

Inhalt

6 Vorwort

Claudia Valter

8 Die niederländischen Zeichnungen in der
Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Frank Matthias Kammel

16 Niederländische Kunst im Germanischen Nationalmuseum
Aspekte der Sammlungsgeschichte

Thomas Ketelsen

24 Die niederländische Zeichnung und ihre Funktion
innerhalb der Künstlerwerkstätten und Akademien

35 Vorbemerkungen zum Katalog

36 Abkürzungen

38 Katalog

Anhang

261 Literaturverzeichnis

279 Konkordanz der Inventar- und Katalognummern

280 Abbildungsnachweis

Vorwort



Zu den grundsätzlichen und wichtigen Aufgaben eines Museums gehört, die eigenen Bestände wissenschaftlich zu bearbeiten, der Öffentlichkeit zu erschließen und damit für weitere Forschungen zugänglich zu machen. Dies gilt insbesondere für Handzeichnungen, die im Unterschied etwa zu Gemälden oder Skulpturen aus konservatorischen Gründen nicht in permanenten Ausstellungen präsent sind.

Auch wenn man im Germanischen Nationalmuseum als dem größten Museum zur Kunst- und Kulturgeschichte des deutschen Sprachraums zunächst keine Werke niederländischer Künstler vermuten mag, so hat doch bereits der Gründer Hans von Aufseß (1801–1872) mindestens drei niederländische Zeichnungen besessen, die heute zum Kernbestand der Graphischen Sammlung gehören. Unter Aufseß und seinen Nachfolgern August von Essenwein und Gustav von Bezold war die Sammeltätigkeit des Museums mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, also dem Jahr 1648, zeitlich begrenzt. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Niederlande, Flandern und Teile der Schweiz offiziell Bestandteil des römisch-deutschen Reichs. Aufseß war sich natürlich auch der engen kulturellen Verflechtungen mit den Niederlanden bewusst, die nicht erst mit Dürers Reise 1520/21 in das heute mehrheitlich belgische Flandern begannen. Im 16. und 17. Jahrhundert emigrierten zahlreiche, vor allem flämische Künstler in verschiedene reformierte Regionen Deutschlands, um sich dort eine neue Zukunft fernab religiöser Verfolgung aufzubauen, was selbstverständlich nicht ohne Einfluss auf die lokale Kunstproduktion blieb. Auf der Grundlage des hier nur angedeuteten, lange währenden Ideentransfers zwischen beiden Ländern wurden vom Germanischen Nationalmuseum bis heute rund 130 niederländische Zeichnungen des 15. bis einschließlich 18. Jahrhunderts durch Ankäufe, Schenkungen und Vermächtnisse erworben.

Gemessen an dem umfangreichen Zeichnungsbestand, den das Germanische Nationalmuseum insgesamt bewahrt, handelt es sich um einen recht kleinen Bestand, der aber – von wenigen Ausnahmen abgesehen – bislang wissenschaftlich nicht bearbeitet und publiziert wurde. Im Vordergrund der Arbeit an dem von der Leiterin der Graphischen Sammlung Yasmin Doosry angeregten Bestandskatalog stand daher, die flämischen und holländischen Zeichnungen in Nürnberg hinsichtlich ihrer technischen, stilistischen und ikonographischen Besonderheiten wie auch ihrer möglichen Funktionen und kulturhistorischen Bedeutung zu erfassen, um auf dieser Basis Zuschreibungen und Datierungen zu diskutieren beziehungsweise neu vorzunehmen. Mit diesem Band liegt nun eine Publikation vor, die erstmals die niederländischen Zeichnungen des Germanischen Nationalmuseums in ihrer Gesamtheit wissenschaftlich dokumentiert, vollständig abbildet und damit Ausgangspunkt für weitere kunst- und kulturhistorische Fragestellungen ist. Sie knüpft nach langer Pause an die Reihe der Bestandskataloge zu den deutschen Handzeichnungen an, die 1968 durch Fritz Zink begonnen und 1969 durch Monika Heffels fortgesetzt wurde.

Das Erscheinen dieses Bestandskatalogs begleitet in Nürnberg eine Sonderausstellung mit dem Titel »Niederländische Zeichnungen. Neu entdeckte Werke aus dem Germanischen Nationalmuseum« (18. Februar bis 22. Mai 2016). In dieser Präsentation wird dem Publikum in einem chronologisch wie thematisch strukturierten Rundgang eine charakteristische Auswahl von 79 dieser niederländischen Zeichnungen vorgestellt. Ergänzend sind einzelne Gemälde und druckgraphische Blätter zu sehen, die in unmittelbarem Kontext zu ausgesuchten Zeichnungen stehen. Als einzige externe Leihgabe ist das »Oorspronkelyk Tekenboek« von Frederick Bloemaert in die

Ausstellung integriert, das die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden dankenswerterweise für die Präsentation auslieh und das zu einer unserer Zeichnungen ein besonders wichtiges Vergleichsstück darstellt.

