassen, auch Bol. Bei ihm wird trotz des atmosphärischen Helldunkels der vierziger Jahre, was geschieht, wie bei Rembrandt in den dreißiger Jahren, gezeigt. Körperliche Bewegung soll Affekte veranschaulichen; das Bewegte als das Bewegende: Susanna wuchtet angstvoll und aufreizend ihre barocken Massen.

Das Sujet stammt aus einer Novelle in den Apokryphen, die Pikanterie und Tugendsinn verbindet. Susanna, die Frau des reichen Joakim, „sehr schön und gottesfürchtig dazu“, beim mittäglichen Bade im Garten von zwei hohen Richtern erfolglos sexuell belästigt, ist aus Rache verleumdet („da kam ein junger Geselle und legte sich zu ihr“), wegen Ehebruchs, von zwei Juristen bezeugt, zu Tode verurteilt worden. Doch in letzter Minute vor ihrer Hinrichtung konnte Daniel sie retten. Er verhörte die Richter getrennt. Für den einen sollte Susanna Unzucht unter einer Linde getrieben haben, für den andern unter einer Eiche. Durch diesen Widerspruch entlarvten sie sich als Lügner. Die Unschuld der frommen Frau kam zutage, und nun wurden die Richter getötet.

WS



¹ „Befreiung Petri“, ehemals bei Lord Campbell, Crarae und die „Marien am Grabe“, München (W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School I, 1979, Nr. 78 und 83 m. Abb.)

² A. Bredius, Rembrandt, Gemälde, 1935, Nr. 516

³ Zusammengefasst von J. Kelch in: „Rembrandt. Genius auf der Suche“ Ausstl.-Kat. 2006, Berlin

Jan Lievens

Leiden 1607 – 1674 Amsterdam

Historien-, Bildnis-, Genre- und Landschaftsmaler. – Gilt als Wunderkind: als achtjähriger Schüler von Joris van Schooten in Leiden, als Zehnjähriger von Pieter Lastman in Amsterdam. Um 1620 Rückkehr nach Leiden, wo er im väterlichen Haus selbständig zu arbeiten begonnen haben soll. 1625–31 enge Zusammenarbeit mit Rembrandt, der anfangs von Lievens beeinflusst wurde. Constantijn Huygens, Sekretär des niederländischen Stadthalters, hat die beiden Künstler besucht und sich hierzu notiert, dass „Rembrandt durch Urteilskraft und Lebendigkeit der Empfindungen Livius übertreffe, der wiederum jenem überlegen sei durch Lebhaftigkeit der Erfindung und durch eine Art Übermut kühner... Formen“ (1630). 1632 Umzug nach London, wo er auf Anton van Dyck trifft, der ihn nachhaltig beeinflusst. 1635–44 in Antwerpen tätig, danach in Amsterdam, 1654–59 in Den Haag, anschließend wieder in Amsterdam, unterbrochen von Aufenthalten in Berlin (um 1653/54), Den Haag (1660 und 1671), Kleve (1664), Leiden (1666). Nach der Trennung von Rembrandt wendet sich Lievens der flämischen Malerei zu, befasst sich aber zugleich auch mit den Bildmustern des Klassizismus. Seine Offenheit für die Geschmackstendenzen seiner Tage bringen ihm bereits zu Lebzeiten Ruhm und zahlreiche Großaufträge ein.

22 Knabe mit entblößter Schulter. Um 1630/1631

Eichenholz, 51 x 39,9 cm

Herkunft: Harry B. Yotnakparian Art Gallery, New York 1965 (als Jan Vermeer van Delft); an Walter P. Chrysler, Jr., New York. – Privatbesitz, Deutschland 2005 (erworben aus amerikanischem Handel als Werk eines unbekanntem holländischen Meisters).

Den Blick wendet der Knabe, der dem Bildausschnitt vor grauem Grund bis zur Brust einbezogen ist, dem Betrachter zu, ohne diesen bereits voll anzuschauen. Die Bewegung, die aus dem nach rechts gekehrten Profil des Oberkörpers über das Halbprofil des Gesichts führt, ist lebensvoll erfasst, hat ihr Ende, den unmittelbaren Kontakt in der Ausrichtung der Augen, noch nicht erreicht. Das Transitorische der Haltung, auch der ernste Ausdruck des Kindes, das der Außenwelt die „kalte Schulter“ zeigt, schafft Distanz. Als Bildnis im herkömmlichen Sinne ist die Komposition nicht aufzufassen. Sie gehört dem Genre der „tronies“ an, nach Modellen gefertigte einzelne Köpfe bzw. Büsten oder Halbfiguren, die dem Studium der Affekte oder exemplarischer Typen dienen (Greise, Orientalen, Krieger, Bettler etc.). „Tronies“ fanden in den Werkstätten Verwendung als Vorlage für Historienbilder, wurden aber auch als eigenständige Kunstwerke veräußert (vgl. Govert Flinck, Kat. Nr. 28–30).

Die Zuschreibung des Bildes an Jan Lievens hat 2005 erstmals Werner Sumowski ausgesprochen und eine Datierung in die Jahre um 1630/31 vorgeschlagen.¹ Im Stil nahezu identisch ist der nach demselben Modell gemalte „Bacchus als Kind“, Privatbesitz, der aber unbezeichnet ist und insofern nur ein mittelbares Indiz für die Zuweisung bietet. „Jan Livius“ signiert ist dagegen die um 1625 entstandene „Allegorie des Geruchs“ in Warschau, eine Sinnesdarstellung personifiziert durch einen Knaben, dessen Hemd ähnlich faltenreich von der Schulter gegliedert ist.² 2009 hat Bernhard Schnackenburg die Eigenhändigkeit des „Knaben“ und dessen zeitliche Ansetzung auf 1630/1631 erneut bestätigt.³ Einen Datierungsanhalt liefert das Doppelporträt des „Prinzen Karl Ludwigs von der Pfalz und seines Lehrers Wolrad von Plessen als Alexander und Aristoteles“ von 1631 im

¹ W. Sumowski, Gutachten vom 16.07.2005

² W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandtschüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 4, Nr. 1244 (Bacchus als Kind), Nr. 1226 (Allegorie des Geruchs).



Getty Museum, auch weitere stilverwandte Gemälde, darunter das Einzelporträt des gerade genannten Prinzen in New Yorker Privatbesitz.⁴

Über das unverwechselbar Individuelle dieser Bildnisse hinaus hat Schnackenburg auf stilistische Eigenheiten gewiesen, die auch in unserer Arbeit anzutreffen sind: etwa die glatt verfließenden Gesichtsfächen, die gleichmäßig gekurvten Brauen und Augenlider oder die begradigten Konturen. Letzter Aspekt ist in der Knabenbüste durch die Verdopplung der Umrisse und deren Hervorhebung durch den dahinter leicht aufgehellten Grund ins Extreme geraten, verhilft aber gerade deshalb dem Faltenspiel des Hemdes zu gesteigerter Anschaulichkeit.

„Tronies“ begegnen in Lievens’ Schaffen noch bevor Rembrandt seine Lehrzeit beendet hatte. Als dieser dann 1625 in Leiden selbständig zu arbeiten begann, war der um ein Jahr jüngere, aber erfahrenere Lievens zunächst der Führende und wird, so Schnackenburg, den Anstoß für Rembrandts reiche „Tronie“-Produktion gegeben haben.⁵ Während Rembrandt die Werkgruppe vornehmlich dazu nutzte, sich für seine Historien ein „eingespieltes“ Ensemble ausdrucksvoller Gesichter und charakteristischer Kostümfiguren zu erarbeiten, scheint Lievens’ in erster Linie für den Verkauf gemalt zu haben. Als Studie bzw. Vorarbeit für eine Historie dürfte der „Knabe mit entblößter Schulter“ kaum gedient haben. Die Arbeit entstand direkt für den Markt bzw. für einen Sammler, dem am Beispiel eines Kindes, eines neutralen Modells, ein Demonstrationsstück künstlerischen Könnens vor Augen geführt werden sollte. In diesem Sinne versteht sich die phantasievolle Idee der äußerst komplexen Figurenbewegung, die souverän umgesetzt ist, wie auch die Virtuosität in der Wiedergabe des faltenreich auf entblößter Schulter drapierten Hemdes. War es anfangs Lievens, der Rembrandt beeinflusste, so hat sich das Verhältnis beider schnell verkehrt. Die feinmalerische Bildvollendung wie auch das überwiegend monochrome, subtil abgestufte Helldunkel, das selbst in den tiefen Schattenbereichen des Grundes transparent bleibt, setzt die Kenntnis von Rembrandts entwickeltem Frühstil voraus bzw. konkurriert mit diesem.

JK

³ B. Schnackenburg, Schriftliche Stellungnahme vom 14.02.2009 für den Eigentümer des Bildes.

⁴ Sumowski, op. cit., Nrn. 1186, 1265.

⁵ B. Schnackenburg, in: Ausst. Kat., *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, Kassel – Amsterdam 2001–02, unter Nr. 71.



Jan Lievens

Leiden 1607 – 1674 Amsterdam

23 Gideons Opfer. Um 1650/52

Leinwand, 128 x 94 cm

Links unten falsch bezeichnet: Rembrandt. f. 1 (6?)

Herkunft: Kunsthandel, Rom 1995 (als Giovan Gerolamo Savoldo). – Privatbesitz, Deutschland.

Ausstellung: Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered, National Gallery of Art, Washington, DC – Milwaukee Art Museum, Milwaukee – Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 2008–09, pp. 170–71, Nr. 47.

Literatur: Volker Manuth, in: Ausst. Kat. Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered, Washington, DC – Milwaukee – Amsterdam 2008–09, pp. 170–71, Nr. 47.

Zur dargestellten Szene heißt es im Buch der Richter (6, 11–21), Gideon, dem Sohn des Joas, sei beim Weizendreschen ein Engel erschienen und habe ihm Gottes Gebot überbracht: „Gehe hin in dieser deiner Kraft und rette Israel von der Hand Midians“. Gideon bezweifelt die göttliche Herkunft des Engels und bittet den Herrn um ein Zeichen. Er bereitet ein Opfer vor und bringt es dem Engel, der ihn zu Ophra unter einem Eichenbaum erwartet: „Und Gideon kam und richtete zu ein Zickenböcklein und ein Epha ungesäuerten Mehls... und trat zu ihm heraus unter die Eiche... Aber der Engel Gottes sprach zu ihm: Nimm das Fleisch und das Ungesäuerte, und lege es hin auf den Fels, der hier ist... Und er tat also. Da reckte der Engel des Herrn den Stecken aus, den er in der Hand hatte und rührte mit der Spitze das Fleisch und das Ungesäuerte an. Und das Feuer fuhr aus dem Fels, und verzehrte das Fleisch und das Ungesäuerte. Und der Engel des Herrn verschwand aus seinen Augen.“ Kniend und mit erhobenen, zum Gebet geöffneten Händen, blickt Gideon im Ausdruck tiefer Ergriffenheit auf das Opferfeuer, das der Engel, der unmittelbar hinter ihm steht, mit seinem Stecken entfacht hat. Das Bildfeld ist hochgestellt, eine Ausrichtung, die dem Figürlichen zu konzentrierter Anschaulichkeit verhilft und zugleich dem Wuchs der Eiche, die den Schauplatz zur Tiefe weitgehend abschirmt, angepasst ist. Obschon die Szene im Schattenbereich des Baumes spielt, ist den beiden Akteuren und ihrem Bezugsmotiv, dem Opferfeuer, Farbigkeit im „Überfluss“ zuteil geworden. Es ist das umgebende Dunkel, das den Werten gesteigerte Leuchtkraft verleiht. Der noble Farbenklang aus Silber und Gold im Gewand Gideons, der dem Rot im Umhang des Engels wirkungsvoll vorgeblendet ist, vermittelt den Anschein des Besonderen, des Gewählten. Gideon ist nicht als schlichter Landarbeiter wiedergegeben, sondern seinem Rang entsprechend als der von Gott auserwählte Anführer Israels, der im Kampf gegen die Midianiter siegen wird.

Das früher Rembrandt zugeschriebene, 1995 in Rom als Savoldo gehandelte Gemälde ist von Werner Sumowski als eigenhändiges Werk des Jan Lievens erkannt worden.¹ Stilistisch gehört es der Periode der 1652 datierten „Verherrlichung des Friedens“ im Amsterdamer Rijksmuseum an, eine aufwendige Allegorie, die Lievens in flämischer Manier, d. h. in Anlehnung an Rubens und Anton van Dyck gestaltet hat.² Beim viel beachteten Gastauftreten des Bildes auf der kürzlich abgehaltenen Lievens-Ausstellung hat die Namensgebung definitive Bestätigung gefunden. Der Autor des Katalogeintrages, Volker Manuth, verweist, wie zuvor Sumowski, auf den engen

¹ Gutachten W. Sumowski vom 03.12.2005.

² W. Sumowski, *Die Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 3, Nr. 1207.



Bezug zu früheren Kompositionen des Malers. Einmal erarbeitete und für gültig befundene Lösungen hat Lievens variierend wiederholt. Der kniende Gideon ist dem Abraham in den beiden Fassungen des „Dankgebetes Abrahams und Isaaks“ aus den 1630er Jahren im Castle Howard und in Braunschweig vergleichbar, steht auch einem der Weisen aus dem Morgenland in der „Anbetung der Könige“ von 1644 in der Bader-Collection nahe.³ Die Eiche zu Ophra passt zu den Bäumen der beiden um 1650/51 gemalten Waldlandschaften in Rouen und Edinburgh.⁴ Auch die Zusammenstellung der Palette bestätigt die Datierung in die frühen 1650er Jahre. Die farblich hervorgehobene Behandlung Gideons und des Engels hat Lievens auch der zentralen Figur der bereits erwähnten Amsterdamer „Friedensallegorie“ angedeihen lassen. Gleißendes Silber und schweres Rot treffen in ihren Kostümstücken aufeinander, ein exquisites Zusammenspiel kostbarer Stoffe und erlesener Töne, das zur dekorativen Gesamtwirkung des Gemäldes, das zweifellos öffentlicher Bestimmung unterstellt war, beiträgt. Eine vergleichbar ausgebreitete Farbigkeit zeigt das „Opfer Gideons“ nicht. Das Kolorit will bzw. muss hier nicht schmücken, es thematisiert. Die Hauptakzente sind klar gesetzt, und sie gehören einem Helldunkel an, das subtil beobachtete Valeurs auch in den Schattentiefen enthält und so eine Sphäre schafft, in der das Zaubhafte, das Wunderbare der Opferszene offenbar wird. Das Gemälde zählt zu den Sonderleistungen im späten Schaffen von Lievens, das vornehmlich, im Einklang mit den feudalen Geschmacksvorstellungen jener Tage, der flämisch-klassizistischen Darstellungsweise verbunden bleibt.

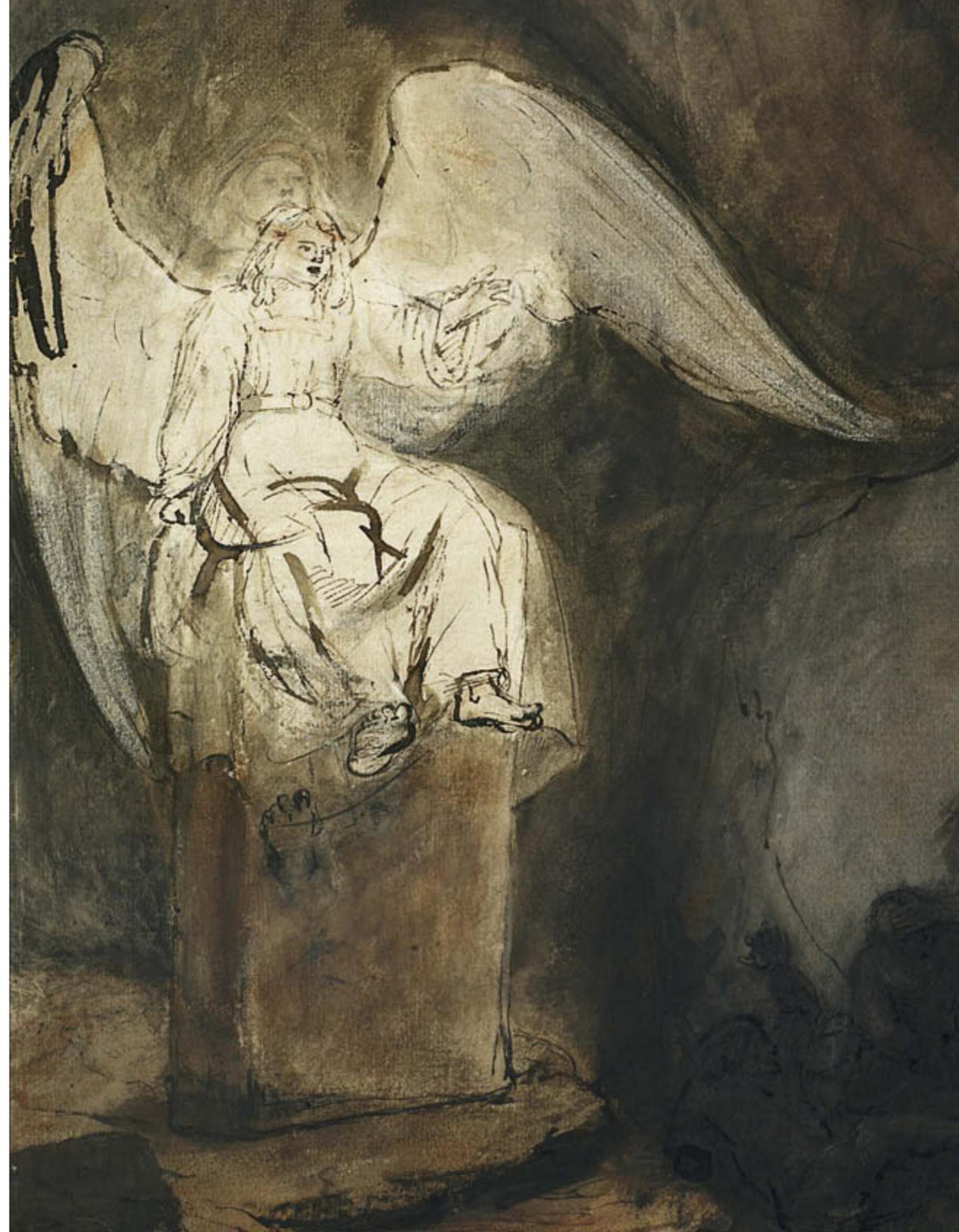
Weitere Fassungen des Themas von der Hand des Malers sind nicht bekannt. Es ist deshalb mit W. Sumowski anzunehmen, dass unser Gemälde identisch ist mit dem urkundlich erwähnten „Gideonsopfer“, das Lievens zwischen dem 22.05.1667 und dem 02.10.1668 dem Amsterdamer Reeder und Geldverleiher Herman Becker zusammen mit drei weiteren Bildern als Sicherheit für die Ausleihe von 400 Gulden übergeben hatte. Das 1678 beim Tode Beckers zusammengestellte Nachlassinventar listet insgesamt 241 Gemälde auf, darunter sechs Arbeiten von Lievens. Der „Gideon“ ist nicht aufgeführt, dürfte also vom Künstler zuvor durch Begleichung seiner Schuld ausgelöst worden zu sein.⁵

JK

³ Sumowski, op. cit., Nrn. 1195, 1199, 1205.

⁴ Sumowski, op. cit., Nrn. 1310, 1311.

⁵ Hugo J. Postma, „De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (c. 1617–1678). Nieuwe gegevens over een geldschieter van Rembrandt“, Oud Holland 102 (1988), pp. 8–9, App. 2.