Der Bestandskatalog und die Ausstellung wurden von der wissenschaftlichen Mitarbeiterin der Graphischen Sammlung Claudia Valter bearbeitet und konzipiert. Beides konnte jedoch nur durch die Unterstützung zahlreicher Kollegen realisiert werden. Zu nennen sind insbesondere Sabine Tiedtke als Projektmitarbeiterin sowie Thomas Ketelsen, Köln, und Frank Matthias Kammel, die Beiträge für den Katalog geschrieben haben. Die Werkstatt für Papierrestaurierung am Institut für Kunsttechnik und Konservierung mit Roland Damm und Alexandra Scheld übernahm die konservatorische Betreuung der Zeichnungen. Die Gestaltung des Katalogs lag in den bewährten Händen von Regina Schüle, Darmstadt.

Als Ausstellungsarchitekt konnte Thomas Kaiser, Berlin, gewonnen werden. Den Ausstellungsaufbau realisierten Horst Gollwitzer und die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Technischen Büros. Zum Gelingen der Ausstellung haben ferner Karl Pöhlmann, Barbara Rök und Klaus Schmidt beigetragen. Die Pressearbeit leistete Sonja Mißfeldt, das Marketing Andrea Langer. Jessica Mack-Andrick und die Mitarbeiter des Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrums arrangierten die museumspädagogische Vermittlung.

Allen Beteiligten sei für ihre engagierte Arbeit herzlich gedankt.

G. Ulrich Großmann
Generaldirektor

Die niederländischen Zeichnungen in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Sammlungsprofil

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt trotz der bereits im Namen anklingenden und in den Gründungsstatuten von 1852 festgelegten Ausrichtung auf die Kunst- und Kulturgeschichte des deutschsprachigen Raums in seinen Beständen sammlungsübergreifend auch zahlreiche Objekte aus anderen Herkunftsländern. So wurden die territorialen Grenzen der inhaltlichen Museumstätigkeit bereits vom Gründer Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872) großzügig gefasst,¹ und sein Nachfolger August von Essenwein (1831–1892) forderte das Sammeln und Ausstellen ausländischer Kulturgüter zu Vergleichszwecken explizit ein.² Wie Frank Matthias Kammel in seinem Beitrag in diesem Band darlegt, spielten die Niederlande dabei von Anfang an eine wichtige Rolle: Essenwein plante 1874 die Errichtung einer öffentlichen Gemäldegalerie, die – neben Gemälden – Aquarelle, Kartons und Handzeichnungen der deutschen und niederländischen Schulen umfassen sollte.³ Im Gegensatz zu späteren Einschätzungen verstanden sich viele deutsche und niederländische Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts selbst als einem gemeinsamen Kulturkreis zugehörig. Einen Nachklang fand diese Einstellung bei den frühen Biographen, etwa wenn Karel van Mander (1548–1606) in seinem 1604 veröffentlichten, berühmten *Schilder-Boek* das Leben der »Nederlandsche en Hoogduytsche [...] Schilders«⁴ erstaunlich gleichberechtigt behandelt. Ganz in diesem Sinne bezog auch der erste, überwiegend regional gegliederte Bestandskatalog zu den frühen deutschen Handzeichnungen des Nürnberger Kupferstichkabinetts von Fritz Zink (1914–2002) die Niederlande mit ein.⁵

Dennoch gehörte das Sammeln niederländischer Kunst und Kulturgüter zu keiner Zeit zu den Kernaufgaben des Germanischen Nationalmuseums. Diese Tatsache spiegeln folgerichtig auch die Bestände der Graphischen Sammlung, die hinsichtlich ihrer niederländischen Zeichnungen nicht

an anderen großen Kupferstichkabinetten, allen voran Berlin, Dresden oder Hamburg, gemessen werden kann. Der vorliegende Katalog führt alle Zeichnungen auf, die hier bis Mitte des Jahres 2015 als zur niederländischen Schule des 15. bis einschließlich 18. Jahrhunderts gehörig identifiziert wurden. Mit der geographischen Bezeichnung »niederländisch« sind bezugnehmend auf die historischen Grenzen sowohl die nördlichen Provinzen Hollands als auch die flämischen Gebiete des heutigen Belgiens gemeint. In Relation zu den über 10.000 Handzeichnungen, die das Germanische Nationalmuseum insgesamt bewahrt,⁶ bilden diese rund 130 Blätter wie zu erwarten eine recht kleine Gruppe. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass sich darunter drei exquisite altniederländische Zeichnungen befinden, von denen weltweit nur wenige hundert erhalten sind.⁷ Das 16. Jahrhundert ist mit rund 20, das 18. Jahrhundert mit fast 40 Werken vertreten. Einen Schwerpunkt bilden die Arbeiten aus dem dazwischenliegenden »Gouden Eeuw«, in dem die Republik der Sieben Vereinigten Niederlande zur weltumspannenden See- und Handelsmacht avancierte und eine einzigartige kulturelle Blütezeit erlebte, begleitet von einer enormen Kunstproduktion. Wie in den meisten graphischen Kabinetten überwiegen im Germanischen Nationalmuseum die Zeichnungen holländischer Künstler gegenüber den flämischen.

Beim Katalogstudium fällt schnell auf, dass eigenhändige Arbeiten der mit den Kunstregionen Holland und Flandern zumeist verbundenen großen Künstler wie etwa Rubens (1577–1640) oder Rembrandt (1606–1669) fehlen. Zahlreicher vertreten sind die weniger bekannten Meister, unter denen gerade in den Niederlanden talentierte Zeichner zu finden sind. Dies belegen beispielsweise die Arbeiten eines Joachim Wtewael (1566–1638), Bartholomäus Breenbergh (1598–1657) oder Frederik de Moucheron (1633–1686). Eine verhältnismäßig umfangreiche Gruppe bilden zudem die bewusst an den Anfang des Katalogs gestellten anonymen Blätter. Hier

begegnet man, neben mehreren Kopien, einzelnen interessanten und qualitätvollen Beispielen niederländischer Zeichnungskunst, denen die vorliegende Publikation die Chance einer zukünftigen Zuschreibung bieten kann. Die für die bildende Kunst der Niederlande charakteristische Themenvielfalt spiegeln im Nürnberger Bestand Landschaftsdarstellungen ebenso wie religiöse oder mythologische Historien und Allegorien. Weniger stark vertreten sind das Porträt- und Genrefach, Stillleben oder Blumenstücke fehlen gänzlich. Technische Zeichnungen niederländischer Künstler und Ingenieure fanden Eingang in den spezifischen Bestand von kulturhistorischen Blättern der Graphischen Sammlung.⁸ Als ein prominentes Beispiel ist der »Auf- und Grundriss einer Ehrenpforte für Kaiser Matthias I.« des Frederik von Valckenborch (1566–1623) zu erwähnen (Kat. 104).

Erwerbungs-geschichte

Die geschilderte Bestandsstruktur – einzelne herausragende Stücke ergänzen einen quantitativ überwiegenden Teil von Blättern kleinerer Meister und Arbeiten, die nach Form und Inhalt eher kulturgeschichtliche Relevanz haben – ist gleichfalls auf das Konzept des Gründungsdirektors Hans von Aufseß zurückzuführen. Sein Hauptaugenmerk galt in erster Linie nicht dem Sammeln originaler Meisterwerke als vielmehr der Aufstellung eines sogenannten »Generalrepertorium[s] über



Abb. 1: Sammlungstempel Hans von Aufseß (Rückseite von Kat. 1). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

das ganze Quellenmaterial für die deutsche Geschichte, Literatur und Kunst, vorläufig von den ältesten Zeiten bis zum Jahr 1650.«⁹ Für Aufseß spielte die künstlerische Bedeutung der Zeichnungen eine untergeordnete Rolle, Priorität hatte ihr Aussagewert als historische Bildquelle, beispielsweise zum Thema Kostümkunde oder Kriegswesen. Für das ab 1854/55 angelegte Bilderrepertorium wurden daher ebenfalls Duplikate und Fotografien von Zeichnungen hergestellt und erworben. Erst die nachfolgenden Generationen von Mitarbeitern begannen, das Sammlungskonzept zu erweitern und Handzeichnungen aufgrund ihrer Originalität und ihres kunsthistorischen Stellenwerts, auch über den zunächst avisierten zeitlichen Rahmen hinaus, zu sammeln.

Den Grundstock des Kupferstichkabinetts in Nürnberg bildeten 1853 dennoch »einige 30 Cahiers und Mappen«¹⁰ aus dem Privatbesitz des Freiherrn von Aufseß, die mit Zeichnungen und Druckgraphik, also einer Kunstsammlung, gefüllt waren. Zwei bedeutende niederländische Zeichnungen sind auf diesen Urbestand zurückzuführen. Dies belegt der Sammlungstempel von Aufseß (Abb. 1),¹¹ der sich auf der Rückseite des anonymen »Speerwerfers« (Kat. 1) aus dem 15. Jahrhundert findet sowie des virtuosen, eigenhändig signierten und 1599 datierten »Fliegenden Amor« (Kat. 96) von Bartholomäus Spranger (1546–1611). Die Amtszeit Essenweins begann 1866 in Bezug auf die niederländischen Zeichnungen geradezu spektakulär, da der Ankauf einer »Madonna mit dem Kind und Stifter« gelang, die von manchen »einem Gliede der v. Eyck'schen Familie, von Andern wohl mit Recht dem Rogier van der Weyd zugeschrieben«¹² wurde (Kat. 62). Der Eintrag im ersten Inventarband der Handzeichnungen, der im Verlauf der 1870er Jahre angelegt wurde, erwähnt unter Vorbehalt nur Jan van Eyck (1390/1400–1441) als Urheber. Die fortlaufenden Inventarnummern verzeichnen die niederländische Schule betreffend zunächst kaum nennenswerte Neuzugänge im sogenannten Alten Bestand.¹³

Infolge der Übernahme der umfangreichen Graphiksammlung der Stadt Nürnberg durch das Germanische Nationalmuseum in den Jahren 1875 bis 1877 kamen rund 400 Handzeichnungen in der Mehrzahl deutscher Künstler hinzu.¹⁴ Diese wurden in den folgenden Jahrzehnten ergänzt durch einige von der Stadt finanzierte Ankäufe, die nun vom Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt und ihm gemäß eines 1923 abgeschlossenen Vertrags als Dauerleihgaben übergeben