Jan Lievens

Leiden 1607 – 1674 Amsterdam

24 Landschaft mit Bäumen an einem Teich; Dorf im Hintergrund

Feder in Braun. 19,0 x 30,5 cm, links unten mit dunklerer Tinte: Van Borsum fecit

Rückseitig mit schwarzer Kreide: Dit is een Pennetabel Jan Leevens veel Van Borsum

Herkunft: Freiherr von Heyl zu Herrnsheim, L. 2879; Verst. Gutekunst, Stuttgart, 25./26.05.1903, Nr. 52;

(A. van Borssom); S. Graf von Kalckreuth; dessen Enkelin Anna, später Frau von F. Koenigs; Franz Koenigs

(Verst. Sotheby's, New York, 23. Januar 2001, Nr. 15 m. Abb., Lievens)

Als Landschaftler zählt Lievens mit reichem qualitativem Oeuvre zu den bedeutendsten Meistern seiner Zeit. Die meisten Blätter sind in den holländischen Jahren (seit 1643) entstanden. Im Stil mit kunstvoller Konstruktion und kalligraphischer Linearität richtet sich Lievens nach italienischen Vorbildern (Tizian, Campagnola, die Carracci). Selbst die einfachsten topographischen Motive gewinnen formale Würde oder poetische Schönheit. Zahlreiche Arbeiten, vor allem die Großformate auf Japanpapier, sind Atelierprodukte, ideale Kompositionen nach Naturstudien. Zeichnungen von Lievens sind gelegentlich A. van Borssom zugeschrieben worden¹.

WS



¹ W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, VII, 1983, Nr. 1679^x (Bremen), 1720^x (London), 1749^x (Abrahams Collection).

Carel Fabritius

Middenbeemster 1622 – 1654 Delft

Historien-, Bildnis- und Genremaler. – Die Anfangsgründe der Malerei dürften Carel und sein Bruder Barend (1624–1679) vom Vater Pieter Carelsz erlernt haben, der als Lehrer, Küster und Maler in Middenbeemster tätig war. Im September 1641 Eheschließung und Übersiedlung nach Amsterdam. Carel trat dort in die Werkstatt Rembrandts ein, in der damals auch Samuel van Hoogstraten arbeitete. Dieser sollte sich später (1678) an „Onzen Fabritius, mijn medeleerling“ (unseren Fabritius, meinen Mitschüler) erinnern.¹ 1643 Rückkehr nach Middenbeemster. Von 1650 an in Delft tätig. Seit 1652 Mitglied der St. Lukasgilde. Der Maler verstarb am 12. Oktober 1654 bei der Explosion des Delfter Pulvermagazins, bei der ein Viertel der Stadt zerstört wurde.

Wohl der bedeutendste der Schüler Rembrandts, dessen Oeuvre nur fragmentarisch erhalten ist. Sein Ruhm gründet wesentlich auf den Gemälden der Delfter Periode. Die im Todesjahr 1654 gemalte Schweriner „Torwache“, das Londoner „Selbstbildnis“ und der „Distelfink“ in Den Haag, eine zauberhafte Augentäuschung („trompe l’oeils“) sind faszinierende Vorgriffe auf den Impressionismus. Von Rembrandt war er ausgegangen; am Ende gelangte er in Widerspruch zu Rembrandt: er wechselte vom Helldunkel zur Hellfarbigkeit. Seine Auseinandersetzung nicht nur mit Problemen von Farbe und Licht, sondern auch mit der Perspektivdarstellung, haben die weitere Entwicklung der Malerei in Delft entscheidend beeinflusst (Pieter de Hooch, Jan Vermeer).

25 Elisa und die Sunamitin. Um 1643/45

Eichenholz, 71. x 92,5 cm

Links unten falsch bezeichnet: Rembrandt f. 1..(6?)

Herkunft: Lady Becker (rückseitiger Klebezettel). – Kunsth. Hazlitt, London: als Lambert Jacobsz (Zuschreibung E. Schapiro) . – Verst. London (Christie’s), 08.12.1995, Nr. 33.

Literatur: W. Sumowski, „Ein Gemälde von Carel Fabritius“, Pantheon, LIV, 1996, pp. 77–83.

Einer Frau aus Sunem, die kinderlos geblieben war, verhiess der Prophet Elisa ein Kind. Als der Knabe jedoch früh verstarb, reiste sie, von ihrem Knecht als Eselsführer begleitet, zu Elisa auf den Berg Karmel und flehte ihn an, ihren toten Sohn zum Leben zu erwecken. Gehasi, der Diener des Propheten wollte sie zunächst zurückschicken, Elisa ist jedoch zum Wunder bereit. Er gibt Gehasi seinen Stab und befiehlt, diesen in das Haus der Sunamitin zu bringen und dort auf das Antlitz des Toten zu legen. Als Gehasi das Kind nicht zu erwecken weiß, macht er sich selbst auf den Weg und vermag den Jungen wieder zu beleben (2. Könige, 4, 8–37).

Das Thema ist selten behandelt worden. Es begegnet im Rembrandt-Kreis u. a. in zwei Fassungen bei Gerbrand van den Eeckhout, die in der Erzählung allerdings weniger bieten, nämlich nur den Moment der Bitte der Sunamitin um das Wunder, ohne sich wörtlich an den Text zu halten. Es heißt dort: „Da sie aber zu dem Mann Gottes auf den Berg kam, hielt sie ihn bei den Füßen“ (2. Könige, 4, 27). Dieses Detail ist im vorliegenden Bild wiedergeben. Dabei schließen darstellerische Genauigkeit und das Bestreben, den Vorgang umfassend zu schildern, einander nicht aus. Denn nicht nur die Bitte der Frau ist vor Augen geführt, sondern auch das, was die Bitte auslöst, den Auftrag des Propheten an Gehasi, der den Stab zur Erweckung des Toten bereits erhalten hat. Es sind zwei Begebenheiten vor Augen geführt, als Abfolge, in der sich Wort und Reaktion auf das Wort darstellen.

¹ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, p. 11.

Wie bei Rembrandt ist hier inneres Leben, psychologisches Deutungsvermögen wesentlich.

Der einzige Rembrandt-Schüler, der bei literarischen Stoffen, ob aus der Bibel oder aus Ovid, Wahrheit der Inszenierung und Freiheit der Malerei verbindet, ist Carel Fabritius, dem die Arbeit im Vergleich mit dessen signiertem Gemälde „Mercur und Argus“ im Los Angeles County Museum zuzuschreiben ist.² Beide Kompositionen sind, was Aufteilung der Fläche, Raumstruktur und Verhältnis von Figur und Raum betrifft, in gleicher Weise gehalten. Entscheidend für den Beweis der Autorschaft des Carel Fabritius sind malerische Identitäten jeweils beim Terrain vorne, bei der Baumkulisse hinter den Figuren, bei der Hintergrundlandschaft und beim Himmel. Bei den Figuren stimmen die reich strukturierten, bewegten Faltenformen überein, weiterhin ganz aus der Farbe entwickelte Handformen wie bei Merkur und Gehasi. In beiden Bildern realisiert sich das gleiche eminent malerische Talent, das durch freien, meist breiten Vortrag und durch hochdifferenzierte koloristische Tonalität mit dem Kontrast lokalfarbiger Einsprengungen gekennzeichnet ist.

Die Autorschaft des Malers wird außerdem durch Beobachtungen beim Vergleich mit signierten Gemälde der National Gallery in London gesichert: Die Baumgruppe im Mittelgrund der Elisa-Szene passt nach Form und Malweise zur Baumgruppe rechts in der „Ansicht aus Delft“ von 1652; der Himmel entspricht dem Wolkenhintergrund beim „Selbstporträt“ von 1654.³ Zum Vergleich mit der Frauenfigur kann das signierte Gemälde: „Hagar und der Engel“ der Slg. Schönborn-Buchheim, Dauerleihgabe an die Salzburger Residenzgalerie⁴ herangezogen werden, auch das unbezeichnete, in der Zuschreibung an Carel jedoch unzweifelhafte Bild „Hermes und Aglauros“ im Boston Museum of Fine Arts.⁵

WS

² Chr. Brown, „Mercury and Argus by Carel Fabritius: a newly discovered painting“, in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII, (1986), pp. 797 mit Abb. – W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 6, p. 3641, Nr. 2072. – Ariane van Suchtelen, in: Carel Fabritius, Ausst. Kat., Den Haag – Schwerin 2005, pp. 108-13, Nr. 5.

³ „Ansicht von Delft“: Chr. Brown, *Carel Fabritius, Complete Edition with a „catalogue raisonné“*, Oxford 1981, p. 123, no. 5 mit Farbtafel. – W. Sumowski, op. cit., Bd. 2, p. 986, Nr. 605 mit Farbtafel. – „Selbstporträt“: Chr. Brown, op. cit., p. 126, no. 6 mit Farbtafel. – W. Sumowski, op. cit., Bd. 6, p. 987, Nr. 609 mit Farbtafel.

⁴ W. Sumowski, op. cit., Bd. 5, Nr. 2071 mit Farbtafel.

⁵ F.J. Duparc, „A Mercury and Aglauros“ reattributed to Carel Fabritius, in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986, pp. 799–802. – W. Sumowski, op. cit., Bd. 6, p. 3661 mit Farbtafel. – G. Seelig, in: Ausst. Kat. *Carel Fabritius*, Den Haag – Schwerin 2005, pp. 114–18, Nr. 6.



Barend Fabritius

Middenbeemster 1624 – 1673 Amsterdam

Barend Fabritius ist zunächst nur als Amateurmaler tätig. Da seine Werke dem Stil nach der Rembrandt-Schule zuzuordnen sind, ist es wahrscheinlich, dass er in dessen Werkstatt gelernt hat. Möglich wäre auch, dass er eine Anleitung durch seinen Bruder Carel hatte, von dem bekannt ist, dass er Anfang der 1640er Jahre eine Ausbildung bei Rembrandt abgeschlossen hat. Sicher ist, dass Barend Fabritius sich zwischen 1643–1647 in Amsterdam aufhielt und auch im Jahr 1652 wird Amsterdam als sein Wohnsitz urkundlich erwähnt. Ab 1657 ist er in Leiden tätig, wo er Mitglied der Lukas-Gilde wird und einige große Auftragsarbeiten ausführt. 1669 kehrt er nach Amsterdam zurück, wo er sich überwiegend als Historienmaler betätigt. Sein Oeuvre wird ergänzt durch einige „Tronies“, Genreszenen und Porträts.

26 Abraham bewirtet die Engel (1. Moses 18, 8)

Lavierte Federzeichnung in Braun, 16,7x 22,5 cm

Herkunft: J. A. Baron van Heeckeren van Molecaten; P. Brandt, Amsterdam

Ausstellungen: Slg. P. Brandt, Utrecht 1963, Nr. 93 m. Abb. und Dordrecht 1968, Nr. 121 m. Abb., stets als Jan Victors.

Literatur: W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, IV, 1981, Nr. 847^s, m. Abb. (B. Fabritius); Chr. Dietrich, Die Dresdner Zeichnungen, Dresden 2004, S. 79 u. Paris 2006, S. 47 (B. Fabritius, aus den letzten Jahren)

Barend Fabritius war, wie sein Bruder Carel (siehe Kat. Nr. 25) zunächst Zimmermann. Seinem Stil nach muss er dann in der 2. Hälfte der 1640er Jahre bei Rembrandt gelernt haben. Die Zeichnung, früher Jan Viktors zugeschrieben, passt zu Blättern von Barend Fabritius, wie „Der reuige Judas“ im Louvre und „Die Anbetung der Hirten“ in Rotterdam¹.

Dargestellt ist der Besuch Gottes (mit zwei Engeln) bei Abraham und Sara, um dem hochbetagten Paar die Geburt eines Sohnes, Isaaks, anzukündigen, mit dem und dessen Nachkommen er einen ewigen Bund schließen will. Man kennt auch zwei Gemälde des Künstlers mit dieser Szene².

WS



¹ W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School IV, 1981, Nr. 846^s und 848^s, m. Abb.

² W. Sumowski, Gemälde der Rembrandtschüler II, 1983, Nr. 569, (1664, Arras, Musée de la Ville): Nr. 571 (1666); ehemals Zürich Galerie Kurt Meissner, Zürich

Gerbrand van den Eeckhout

Amsterdam 1621 – 1674 Amsterdam

Schüler Rembrandts. – Er zeichnete sich durch seine hohe Begabung aus und soll der Lieblingsschüler Rembrandts gewesen sein. Anfang der 1640er Jahre verlässt er die Werkstatt Rembrandts, um sich als selbständiger Maler zu etablieren. G. van den Eeckhout beherrschte mehrerer Stile, die er je nach Sujet facettenreich einzusetzen wusste. Sein Frühwerk setzt sich überwiegend aus biblischen und mythologischen Themen und Historienstücken zusammen. Im Gegensatz zu einem recht umfangreichen Zeichnungsoeuvre sind nur drei gesicherte Landschaftsbilder in Öl bekannt. Obgleich er in der Themenwahl und in der kompositorischen Umsetzung Inspiration aus dem Rembrandtschen Werk bezieht, bleibt er seinem eigenen Stil treu.

27 Die Darstellung Christi im Tempel (Lukas 2, 27–32)

Rötel und schwarze Kreide, Feder in Braun, Deckweiß, 8,5 x 10,5 cm

Herkunft: Verst. Tokkie's Boekhandel, Den Haag, 9 Juni 1936, Nr. 371 (Rembrandt); J. A. J. Mellaert; P. Brandt, Amsterdam; Verst. Sotheby's London, 11. Juli 2001, Nr. 245 m. Abb.

Literatur: W. Sumowski, Gerbrand van den Eeckhout als Zeichener, Oud Holland, XVIII, 1962 pp 32, S. 35 m. Abb. 4 (G. van den Eeckhout, Entwurf); R. Roy, Studien zu Gerbrand van den Eeckhout, Diss., Wien 1972, S. 217, bei Nr. 6; W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, III, 1980, Nr. 646 m. Abb.; W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, II, 1984, S. 738 bei Nr. 456; Chr. Dietrich, Rembrandt, Die Dresdner Zeichnungen, Ausst. Kat. Dresden 2004, S. 79 u. Paris 2006, S. 47

Gerbrand van den Eeckhout, schon mit vierzehn Jahren Schüler Rembrandts, lebenslänglich sein Freund, war ein Virtuose stilistischer Vielfalt. Bei dem Blatt hier, Entwurf für ein Gemälde um 1665 in Dresden¹, ist Rembrandts späte Zeichenweise effektiv malerisch verfremdet worden. Vergleichbare Arbeiten befinden sich im Louvre und in der Morgan Library².

Die Hauptgruppe der Komposition setzt Rembrandts radierte „Darstellung im Tempel“ (B 41, um 1640) voraus; rechts waren noch Zuschauer nach den „Zinsgroschen“ von 1634 (B 68) zu sehen. Die Szene geht auf ein Gebot bei Moses zurück. Alle männlichen Erstgeborenen sollten Gott im Tempel dargebracht werden. Simon, ein Greis, dem verheißen worden war, er werde erst sterben, wenn er Christus gesehen habe, durfte in dem Neugeborenen bei Maria und Josef (mit zwei Tauben zum Opfer) den Erlöser erkennen. Er nahm das Kind auf seine Arme, lobte Gott und sprach: Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“³

WS



Originalgröße

¹ Sumowski, II, 1987, Nr. 571 m. Abb.

² „Das letzte Abendmahl“, Louvre; „Die Anbetung der Könige“, Morgan Library (Sumowski 1987, Nr. 641 und 648)

³ Auch der Prophetin Hanna (im Bild noch auf der Treppe) wird die Offenbarung zuteil.

Govert Flinck

Kleve 1615 – 1660 Amsterdam

Historien- und Bildnismaler. – Schüler des Lambert Jacobsz in Leeuwarden. Um 1633, eher Anfang 1635 Übersiedlung nach Amsterdam, wo er zunächst in der Werkstatt Rembrandts arbeitet, der zu dieser Zeit im Hause des Kunsthändlers Hendrick Uylenburgh logiert und dort auch über Atelierraum verfügt.¹ Nach knapp einjähriger Weiterbildung in der Malweise Rembrandts tritt Flinck in die Dienste Uylenburghs, dessen Klientel er mit rembrandtesken Werken versorgt. Auch in den ersten Jahren seiner Selbständigkeit, etwa von 1638 an, bleibt er Rembrandt verbunden. Es habe ihn dann, so sein Biograph A. Houbraken (1719), „viel Mühe und Arbeit“ gekostet, sich diesen Stil „abzugewöhnen“.² Der Wandel zum Klassizismus, zum „helder schildern“ (zum Malen in klaren und hellen Farben) setzt im Anschluss an flämische Vorbilder in den Jahren um 1642/43 ein und hat dem Künstler in der Folgezeit Ansehen und zahlreiche Aufträge eingebracht, u. a. für die Bilderausstattung des 1655 eingeweihten Amsterdamer Rathauses.

28 Brustbild eines bärtigen alten Mannes. Um 1638/40

Eichenholz, 61 x 49 cm

Rechts von der Mitte falsche Rembrandt-Signatur.

Herkunft: Verst. London (Phillips), 14.12.1999, Nr. 124.

Das Brustbild zeigt die Gestalt eines bärtigen älteren Mannes vor dunklem Grund. Der Kopf ist kaum merklich geneigt und folgt der Ausrichtung des Oberkörpers ins Halbprofil nach rechts. Während der Grund und die ebenfalls dunkle, einfach konturierte Büste in flächenhaft vertriebenen Werten angelegt ist, tritt das Gesicht, das von links oben beleuchtet ist, in detaillierter Modellierung hervor. Die Spuren des Alters, die Faltenlinien auf der Stirn- und Wangenpartie, sind pastos aufgetragen. Gegen das kühle Weiß des schütterten Haupthaars und das Weiß des Kragens treten die warmen Töne des Inkarnats dennoch lebensvoll hervor. Als Folge der Wendung des Kopfes aus dem Licht heraus, ist auch der beleuchtete Teil des Gesichts reich an Schattentiefen, die dem ohnehin markanten Schnitt der Züge zur gewünschten Wendung vom Individuellen zum Typischen hin verhelfen. Zugleich dürfte die prononcierte Anlage des Helldunkels auch der Absicht unterstellt sein, einen Hinweis auf die Bedeutungsschwere der Gedanken zu geben, denen der Dargestellte nachzuhängen scheint. Als „conterfyetsel“ (Bildnis) im herkömmlichen Sinn ist die Einzelfigur nicht aufzufassen. Sie gehört dem Aufgabebereich der „tronies“ an, eine Kategorie, die sich in ihren beiden wesentlichen Funktionen, der „Ausdruckstronie“ und der „Kostümtronie“, im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Der Charakterkopf, der Konnotationen grundsätzlicher Art zu Fragen der Moral bzw. des Glaubens ausgelöst haben mag, ist dem erstgenannten Bildtypus zuzuordnen. Die Zuschreibung des fälschlich auf Rembrandt ausgeschriebenen Bildes an Govert Flinck ist von W. Sumowski in einem Gutachten vom 03. Juli 2000 im Vergleich mit dem bezeichneten und 1642 datierten „Bärtigen alten Mann mit Barett und goldener Kette“ in Dublin, National Gallery, dem „Orientalischen Fürsten“ der Walker Art Gallery in Liverpool und dem „Alten Juden in Phantasietracht“ im Privatbesitz überzeugend vertreten worden.³

¹ Über Flincks frühe Amsterdamer Jahre siehe: F. Lammertse & Jaap van der Veen, Ausst. Kat. *Uylenburgh & Zoon, handel in meesterwerken*, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2006, pp. 160–61.

² Zur Biographie Govert Flincks siehe: Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–21, Bd. 2 (1719), p. 18



Der „Orientalische Fürst“ ist nach dem gleichen Modell entstanden. Obschon die genannten Gemälde dem Genre der „Kostümtronies“ angehören, d. h. aufwendiger gestaltet sind, ist die stilistische Nähe unverkennbar. Allerdings bietet die Werkgruppe nicht nur Rembrandteskes. In der Freude am schwungvoll geführten Kontur, an klarer Flächenbindung von Gesten und Posen offenbart sich der angehende Klassizist. In der zeitlichen Ansetzung geht unser Bild den Kostümtronies mit deutlichem zeitlichen Abstand voraus, ist nicht, wie Sumowski vorschlägt, um 1641/42, sondern schon um 1638/40 entstanden.

Eine weitere, nahezu identische Fassung der Komposition – mit goldener Ehrenkette –, die früher gleichfalls als Rembrandt galt, ist 1997 unter Flincks Namen in New York versteigert worden.⁴ Als Flinck um 1635 in Rembrandts Werkstatt eintrat, um dort, wie zahlreiche andere Künstler, dessen Malstil zu erlernen, hat er dies mit Hingabe getan. A. Houbraken (1719) berichtet, er habe sich Rembrandts Stil derart zueigen gemacht, dass Bilder seiner Hand für echte Rembrandts gehalten und als solche in Amsterdam verkauft wurden. In Verbindung mit Rembrandt und seiner Schule bestehen Zuschreibungsprobleme nicht erst seit heute.

JK



^{9w} W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde, Landau 1983–94, Bd. 2, Nrn. 676–78

⁴ Verst. New York (Christie's), 31.01.1997, Nr. 64, repro. in Farbe (Bredius 149; die Figur hier noch im gemalten Ovalrahmen, eine spätere Zutat, die abgenommen wurde).

Govert Flinck

Kleve 1615 – 1660 Amsterdam

29 Bildnis eines Mannes mit Barett. Um 1654

Eichenholz, 50,6 x 42,9 cm

Herkunft: Fürst Yussupoff, St. Petersburg. – Privatbesitz, Süddeutschland. – Verst. Wien (Dorotheum), 07.10.1998, Nr. 125.

Literatur: J. W. von Moltke, *Govaert Flinck*, Amsterdam 1965, Nr. 220 mit Abb. (irrtümlich als voll signiert und als Bildnis Rembrandts der Zeit um 1634 verzeichnet).

Der Dargestellte, der als Brustbild im Halbprofil nach rechts vor dunklem Grund aufgenommen ist, blickt dem Betrachter aus wachen Augen entgegen. Dem Schwarz des Barett, das er trägt, und dem ausladenden Wuchs der eigenen Lockenfülle wirkungsvoll eingepasst, tritt das Gesicht, das von links oben beleuchtet ist, in breitflächiger Aufhellung hervor. Die Bewegung des Lichts überträgt sich auf das Modell, das in der Augenblicklichkeit seiner Pose – wie in spontaner Reaktion auf den Zuruf eines Gegenübers – erfasst scheint.

Die auf J. W. von Moltke zurückgehende Zuschreibung des Gemäldes an Govert Flinck haben Willem L. van de Watering und Werner Sumowski bestätigt.¹ Die Identifizierung des Mannes mit Rembrandt (1606–1669) ist dagegen auf Ablehnung gestoßen. Gleiches gilt für die frühe Datierung auf um 1634, eine Zeit, in der Flinck in der Werkstatt Rembrandts tätig war und dort Selbstbildnisse seines Meisters zweifellos studiert, wenn nicht sogar an diesen, um der reichen Nachfrage zu begegnen, mitgearbeitet hat. Aber mit dem Rembrandt der Jahre um 1634 ist unser Mann, der von mittlerem Alter sein dürfte, nicht zu verwechseln. Das Porträt ist zudem erheblich später entstanden. Ein kostümgeschichtlicher Aspekt wie der einfache, knapp geschnittene Kragen stellt, so van de Watering, für die Ansetzung des Bildes einen Terminus post quem frühestens ab etwa 1645 bereit. Mit Recht hat Sumowski die Arbeit der Spätzeit des Künstlers zugewiesen. Stilverwandte Werke sieht er in den beiden 1654 datierten Männerbildnissen im Minneapolis Institute of Arts und im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen.² Die Dargestellten sind hier als Halbfiguren wiedergegeben, und die Züge, obschon auf ähnliche Weise gleichmäßig ausgeleuchtet und weich modelliert, zeichnen sich durch ein weitergeführtes Stadium der Bildvollendung aus. Mit dem Blick auf das äußerst knapp bemessene Bildfeld des „Mannes mit Barett“, auch der malerisch freieren Behandlung dürfte vorliegendes Gemälde als Kopfstudie für ein Porträt in der Art der genannten Vergleichsstücke gemalt worden sein.

JK

¹ W. L. van de Watering, Gutachten vom 14.04.1984. – W. Sumowski, Gutachten vom 14.05.1998.

² W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 2, Nr. 706 (Minneapolis Institute of Arts). – J. W. von Moltke, op. cit., p. 128, Nr. 296 (Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen).



Govert Flinck

Kleve 1615 – 1660 Amsterdam

30 Zielender Amor in Landschaft mit Nymphen

Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier

28,2 x 23,1 cm, rechts oben mit schwarzer Kreide: G.flinck. f.1654

Herkunft: Paul Watkins, Winona, Minnesota, L. 2551 a, (rückseitig Stempel mit dem Erwerbungsdatum 1923, die Sammlung wurde 1942 in Chicago verkauft); Verst. Sotheb's, New York, 20.1.1982, Nr. 85m. Abb.; Galerie Kurt Meissner, Zürich, Privatbesitz

Ausstellung: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten“, I, Stuttgart 1999, Abb. S. 39, S. 223, Nr. 54m. Abb.

Die Zwei-Kreiden-Technik auf blauem Papier kommt im Rembrandt-Kreis bei Backer (siehe Kat. Nr. 43, 44) und Flinck durch deren Lehrer Lambert Jacobsz unter flämischem Einfluss vermittelt, vor; später bei Ovens (siehe Kat. 40, 41) unter Flinck-Einfluss. Die späteste Aktzeichnung des Künstlers ist von bester Qualität. Die Figur entspricht nur in der Haltung des linken Armes abweichend, dem Liebesgott in Flincks Gemälde „Venus und Amor“ von 1652 im Bomann Museum, Celle.¹ Flinck hat in der Spätzeit in Werken gleichen Stils auch den „Schlafenden Amor“ dargestellt², der als Porträt-Attribut („Castitas“) die sexuelle Enthaltsamkeit von älteren Personen, Witwern und Witwen symbolisiert.

WS



¹ Aus Hohenzollern-Besitz „Onder den Oranje Boom, Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jhd. an deutschen Fürstenthöfen“, Kultursponsoring 1998, Nr. 8, m. Abb.

² E. de Jongh, Bol vincit amorem, Białostocki-Festschrift 1981, S. 381

Samuel van Hoogstraaten

Dordrecht 1627 – 1678 Dordrecht

Seine erste Ausbildung als Maler erhält Samuel van Hoogstraten von seinem Vaters Dirck van Hoogstraten, einem Gold- und Silberschmied, der auch als Maler tätig war. Nach dessen Tod geht er Ende 1640 zu Rembrandt nach Amsterdam, um in dessen Werkstatt seine Lehre fortzusetzen. Diese ist 1644 abgeschlossen, er bleibt aber zunächst noch als Assistent Rembrandts in Amsterdam. 1648 kehrt er nach Dordrecht zurück. Bereits 3 Jahre später bricht er nach Wien auf, wo er sich am Hof verdingt und Kaiser Ferdinand III. vor allem durch seine Trompe-l'oeil Stücke beeindruckt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Rom 1653, kehrt er Ende 1654 nach Dordrecht zurück, von wo aus er 1662 nach England übersiedelt. 1666 verlässt er England um sich in Den Haag niederzulassen, wo er der Malervereinigung „Pictura“ angehört. 1671 kehrt er dann endgültig nach Dordrecht zurück. Samuel van Hoogstraaten gilt als einer der besten Zeichner der Rembrandtschule, wobei er den rembrandtesken Stil zugunsten eines feinmalerischen Klassizismus bereits in den 1660er Jahren aufgibt. Sein Werk umfasst Historienbilder, allegorische Darstellungen, Porträts, Stillleben und Genredarstellungen. Besondere Anerkennung erhielt er für seine Trompe-l'oeil Stücke, Perspektivbilder und Perspektivkästen. Außerdem verfasste er die kunsttheoretische Schrift „Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst“, die in seinem Todesjahr 1678 erschien.

31 Die Marien und der Engel am leeren Grab Christi (Matthäus 28, 5)

Feder in Schwarz, grau und rotbraun laviert, Röteln, Deckweiß.

32,2 x 29,2 cm

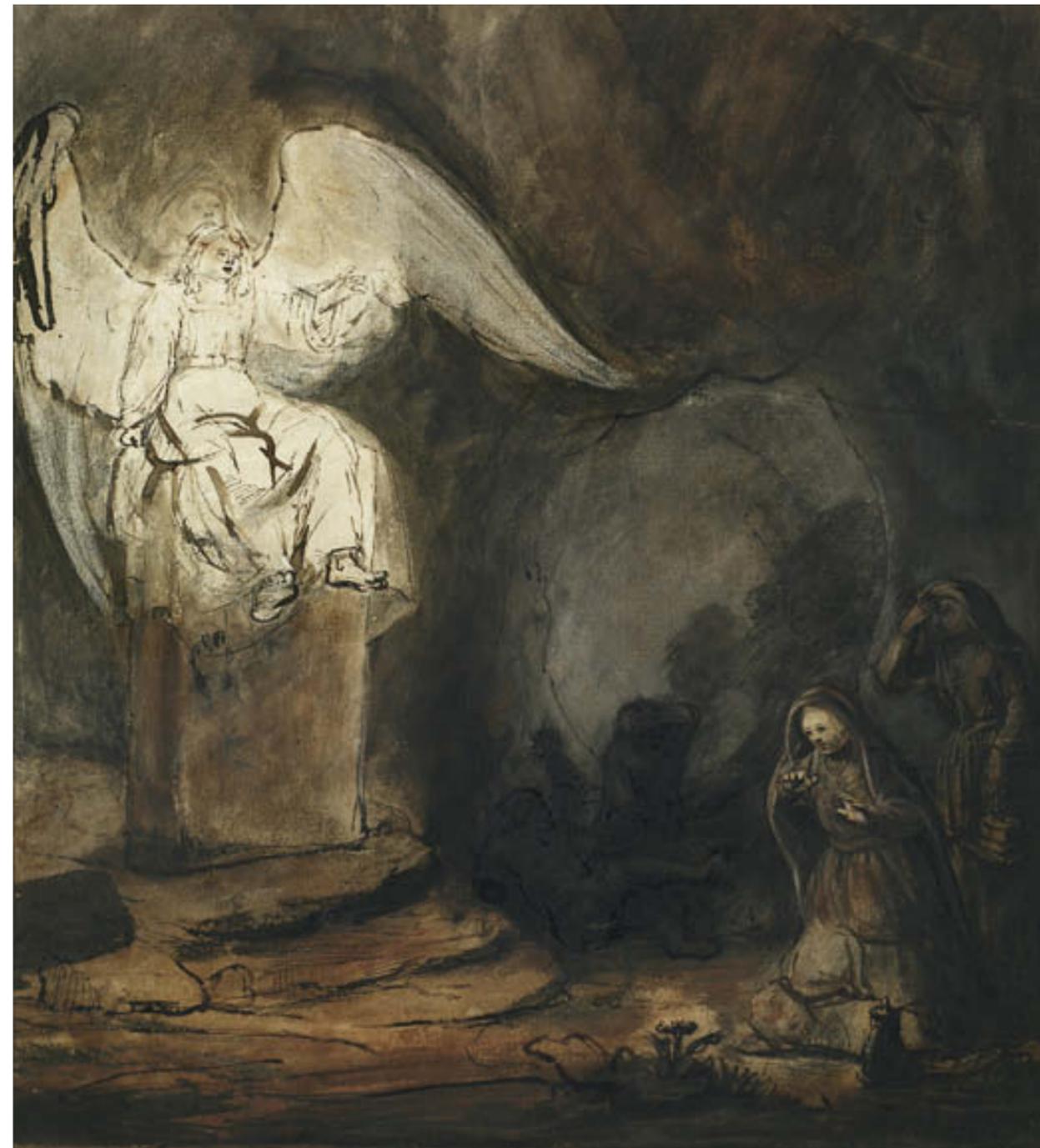
Herkunft: Earl of Warwick, L. 2600; Verst C. R. Rudolf, Amsterdam (Sotheby's Mak van Waay) 18. April 1977, Nr. 121; Verst. A. C. R. Dreesmann, London (Christie's), 11. April 2002, Nr. 657 m. Abb.

Ausstellungen: „Old master Drawings from the collection of A. C. R. Rudolf“ London, Birmingham, Leeds 1962, Nr. 105; „Selection of XVII und XVIII Century Dutch Art from the collection of Dr. A. C. R. Dreesmann, Notre Dames Indiana, Suite Museum of Art, 1982, Nr. 18

Literatur: Ch. White, The Drawings of Rembrandt, 1962, Nr. 105 (S. van Hoogstraten, wohl mit Rembrandt-Retuschen); W. Sumowski, Eine Renaissance-Zeichnung mit Rembrandt-Korrekturen, Pantheon 23, 1965, S. 249, m. Abb. 2 (ohne Rembrandt-Retuschen); Keyes in Verst.-Kat. 1977, Nr. 121 m. Abb. (Carel Fabritius); W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, V, 1981, Nr. 1130^x, m. Abb.; M. Plomp, The Dutch Drawings in the Teyler Museum, 1997, bei Nr. 206

Eine der bildmäßigen Zeichnungen im Großformat¹, die nach Abschluss der Lehrzeit bei Rembrandt (frühe 1640er Jahre) um 1650/53 entstanden sind, vom Typus wohl unter Einfluss von Ferdinand Bol². Die Komposition setzt ein heute verschollenes Rembrandt-Original voraus, das durch eine Kopie in München³ bekannt ist. Eindrucksvolle Arbeit des Künstlers, als Bild des Wunders; durch den Kontrast zwischen dem hoch thronenden großen Engel als personifiziertes Logos Licht und den erschreckten Menschen unten. Die Retuschen am Kopf, am rechten Flügel und am rechten Fuß des Engels sind Selbstkorrekturen mit breiten Linien, wie häufig bei S. van Hoogstraten.

WS



¹ z. B. „Hirtenszene“, Kopenhagen, Sumowski 1981, Nr. 1120^x „Esther vor Ahasver“, Haarlem, ebd. Nr. 1124^x m. Abb.

² z. B. „Befreiung Petri“, ehem. Sir Hay Campbell, Craree, Sumowski, Drawings 1979, Nr. 87, „Die Marien am Grabe“, München, ebd. Nr. 97 m. Abb.

³ O. Benesch, The Drawings of Rembrandt II, 1955, C 29, Abb. 565

Samuel van Hoogstraten

Dordrecht 1627 – 1678

32 Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Apostelgeschichte 12,6–8)

Feder in Braun, 18,5 x 21,4 cm, ehemals oben flachbogig

Wz.: Bekröntes Wappen mit „Agnus Dei“

Herkunft: R. Peltzer (L. 2231); Tony Straus-Negbauer (L. 2459 a); (Verst. Cassirer, Berlin, 25./26. November 1930, Nr. 83 (Rembrandt?); Kunsthandlung Rumbler, Frankfurt a. M.; Kunsthandlung Th. Le Claire, Hamburg; Verst. Sotheby's, New York, 23. Januar 2001, Nr. 141 (Rembrandt-Schule)

Literatur: W. R. Valentiner, Rembrandt and Samuel van Hoogstraten, in: Art in Amerika, XVIII, 1930, S. 138, Abb. 8; Valentiner, Kat.: "Rembrandt and his Pupils", Raleigh, 1956, S. 118, bei Nr. 35 (um 1646); W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, V, 1981 Nr. 1196^x m. Abb.

Petrus ist von Herodes Agrippa, von zwei Soldaten bewacht, gefangen gesetzt worden. Er sollte nach den Tagen der „Ungesäuerten Brote“ hingerichtet werden. Bei Nacht erschien ein Engel, um ihn zu befreien.

Das Blatt, nach der Lehrzeit bei Rembrandt entstanden, ist mit dem „Opfer Abrahams“, ehemals in der Galerie Houthakker, Amsterdam, um 1649¹, vergleichbar.

Der Engel weckt Petrus zwischen seinen schlafenden Bewachern. Bei diesem Motiv, mit dem die Befreiung beginnt, erweist sich S. van Hoogstraten als beachtlicher Meister psychologisierender Regie: Engel und Apostel aktiv neben den dumpf daliegenden Wächtern. Zuruf und Überraschung in Haltungen, Gebärden und Mimik treffend erfasst. Der Engel, auf Stufen von oben ist als Lichtgestalt verstanden, die Petrus erleuchtet. S. van Hoogstraten bietet hier mehr als Erzählung. Er vergegenwärtigt dem Betrachter ein Wunder.

WS



¹ W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, V, Nr. 1195^x, m. Abb.

Nicolas Maes

Dordrecht 1634 – 1693 Amsterdam

Ende der 1640er Jahre, Anfang 1650 beginnt Nicolas Maes seine Lehre bei Rembrandt, bei dem er bis 1653 Schüler ist. Danach kehrt er nach Dordrecht zurück. Sein frühestes datiertes Werk stammt aus dem Jahr 1653. Er spezialisiert sich zunächst auf die Genre-Malerei. In den 1660er Jahren reist er nach Flandern und studiert das Werk Rubens und dessen Kreis. Danach konzentriert er sich auf die Portraittkunst, in der sein Studium der flämischen Kunst zum tragen kommt. Ab 1673 hat er seinen festen Wohnsitz in Amsterdam.

33 Die Darstellung Christi im Tempel (Lukas 2, 29–32)

Feder und Pinsel in Braun, 13,7 x 14,7 cm

Herkunft: D. Daulby?, L. Suppl. 736 a; Earl of Dalhousie, L. 717 a; Colnaghi, London. 1922; P. Cassirer, Berlin; J. Böhler, München

Literatur: W.R. Valentiner, Nicolas Maes, 1924, S. 10, m. Abb. 11, S. 36 L. Münz, Maes, Aert de Gelder, Barend Fabrituis. Die Graphischen Künste, N. F. II, 1937, S. 98 m. Abb. 4, S. 99; D. van Fossen, The paintings of Aert de Gelder, Diss. Cambridge/Mass. 1969, S. 144 (A. de Gelder); W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, VIII, 1984, Nr. 185^x, m. Abb.; W. F. Robinson, Nicolas Maes as a Draughtsman, Master Drawings XXVII, 1989, S. 158, Abb. 31

Maes hat in den frühen 1650er Jahren bei Rembrandt gelernt. Die „Darstellung Christi im Tempel“ ist für diese Zeit charakteristisch. Monumentale ausdrucksvolle Figurenkomposition, vorwiegend malerisch breite Linien, religiöses Sujet. Das Konzept wurde seriell in Varianten erprobt.¹ Diese Zeichnung ist das beste Stück der Gruppe. Zum Sujet siehe bei Kat. Nr. 27.

WS



¹ Weiterhin W. Sumowski 1984, Nr. 1794^x (Dublin); Nr. 1848^x (ehemals Amsterdam, Dreesmann); Nr. 1849^x (Great Neck, Weisgall), Nr. 1935^x (Wien)

Aert de Gelder

Dordrecht 1645 – 1727 Dordrecht

Historien- und Bildnismaler; der ausnahmsweise auch Genrestücke geschaffen hat. – Nach Houbraken (1721) lernt Aert (auch Arent) die „Anfangsgründe der Kunst“ in Dordrecht bei Samuel van Hoogstraten, einem Schüler Rembrandts.¹ Vermutlich auf dessen Anraten arbeitet er zu Beginn der 1660er rund zwei Jahre in der Werkstatt Rembrandts in Amsterdam. Ansonsten ausschließlich in Dordrecht tätig, wo er als ein von Hause aus wohlhabender, zeitlebens unabhängiger Künstler 82-jährig verstarb: angeblich im Kreise von Freunden mit einem Gläschen Brandwein in der Hand.²

De Gelder wurde vom Spätstil Rembrandts beeinflusst und hat diesen bis in das 18. Jahrhundert hinein kontinuierlich fortgesetzt. In seinen Darstellungen biblischen Inhalts, denen sein Hauptaugenmerk galt, lässt sich jedoch das Zuviel an genrehafter Inszenierung und phantastisch orientalischem Aufputz der Akteure nicht mehr wie bei Rembrandt an der Forderung nach historisch getreuer Umsetzung des Stoffes begründen, sondern scheint vielmehr um der Steigerung rein malerischer Effekte willen unternommen. Überraschend schöne Farbkompositionen, ein lebhaftes, in der Wirkung harmonisches Helldunkel, und eine mit dem Pinsel, Pinselstiel und Spachtel wechselhaft strukturierte Bildoberfläche erlangen über die Wiedergabe des Gegenständlichen hinaus eigenen ästhetischen Wert. Dieser Zug zur Formalisierung offenbart, dass de Gelder nicht unberührt geblieben ist von der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorherrschenden Zeitströmung des Klassizismus.

34 Pissender Soldat vor einem Bordell. Um 1700/10

Eichenholz, 31,5 x 25,9 cm

Herkunft: Privatbesitz, Deutschland, 1983–99; Verst. München (Holger J. Hampel), 19. – 20.03.1999, siehe Annonce in: *Die Weltkunst*, 69, Nr. 5 (Mai 1999), p. 948. – Zur Zeit als Leihgabe aus privatem Besitz im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen ausgestellt.