Abb. 2: Gerbrand van den Eeckhout, Die Stadtmauern von Delft mit der Mühle »Die Rose«, 1645/50. Paris, Fondation Custodia, Coll. Frits Lugt

wurden. Zu nennen sind an dieser Stelle neun auf der Auktion der Sammlung des Nürnberger Händlers Martin Richter 1885 bei Gutekunst in München ersteigerte Zeichnungen niederländischer Künstler, beispielsweise eine der Rembrandt-Schule zugeordnete kleine Landschaft (Kat. 89). Die bedeutendste der in den vorliegenden Bestandskatalog aufgenommenen Arbeiten aus städtischem Kunstbesitz ist die ebenfalls aus der Sammlung Richter stammende »Ansicht Nürnbergs von Westen« (Kat. 49) von der Hand Jan Breughels d. J. (1601–1678).

Eine zielgerichtete und kontinuierliche Vermehrung der Handzeichnungssammlung im Germanischen Nationalmuseum setzte mit dem Museumsdirektor Gustav von Bezold (1848–1934) ein.¹⁵ Im Hinblick auf die niederländischen Zeichnungen hat bei mancher der in seiner Amtszeit getätigten Erwerbungen jedoch der Zufall hineingespielt. So wird

wahrscheinlich der damalige Leiter des Kupferstichkabinetts Hans Bösch (1849–1905) die Karl Eduard von Liphart gewidmete Nachlassauktion 1898 bei Boerner zwecks Ersteigerung der drei aquarellierten Federzeichnungen der Reichskrone, des Zeremonienschwertes und des Reichsapfels von Albrecht Dürer (1471–1528) aufgesucht haben.¹⁶ Wie aus den Notizen in einem Exemplar des Auktionskatalogs hervorgeht,¹⁷ in dem zahlreiche niederländische Blätter gelistet sind, wurde bei dieser Gelegenheit mit dem zweiteiligen, dort Pieter Bruegel d. Ä. (1526/30–1569) zugeschriebenen »Hochzeitszug« noch ein viertes Blatt gekauft (Kat. 50). Diesem hatte man gegenüber Stücken von Jost Amman (1539–1591) oder Hans Burgkmair (1473–1531) offenbar den Vorzug gegeben. So hatte der Verwaltungsrat für Gemäldeankäufe 1896 festgelegt, man solle »gute Holländer«¹⁸ nicht ausschließen. Weiterhin resümierte

Walter Stengel (1882–1960), der Nachfolger Böschs, in seinem ersten Bericht über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts, »Seitenhiebe auf die internationale Entwicklung lassen sich nicht ausschließen, sollen nicht aus der nationalen Beschränkung Unzulänglichkeiten im Gesamtbild entstehen.«¹⁹ Trotzdem blieb der gezielte Erwerb von niederländischen Zeichnungen auch in den folgenden Jahrzehnten eher die Ausnahme. Hierzu können etwa die neun Blätter mit der Provenienz der Kölner Auktion bei Stauff von 1914 gerechnet werden oder die im Jahr zuvor erstandene Ölberg-Szene (Kat. 39) aus der Werkstatt Jan de Beers (um 1475–um 1528), die besonders interessant erschien, da sie »aus der Zeit stamme, als Dürer Anregungen in den Niederlanden suchte.«²⁰ Der letzte Ankauf einer niederländischen Zeichnung erfolgte 1939 mit dem Porträt eines Malers an der Staffelei aus Wiener Privatbesitz (Kat. 15).

Den genannten Erwerbungen stehen Abgänge gegenüber. 1930 besuchte der Kunsthistoriker und Sammler Frits Lugt (1884–1970) das Germanische Nationalmuseum. Sein Interesse am Niederländerbestand der Graphischen Sammlung belegen einige Passepartoutnotizen mit dem Hinweis auf mögliche Zuschreibungen. Bei dieser Gelegenheit bot Lugt dem Museum die 1485/90 in Bayern gefertigte »Visierung für das Sakramentshäuschen in Sankt Jacob in Straubing«²¹ zum Kauf an, die es schließlich im Tausch gegen drei niederländische Zeichnungen und die Zahlung von 4.000 Mark erhielt. Bei den abgegebenen Blättern, die sich heute in der Fondation Custodia in Paris befinden,²² handelt es sich zunächst um zwei Landschaftszeichnungen, von denen eine dem Rembrandt-Schüler Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674; Abb. 2), die andere Josua de Grave (1643–1712) zugeschrieben wurde. Die ebenfalls eingetauschte anonyme Ölstudie mit drei Rüstungsteilen (Abb. 3) war 1912 zusammen mit der »Drehleier« (Kat. 19) bei Amsler & Ruthardt in Berlin sicher aufgrund des diesen Motiven damals zugesprochenen unmittelbaren Quellencharakters erworben worden. Stengel, erneut den Aspekt des kunsthistorischen Vergleichs betonend, hatte das Blatt im Erwerbungsbericht des Museums als »gleichsam ein Menzel vor Menzel«²³ beschrieben. Eine ähnliche Vorgehensweise ist für eine 1909 aus Nürnberger Privatbesitz erworbene, Roelant Roghman (1627–1692) zugeschriebene Zeichnung belegt, die 1938 gegen den Holzschnitt mit dem »Bildnis des Erasmus von Rotterdam im Gehäus«²⁴ und eine Zeichnung²⁵ von



Abb. 3: Anonym, Drei Rüstungsteile, 17. Jh. Paris, Fondation Custodia, Coll. Frits Lugt

Anonym, niederländisch

1 Orientalischer Speerwerfer

2. Viertel 15. Jahrhundert

Feder in Braun; Einfassungslinien (Graphit)

13,4 x 9,2 cm

Bez. verso unten Mitte: J. v. Mecheln (Bleistift); Stempel Sammlung

Aufseß (nicht bei L.)