Literatur: W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt – Schüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 2, p. 1155–56, p. 1176, Nr. 795. – J. W. von Moltke, Aert de Gelder, Doornspijk 1994, p. 114, Nr. D. 10.

Das Bildformat ist klein, und die Figuren sind es deshalb auch. Aus der Distanz betrachtet teilt sich der Vorgang, der im Dunkeln spielt, weniger drastisch mit. Zudem hat der Soldat, der neben der Tür zu einem Bordell seiner Notdurft freien Lauf lässt, dem Betrachter den Rücken zugekehrt. Die Aktion bleibt dennoch nicht unbeobachtet. Die Damen des Hauses verfolgen bzw. kommentieren die Verrichtung aus nächster Nähe und von einem Standort aus, der alles zeigt. Während die beiden Frauen, die sich schemenhaft im Ausschnitt der geöffneten Obertür und des Fensters abzeichnen, nach Ausweis der Arme, die sie einander wie auffordernd oder bestätigend entgegenstrecken, das Stadium der Meinungsfindung bereits erreicht haben, scheint die dritte, die vorn über der geschlossenen Untertür lehnt, noch nicht soweit zu sein. Sie redet nicht mit, sondern schaut nur, aber dies in besonderer Intensität. Sparsame Wendungen und Gesten – ein geneigter Kopf, ein Fingerzeig oder ein Blick –, verdeutlichen das Geschehen, das nicht ohne humorvolle Anteilnahme geschildert ist. Auch im wirklichen Leben soll de Gelder, so berichten seine Biographen, stets zu „quinkslaagen en kluchtige dis-

¹ Arnold Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam, 1718–21, Bd. 3 (1721), pp. 206–08.

² J.C. Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlantsche konst-schilders en konst schilderessen*, 4 Bde., Den Haag – Doordrecht 1729–69, Bd. 3 (1729), p. 44.



koerssen“ (zu Scherzen und lustigen Redensarten) aufgelegt gewesen sein.³ Das Kleinformat, das er vielleicht für einen seiner zahlreichen Freunde fertigte, unterstreicht diese Wesensart.

Der Eingangsbereich des Bordells ist nahe an die vordere Bildebene herangerückt. Viel Spielfläche bleibt davor nicht belassen. Zumindest gegen den Soldaten tritt die Hauswand zurück. Sie ist schräg gestellt, und auf ihrem Verlauf durch die Breite des Formats bietet sie links mehr Platz als rechts. Das Bühnenbild ist passgenau auf die Figurenerzählung zugeschnitten, lässt dem Künstler aber dennoch „Bewegungsfreiheit“, sich auch im rein Malerischen auszuleben. Dem auf dunkles Graubraun abgestimmten Einheitston sind kostbare Farbakzente einbezogen: das tiefe Rot im Kleid der zentral gestellten Akteurin, das Goldgelb, das die Kollegin rechts trägt, und das Rot im Gürtel des Soldaten. Das umgebende Dunkel steigert diese Werte, lässt aber Kontraste nicht zu. Für Nuancen, die vermitteln, ist gesorgt. Das Braun in der Untertür weist nicht zufällig Brechungen ins Rötliche auf, und die verwitterte Putzfläche rechts, die mit dem Spachtel oder einem anderen Werkzeug bearbeitet wurde, kommt in ihrem Grauocker der Kleiderfarbe darüber halbwegs entgegen. Die genannten Akzente werden als Teile der Gesamtpalette wahrgenommen, entfalten aber gerade dadurch besondere Leuchtkraft. Mit dem Blick auf das juwelenhafte Rot der Mädchenbüste zeigt sich, dass weniger die Figur selbst interessierte, sondern ihr Erscheinungswert in gewählter Farbigkeit und origineller Auftragstechnik. Wie mit trockenen Pinselborsten durchwischt, sind in die noch nasse Farbe von Kopf und Halskrause streifenförmige Strukturen eingetragen. Auf die gleiche Weise verlieren die beiden anderen Frauen ihre Individualität, tragen aber als koloristische wie strukturelle Schmuckstücke zur reichen Ästhetik des Bildes bei.

Mit vollem Recht hat W. Sumowski die reizvolle Komposition für de Gelder in Anspruch genommen und als Werk der Jahre um 1700/10 in seinem Corpus der *Gemälde der Rembrandt-Schüler* besprochen und katalogisiert. Den Zweifeln J. W. von Moltkes an der Zuschreibung, die sich vor allem an der Themenwahl entzündeten, steht die Macht der stilistischen Argumente gegenüber. Auch wenn der Künstler sich nur ausnahmsweise als Genremaler betätigte, ein seltenes Thema hat er nicht aufgegriffen, sondern ein Stoffgebiet, dessen reiche, ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichende Überlieferung er kannte – in allen ihren drastischen Wendungen –, und die er auf seine eigene Weise behandelt hat.

JK

³ Weyerman, op. cit., p. 44 . Vgl. auch die Ausführungen zu de Gelders Biographie von Peter Schoon, „Arent de Gelder (1645–1727), de beste leerling die Rembrandt teelde by de adelijke Schilderkonst“ in: Ausst.Kat. *Arent de Gelder. Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger*, Köln – Dordrecht 1998–99, pp. 11–18.





Aert de Gelder

Dordrecht 1645 – 1727 Dordrecht

35 Die Handwaschung des Pilatus (Matthäus 27, 24)

Lavierte Federzeichnung in Braun; Deckweiß; 13,3 x 17,8 cm

Rechts unten von späterer Hand: „Rembrant ft. Amsterda...“

Rückseitig vierzehn Schriftzeilen (Feder) ohne Bezug zum Recto

Herkunft: K. E. von Liphart, L. 1687; Freiherr R. von Liphart, L. 1758; Verst. J. Six, Amsterdam (Müller), 16. Oktober 1928. Nr. 64; Verst. A. N. M. Mensing, (Amsterdam Müller-Mensing), 27/29. April 1937, Nr. 549, m. Abb.; Dr. Charles Simon, Zürich, (bisher stets als Rembrandt); Verst. Sotheby's Mak van Waay, Amsterdam, 25. April 1983, Nr. 77 mit Abb. (Rembrandt-Nachfolger); Galerie Kurt Meissner, Zürich (nach Sumowski von Aert de Gelder)

Literatur: C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, 1906, Nr. 1233 (Rembrandt um 1665/67; für das New Yorker Bild); J. Kruse u. K. Neumann, Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im National-Museum zu Stockholm, 1920, S. 94 (Rembrandt-Studie); W. R. Valentiner, Genius 1920, S. 46 (Rembrandt); Valentiner, Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen, II 1934, Nr. 473 m. Abb. (Rembrandt um 1665); O. Benesch, Rembrandt, Werk und Forschung, 1935, S. 61 Bd. VI, 1957, A 119 u. Abb. 1693; Ausgabe von 1973 mit Abb. 1785 (Schulwerk, Rembrandt, von einem Schüler für das NY Bild benutzt, 1656/59), A. Bredius, Rembrandt Gemälde, 1935, Nr. 595 (Rembrandt), O. Benesch, The Drawings of Rembrandt Entwurf für das New Yorker Bild, vom Zeichner seiner Gruppe um A 82); J. Rosenberg, Rezension von Benesch Corpus, Art Bulletin, 1959, S. 117 (Schulwerk, nicht zur Gruppe um A 82 passend); W. Sumowski, Bemerkungen zu O. Benesch's Corpus, 1961, S. 27 (ebenso); W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, VI, 1983ff, S. 2957 (anonym, kein Entwurf)

Die Zeichnung im Spätstil Rembrandts hat früher als dessen Studie für die „Handwaschung des Pilatus“ im Metropolitan Museum New York gegolten, für ein Gemälde, das jetzt als Schulwerk bewertet wird.¹ Benesch sah hier zuletzt den anonymen Entwurf für das abweichende Gemälde. Das Blatt stammt von Aert de Gelder. Es gehört zum „Ungläubigen Thomas“ im Louvre.²

Aert de Gelder hat zuerst bei S. van Hoogstraten in Dordrecht (s. Kat. Nr. 31, 32) gelernt. Um 1661/1662 ging er zu Rembrandt. Er war sein letzter Schüler und auf individuelle Weise lebenslanglich sein Nachfolger.

WS



¹ Bredius 1935, Nr. 595 m. Abb. Rembrandt, Sumowski 1983 Bd. IV, Nr. 1957 m. Abb. W. Liedke, Kat. New York 1995, Nr. 38, (Nachfolger)

² E. Starky, Kat. Paris 1988/89 Nr. 12 m. Abb., P. Schatborn, Aert de Gelder, Ausstellung Köln/Dordrecht 1999, Nr. 61 m. Abb. um 1662, H. Bevers, Rembrandt-Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, 2006, S. 138.

Philips Koninck

Amsterdam 1619 – 1688 Amsterdam

Landschafts-, Genre-, Porträt- und Historienmaler. – Erste Ausbildung in Rotterdam bei seinem älteren Bruder Jakob. 1641 Rückkehr nach Amsterdam, wo er bis zum Tode ansässig blieb. Er war mit Rembrandt bekannt, vielleicht sogar dessen Schüler. Später als Inhaber einer Fährlinie, die zwischen Amsterdam und Rotterdam verkehrte, auch nebenberuflich tätig.

Von den Zeitgenossen in erster Linie als Porträt- und Historienmaler geschätzt, gilt die Bewunderung heute seinen Panoramalandschaften, ein Bildtypus, den er in Auseinandersetzung mit Hercules Seghers und Rembrandt zu höchster Vollendung gebracht hat.

36 Panoramalandschaft mit Ortschaft im Mittelgrund. Um 1651/54

Leinwand, 42,5 x 61,5 cm

Herkunft: Privatbesitz, Bremen

Für gewöhnlich belohnt die Natur den nahe an sie herantretenden Betrachter, indem sie ihm die ihr eigene Vielfalt auch im winzig Kleinen, im pulsierenden Leben der Halme und Gräser vor Augen führt. Hiervon zeigt der Vordergrund nicht viel. Der sandige Boden bleibt weitgehend „leer“. Nicht das Detail interessierte, sondern die großzügig in die Breite des Formats gestellten Formen zweier Dünenabschnitte, die als gegenläufige, sich einander überschneidende Diagonalen, links flach abfallend, rechts ansteigend, dem weiteren Verlauf der Landschaft als wirkungsvolles Repoussoir vorgeblendet sind. Auf die Schrägen vorn folgt die streng horizontale Gliederung von Mittel- und Hintergrund. Gemessen am summarisch behandelten Auftakt des Bildes sind diese Zonen – gleichsam in umgekehrter Perspektive – mit Motiven reich besetzt. In schmalen, helleren und dunkleren Streifen aus dichtem Laubwerk, aus dem das Ziegelrot einzelner Dächer hervortritt, einem Stück freien Feldes, einer ummauerten Stadt, deren weithin sichtbare Kirche als schattige Silhouette vom silbrigen Glanz des Flusslaufs dahinter abgehoben ist, dehnt sich das Land, über das mächtige Wolkenbahnen ziehen, gegen den Horizont hin aus. Weitere Wasserflächen zeichnen sich dort ab, vereinzelt und kaum mehr wahrnehmbar auch Segler. Am Ende unseres Gesichtskreises bieten diese Dinge ein letztes messbares Zeichen von der erreichten Tiefenerstreckung.

Die Farben sind deckend, stellenweise pastos, wie körnig aufgetragen. Schon diese materielle Eigenart besitzt Darstellungswert und trägt zum Eindruck des Kompakten, des Schweren bei, der von den Panoramen Konincks ausgeht. Die Pinselführung bleibt dabei dennoch malerisch, und die überwiegend tonige Palette, das Braungrün des Landes und das Graublau des Himmels, zeigt subtil beobachtete Helldunkelnuancen. Bisweilen treibt das Licht sein eigenes Spiel, etwa im cremefarben hingestrichelten Kontur der Düne vorn, in der fleckenhaft breiten, dann wieder glatten Struktur des Dünenhanges rechts, schließlich auch in den Farbtupfen, die das Laubwerk der Büsche und Bäume zum Flimmern bringen, eine Technik, wie sie u. a. Jan Vermeer van Delft angewendet hat. Die Frage der Zuschreibung dieses für Koninck neu entdeckten, zweifellos eigenhändigen Gemäldes hat Werner Sumowski positiv beantwortet und als Entstehungszeit die erste Hälfte der 50er Jahre vorgeschlagen¹. Für eine chronologische Eingrenzung bieten die Panoramalandschaft von 1651 in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur sowie die Landschaften von 1654 im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen und von 1655 im Amsterdamer Rijksmuseum bzw. der Londoner National Gallery verlässliche Anhaltspunkte.² Die noch etwas



¹ W. Sumowski, Gutachten vom 14. März 2003



Philips Koninck

Amsterdam 1619 – 1688 Amsterdam

37 Blick über einen Kanal in Amsterdam; rechts die Westerkerk

Lavierte Federzeichnung in Braun, 14,0 x 29,4 cm,

Im Vorder- und Mittelgrund spätere Überarbeitungen mit grüner Ölfarbe

Herkunft: Kunsthandlung Th. Le Claire, Hamburg, Katalog 1983, Nr. 18 m. Abb.; Verst. Sotheby's, Amsterdam 12. Januar 1996 Nr. 75, m. Abb.



Mit Veduten um 1660 im Stedelijk Museum, Amsterdam¹ zu vergleichen. Ph. Koninck wurde als Freund Rembrandts von ihm beeinflusst.

WS

¹ W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School VI, 1982, Nr. 1359 u. 1359 a

Philips Koninck

Amsterdam 1619 – 1688 Amsterdam

38 Landschaft mit Bauernhäusern unter Bäumen

Feder in Braun auf bräunlichem Papier, 7,0 x 19,0 cm

Herkunft: Th. Hudson, L 2432; Lord Portarlington; J. Knowles (1906); Verst. Comte Greffulhe, London (Sotheby's), 22. August 1937, Nr. 48 m. Abb. (an Dyke); Verst. Dame Rebecca West, London (Christie's) 8. Juli 1995, Nr. 130 A; Verst. Christie's, Amsterdam 15.11.1983, Nr. 38 (bisher stets als Rembrandt); Verst. Sotheby's, Amsterdam 8. November 2000, Nr. 24 m. Abb., (Ph. Koninck); Galerie Hans, Hamburg; Privatbesitz

Ausstellung: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten, II“, Stuttgart, 2006/07, S. 19 m. Abb., S. 90, Nr. 37 (Ph. Koninck)

Literatur: C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, 1906, Nr. 1073 (Rembrandt); W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, VI, 1987, Nr. 1496^s m. Abb. (Ph. Koninck); J. Turner, Dutch Drawings in the Pierpont Morgan Library, 2006, S. 90, bei Nr. 115, Fig. 1 (Ph. Koninck 2)



Rembrandtesk, kurz nach 1660 datierbar¹, geht einer Zeichnung in der Morgan Library², voraus, bei der die Motive der Baumgruppen und der Figuren im Vordergrund übernommen wurden.³

WS

¹ Dazugehörige Blätter in Frankfurt a. M. (Sumowski VI, Nr. 1361 und 1494^s)

² ebd., Nr. 1499^s

³ Beobachtung von Turner 2006

unentschiedene, wie schwankende Statik der Winterthur- Landschaft ist überwunden. In der sorgsam kalkulierten, im Detail wie im Ganzen beherrschten Gestaltgebung steht vorliegendes Gemälde den Fernsichten in Kopenhagen, Amsterdam und London nahe, ohne jedoch dem eigentlich entscheidenden Entwicklungsschritt gefolgt zu sein, der in dieser Werkgruppe vollzogen wurde.

Seit Mitte der 50er Jahre bevorzugte Koninck das Großformat. Der Wirkung eines Rundpanoramas vergleichbar, fühlt sich der Betrachter als agiere er nicht vor der Bildfläche, sondern als sei er von der Landschaft umfassen und in diese hineingetreten. Neben der Intensivierung des Raumeindrucks werde, so Sumowski, in der Entscheidung nach größer bemessenen Formaten auch das Bestreben offenbar „die idyllische Zierlichkeit zu vermeiden, die sich bei kleineren Bildern von selbst einstellt“.³ Rechts vorn hütet ein Hirte seine Schafe auf einem Wiesenstück, das gegen die Weite der Landschaft abgeschirmt ist. Der Mensch scheint sich in dieser Umwelt eingerichtet zu haben, ein in der Tat beschaulicher Aspekt, der sich jedoch in der grenzenlosen Weite von Erde und Himmel schnell verliert und in Empfindungen und Gedanken existentieller Art umschlägt.

JK

² W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau/Pfalz 1983, Bd. 3, pp.1545–47, Kat. Nrn.1049, 1054, 1055, 1056.

³ W. Sumowski, op.cit., p. 1533.

Jacob de Villeers

Leiden 1616 – 1667 Rotterdam

Landschaftsmaler und -zeichner. – Über seine Lehrzeit lassen sich keine Angaben machen. Spätestens von 1641 an in Rotterdam tätig, wo er in diesem Jahr Elisabeth Furnerius, die verwitwete Mutter des Malers Gerrit van Batten heiratet. 1646 erhält er von der Rotterdamer Admiralität den ehrenvollen Auftrag, zwei „camers“ (Kammern bzw. Kabinen) auf der neuen Jacht des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien mit Landschaften auszumalen.¹

Knapp 20 Gemälde lassen sich dem Künstler heute zuweisen, ausnahmslos Berglandschaften, die in ihrer idealen Gestalt der flämischen Landschaftsmalerei des späten 16. Jahrhunderts verpflichtet sind.² Die Auffassung de Villeers’ war eine eher konservative, hat aber den Blick auf die eigene Zeit nicht getrübt. Mit Hercules Seghers und Roelant Roghman, die gleichfalls der flämischen Tradition verbunden sind, hat er sich befasst, auch mit den Prärembrandtisten und Rembrandt, alles Meister bzw. Schulen, denen Arbeiten seiner Hand früher fälschlich zugeschrieben waren. An Rembrandts Helldunkelmalerei hat er weitgehend festgehalten, ist dessen Kreis aber dennoch nicht zuzurechnen. Zu den wechselnden Vorbildern, denen er folgte, gehören auch die holländischen „Italianisanten“.³ Nach Stilkonstanten befragt, waren es vornehmlich manieristische Gestaltungselemente, die er in seinen Schilderungen der zerklüfteten Gebirgsnatur zugrunde legte.

39 Gebirgs­panorama mit Bauernpaar und Tieren. Um 1635/45

Eichenholz, 72,4 x 100,3 cm

Herkunft: Slg. Oscar Hellstrom, Schweden; 1939 verkauft an das Seattle Art Museum (E. Fuller Memorial Collection), Inv. Nr. 39, 30: als Schüler von Hercules Seghers; Verst. Seattle Art Museum, New York (Sotheby’s), 11.01.1996, Nr. 18.

Ausstellung: The Young Rembrandt and his Time, Indianapolis – San Diego 1958, Nr. 60.

Literatur: W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt – Schüler, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 4, S. 2879, p. 2928 mit Abb.

Von erhöhtem Standort aus schweift der Blick über ein breit gelagertes Tal, das seitlich von hoch gebauten Felskulissen flankiert wird. Aus der Überschau und aus beträchtlicher Distanz gesehen, setzt die Ferne bereits im Vordergrund ein. Messbaren Beleg hierfür bietet die Figurenstaffage, die miniaturhaft fein und klein der rechten unteren Bildecke einbezogen ist. Ein junges Bauernpaar hält dort Rast, indes die Herde, die aus Horn- und Federvieh besteht, für den Moment sich selbst überlassen bleibt. Mit Sorgfalt aufgenommene Details stellt die Landschaft dem suchenden Auge in allen Bereichen bereit. In der Bildmitte führt ein Fluss in kurvigem Verlauf durch die Talsenke gegen den Mittelgrund. Ein Holzsteg, dahinter eine Bogenbrücke, die auch nicht solide


^[1] Für seine Arbeit wurde de Villeers mit dem erstaunlich hohen Betrag von 1500 Gulden entlohnt. Der durchschnittliche Preis für ein Landschaftsgemälde betrug im Holland der Periode 1625–1675 rund 23 Gulden; siehe hierzu: Ingrid de Jager, in: Ausst. Kat. Rotterdame Meesters uit de Gouden Eeuw, Rotterdam 1994–95, p. 96.