Wasserzeichen: ohne

Inv.Nr. Hz 23, Kapsel 646

Provenienz: Hans von und zu Aufseß (1801–1872), Nürnberg;

1853 erworben als Leihgabe, 1863 angekauft.

Literatur: Falke 1855, Sp. 146–147. – Benesch 1936, S. 32–33, Nr. 13,

Taf. 13. – Stange 1951, S. 77, Abb. 109. – Ausst.Kat. Konstanz 1958,

S. 10, Nr. 24. – Ausst.Kat. Wien 1962, S. 267, Nr. 278. – Zink 1968,

S. 13–14, Nr. 3. – Ausst.Kat. Nürnberg 1992, S. 26–27, Nr. 4. –

Ausst.Kat. Krakau 1995, S. 16, Nr. 4.

Vor einer mit unruhigem Strich angedeuteten Hügellandschaft ist ein durch seine Bart- und Haartracht sowie den Turban als Orientale ausgewiesener, grimmig dreinblickender Krieger dargestellt. In seiner zum Wurf ausholenden rechten Hand hält er einen Speer, während sein linkes Bein – womöglich als Folge der Armbewegung – in der Luft schwebt und einen Schritt nach vorn andeutet. Zwei weitere Speere und ein Säbel stecken in seinem Gürtel und unterstreichen die Position von Stand- bzw. Spielbein. In der Linken trägt der Orientale einen Schild mit auffälliger apotropäischer Blattmaske. Ein lose um seinen Oberkörper gelegtes, in der Luft flatterndes Tuch betont zusammen mit dem Schultergürtel die Wurfgeste, die Zierrat dieser Art eigentlich behindern würde.

Die präzise gezeichnete Figur füllt nahezu das gesamte hochformatige Blatt. Wohl aus diesem Grund wurde es von Benesch als Vorläufer süddeutscher Spielkarten und mit Bezug auf den Oberrhein und das Bodenseegebiet als »Vorländisch, um 1415–20« publiziert, wenngleich ihm der »französische Einfluss stark und unverkennbar«¹ erschien. Dieser lange Zeit akzeptierten regionalen Zuschreibung widersprach erst Schoch mit der Feststellung, dass Motiv und Zeichentechnik nicht mit den Karten vergleichbar sind und das Blatt als Ausschnitt eines größeren Bildzusammenhangs betrachtet werden muss.² Bereits Stange sah sich aufgrund der orientalischen Kostümierung veranlasst, die Zeichnung mit dem im

15. Jahrhundert stark verbreiteten Bildtypus des figurenreichen Kalvarienbergs in Verbindung zu bringen. Besonders verwandt erschienen ihm die unter dem Kreuz gruppierten Krieger und exotischen Gestalten auf dem 1445 datierten »Kalvarienberg« des Hans von Metz, der stilistisch der Kunst des Oberrheins nahesteht.³ Das Bildpersonal agiert in diesem ikonographischen Kontext jedoch dicht gedrängt auf engem Raum und ist daher nur bedingt mit der isolierten Figur des Speerwerfers zu vergleichen, die eher aus einer Kampfszene zu stammen scheint.

Ähnlichkeiten bestehen zu zwei in London und Paris bewahrten, anonymen Silberstiftzeichnungen, die beide die Gefangennahme Christi darstellen und Anfang des 15. Jahrhunderts datieren: Die im British Museum befindliche, von Koreny als niederländisch identifizierte Zeichnung führte Schoch an, um den »Speerwerfer« gleichfalls einem niederländischen Künstler um 1410/20 zuzuschreiben.⁴ Parallelen finden sich etwa hinsichtlich der labilen Schrittstellung der Christus von rechts angreifenden Soldaten sowie der flatternden Tücher ihrer Turbane.

Mit Blick auf die Schilderung von Details steht dem Nürnberger Blatt die von Zink erwähnte Zeichnung im Louvre näher. Von Hugelsdorfer ins Bodenseegebiet lokalisiert,⁵ galt diese zuletzt als Werk eines französischen Künstlers aus dem Umkreis des Bedford-Meisters (tätig Anfang 15. Jh.).⁶ Vergleichbar sind neben Bestandteilen der Rüstung die tänzelnde Beinhaltung des Soldaten, der Christus ergriffen hat, wenngleich die Figur keineswegs mit der Bildpräsenz des Nürnberger Kriegers konkurrieren kann. Dessen Beinkleider und die nackten Füße sind vermutlich auf Vorbilder aus der französischen Buchmalerei zurückzuführen.