^[2] Hierzu ausführlich W. Sumowski, Die Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 4, pp. 2879–80 (Text), pp.1922–31 (Abb.); Bd. 6, p. 3747, Abb. 2471–76.

^[3] Ein kürzlich versteigertes, signiertes Gemälde mit der Darstellung eines Reiters an einer Furt weist im Motiv und in der Behandlung des Lichts deutlich italianisierende Züge auf (van Ham Kunstauktionen, Köln, 14.05.2011, Nr. 150 mit Farbabb.).

wirkt, überspannen in variierenden Richtungsbezügen das Wasser, an dessen zerklüfteten Ufern Bauwerke von pittoresker Gestalt auszumachen sind. Auf den links und rechts aufsteigenden Felsmassiven ist nahezu jeder Absatz mit Architekturmotiven besetzt. Auch an Vegetation fehlt es nicht. Wo es das Gelände zulässt, wachsen Bäume, deren Silhouetten sich von der bizarren Bildung der Felsen jedoch kaum unterscheiden.

Der im Vorder- und Mittelgrund in bräunlichen Werten aufgehende Gesamtton bindet das viele Einzelne, trägt aber auch dazu bei, dass die Dinge an Erkennbarkeit verlieren. Alles scheint wie geröllhaft ineinander verschoben zu sein. Die zunächst halbdunkle Gebirgslandschaft bietet nur wenig Beschauliches. Sie lädt nicht zum Verweilen ein, sondern fordert vielmehr dazu heraus, überwunden zu werden. Aber das Beschreiten von Wegen, die in unwegsamem Gelände über auffällige Stege an schroffen Gesteinsmassen vorbeiführen, ist mit Risiken für Leib und Leben verbunden. In ihrer übermächtigen Größe und Wildheit haben sich Berge und Gebirge dem Verständnis jener Tage entzogen. Sie wurden als Bedrohung empfunden. Schon Frederik van Valckenborch, einer den Hauptvertreter der spätmanieristischen Landschaftsmalerei, war diese Einsicht geläufig und er hat diese noch vertieft. In seinem „Raubüberfall im Gebirge“ von 1605 im Amsterdamer Rijksmuseum ist die Bergwelt zugleich auch Ort des Verbrechens. Dabei hätte das zu einer bewegten Masse verwachsene Durcheinander von Felsen, auffälligen Stegen, Hütten und Bäumen ausgereicht, um als Warnung vor den Gefahren menschlichen Daseins verstanden zu werden.⁴ De Villeers dürfte Werke dieses Meisters gekannt haben, in denen die Gebirgsnatur allerdings bildfüllendes Ausmaß erlangt hat. Als Quelle der Inspiration haben eher die panoramaartig geweiteten Fernsichten gedient, die Lucas van Valckenborch, ein Neffe des Vorgenannten, vor allem aber Josse de Momper geschaffen haben.

Bezeichnete Bilder des Malers haben sich nur in Einzelfällen erhalten. Jahreszahlen fehlen völlig. Einen zumindest groben Datierungsanhalt bietet die Farbgebung, die in ihrer Reduktion vornehmlich auf bräunliche Valeurs der tonalen Phase der holländischen Landschaftsmalerei der 1630er und 1640er Jahre entspricht. Die Freude an der Ausbreitung von Details oder eine eher summarische Behandlung; beide Stilaspekte lassen sich im Oeuvre des Malers nachweisen, wobei letzterer für Spätwerke kennzeichnend ist. Innerhalb der genannten Periode erscheint deshalb eine frühere Ansetzung des Gemäldes in die Zeit um 1635/45 gerechtfertigt.

JK

Jürgen Ovens

Tönning (Eiderstedt) 1623 – 1678 Friedrichstadt

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Historien- und Bildnismaler. – Houbraken (1718) zufolge Schüler Rembrandts in Amsterdam.¹ Die Lehrzeit wird gegen Ende der 1630er Jahre begonnen haben. Das früheste bezeichnete und datierte Gemälde ist 1641 entstanden. Bis 1651 in Amsterdam tätig. Anschließend Rückkehr nach Schleswig-Holstein, wo er für den Hof in Gottorp arbeitet. Von 1656-1663 erneuter Aufenthalt in Amsterdam. 1662 vollendet er für das Rathaus der Stadt das Monumentalgemälde „Die Verschwörung der Bataver“ als Ersatz für das zurückgewiesene, heute in Stockholm bewahrte Werk Rembrandts des gleichen Themas. 1663 auf Geheiß Herzog Christian Albrechts Übersiedlung nach Friedrichstadt, wo er bis zu seinem Tode als hoch angesehener Künstler tätig ist.

40 Der Heilige Hieronymus als Büßer. 1660

Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Bezeichnet unten links: J. Ovens./1660 f

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Herkunft: Signor Gio Gherardo, Rom; von diesem erworben durch Kardinal Venuti, Rom, 1802; Vermutlich L. Churchill (die vorgenannten Angaben laut Etikett auf der Rückseite). – Slg. Lüders, Berlin, vor 1950. – Verst. Stockholm (Bukowski), 11.–13.10.1950, Nr. 170. – Verst. Stockholm (Bukowski), 05.–07.12.2000, Nr. 390. – Verst. Wien (Dorotheum), 05.10.2005, Nr. 261. – Verst. London (Sotheby’s), 10.07.2008, Nr. 209.

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Ausstellung: Schleswig-Holsteinische Kunst des XV. bis XIX. Jahrhunderts, Berlin 1909, p. 28.

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

Der Heilige ist dem Bildfeld als lebensgroße Dreiviertelfigur einbezogen. In der schlicht gekleideten Gestalt dürfte Hieronymus dargestellt sein, einer der vier lateinischen Kirchenväter, der sich 374–78 zur Buße in die syrische Wüste bzw. Wildnis zurückgezogen hatte. Vom Kruzifix links auf dem Felsvorsprung, dem zuvor die Aufmerksamkeit galt, hat er sich abgewendet. Mit demutsvoll erhobener Rechten blickt er gen Himmel, indes die Linke mit einem Stein gegen die Brust geführt ist. Den Hintergrund der Figurenkomposition, die räumlich knapp bemessenen ist, bildet eine Felskulisse, die sich rechts oben durch das Laubwerk von Büschen und Bäumen hindurch gegen den bewölkten Abendhimmel öffnet.

Das Gemälde ist während des zweiten Amsterdamer Aufenthaltes des Künstlers entstanden. Die auf bräunliche Werte abgestimmte Tonalität in Verbindung mit dem lebhaft gestuften Helldunkel, das als Mittel der Akzentsetzung das Antlitz des Heiligen hervorhebt und über Schultern, Unterarme und Hände streift, verrät die Nähe zu Rembrandt. Vielleicht kannte er Rembrandts lebensgroße Dreiviertelfigur „Moses mit den Gesetzestafeln“ von 1659, heute in Berlin, dessen gewaltige Ausdruckskraft er allerdings nicht erreicht, wohl auch nicht angestrebt hat. In der Wiedergabe des Charakterkopfes greift er auf erarbeitete und für gültig befundene Lösungen zurück. Der Hieronymus gleicht dem bärtigen Simeon in der 1651 datierten „Darstellung Christi im Tempel“, Kieler Kunsthalle. Die Züge, die nicht auf ein Modell, sondern eher auf Vorlagen Govert Flincks zurückgehen, begegnen auch in der „Allegorie des Gesichtssinnes“ der Sammlung des Fürsten Salm-Salm.² Mit Flinck verbindet Ovens auch der glatte

Der Heilige Hieronymus als Büßer, 1660, Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,8 cm

^[1] A. Houbraken, De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, 3 Bde., Amsterdam 1718–21, Bd.1 (1718), p. 273, Bd. 3 (1721), p. 255.

^[2] W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 3, p. 2225, Nrn. 1483–84, Tafeln siehe pp. 2238–39.


Farbauftrag und der betont in der Fläche gehaltene Figurenaufbau, beides Elemente, in denen die Neigung des Künstlers offenbar wird, dem aktuellen Geschmack der Elite zu folgen und im flämischen Stil zu malen.

JK

Jürgen Ovens

Tönning 1623 – 1678 Friedrichstadt

41 Lächelnder junger Mann, aufblickend

Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 28,2 x 22,7 cm

Herkunft: Verst. Lord David Cecil u. a. London (Sotheby's) 28.3.1968, Nr. 22 (P. Rotterdam), Galerie Kurt Meissner, Zürich (ebenso), Privatbesitz

Ausstellung: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten“, Stuttgart 1999, S. 36 m. Abb. S. 260 Nr. 152

Literatur: W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, New York 1979ff., IX, S. 4694, Nr. 2094^x, S. 4693 m. Abb.

Nach Houbraken¹ lernte Ovens bei Rembrandt. Diese Nachricht wird in der neueren Literatur bezweifelt². Ovens hat Rembrandts Kunst nur oberflächlich rezipiert, Kostüme und Helldunkel-Effekte nachahmend. Er scheint sich Backer, und mehr noch, Flink (s. Kat.-Nrn. 28–30) angeschlossen zu haben, dessen gesellschaftlich orientierte Malerei ihm lag.

Vorliegendes Blatt, mit zwei Kreiden auf blauem Papier gehört nach Stil und Qualität zu einem zeichnerischen Hauptwerk von Ovens, zum „Selbstportät“ um 1652 in der Hamburger Kunsthalle³. Der Gesichtstypus mit „lieblichem Ausdruck“ ist bei Ovens für Kinder und Jugendliche charakteristisch⁴.

WS



¹ A. Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlandtsche Konstschilders en Schilderessen, 1783, S. 73

² G. Schlüter-Göttsche, Jürgen Ovens, ein schleswig-holsteinischer Barockmaler, 1978, S. 7–9 (Schüler von Dou und Flink).

³ Sumowski, Drawings of the Rembrand School IX, 1985, Nr. 2029 m. Abb.

⁴ Sumowski, Gemälde der Rembrandtschüler, 1983ff. Bd. III, Nr. 1493, 1498, 1499

Lambert Doomer

Amsterdam 1624 – 1700 Amsterdam

Zeichner und Maler. – Schüler seines Vaters Harmen Doomer, eines Kunsttischlers, der Ebenholzprodukte herstellte, u. a. Bilderrahmen. Zu seinen Kunden zählte Rembrandt, der die Eheleute Doomer 1640 in Einzelporträts festgehalten hat. Die allgemeine Annahme, Lambert sei nach Abschluss seiner Handwerker Ausbildung Schüler Rembrandts gewesen, ist nicht zu belegen. Rembrandt mag das künstlerische Talent Doomers entdeckt und gefördert haben, ein Lehrer-Schülerverhältnis ist hieraus nicht abzuleiten.¹ 1645–46 Schiffsreise von Amsterdam über die Insel Wight nach Nantes. Weiterreise die Loire aufwärts (Orléans, Paris, Rouen). 1663 Reise rheinaufwärts (Kleve, Köln, Bingen). Tätig in Amsterdam, von 1669–95 in Alkmaar und anschließend wieder in Amsterdam.

Doomers Vorliebe galt der Zeichenkunst, ein Medium, in dem er die Stationen, Sehenswürdigkeiten und Eindrücke seiner zahlreichen Reisen nahezu Schritt für Schritt dokumentiert hat. Als Zeichner topografischer Landschaften ist Doomer den führenden Vertretern dieses Fachs zuzurechnen. Dem umfangreichen Bestand an Zeichnungen stehen nur wenige Gemälde gegenüber, die im Themenrepertoire allerdings äußerst vielseitig angelegt sind. Je nach Aufgabenstellung lassen sich Rückgriffe auf verschiedene Vorbilder aufzeigen. In seinen zumeist bräunlich gefärbten Landschaften gelingen ihm aus unpräziser Sicht im Motiv und Aufbau originelle Lösungen.

42 Landstrasse mit Reisewagen bei Kastell Doorwerth. Um 1675

Eichenholz, 47 x 63,7 cm

Bezeichnet rechts unten (undeutlich)

Die an gleicher Stelle fälschlich aufgesetzte Namensangabe *Berckheyde 1691* wurde bei einer Restaurierung abgenommen.

Herkunft: Vielleicht identisch mit dem Gemälde „landschapje met een brabantse kar“ (kleine Landschaft mit brabantischer Karre), Nachlassinventar Lambert Doomers, Amsterdam 1700, Nr. 47. – Verst. Amsterdam (Sotheby's), 08.05.2000, Nr. 24, repro. in Farbe.

Auf einer sandigen Landstrasse, die in kurvigem Verlauf von links oben nach rechts unten durch hügeliges Gelände führt, ist ein einachsiger Wagen mit einem nobel gekleideten Paar unterwegs. Das Fuhrwerk, das mit einem Verdeck ausgestattet ist, wird von einem Schimmel gezogen, der wiederum von einem Pferdeknecht geführt wird. Ein Reiter eskortiert den Wagen. Auch Fußgänger beleben die Szene, darunter ein Paar in vergleichbar anspruchsvoller Aufmachung. Es ist wohl die Nähe von Kastell Doorwerth, das die sozial gehobene Struktur der Staffage bestimmt. Dächer und Türme des Schlosses zeichnen sich rechts über einem Streifen Laubwerk ab. Auf die Nähe zum Schloss deutet auch die Landstrasse, eine Allee, deren eine baumbestandene Seite ins Zentrum der Komposition gerückt ist und dort als vertikales Gliederungselement für eine Zweiteilung der Darstellung sorgt. Der Wagenfahrt links, ist rechts das Schloss als anzunehmendes Ziel der Reise gegenübergestellt.

Es ist das Verdienst von Werner Sumowski das früher fälschlich auf Gerrit Berckheyde ausgeschriebene Gemälde als Werk des Lambert Doomer erkannt und im Schaffen des Künstlers den 1670er Jahren zugeordnet zu



¹ Doomers viel diskutierte Nachzeichnung einer 1644 datierten Rembrandt-Zeichnung, die bislang als Indiz für ein Ausbildungsverhältnis galt, muss nicht notwendig im selben Jahr entstanden sein. P. Schatborn (W. Schulz: Lambert Doomer, Sämtliche Zeichnungen, Simiolus, 9, 1977, p. 50) datiert das Blatt in die späten 1650er Jahre und weist daraufhin, dass rembrandteske Elemente erst später Eingang in das Schaffen Doomers gefunden haben.

haben.² Eine Gegenüberstellung mit den beiden Doomer f. bezeichneten Landschaften „Bauernhaus bei Nantes“ im Amsterdamer Rijksmuseum und „Pont-Neuf in Angers“ im Louvre in Paris bestätigen die Zuschreibung.³ Die Palette auch dieser Arbeiten ist auf vorherrschend bräunliche Werte abgestimmt, die jedoch lichthaltiger und im Auftrag transparenter bzw. flüssiger angelegt sind. Die durch Graubeigaben abgedunkelte Tonigkeit der 1675 datierten „Distelstaude“ im Kopenhagener Museum Statens for Kunst kommt dagegen in der Farbgebung und im Auftrag unserem Gemälde überraschend nahe.⁴ Eine Präzisierung der Datierung in die Zeit um 1675 ist zu vertreten. Vielleicht handelt es sich in dem Gemälde um jenes „Landschapje met een brabantse kar“ (kleines Landschaftsbild mit brabantischer Karre), das im Nachlassinventar des Künstlers verzeichnet ist.⁵ In Verbindung mit der Identifizierung des Schlosses hat Sumowski auf eine Zeichnung Doomers in St. Petersburg hingewiesen, auf der das Bauwerk zu sehen ist, wenn auch aus anderer Perspektive. Das Blatt trägt verso die eigenhändige Beschriftung: „t huys te Doorewert“.⁶ Das Schloss, ursprünglich eine mittelalterliche Wasserburg, ist in den Rheinauen am Südrand des Veluwe zwischen Rhenen und Arnheim errichtet worden und hat die Zeiten überdauert. In seiner heutigen Form geht der Bau wesentlich auf das 16. Jahrhundert zurück. Zur Zeit der Bildentstehung war es Sitz der Grafen von Aldenburg. Nach W. Schulz übte in jenen Tagen das walddreiche Gebiet um Kastell Doorwerth eine besondere Anziehungskraft auf Amsterdamer Künstler aus. Von der Hand Doomers sind weitere Blätter mit Motiven aus dieser Gegend auf uns gekommen.

JK



² W. Sumowski, Gutachten vom 03.07.2000.

³ W. Schulz, *Lambert Doomer, Leben und Werke*, 2 Bde., Diss., Berlin 1972, 2, pp. 461–62, G 40–41. – W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983–94, Bd. 1, Nr. 238–39.

⁴ Schultz, op. cit., pp. 467–68, G 56. – Sumowski, op. cit., Nr. 236.

⁵ Dargestellt ist eine brabantische Hochkarre, mit der Getreide, Heu oder Vieh transportiert wurde, die aber auch als „Bauernkutsche“ und, bei entsprechender Ausstattung, als Nobelgefährt Einsatz fand. – L. Doomers Nachlassinventar, Amsterdam 1700, Nr. 47. – Vgl. hierzu: Schultz, op. cit., p. 465, G 50. – Sumowski, op. cit., p. 465, Nr. 40.

⁶ W. Schulz, *Lambert Doomer, Sämtliche Zeichnungen*, Berlin 1974, p. 79, Nr. 69, Abb. 169. – W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, 10 Bde., New York 1979–92, Nr. 396 mit Abb.

Jacob A. Backer

Haarlingen 1608/09 – 1651 Amsterdam

Historien- und Bildnismaler. – Nach einer Lehrzeit in Amsterdam (bei Jacob Pynas?) von etwa 1626 an Mitarbeiter von Lambert Jacobsz in Leeuwarden, dessen Interesse an den Utrechter Caravaggisten (Gerard van Honthorst), vor allem aber an Rubens er übernommen hat.¹ Um 1632/33 Rückkehr nach Amsterdam, wo er, mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Vlissingen, bis zum frühen Tod tätig ist. Für die Annahme, er habe, wie Govert Flinck, sein Zimmergeselle bei Lambert Jacobsz in Leeuwarden, in der Werkstatt Rembrandts gearbeitet, um dessen berühmten Malstil zu erlernen, fehlt jede Bestätigung. Backer hat sich weitgehend unabhängig von Rembrandt und in stilistischer Divergenz zu diesem entwickelt. Sein Schaffen zielte weniger auf Vertiefung des Ausdrucks, sondern auf Differenzierung der malerischen Mittel zum Gewählten hin. Nach Auffassung der Zeitgenossen entsprach seine virtuose Behandlung von Linie, Form und Farbe den „Regeln der Kunst“ (gemeint ist die klassizistische) und hat ihm hohe Wertschätzung eingebracht.

43 Bildnis eines jungen Mannes. Um 1639/40

Leinwand, 64,1 x 46,4 cm

Herkunft: Slg. Th. W. H. Ward, Oxford, bis 1940. – Schaeffer Galleries Inc., New York, vor 1956; Verst. Monte Carlo (Christie's), 30.06.1995, Nr. 28, repro. in Farbe. – Kunsth. Johnny van Haefen, London; Verst. New York (Sotheby's), 30.01.1997, Nr. 204, repro. in Farbe. – Privatbesitz, Deutschland (zeitweise als Leihgabe im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen).

Ausstellung: Jacob Backer (1608/09–1651), Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2009, Nr. 17.

Literatur: Peter van den Brink, in: Ausst. Kat. Aachen 2009, op. cit., pp.124–25, Nr. 17; p. 228, Nr. A66.

Der bislang unbekanntes junge Mann ist auf relativ kleinem Bildformat in halber Figur vor dunkelgrauem Grund veranschaulicht. Den Oberkörper ins Halbprofil nach links gekehrt, ist das Gesicht in voller Frontalität aufgenommen. Dennoch schaut der Dargestellte den Betrachter nicht an. Vielmehr führt sein Blick rechts an diesem vorbei. Mit den Lederhandschuhen in der Rechten im Aufbruch begriffen, bleibt für ein flüchtiges Wort bzw. einen direkten Kontakt keine Zeit. Das Spiel der Körperachsen, die in ihrer letzten, entscheidenden Wendung, dem Blick der Augen, nicht dem Betrachter, sondern einem fiktiven, nicht näher bezeichneten Ziel gelten, ist lebensvoll erfasst, signalisiert aber auch Distinktion. Im Auftritt des Modells ist gehobenes Standesbewusstsein vor Augen geführt. Auf das Bedürfnis nach Stellung und Geltung verweist auch die Eleganz der Kleidung, die aus einem weißen Spitzenkragen, einem dunklen Mantel und einem grauem, mit Schleifenrosetten verzierten Wams zusammengestellt ist.

Die Zuschreibung des Porträts an Backer, die erstmals Sumowski vertreten hat,² ist von Peter van den Brink im Aachener Ausstellungskatalog bestätigt worden: mit dem Hinweis auf die fließende Pinselführung, die sich in den Falten der Kleidung, der plastisch modellierten Hand und im stellenweise blutvoll getönten, emaillehaften Schmelz des Inkarnats zeigt. Die Datierung des Bildes in die Jahre um 1639/40 stützt sich, neben stilistischen Kriterien, auch auf ein Kostümdetail. Spitzenkragen der dargestellten Art, die flach auf der Schulter aufliegen,

¹ Zu Backers Biographie siehe: Jaap van der Veen, in Ausst. Kat. Aachen 2009, op. Cit., pp. 11–25.

² W. Sumowski in: Verst. New York (Sotheby's), 30.01.1997, Nr. 204.



wurden, wie Marieke de Winkel darlegt hat, in den Jahren zwischen 1638–42 getragen.³ Der dichte, in jedem Detail geschlossene Farbauftrag macht es schwer, eine der Besonderheiten der Arbeitsweise Backers nachzuvollziehen, sein bereits von den Zeitgenossen gerühmtes Maltempo. Joachim von Sandrart (1675–80), der Backer persönlich kannte, führt hierzu aus, dass ihm der Künstler das Porträt einer Frau gezeigt habe, die zur Modellsitzung von Haarlem nach Amsterdam gekommen war und die Rückreise noch am selben Tag hat wieder antreten können. In derart kurzer Zeit, so Sandrart, habe Backer „Angesicht, Kragen, Pelz, Leibrock samt anderen Kleidungen und beyden Händen in eine Lebens-große halbe Figur ansehnlich und wohl gefärtiget. Dergleichen Proben hat er mehr gethan...“⁴ Über eine schnelle Auffassung, treffsichere Beobachtung und die Gabe bildnerisch zügiger Umsetzung hat Backer verfügt. Allerdings hat er diese Tugenden nicht eingesetzt, jedenfalls nicht in erster Linie, um „Proben“ seiner Virtuosität abzuliefern. Eine zügige Arbeitspraxis sparte vielmehr Zeit und Kosten, gab ein effizientes Mittel an die Hand, der gesteigerten Nachfrage nach Gemälden zu entsprechen und der Konkurrenz anderer Künstler zu begegnen.

JK



³ Ausst. Kat. Aachen 2009, p. 124, Nr. 17, Anm. 3.

⁴ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlery-Künste, Neurenberg 1675–1680, p.307, Nr.CLXI.

Jacob A. Backer

Haarlingen 1608/09 – 1651 Amsterdam

44 Junger Mann mit gefalteten Händen

Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 16,55 x 13,2 cm

Rückseitig mit schwarzer Kreide von älterer Hand: Bakker

Eine Kopie im Kupferstichkabinett in Dresden (C 1966–112, 25,0 x 22,0 cm)¹ erweist das Blatt als allseitig beschnitten.

Herkunft: Verst. Kneppelhout u. a., Amsterdam 09.03.1920; Prof. Dr. J. Bruyn, Amsterdam; Verst. Glerum, Amsterdam 09.11.1998. Nr. 112; Dr. J. Rothfuß, Stuttgart, Privatbesitz

Ausstellung: „Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten, II“ Stuttgart 2006/07, S. 16 m. Abb., S. 78, Nr. 3

Literatur: K. Bauch, J. A. Backer, 1926, S. 109, Z. 83; W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School, I, 1979, S. 191. Nr. 31 (verschollen); W. Sumowski, Remarks on Jacob Adriaensz Backer and Jan van Noordt; Master Drawings, 36, 1998, S. 74 m. Abb. 1; L. Schwartz, „Jacob Backer“, Ausstellungs-Kat., Amsterdam 2008, S. 189

Backer, der in Friesland, in Leeuwarden bei Lambert Jacobsz (um 1592–1637), einem praerembrandesken Historienmaler, gelernt hat, gilt in der Literatur als Schüler Rembrandts. Er ist aber seit Beginn der 1630er Jahre in Amsterdam nur von dessen Orientalismus in Typen und Trachten beeinflusst worden. Seine Zeichnungen mit schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier gehen über Lambert Jacobsz auf flämische Muster zurück. Das Blatt hier, malerisch nuanciert und strukturiert, gehört in seine letzte Schaffenszeit, ans Ende der 1640er Jahre.²

Es ist wie seine Studien mit Figuren in allen möglichen Ansichten, Haltungen, Drapperien, in Gestik und Mimik verschieden, eigenwertig, nicht Vorarbeit für ein Bild.³

WS

¹ W. Sumowski, 1998, S. 75 m. Abb.

² „Mann hinter einer Brüstung“, Dresden und „Lesender junger Mann“, Berlin (Sumowski, 1979, Nr. 7 und 50^x m. Abb.

³ Die einzige Ausnahme: „Aufblickender junge Mann“, Frankfurt a. M (Sumowski 1979, I, Nr. 5 m. Abb.) für „Granida und Daifilo“ in Haarlingen, Hannemahuis (Sumowski, Gemälde der Rembrandtschüler I, 1983, Nr. 10 m. Abb.)



Adriaen van Ostade

Haarlem 1610 – 1685 Haarlem

Genremaler, Zeichner und Radierer. – Laut Houbraken (1718) soll er zur gleichen Zeit wie Adriaen Brouwer, d. h. um 1627 bei Frans Hals in Haarlem gelernt haben.¹ 1634 Mitglied der dortigen Lukasgilde. 1640 wurde er aktenkundig, weil ihn der Landschaftsmaler Salomon van Ruysdael wegen Verzugs einer Zahlung von 14 Gulden für Unterricht und Kost verklagt hatte. Bis zum Tode überwiegend in Haarlem tätig. Zu seinen Schülern gehörte der jüngere, früh verstorbene Bruder Isack (1621–1649), ferner Cornelis Dusart, Cornelis Bega (vgl. Kat. Nr. 46), Michiel van Musscher und Jan Steen.

Adriaens Interesse galt nicht der Bildnismalerei seines Lehrers, sondern dem Bauerngenre, auf das er sich in Auseinandersetzung mit seinem Mitschüler Brouwer spezialisierte. Historienbilder und Porträts hat er nur ausnahmsweise geschaffen. Datierte Gemälde setzen mit dem Beginn der 1630er Jahre ein: Darstellungen ärmlicher Interieurs mit kleinfigurigen Bauerngruppen bei lärmenden Zechgelage, Tanz, Spiel, Raufereien oder beim Schlachten des Schweins. Ein grelles Licht beleuchtet die zerlumpten, teilweise ins Hässliche karikierten Gestalten und lässt kühle Farbwerte hervortreten. Etwa von 1640 an schwächt sich die Drastik der Erzählweise ab. Formale Akzente werden durch ein an Rembrandt orientiertes brauntoniges Helldunkel gebunden. Adriaen folgte der allgemeinen Nobilitierung des Geschmacks im Holland der Jahre nach dem Friedensschluss zu Münster. Heftige Bewegungsmotive bleiben vermieden, das Kolorit wird reicher und in der Beleuchtung auf harmonische Übergänge abgestimmt. Das Bauerngenre erlangt beschaulichen Charakter, kommt den Darstellungen des Bürgerlebens nahe, ein Stoffgebiet, dem sich Adriaen nach der Jahrhundertmitte gleichfalls zugewandt hatte.

45 Geschlachtetes Schwein in einer Scheune. Um 1640/43

Eichenholz, 45 x 35 cm

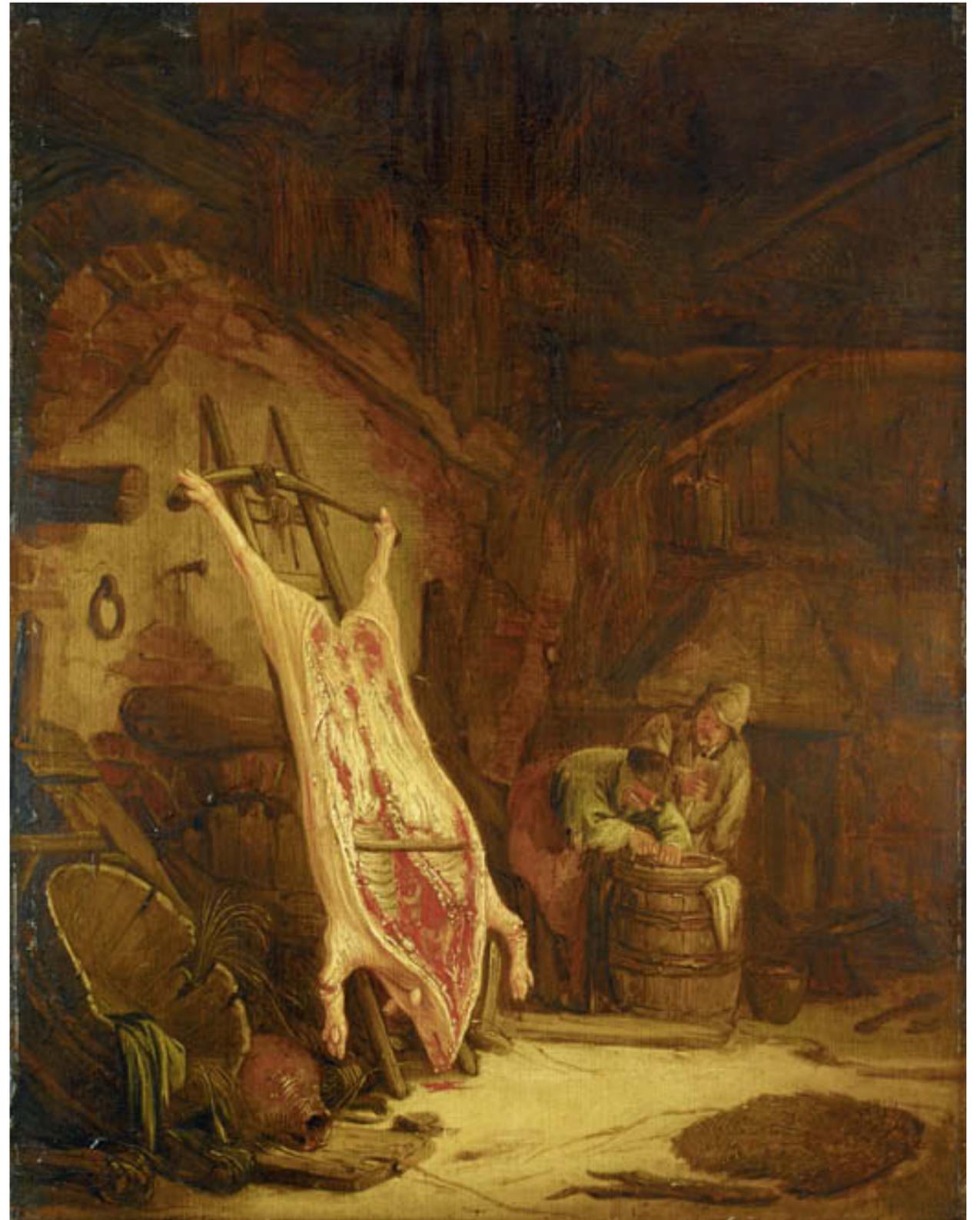
Bezeichnet unten links an der Leiter: *AVO*

Herkunft: Vermutl. Slg. Adolph Thiem, San Remo

Literatur: C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslingen & Paris 1907–1928, Bd. 3 (1910), p. 270, Nr. 413; vielleicht auch identisch mit HdG 413 i.

Im Eckbereich einer Scheune ist ein geschlachtetes Schwein an den Hinterbeinen an Rundhölzern, die in der Art einer Leiter an der Wand lehnen, hochgezogen, indes im Hintergrund ein Bauernpaar entnommenes Schlachtgut verarbeitet. Die bereits ausgeweidete Bauchhöhle des Tieres ist geöffnet und in hellem Licht zur unmittelbaren Einblicknahme präsentiert. Die demonstrative Form der Wiedergabe wie auch der Umstand, dass das Thema ein altes ist, d. h. bereits dem 16. Jahrhundert geläufig war und die Zeiten beharrlich überdauert hat, darf als Bestätigung dafür genommen werden, dass die Darstellung mehr aussagt als sie zeigt. Im Verständnis jener Tage war das Motiv ein multivalentes, dürfte aber zuallererst, d. h. in allgemeiner Auslegung Assoziationen über die Vergänglichkeit alles Irdischen – alles Fleischlichen – ausgelöst haben. Zum Vanitas-Gedanken passt das Scheuneninterieur, das Zeichen des Verfalls aufweist. Gleiches gilt für den desolaten Zustand der bäuerlichen Gerätschaften, die reizvoll arrangiert und mit der Sorgfalt eines Stillebenmalers aufgenommen sind. Houbraken bemerkt hierzu 1718, Adriaen habe Bauernkaten, Hütten, Ställe „met hun bouvalligen huisrad“ (mit

¹ A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–21, Bd. 1 (1718), p. 347.



ihrem baufälligen Hausrat) derart „geestig en natuurlyk“ (geistvoll und natürlich) abzubilden gewusst, wie es vor ihm niemandem gelungen sei. Und mit dem Blick auf die Akteure führt er aus, diese seien in der Kleidung und den verschiedenen Betriebsamkeiten „zoo natuurlyk boers en geestig“ (so natürlich bäuerlich und geistvoll) gestaltet, dass man sich wundere, wie er das alles erdacht habe.²

C. Hofstede de Groot äußert in seinem Katalogeintrag Unbehagen über die Zuschreibung: „Erinnert stark, besonders die Figuren, an Isack, dem ich es zuschreiben würde, wenn es nicht mit einem echten Monogramm Adriaens bezeichnet wäre. Bode hält es auch so für Adriaen...“³ Der Auffassung Wilhelm von Bodes ist im Vergleich mit der *Av Ostade 1643* bezeichneten Fassung im Frankfurter Städel zuzustimmen.⁴ Das Bild ist zwar etwas aufwendiger motiviert und die Dinge im Vordergrund, zumal das Schwein, treten in stärkerer Detaillierung hervor, aber der übereinstimmende Aufbau des Ganzen, vor allem die Beleuchtung, die das Tier als „lichtfangende“ Formangabe hervorhebt, dem fein abgestuften Halbdunkel der Scheunenecke aber dennoch eingebunden hält, offenbart enge Bezüge. Analogien handschriftlicher Art weist schließlich das pittoreske Gefüge der Balkendecke auf, deren tiefes Braun in beiden Fällen in flüssiger, skizzenhaft lockerer Verteilung aufgetragen ist.

JK



² Houbraken, op. cit., p. 347.

³ Hofstede de Groots Bedenken sind nachvollziehbar, denn eine stilistisch sichere Unterscheidung zwischen Adriaen und Isack fällt mit dem Blick insbesondere auf die frühen Werke des Letztgenannten schwer. Isacks 1641 datiertes „Stallinterieur mit aufgespreiztem Schwein“ im *Amsterdamer Handel* (P. de Boer, 1998) hält sich derart eng an das Vorbild des Bruders, dass es von dessen Schaffen ohne Bezeichnung kaum zu trennen ist.

⁴ Eine ausführliche Besprechung des Bildes von Mirjam Neumeister, in: *Ausst. Kat. Der Zauber des Alltäglichen, Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Rotterdam – Frankfurt/M 2005, p. 132, Nr. 30 mit Farbtafel.

Cornelis Bega

Haarlem 1631/32 – 1664 Haarlem

Genremaler, Zeichner und Radierer. – Nur wenig ist über das Leben Begas bekannt. Er war ein Enkel des berühmten Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562–1638). Nach Houbraken (1718) soll er der erste und beste Schüler des Adriaen van Ostade in Haarlem gewesen sein.¹ Anfang 1653 Reise nach Deutschland und in die Schweiz. 1654 Mitglied der Malergilde in Haarlem. Dort bis zu seinem Tode tätig.

Seine Gemälde und Radierungen folgen der Tradition des Lehrers Adriaen van Ostade und sind dem Bauerngenre gewidmet, nehmen aber auch, darüber hinausführend, andere stoffliche Vorgaben ins Blickfeld. In den Interieurszenen des Künstlers sind Solisten der unterschiedlichsten Bestimmung anzutreffen: Narren, Blinde, Alchemisten, Quacksalber, rauchende Kinder oder Melancholiker. Als Zeichner ist er eigenständige Wege gegangen. Neben einigen Skizzen und Kompositionszeichnungen entstanden ausnahmslos Figurenstudien, die sich in der Mehrzahl weder dem gemalten, noch dem radierten Oeuvre zuordnen lassen, sondern weitgehend akademischer Zielsetzung unterstellt sind. Houbraken (1719) zählt ihn zu den besten Künstlern des 17. Jahrhunderts und resümiert mit Bedauern, dass es nach dem Tode von Brouwer, van Ostade und Bega keine guten Maler des Bauern- und Soldatenlebens mehr gegeben habe.²

46 Bauer und Wirtin in einer Schenke. 1661

Eichenholz, 36 x 32,2 cm

Bezeichnet unten links: cbega/1661

Herkunft: Slg. Dufresne, Paris; Verst. Dufresne, Paris (Pérignon et Chariot), 26.03.1816, Nr.2. – Verst. London (Christie's), 05.12.1941, Nr. 169. – Kunsth. M. L. Wurfbain, Oegstgeest, 1994. – Verst. London (Christie's), 11.12.1992, Nr. 302. – Verst. London (Sotheby's), 18.04. 2002, Nr. 36, repro. in Farbe.

Literatur: Mary Ann Scott, *Cornelis Bega (1631/32–1664) as Painter and Draughtsman*, Dissertation, University of Maryland, Ann Arbor 1984, p. 309, no. 95.

Die Kleidung ist derangiert, und die Haltung wirkt auch nicht gerade kontrolliert. Nüchtern scheint der Bauer nicht mehr zu sein, der mit einem Glas in der Hand an einem Wirtshaustisch mehr fläzt als sitzt: mit gespreizten Beinen, das eine auf dem Boden, das andere angewinkelt auf der Sprosse des Stuhls. Dem prüfenden Blick der Wirtin ist sein Zustand nicht entgangen. Mit der Schnapsflasche in der Rechten, steht sie zum Nachschenken bereit, bietet aber auch Alternatives an. Die Art und Weise, wie sie sich mit der Linken auf dem Tisch abstützt, ist ein Fingerzeig – hier sogar ein „Daumenzeig“ –, der zur Frage über den Fortgang der Dinge Zweifel nicht zulässt. „Voor een herberg, achter een bordell“ (vorn eine Herberge, hinten ein Bordell), ein in jenen Tagen geläufiges Motto, das auch zu dieser Taverne passt, obschon Hinweise auf ein Hinterzimmer nicht gegeben sind. Dabei macht die Wirtin in ihrer geschlossenen, nur mäßig dekolletierten Aufmachung zunächst nicht den Eindruck von weitherziger Natur zu sein. Aber weder ist sie keusch, noch ordnungsliebend. Die Schenke, in der sich weitere Gäste aufhalten, wirkt unaufgeräumt. Allenthalben liegen Gegenstände auf dem Boden, allerdings in kompositionell geschickter Verteilung, und in ihrer jeweils eigenen Form und Materialität sind sie virtuos wiedergegeben. Dies gilt auch für die Violine und das Trick-Trackbrett rechts am Tisch, Motive, die der Zer-

¹ A. Houbraken, *De groote Schouburgh van de Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–21, Bd. 1 (1718), p. 349.