Betrachtet man die Miniatur »Die Fürsten des Orients« aus der Werkstatt des Meisters der Cité des Dames von 1404, so ist am rechten Bildrand ein barfüßiger, bärtiger Orientale mit ähnlichen »Beinwickeln« zu erkennen.⁷ Diese wurden zu Beginn des 15. Jahrhunderts von türkischen Fußsoldaten mit Sandalen getragen, um ihre weiten Hosen eng an die Waden zu binden und teure Lederstiefel zu ersetzen.⁸ Die Kombination mit antiken Rüstungen nachempfundenen Schuppen- und Kniepanzern rezipiert keine historische Praxis, ist in der Buchmalerei um 1400 jedoch üblich.⁹ Des Weiteren finden sich in den berühmten Illustrationen der »Belles heures« (1404–1408/09) der Brüder Limburg bei den Darstellungen



Kat. 1

Frederick Bloemaert, Kopie
Utrecht 1614/17 – 1690 Utrecht

44 Die heilige Familie am Kamin

Pinsel in Braun, Deckweiß, Spuren von Graphit; Einfassungslinien
(Feder in Braun)
22,6 x 18,5 cm
Verso bez. unten Mitte: 4 H (Feder in Braun); oben rechts:
16 (Bleistift)
Wasserzeichen: nicht identifizierbares Fragment
Inv.Nr. Hz 3244, Kapsel 647b

Provenienz: 1909 erworben von der Antiquariats-Buchhandlung
B. Seligsberg, Bayreuth.
Literatur: Unpubliziert.

Bei diesem Blatt handelt es sich um eine anonyme Zeichenübung, denn Linien- und Lichtführung sind dem »Original« genau nachempfunden: Als unmittelbare Vorlage diente ein Clair-obscur-Druck der »Heiligen Familie« von Frederick Bloemaert, der mittels einer radierten Schwarzplatte und zwei Tonplatten in unterschiedlichen Brauntönen hergestellt wurde.¹ Die in der Zeichnung mit Deckweiß gehöhten Partien sind im Druck ausgespart, weisen dort also den hellen Papierton auf.

Der Helldunkeldruck gehört zu einem Zeichenbuch, das zuerst 1650–1656 unter dem Titel »Artis Apellae liber« ohne Text herausgegeben wurde und zu den bekanntesten Beispielen dieser Gattung in den Niederlanden gehört.² Die 120 Tafeln zeigen nach gezeichneten, noch heute geschlossen im Fitzwilliam Museum in Cambridge erhaltenen Vorlagen seines Vaters Abraham Bloemaert (1566–1651) gefertigte Radierungen und Clair-obscur-Drucke Fredericks.³ Durch das Kopieren dieser als »gelingen« bewerteten Bildbeispiele sollten junge Künstler das Zeichnen erlernen und üben. Eine Wiederholung der »Heiligen Familie am Kamin« eignete sich insbesondere um Fähigkeiten in der Darstellung des Hell-Dunkels zu erwerben. Mehrere in verschiedenen Sammlungen existierende Zeichnungskopien dieses Drucks belegen diese Praxis.⁴

Bis 1740 erschienen in Amsterdam drei weitere, in Teilen geänderte Ausgaben der Zeichenschule, nun auch »Tekensboek« genannt, die sämtlich die »Heilige Familie am Kamin« beinhalten (Abb. 21).⁵ Dies belegt die enorme Popularität des Werks, die eine genaue Datierung oder auch regionale Zuordnung des Nürnberger Blattes erschwert. Roethlisberger und Bolten interpretieren die heute im Unterschied zur ersten Ausgabe zahlreich vorhandenen Exemplare von 1740 dahingehend, dass die »editio princeps« als Vorlagenwerk vielfach benutzt, das »Oorspronkelyk Tekensboek« hingegen von Connaisseurs gesammelt wurde.⁶ Dies würde für eine Datierung Ende des 17. Jahrhunderts sprechen, wenngleich eine Entstehung im 18. Jahrhundert nicht ausgeschlossen werden kann.



Abb. 21: Frederik Bloemaert, Die heilige Familie am Kamin, aus: Oorspronkelyk Tekensboek, 1740. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek



Kat. 44

1 Vgl. Strauss 1973, Nr. 169; Roethlisberger 1993, Bd. 1, S. 412, Nr. T. 144.

2 Vgl. Roethlisberger 1993, Bd. 1, Nr. 791–792, T. 1–T. 166; Fowler 2012. Es haben sich nur drei Exemplare dieser ersten Ausgabe des »Artis Apellae liber« erhalten: in London, British Museum (120 Tafeln), Los Angeles, County Museum of Art (120 Tafeln) und Paris, Bibliothèque nationale de France (100 Tafeln).

3 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.Nr. PD 166-1963; vgl. Roethlisberger 1993, Bd. 1, S. 390–392; Bolten 2007, Bd. 1, S. 362–397; Fowler 2012, S. 17. Vgl. zur Vorzeichnung der »Heiligen Familie am Kamin« (Inv.Nr. PD 166-1963, fol. 79) Bolten 2007, Bd. 2, Abb. 1224.