² Houbraken, op. cit., Bd.2 (1719), pp. 131-32.



streuung dienen. Aus dem szenischen Kontext gelöst und gleich Ausstellungsstücken präsentiert, nehmen sie attributiven bzw. emblematischen Charakter an. So bleibt die Figurenerzählung, in der es um Trunksucht und Unkeuschheit geht, nicht ohne Belehrung. Die Violine, deren Klang schnell vergeht, verweist auf die Nichtigkeit alles Irdischen und mahnt tugendhafte Lebensführung an. Das Brettspiel, das A. Houbraken (1723) als „schaadelyk huisrat“ (schädlichen Hausrat) missbilligte, ist ähnlicher Bedeutung unterstellt. Es wurde als Sinnbild der „Leechheit“ (Leerheit, Müßiggang) verstanden, und mit dem Blick auf das zweifelhafte Treiben des Paares bleibt in der Tat nur zu konstatieren: „Müßiggang ist aller Laster Anfang“.³

Stilistisch folgt das Gemälde dem Wandel im Schaffen Begas zu Beginn der 1660er Jahre, zu dessen Merkmalen die Konzentration auf einige wenige, dem gegebenem Bildausschnitt größer als zuvor eingefügte Figuren gehört. Zur gleichen Zeit gewinnt die anfangs lockere Pinselführung, vielleicht unter dem Einfluss Leidener Feinmaler, an Sorgfalt und Glätte. Die Frauenfigur begegnet in nahezu identische Pose auf einer Zeichnung mit einer Wirtshausszene und einem Geigenspieler im British Museum, London.⁴

JK

³ A. Houbraken, *Stichtelyke zinnebeelden*, Amsterdam 1723, p. 55. – Zur Emblemik von Begas Wirtshausszenen siehe auch: Scott, op. cit., p. 179–80, p. 207.

⁴ A Hind, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists*, British Museum, London 1926, vol. III, p. 23. no. 1. – Der Hinweis auf die Zeichnung erstmals im Versteigerungskatalog Sotheby's, 2002.

Simon de Vlieger

Rotterdam, um 1601 – 1653 Weesp

Maler, Zeichner und Radierer. – Einer der Hauptvertreter der holländischen Marinemalerei, zu dessen vielseitigem Repertoire auch Landschaften, Genrestücke und Figurendarstellungen zählen. Zunächst in Rotterdam tätig, von 1634–1638 in Delft, danach in Amsterdam und von 1648 an in Weesp, wo er als wohlhabender und hoch angesehener Meister verstarb. Mit offenem Blick für Herkömmliches und Neues zugleich, hat er Hendrick Vrooms illustrativen Stil und die atmosphärische Ton-in-Tonmalerei des Jan Porcellis miteinander verbunden und so die Grundlagen für die klassische Phase des holländischen Seestücks geschaffen, an der er mit dem von ihm kreierten Typus des Paradebildes selbst Anteil genommen hat. In seiner Werkstatt in Weesp haben Willem van de Velde d. J., Hendrick Dubbels und Jan van Cappelle gearbeitet. Letzterer ist auch als Sammler hervorgetreten. Van de Cappelles Nachlassinventar listet neun Gemälde und über tausenddreihundert Zeichnungen und Skizzen von der Hand de Vliegers auf. Im Unterschied zu dessen Malerei, die vorrangig dem Seestück vorbehalten bleibt, hat er sich als Zeichner überwiegend mit dem anderen Element befasst. Während der Weesper Jahre, in der Periode engsten Kontakts mit van de Cappelle, entstanden jene in Kreide und Tusche auf blauem Papier ausgeführten Waldlandschaften, in denen subtile Naturbeobachtung und das Streben nach Schönheit und Reichtum der graphischen Form einander eindrucksvoll verbunden sind (vgl. Kat. Nr. 48, 49).

47 Einmaster mit halb eingeholtem Sprietsegel und salutschießender Fregatte bei aufkommendem Wetter

Eichenholz, 44 x 61 cm

Bezeichnet rechts unten auf einer Planke: *S DE VLIEGER*

Herkunft: Slg. W. Gumprecht, Berlin, erworben 1882 in Paris; Verst. Gumprecht, Berlin (P. Cassirer & H. Helbing), 21. März 1918, Nr. 50: an Max J. Friedländer, Berlin.

Ausstellung: Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz, Berlin 1883, Nr. 89.

Literatur: W. von Bode, „Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz“, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, IV (1883), p. 205 – J. Kelch, Studien zu Simon de Vlieger als Marinemaler, (Diss.) Berlin 1971, pp.81–82, 153, Nr. 27.

Ein Wetter scheint aufzukommen. In dem Binnenschiff links holt die Besatzung das Sprietsegel ein. Der Sprietbaum schwenkt dabei nach oben und bildet mit dem Mast ein x-förmiges Zeichen, ein Akzent, der den Regenschauern, die sich dahinter aus den Wolken lösen, nicht zufällig vorangestellt ist. Ursache und Wirkung sind in dem Detail anschaulich miteinander verbunden. Auch die Fregatte rechts signalisiert das Ende ihrer Fahrt. Sie feuert auf beiden Seiten Salut und wird auf Höhe der kleinen Landungsbrücke, die sie erreicht hat, beidrehen. Der Dreimaster dahinter hat dieses Manöver bereits vollzogen. Die Vorgänge reflektieren die Wetterlage, die nicht günstig ist. Den eintrübenden Medien der Seeluft einbezogen, wirken die Schiffe wie in einem Prozess der Auflösung begriffen. Ihre konstruktive Funktion verlieren sie dabei nicht. Als Lateralzeichen eingesetzt, markieren sie in fein abgestufter Perspektive eine breite, geradewegs gegen den Horizont verlaufende „Fahrrinne“, die als solche allerdings nicht genutzt wird. Das Zentrum der Darstellung bleibt rein landschaftlichen Aspekten vorbehalten, dem freien Blick auf das Wasser und die darüber hinwegtreibenden, schweren Wolkenbänke.

Die Atmosphäre ist bewegt, und so gerät auch das Licht in Bewegung. Auf dem Wege aus der Tiefe zum Vordergrund hin durchmisst es in schnellen, kontrastreichen Wechseln nahezu die gesamte Skala von blendender



Helligkeit bis hin zur Finsternis. Die sparsamen Tonschwankungen in den frühen, an Jan Porcellis orientierten Seestücken, sind überwunden. Durch die Auseinandersetzung mit Rembrandt ist für Simon de Vlieger das Hell-dunkel zu einem selbstverständlichen Ausdrucksmittel geworden. Der Variationsbreite des Lichts entspricht die lockere, wie spontane Pinselführung, auch die Auftragstechnik, die zwischen transparenten, den Malgrund nicht deckenden und pastosen Farbpartien unterscheidet. Es ist diese entschieden malerische Sicht, die dem Atmosphärischen zu einer Anschaulichkeit von gleichsam körperhafter Konsistenz verhilft. Der Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten räsoniert in seinem Traktat über die Malerei (1678), wie die „dikte der lucht“ (die Dicke der Luft) darzustellen sei. De Vlieger hat diese Frage in seinem Seestück, das um 1645 entstanden ist, meisterhaft beantwortet.

JK

Simon de Vlieger

Rotterdam um 1601 – 1653 Weesp

48 Erdrutsch an einem Waldweg. Um 1649/53

Schwarze Kreide, Pinsel in Grau, laviert, weiße Kreide, Feder in Braun, auf blauem Papier

27,04 x 40,23 cm

Auf einem Unterkarton des 18. Jhs. die Beschriftung: Waterloo

Herkunft: Kunsth. P. de Boer, Amsterdam 1961; W. Bürgi, Bern

Ein ungewöhnliches Motiv ist vor Augen geführt: Von dem Weg, der links einen mit Bäumen bestandenen Hügel hinaufführt, ist infolge eines Erdrutsches ein Stück weggebrochen. Sträucher, Sand- und Gesteinsmassen liegen vor der Bruchstelle und zwingen Reisende dazu, mit ihrem schwer beladenen Pferdewagen eine Umleitung nach rechts durch das seichte Wasser eines Teichs zu nehmen. Nur dort, wo die Landschaft zerstört ist, gewinnt sie Tiefe. Es ist sicher nicht zufällig gerade die Bruchstelle, die den Blick über ein Tal hinweg auf einen fernen Höhenzug lenkt, ein perspektivischer Bezug, der in einer auf weniger Distanziertes abgestellten Naturschilderung die Ausnahme bleibt. Beherrschendes Motiv ist der Terrainanstieg im Mittelgrund, dem zur Breite und Höhe hin weite Teile des Bildfeldes eingeräumt sind und der in eben diesen Bereichen die Sicht zur Tiefe abschirmt. Das Helldunkel ist vielseitig eingesetzt. Es beleuchtet nicht nur, sondern modelliert auch. Dem Geländestück ist plastisch bewegte Erscheinung abgewonnen. Als reich strukturierte Sockelzone hebt es die Bäume, trägt die übrige Vegetation und stellt schließlich auch der Figurenszene einen geeigneten Fond bereit.

Großformatige Waldlandschaften, die technisch kohärent in schwarzer Kreide, grauer Tusche und Höhungen in Weiß auf blauem Papier ausgeführt sind, hat der späte de Vlieger mit Vorliebe geschaffen. Die genannten Materialien verwendete u. a. auch Anthonie Waterloo (1609–1690), dem das Blatt früher zugeschrieben war. Waterloos Zeichenstil ist jedoch kompakter, weniger geschmeidig im Duktus. Das Helldunkel ist in den Übergängen härter, verfügt nicht über die gleiche Spannweite weich verfließender Zwischenwerte. Eine Analyse des zeichnerischen Schaffens der beiden Meister ist für de Vlieger in Arbeit, für Waterloo steht sie dagegen noch am Anfang.¹ Im Zuge einer kritischen Sichtung des bislang für Letztgenannten in Anspruch genommenen Bestandes sind für de Vlieger weitere Zugänge zu erwarten, auch für die Gruppe der Landschaften auf blauem Papier.² Dabei wird eine Trennung der Hände ohne Beobachtung im Detail nicht auskommen, sich u. a. mit der Gestaltgebung der Bäume befassen müssen, deren fächerartig ausgebreitete Blättermassen in kurzen, einander rhythmisch überlagernden Strichen wiedergegeben sind.³ Diese Manier findet sich auch in den Baumsilhouetten, die der Künstler seinen gezeichneten „Ansichten von Weesp“ eingefügt hat.⁴ Anfang 1649 war er in den Ort gezogen, einem Refugium der Amsterdamer High Society, und arbeitete dort bis zu seinem Tode im Jahre 1653.

¹ Es ist Christiaan P. van Eeghen zu danken, die Forschungen zu den Zeichnungen de Vliegers entscheidend befördert zu haben; siehe hierzu seinen Artikel: „Simon de Vlieger as a Draftsman, I: The Pen Drawings“, *Master Drawings*, Vol. XLIV, No. 1, 2006, pp. 3–47.

² M Schapelhoumann & P. Schatborn, in: Ausst. Kat. Land & Water. *Dutch Drawings from the 17th Century in the Rijksmuseum Print Room*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 1987, p. 34.

³ Vgl. hierzu die Diskussion der Albertina-Zeichnung „Waldstück mit Wegkreuzung“: M. Bisanz-Prakken, in Ausst. Kat. *Das Zeitalter Rembrandts*, Albertina, Wien 2009, pp. 296–97, Nr. 139.

⁴ Zu den „Ansichten von Weesp“ siehe William W. Robinson, in: Ausst. Kat. *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection*, London – Paris – Cambridge (Mass.), 2002–03, pp. 162–63, Nr. 68



Eine Datierung des „Wegabbruchs“ in diese Zeit erscheint gerechtfertigt. Vermutlich ist die Werkgruppe der Waldlandschaften auf blauem Papier insgesamt den Weesper Jahren des Künstlers zuzuordnen.⁵

Die Feder hat in diesen Arbeiten keine Verwendung gefunden. Die Figurenstaffage unseres Blattes ist dagegen in dieser Technik ausgeführt, und auch im näheren Umfeld – der Bruchstelle am Weg oder im Ufersaum mit den Gräsern vorn – hat es Überarbeitungen bzw. Anpassungen in brauner Feder gegeben. Der partielle, nur auf das Figurengeschehen bezogene Einsatz der Technik legt die Vermutung nahe, diesen Teil der Zeichnung als nachträgliche Zutat sehen zu sollen. Dabei ist die Frage kaum zu beantworten, ob de Vlieger selbst, der ein äußerst gewandter Figurenzeichner war, oder eine andere, nicht minder geübte Hand das Motiv ausgeführt hat. Stilistisch gehört die Staffage der Entstehungszeit der Zeichnung an. In der Regel kommen de Vliegers Waldlandschaften mit wenigen Figuren aus, bleiben häufig sogar menschenleer. In Fällen, in denen ein besondere Vorfall, das Naturereignis eines Erdrutsches, vor Augen geführt ist, kann dieser jedoch nicht unkommentiert bleiben. Hierzu ist ein geistvoller Nachtrag geliefert worden, der von der Mühsal des Umweges durch das Wasser berichtet: das Pferd scheut und muss am Zügel geführt werden, der Karren ist überfrachtet, und so müssen Lasten oder Personen auf dem Rücken bzw. Huckepack getragen werden.

JK

⁵ Vgl. Christiaan P. van Eeghen, op. cit., pp. 3–4.

Simon de Vlieger

Rotterdam um 1601 – 1653 Weesp

49 Kirchturm an einer Dorfstrasse. Um 1648/49

Schwarze Kreide und Pinsel in grau, laviert, auf weißem Papier,
18,05 x 28,0 cm

Verso in älterer Schrift: *S de Vlieger*. – Wasserzeichen schwer lesbar, vermutlich zwei Buchstaben: *M (?)*

Herkunft: Slg. W. Stubbe, Hamburg, 1984.

Die dicht belaubten Bäume, die den Vordergrund jeweils links und rechts besetzt halten, fokussieren den Blick auf das Dorf im Mittelgrund, das aus einigen wenigen Bauernhäusern und dem Turm einer Kirche besteht. Mit seinen drei Geschossen und der differenzierten Gliederung der Fassade scheint sich das Bauwerk am falschen Platz zu erheben. An den Gegebenheiten bäuerlicher Lebenshaltung gemessen, wirkt es überproportioniert. Die Frage, ob die Architektur auf einen bestehenden Bau zurückgeht, konnte bislang nicht geklärt werden. Stilistisch ähnelt der Turm dem der spätgotischen Grote oder Sint Stephanuskerk von Hasselt (Provinz Overijssel).¹ Am Markt der alten Hansestadt errichtet, steht der Bau nicht nur für das Lob Gottes, sondern auch für bürgerliche Werte, für ein gehobenes Standesbewusstsein, das nach machtvoller Ausdruck verlangte. Im Zuge der Umsetzung an einen ländlichen Ort verliert sich solche Funktion, die Dominanz der äußeren Gestalt bleibt jedoch erhalten und findet über niedrigen Hütten zusätzliche Steigerung – vielleicht aus anderen Gründen.

Kompositionelles Gewicht ist auch der Landstrasse zuerkannt worden. Aus der Tiefe kommend führt sie in ihrem Verlauf von links nach rechts am Dorf vorbei, um dann im Vordergrund in die gesamte Breite des quergestellten Bildfeldes „einzumünden“ bzw. von dort ihren Ausgang zu nehmen. Die Straße ist zum Vorplatz der Kirche geworden, ein Bezug, den ein Lichtstreifen, der das Auge wie beiläufig in die gewünschte Richtung lenkt, unterstreicht. Vermutlich ist in dieser Verbindung ein altes, schon im 16. Jahrhundert geläufiges Thema aufgenommen: die Pilgerfahrt des Lebens, der mühevollen Weg, den der Mensch auf Erden zu gehen hat, um am Ende ewiges Heil zu erlangen. Als ein weithin sichtbares Zeichen standhaften Glaubens gemahnt der monumentale Kirchturm den Wanderer vom Pfad der Tugend nicht abzuweichen, und die Mahnung wiederholt sich in Form des Kreuzes, das in mittlerer Entfernung am Rande der schwer zu beschreitenden, weil sandigen und unebenen Landstrasse errichtet ist.²

Die weitgehend sachbezogene Handhabung von Kreide und Pinsel gepaart mit dem durchdachten, auf diagonale Bezüge abgestellten Aufbau weist der Zeichnung bildmäßige Bestimmung zu. Das bewegte, wie flimmernde Spiel des Lichts im Laubwerk ist in fächerartig gesetzten Strichen und im Überarbeiten dieser Vorgabe mit dem Pinsel, der tupft, verwischt oder Aussparungen einträgt, empfindsam beobachtet und zu malerisch reicher Wirkung gebracht. Der Licht- und Schattenwechsel auf der Landstraße, den Häusern und zur Tiefe hin ist dagegen breiter angelegt. Im Aufbau, der Beleuchtung und atmosphärischen Beschaffenheit ist der Naturausschnitt als stimmungsvolles Ganzes vor Augen geführt.



Zeichnungen baumreicher Landschaften, denen durch die Einbeziehung von Bauwerken topografischer Charakter zukommt, hat de Vlieger mehrfach geschaffen. Hierzu zählt die SDV monogrammierte „Turmuine der Kirche von Warmond“ in der Albertina in Wien (Inv. Nr. 9168), die stilistisch eng verwandt ist und ein überzeugendes Indiz für die Zuschreibung unseres Blattes bietet. Da de Vlieger seine Arbeiten nur ausnahmsweise datiert hat, ist eine zeitliche Ansetzung auf allgemeine Kriterien angewiesen. Die Zeichnungen mit der „Ansicht von Weesp“, darunter das Blatt im Amsterdamer Historisch Museum (Fodor Collection, Inv. Nr. 249), weisen in der Wiedergabe des Blattwerks der Bäume den gleichen Duktus auf. De Vlieger, der von Anfang 1649 bis zu seinem Tod im Jahr 1653 in Weesp tätig war, fertigte die genannten Zeichnungen vor Ort an. Eine Datierung unseres Blattes in die Spätzeit des Künstlers, in die Periode 1649/53 erscheint deshalb gerechtfertigt.

JK

¹ Eine analoge Fassadengliederung weist der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtete Turm der Hervormde Kerk zu Meppel (Provinz Drenthe) auf.

² J. Bruyn, „Towards a Scriptural Reading of Seventeenth Century Dutch Landscape Painting“, in: Ausst. Kat. *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, pp. 84–103.

Jacob van Ruisdael

Haarlem 1628/29 – 1682 Amsterdam

Hollands bedeutendster Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. – Sohn des Rahmenmachers und Malers Isaack van Ruisdael in Haarlem. Die ersten Werke entstanden 1646 und sind am Landschaftsstil des Onkels Salomon van Ruysdael und des Cornelis Vroom orientiert. 1648 Mitglied in der Haarlemer Lukasgilde. Seit 1657 in Amsterdam nachweisbar. Dort auch als Chirurg tätig (1676 in Caen zum Doktor der Medizin promoviert). Vermutlich bis zum Tode 1682 in Amsterdam tätig (begraben in Haarlem).

Ruisdaels Landschaftsschilderungen gehen von der Realität aus, erschöpfen sich jedoch nicht in der Wiedergabe des Sichtbaren. Wie schon Goethe in seinem Essay „Ruisdael als Dichter“ (1813) erkannte, sprechen sie gleichnishaft Fragen der menschlichen Existenz an, dem Werden und Vergehen nicht nur in der Natur, sondern des Lebens überhaupt.

50 Weite Hügellandschaft mit Kornfeld. Um 1665/75

Leinwand, 47,9 x 57,8 cm

Herkunft: Slg. Edward Lloyd. – Kunsth. Duits, London. – Kunsth. Leonard Koetser, London; ausgestellt Herbst 1961, Kat. 1961, Nr. 46; an Thomas Mellon Evans; Verst. Mellon Evans, New York (Christie's), 22.05.1998, Nr. 41, repro. in Farbe.

Literatur: Seymour Slive, Jacob van Ruisdael, A Complete Catalogue of His Paintings, Etchings and Drawings, New Haven & London 2001, p. 126, Nr. 102: „Datable to the late sixties or seventies“.