4 Vgl. Bolten 2007, Bd. 1, S. 379–380, Nr. 1224.

5 Der Titel der letzten Ausgabe lautet: OORSPRONKELYK EN VERMAARD KONSTRYK TEKENBOEK VAN ABRAHAM BLOEMAERT, Geestryk Getekent, en Meesterlyk Gegraveert by zyn zoon Frederik Bloemaert. Amsterdam, Reinier en Josua Ottens, 1740; vgl. Bolten 2007, Bd. 1, S. 379, Nr. 1224. In manchen Exemplaren der 1740er Ausgabe scheint der Clair-obscur-Druck zu fehlen. Abbildung: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Inv.Nr. Art.plast. 194 R.S., Taf. 144a.

6 Vgl. Bolten 1985, S. 66; Roethlisberger 1993, Bd.1, S. 394.

Jan Breughel d. J.

Antwerpen 1601 – 1678 Antwerpen

49 Ansicht Nürnbergs von Westen

1616

Feder in Braun über Spuren von Kreide, aquarelliert;
Einfassungslinien (Feder in Braun); montiert auf Papier
15,4 x 20,5 cm

Eigenhändig bez. unten Mitte: Joan breugel 1616 In neurenberg.
(Feder in Braun). Auf der Montierung verso bez.: Stempel der Stadt
Nürnberg (L. 1949d)

Wasserzeichen: ohne

Inv.Nr. StN 11740, Kapsel 1534a

Provenienz: Sammlung Johann Michael Martin Richter (1815–1883),
Nürnberg; Schillerstiftung Nürnberg; 1884 erworben durch die Stadt
Nürnberg; Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsamm-
lungen.

Literatur: Ausst.Kat. Nürnberg 1906, S. 285, Nr. 1261. – Schulz 1925,
Nr. 12. – Kohlhaussen 1940, S. 237, Abb. S. 235. – Ausst.Kat. Nürn-
berg 1952, S. 188, Nr. W 45. – Pilz 1952, S. 115–116. – Ausst.Kat. Bam-
berg 1961, S. 24, Nr. 54. – Winner 1961, S. 220, Abb. 31, S. 224. –
Ausst.Kat. Nürnberg 1962, S. 42, A 29. – Ausst.Kat. Nürnberg 1992,
S. 156–157, Nr. 63. – Ausst.Kat. Krakau 1995, S. 60, Nr. 48. –
Hofmann 1997, S. 3. – Ausst.Kat. Nürnberg 2003, S. 52, Nr. 17. –
Van Camp 2013, S. 39, Nr. 2.

Die aus einiger Entfernung von Westen wiedergegebene An-
sicht Nürnbergs dominieren die hinter einer Dächerlandschaft
emporragenden Türme von St. Lorenz. Davor sind auf der lin-
ken Seite der die Stadtgrenze markierende Schlayerturm samt
Fronveste und die Hallertorbrücke zu erkennen, die 1598 als
Holzbau über einem Steinpfeiler neu errichtet worden war.¹
Die damals an der Fronveste zur Regulierung des Wasser-
stands angebrachten Schlossgatter sind heruntergelassen.
Unter der Brücke hindurch fließt die Pegnitz stadtauswärts in
Richtung Betrachter, dessen Standpunkt auf einem die Haller-
wiese und den Kontumazgarten verbindenden Steg zu suchen
ist. In dem zartblau aquarellierten Fluss spiegelt sich das son-
nenbeschienene Laubwerk der am Ufer wachsenden Bäume
und Sträucher.

Die atmosphärische Auffassung der Landschaft weist zu-
sammen mit der eigenhändigen Beschriftung und Datierung
der Zeichnung darauf hin, dass es sich um eine vor Ort auf-
genommene Vedute handelt. Winner erkannte in der Signatur

die Handschrift Jan Breughels d.J., woraufhin er das Blatt ihm
zuordnete und aus dem Œuvre seines Vaters Jan Brueghel d. Ä.
(1568–1625) ausschied.² Die überzeugende Zuschreibung an
den Sohn blieb bislang unwidersprochen. Für ihn wäre damit
bereits im Alter von 15 Jahren ein Aufenthalt in Nürnberg be-
legt, vielleicht brach er hier eine 1616 in Briefen angekündigte
Italienreise ab, die er dann tatsächlich erst 1622 von Antwer-
pen aus antrat.³

Über die Beliebtheit des Motivs gibt eine zweite signierte
und datierte Fassung auf Pergament Auskunft, die 1914 bei
Gutekunst in Stuttgart zur Auktion kam.⁴ Ein Vergleich mit
der Schwarz-Weiß-Abbildung des Verkaufskatalogs lässt er-
kennen, dass das Nürnberger Blatt nur in Details verändert
wurde.⁵ Das kleinere Format und die fehlende Aquarellierung
weisen auf eine Kopie hin, doch angesichts der Bezeichnung
»Joan Bruegel. 1616. In Neurenbeurg« bleibt die Frage, ob von
eigener oder fremder Hand.