Ein sandiger Weg führt diagonal von links vorn nach rechts zum Mittelgrund hin und verliert sich dort in Höhe einer Baumgruppe im tiefen Einschnitt des zur Ferne ansteigenden, hügeligen Landes. Als Ganzes wird das Terrain nicht wahrgenommen, sondern ist vielmehr Stück für Stück zusammengestellt. Streifen dunklen Laubwerks grenzen die sich teils hebenden, teils senkenden Formationen deutlich voneinander ab. Vor allem ist es der kontrastreiche Licht- und Schattenwechsel der über den Himmel treibenden Wolken, der dem Land zu seinem besonderen „gezicht“ (Gesicht) verhilft, dieses in schmale, dreiecksförmig zugespitzte Sektoren aufteilt, die in der Bewegung, wenn nicht auf den zentralen Bereich der Darstellung, so doch bildeinwärts, ausgerichtet sind. Die Komposition ist formal in sich geschlossen. Der Eindruck des Fragmentarischen kommt nicht auf. Zudem ist der Landschaftsausschnitt aus der Distanz und von erhöhtem Standort aus aufgenommen. Ein dergestalt geweiteter Blickwinkel sieht nur Großes. In der Wolkenbahn, die dem Verlauf des Weges folgt und zur Tiefe hin in Regen übergeht, scheint die Natur selbst aufzutreten - in elementarer, alles andere dominierender Pose. Ein Schafhirte, der im Schatten der Wolke seine Tiere vorantreibt und weitere Figuren wirken dagegen winzig, wie verloren. Aber die Natur löst nicht nur bängliche Empfindungen aus. Nach Ausweis des Korn- bzw. Weizenfeldes rechts vorn stellt sie dem Menschen auch segensreiche Gaben bereit. Für flämische Landschaftsmaler waren Kornfelder ein geläufiges Requisite. Sie begegnen in Monats- oder Jahreszeitenzyklen als Sinnbild des Sommers, wurden aber auch als unabhängiges Thema gestaltet. Im Holland der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat das Motiv überraschenderweise kaum Beachtung gefunden. Der Umstand, dass nun Ruisdael in rund 25 seiner Landschaften Kornfelder ins Blickfeld rückte, setzt einen besonderen Anlass voraus.

Nach dem Rückgang des Getreideanbaus im 16. Jahrhundert und der zunehmenden Spezialisierung auf Vieh- bzw. Milchprodukte begann Holland seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wieder Getreide anzubauen, eine agrargeschichtliche Wende, die auf das nachlassende, nicht mehr ausreichende Angebot der Ostseeländer zurückzuführen ist.¹ Von Importen, vor allem aus Flandern, blieb die Republik allerdings weiterhin abhängig. Einen Getreideanbau im großen Stil ließen die nur mäßigen Böden nicht zu. Monokulturen hat Ruisdael nicht



wiedergeben, auch nicht im „Weg durch ein weites Kornfeld“ im Metropolitan Museum in New York, aber der gewandelten topographischen Realität hat er sich gestellt und dem neuen Motiv eine Werkgruppe gewidmet. Vordergründig betrachtet sind Ruisdaels Kornfelder als aktuelle landwirtschaftliche Bestandsaufnahmen aufzufassen, aber – wie hier zu sehen war – sie sind nicht nur „naer 't leven“ (nach dem Leben), sondern zugleich und vielmehr noch „uyt den gheest“ (aus dem Geist) gestaltet. Die Überlegung, dass im Anblick eines sonnenbeleuchteten Kornfeldes Gedanken übergeordneter Art angesprochen sind, darf ausgeschlossen bleiben.

JK

¹ A. Chong, in: Ausst. Kat. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam – Boston – Philadelphia 1987, pp. 446–47, unter Nr. 83

Pieter de Molijn

London 1595 – 1661 Haarlem

Landschaftsmaler. – Das Datum seiner Übersiedlung nach Holland wie auch der Name seines Lehrers sind nicht bekannt. 1616 Eintritt in die Haarlemer Lukasgilde, 1624 Mitglied der städtischen Bürgerwehr, 1630 – 49 im Vorstand der Gilde tätig, 1633, 1638 und 1649 deren Dekan.

Einer der herausragenden Vertreter seines Fachs. Ausgehend von Esaias van de Velde hat Molijn den Wandel von der flämisch-manieristischen Überlieferung zur wirklichkeitsbezogenen Sicht der holländischen Landschaftsmalerei entscheidend mitgeprägt. Seinen Dünenweg von 1626 im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum zählt zu den Prototypen des neuen Stils, zu dem in wechselseitiger Beeinflussung und im Wettstreit miteinander auch Pieter van Santvoort, Jan van Goyen, Pieter de Neyn und Salomon van Ruysdael beigetragen haben. Von der dünenreichen Umgebung Haarlems hat sich Molijn weiterhin inspirieren lassen. Flusslandschaften, Winter- und Bergszenerien begegnen dagegen seltener in seinem Schaffen. Die Staffage hat er stets eigenhändig ausgeführt und dem Figürlichen gelegentlich einen Bildwert zuerkannt, der die Grenze zur Genremalerei überschreitet.

51 Weite Hügellandschaft mit einer Stadt in der Ferne. Um 1646/50

Eichenholz, 26,6 x 36,8 cm

Herkunft: Kunsth. Van Diemen, Amsterdam. – Slg. Baron L. Janssen, Brüssel; Verst. Baron L. Janssen, Amsterdam (Muller & Co.), 26. April 1927, Nr. 104: für 950 HFL an G. Horemans als Salomon van Ruysdael. – Kunsth. D.A. Hoogendijk, Amsterdam, 1955. – Verst. London (Christie's), 23. Juli 1982, Nr. 134. – Verst. London (Sotheby's), 30. November 1983, Nr. 233. – Verst. London (Sotheby's), 30. September 1985, Nr. 32. – Verst. Amsterdam (Christie's), 14. Mai 2002, Nr. 37.

Literatur: Eva Jeney Alan, *The Life and Art of Pieter Molyn*, (Diss.) University of Maryland 1987, pp. 176-77, Nr. 242.

Vom erhöhten Standort eines schmalen Dünensteifens aus, der vorn die gesamte Breite des Formats durchmisst, schweift der Blick über das Land, das zum Mittelgrund hin abfällt, danach wieder an Höhe gewinnt: in Bahnen, die gegen den rechten Bildrand hin schräg ansteigen. Als weithin höchste Erhebung zeichnet sich dort die abgerundete Kontur eines Hügels gegen das dunstige Weiß des Himmels ab. Das zunächst bildparallele Hintereinander des Terrains geht zur Tiefe hin in ein diagonales über. Lang gezogene Busch- und Baumreihen, der Wechsel auch von Licht und Schatten verdeutlichen die Grundordnung. Vom Horizont bleibt lediglich links ein Stück sichtbar. Die Konturen einer Stadt zeichnen sich dort ab. Die Landschaft ist abwechslungsreich motiviert. Die Perspektive von oben herab führt jedoch über das Einzelne hinweg, fasst dieses zu einer Überschau zusammen. Auf quergestelltem Format ist eine Panoramalandschaft von eindrucksvoller Weiträumigkeit entstanden. Das Gemälde ist klein, bietet jedoch Großes. Den Gegensatz zwischen dem bescheidenen Zuschnitt der Tafel und der bildnerisch anspruchsvollen Aufgabenstellung hat der Maler zweifellos bewusst gesucht und – ein Beleg hoher Kunstfertigkeit – souverän aufgelöst.

Panoramen begegnen schon im frühen Schaffen Molijns, eine Aufgabe, der sich auch andere Meister widmeten, u. a. Hercules Seghers, Rembrandt, Jan van Goyen, nicht zuletzt Philips Koninck (vgl. Kat. Nr. 36–38). Mit den Leistungen anderer war Molijn vertraut. Nach Eva Alan gehört vorliegendes Gemälde einer Werkgruppe an, darunter die mit Signaturen des Künstlers ausgestatteten Fernsichten in Hovingham Hall (Yorkshire) und im Maidstone Museum (Kent), die auf Anregungen Jan van Goyens und des Philips Koninck zurückzuführen sind.¹ Als mögliche Vorbilder nennt E. Alan van Goyens „Ansicht von Arnheim“ von 1646 im privaten Besitz²



und Konincks „Landschaft mit Wanderern“ von 1647 im Viktoria and Albert Museum in London.³ Im Aufbau der Landschaft, dem tonigen, auf bräunliche Werte abgestimmten Kolorit sowie in der Anlage der Vordergrunds- bühne lassen sich in der Tat Indizien der Auseinandersetzung aufzeigen. Molijn dürfte mit seiner Fassung auf Beispiele dieser Art zeitnah reagiert haben, d. h. in den Jahren um 1646/50.

Auch van Goyen und Koninck haben die Vordergründe ihrer Panoramen staffiert, nicht immer vergleichbar ein- fallsreich. Molijn hat den Abtrieb einer Kuhherde dargestellt und dabei die Beschaffenheit des Terrains als sze- nisches Motiv eingesetzt. Das Tier, das den Zug der Herde als Nachhut beschließt, hat am Beginn des Abstiegs hinunter zur Senke des Mittelgrundes bereits ein Stück bewältigt, aber nur mit der Vorderhand. Die Kruppe bleibt noch oben, dem Hirten, der es antreibt, entgegengereckt, ein amüsantes Detail, das auf die Steilheit des Geländes aufmerksam macht.

JK

¹ E. J. Alan, op.cit., p. 177, Nrn. 243, 244.

² Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen 1596–1656*, 3. Bde., Doornspijk 1982, Br. 3 Nr. 282 A. – Auf der Versteigerung in London (Christie's), 03.–05. Juli 1996, Nr. 21.

³ Horst Gerson, *Philips Koninck, Ein Beitrag zur Erforschung der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, Berlin 1936, Nr. 34, Tafel 2.

Pieter de Molijn

(London 1595 – 1661 Haarlem)

52 Landschaft mit Planwagen und Bauernpaar. Um 1647

Eichenholz, 28,2 x 24,8 cm

Herkunft: Verst. Amsterdam (Sotheby's), 6. November 2001, Nr. 51, repro. in Farbe. – Verst. London (Sotheby's), 16. April 2002, Nr. 284, repro. in Farbe.

Das aufrecht gestellte Format und die hohen Baumkulissen, die dem Bildfeld seitlich einbezogen sind, engen den Blick auf die Landschaft ein. Der Ferne ist wenig Raum zur Entfaltung geboten. Der Fokus liegt vielmehr auf dem Nahliegenden, dem Vordergrund, der als eigenständiger, zur Tiefe hin abgeschirmter Figurenschauplatz angelegt ist. Das Gelände ist zwar schwierig, dennoch führt hier ein sandiger Weg hinunter zur Senke des Mittelgrundes. Unter der Aufsicht eines Reiters befahren Planwagen die abschüssige Strecke. Von rechts tritt ein Bauernpaar hinzu, Marktgänger, die ihre Ware in einem Sack auf dem Rücken oder – nach südländischer Art – auf dem Haupt transportieren. Vielleicht haben alle das gleiche Ziel, die Ortschaft, deren Konturen sich im Hintergrund schwach abzeichnen. Der Weg dorthin ist noch weit, aber das Wetter ist freundlich. Die Landschaft zeigt ihr von der Natur gegebenes Lokalkolorit, das im Weißgrau der Wolken, dem Grün der Bäume und im Terrain durch bräunliche Beigaben auf sommerliche Werte abgestimmt ist. Das Helldunkel ist dabei kontrastreich ausgebildet. In tiefem Braun silhouettiert die Bodenwelle vorn, die malerisch reizvoll mit abgestorbenem Holz, Gesteinsbrocken, Gräsern und Blattwerk aufgefüllt ist, gegen das leuchtende Ocker des Anstiegs dahinter. Der Figurenbezirk insgesamt ist vielgestaltig veranschaulicht, etwa auch in der komplexen, stellenweise bizarren Anlage des Terrains. Molijn dürfte einer Anweisung aus Karel van Manders „Lehrgedicht“ (1604) gefolgt sein, nach „veel verscheydenheyt, soo van verw' als wezen“ (viel Verschiedenheit sowohl in der Farbe als auch in der Form)) zu streben, um hierdurch dem Landschaftsbild zu reicherer Erscheinung zu verhelfen.¹

Zweifel an der Zuschreibung kommen im Vergleich mit Molijns bezeichneter und 1647 datierter „Landschaft mit Bauern und Planwagen“ im Haarlemer Frans Halsmuseum nicht auf.² Bezüge stellt die Figurenhandlung bereit, die dem gleichen Thema unterstellt ist, ferner die sommerlich warme Palette oder der als Repousoir eingesetzte Helldunkelkontrast vorn. Auch ein handschriftliches Detail, wie der offene, getupfte Kontur der Baumsilhouetten ist als Indiz für die Eigenhändigkeit zu nehmen. Der Umstand, dass das Haarlemer Beispiel erheblich größer bemessen und zudem als Breitformat ausgelegt ist (79 x 93,5 cm), stellt den stilistisch gemeinsamen Ausgang der beiden Werke nicht in Frage. Zu prüfen bleibt jedoch der Einwand, unser Gemälde sei nachträglich von einem Breit- auf ein Hochformat beschnitten worden. Bereits das Bild selbst, seine formale Geschlossenheit mit den lateral eingestellten Baumkulissen, widerspricht einer solchen Annahme. Technische Befunde wie die rückseitig ringsum angebrachten Fasen (Abschrägungen der Tafelkanten, um ein besseres Einpassen in den Rahmenfalz zu gewährleisten) sowie die vertikale Ausrichtung der Holzfaser bestätigen die Unversehrtheit des ursprünglichen Formats.

JK

¹ Karel van Mander, *Het schilder-boek*, Haarlem 1604, Kap. 8, Vers 23.

² Abgebildet bei: Hans-Ulrich Beck, *Künstler um Jan van Goyen*, Augsburg 1991, pp. 284–45, Nr. 790.



Pieter de Molijn

(London 1595 – 1661 Haarlem)

53 Weg in den Dünen, 1654

Schwarze Kreide, grau lavier, 14,4 x 19,2 cm

Bezeichnet links oben: P. Molijn 1654

Wz. Schellenkappe

Herkunft: Slg. Köster, Leipzig; Dr. C. Otto, L. Suppl. 611 c; Verst. Boerner, Leipzig, 7. November 1929, Nr. 49;
Slg. Wolf Stubbe, Hamburg

Literatur: Katalog zur Slg. Köster, Leipzig 1924, Nr. 320, Tafel XXIII, „Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz“, Hamburger Kunsthalle, 1965, Nr. 124, Abb. 149; H. K. Beck, Pieter Molyn. Katalog der Handzeichnungen 1998, S. 123 Abb. 222

Die Mehrzahl seiner ca. 400 Landschaftszeichnungen, die Pieter Molijn für den Verkauf fertigte, lassen sich in die 1650er Jahre datieren. Diese Blätter sind, wie das hier gezeigte, überwiegend in schwarzer Kreide mit grauer Lavierung gehalten. Obwohl die lebendige Ausführung dieser monochromen, sorgfältig durchgestalteten Kompositionen den Eindruck einer frischen Natürlichkeit vermitteln, sind die Landschaften topographisch kaum bestimmbar und scheinen aus der Fantasie heraus gearbeitet. Dementsprechend sind von de Molijn keine unmittelbar nach der Natur geschaffenen Skizzen überliefert. In ihrem Typus nehmen seine Landschaftszeichnungen aber größtenteils auf die dünenreiche, bewaldete Gegend um Haarlem Bezug.¹

So auch die vorliegende Zeichnung, die das von ihm häufig gewählte Motiv der Reisenden in einer Landschaft zeigt (siehe Kat.-Nr. 52). Im Bildvordergrund harmonisch in die leicht hügelige Dünenlandschaft eingegliedert, scheint eine fünfköpfige Familie Rast zu machen. Der Blick wird von diesem Rastpunkt, dem Weg folgend, in den Bildmittelgrund geführt, wo auf der Dünenkuppe eine weitere Reisegruppe mit Planwagen in Rückenansicht erscheint, deren Weg ein einzelner Reiter kreuzt. Der für de Molijn charakteristische Stil äußert sich vor allem in der Landschaftsdarstellung, die in einem kräftigen rhythmischen Duktus gestaltet ist und die helle Farbbarkeit des Papiertons als Gestaltungsmittel nutzt.² Der weite Himmel über dem nahansichtigen Landschaftsausschnitt nimmt fast die Bildhälfte ein und schafft damit Tiefe, in der eine Ortschaft mit Kirche eingezeichnet ist, die sich topographisch nicht bestimmen lässt.

AA



¹ M. Bisanz-Parken in: Das Zeitalter Rembrandts, 2009, S. 116

² Vgl. dazu ebd. S. 117

Anthonie Jansz van der Croos

Alkmaar (?) 1606/07 – nach 1662/63 (?) Den Haag

Landschaftsmaler. Von 1634–47 in Den Haag, 1649 in Alkmaar und seit 1650 wieder in Den Haag tätig. Croos arbeitete im Landschaftsstil des Jan van Goyen, dessen Nachbar er in Den Haag war. Mit van Goyen teilt er nicht nur die Vorliebe für atmosphärisch gebrochene Farbwerte, die er allerdings pastoser aufträgt und mit spitzem Pinsel strukturiert, sondern auch die Vorliebe für das topographische Motiv. Im Haag hielt er Mitgliedschaften in der Rhetorikerkammer „de Jonghe Bataviers“, der Bürgerwehr und in der St. Lukasgilde. 1656 gehört er zu den Mitbegründern der „Confrérie Pictura“, eine Interessenvertretung ausschließlich der Kunstmaler. Croos hatte mehrfach finanzielle Probleme zu überstehen. Zuweilen arbeitete er als Kunsthändler.

54 Landschaft mit Blick auf Leiden. 1650

Eichenholz, 20,4 x 25 cm

Bezeichnet unten in der Mitte: JVC 165(0)

Herkunft: Slg. Colonel J. P. Heseltine, London; Verst. Heseltine, London (Sotheby's), 27.05.1935, Nr. 40: als Jan van Goyen. – Slg. Prof. Dr. Frans Merke, Basel, um 1966. – Kunsth. Bruno Meissner, Zürich, ausgestellt Pictura, Maastricht 1985.

Literatur: Hans-Ulrich Beck, Künstler um Jan van Goyen, Doornspijk 1991, p. 86, Nr. 181: Gegenstück zu Nr. 180 mit dem „Blick auf Delft“, Würzburger Handel, 1985.

Leiden ist aus nordwestlicher Richtung vom erhöhten Standort eines Dünenanstiegs aus gesehen, der rechts vorn zu zwei knorrigen, spärlich belaubten Weiden hinaufführt. Bauern rasten zu Füßen der Bäume. Ein weiterer schreitet gegen den schattigen Mittelgrund voran. Aber der Weg zur Stadt, deren Silhouette sich an Horizont abzeichnet, ist noch lang. Zu erkennen sind von links nach rechts: die Kuppel der Marekerk (1649 fertiggestellt), die Vrouwekerk, das mächtige Schiff der Hooglandse Kerk (14. Jahrhundert), in der Mitte der Turm des Rathauses und schließlich rechts das Querhaus der Pieterskerk (15. Jahrhundert). Mit Ausnahme der Vrouwekerk, die wegen Baufälligkeit im frühen 19. Jahrhundert abgerissen wurde, haben die Bauwerke überdauert und bestimmen auch heute noch die Skyline der Stadt, in der Hollands älteste Universität beheimatet ist (gegründet 1575), in der Rembrandt 1606 geboren wurde und mit seinen ersten Werken bzw. erstem Lehrling (G. Dou) die „Leidener Schule der Feinmalerei“ begründete. Als Zentrum der Tuchindustrie machte die Stadt auch wirtschaftlich von sich Reden. Die vielen Windmühlen auf den Wällen und Bastionen, die von verschiedenen Gewerben genutzt wurden, sind ein Indiz der guten Geschäftslage.

In den Jahren um 1650 hat Croos das Panorama Leidens mehrfach porträtiert. Den rein landschaftlichen Motiven ist dabei stets übergeordneter Bildwert zuerkannt worden: durch die Weite der Sicht über das flache Land unter einem hohen Himmel und durch das überall gegenwärtige Abendlicht, dessen milder Widerschein sich im verhaltenen Gelb der Dünen vorn wie auch darüber in den bräunlichen Schattenwerten der Wolken abzeichnet.



JK

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Mathias F. Hans

KATALOGBEITRÄGE

Anne Auber

Jan Kelch

Gode Krämer

Werner Schade

Werner Sumowski

KATALOGBEARBEITUNG/LAYOUT

Anne Auber

FOTOGRAFIE/SATZ/REINZEICHNUNG/ BILDBEARBEITUNG

PX2, Hamburg

DRUCK

Eurodruck, Hamburg

ABBILDUNG UMSCHLAG

Katalog Nr. 8

ABBILDUNGSNACHWEISE

bpk/München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Alte Pinakothek, Kat. Nr. 1 Abb. 1

Galerie Hans, Hamburg

Madrid, Museo del Prado, Kat. Nr. 2 Abb. 1