So gehört die »Ansicht Nürnbergs von Westen« zu einer
Reihe Jan Breughel d. J. zugeschriebener Zeichnungen, die mit
dem Namen des Künstlers, gefolgt von »in neurenberg« oder
»in Neurenbeurg«, signiert und mit der Jahreszahl 1616 oder
1617 datiert sind.⁶ Neben unserem Blatt zeigt eine in Amster-
dam bewahrte Zeichnung mit der Darstellung der St. Jobst-
kirche samt angrenzendem Siechkobel ein weiteres Nürnber-
ger Motiv.⁷ Die Serie kann also durchaus als Beleg für einen
Aufenthalt des Künstlers in der Noris genannt werden. Die
Ansicht von St. Jobst ist mit der Intention einer malerische-
ren Bildwirkung auf Pergament gezeichnet und durchgängig
aquarelliert. Im Germanischen Nationalmuseum existiert
eine Kopie, die von Doosry als Arbeit eines unbekannt
deutschen Zeichners bestimmt wurde (Abb. 23).⁸ Van Camp
schrieb sie trotz der fehlenden Signatur und Datierung Jan
Breughel d. J. zu. Ihre Argumentation stützte sie auf die oben
erwähnte Fassung der Gutekunst-Auktion, die nahelege, dass
Breughel mehrfach verschiedene Versionen seiner Motive auf
Papier oder auf Pergament gezeichnet habe.⁹ Ein zu Beginn
des 17. Jahrhunderts nicht nur in Deutschland gestiegenes
Käufer- bzw. Sammlerinteresse an diesen schlichten Darstel-
lungen der heimischen Landschaft spricht für diese These.
Doch obschon selbst kleinste Details des Amsterdamer Ori-
ginals übernommen wurden, wirkt die Ausführung in Nürnberg
trockener und vor allem hinsichtlich des Laubwerks schema-
tischer, was auf eine Kopie von fremder Hand schließen lässt.



Kat. 49



Abb. 23: Anonym, Ansicht von St. Jobst bei Nürnberg, 1616/17. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Die Zuschreibung der im Germanischen Nationalmuseum bewahrten »Ansicht von St. Jobst« an Jan Breughel d. J. wurde daher hier nicht übernommen.

Aufgrund des übereinstimmenden Motivs und der nahezu identischen Maße ist die aquarellierte Zeichnung in Amsterdam als Vorlage für eine Radierung anzusehen, die die Verbindung der in Nürnberg gefertigten Zeichnungen Breughels zu einer sechsteiligen, 1616/17 bei Peter Isselburg (1568/80–um 1630) publizierten Radierfolge herstellt.¹⁰ Als Stecher dieser Nürnberg-Veduten wurde meistens Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) genannt, doch schrieb man die Ansichten auch Peter Isselburg zu. Die Blätter der Folge gelten als frühe Beispiele für den in Deutschland eingebürgerten Typus der niederländischen Dorflandschaft. Die »Ansicht Nürnbergs von Westen« wurde nicht als Radierung umgesetzt. Dafür umfasst die Serie mit »Mögeldorf«¹¹ und »Hallers Weyer Haus«¹² zwei weitere Motive, zu denen die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Zeichnungen bewahrt (Abb. 24, 25).¹³ Auch diese schrieb van Camp kürzlich Jan Breughel d. J. zu.¹⁴ Doosry räumte der Mögeldorf-Ansicht aufgrund von Abweichungen Priorität vor der Radierung ein, vermisste jedoch die »atmosphärische Leichtigkeit«¹⁵ breughelscher Zeichnun-

gen. In »Hallers Weiherhaus« erkannte sie die Vorlage zu der gleichnamigen Radierung und schrieb sie Peter Isselburg zu.¹⁶ Aufgrund formaler und stilistischer Parallelen stammen beide Zeichnungen vermutlich von derselben Hand und dienten als unmittelbare Vorlagen für die nahezu formatgleichen Druckgraphiken. Ihre Zuordnung an Jan Breughel d. J. erscheint jedoch in beiden Fällen nicht gerechtfertigt. Im direkten Vergleich mit der »Ansicht Nürnbergs von Westen« wirken diese Landschaften nüchterner, das Laubwerk schematischer, und die Darstellung von Mögeldorf konzentriert sich stärker auf topographische Details. Selbst die naheliegende Vermutung, dass die Zeichnungen »Mögeldorf« und »Hallers Weiherhaus« nach einer Vorlage des Niederländers entstanden sind, ist in Anbetracht ihrer detaillierten Ausführung und der unmittelbaren Vorbildfunktion des Amsterdamer Originals zumindest fragwürdig. Zudem existiert mit »Schloß Unterbürg«¹⁷ eine weitere, für Jan Breughel d. J. gesicherte Nürnberg-Zeichnung, die zwar radiert wurde, aber nicht im Rahmen der bei Isselburg publizierten Serie.¹⁸

Dennoch spiegeln die genannten Zeichnungen, die ja als eigenständige Kunstwerke bewahrt wurden, ebenso wie die Radierungen den Einfluss niederländischer Landschaftskunst



Abb. 24: Peter Isselburg (?), Mögeldorf von Westen, um 1616. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Als ein weiteres Beispiel hierfür können die 1615 von dem Frankenthaler Maler Anton Mirou (1578–1621/27) während eines Aufenthaltes im hessischen Schwalbach in der Manier von Reiseskizzen gefertigten Federzeichnungen genannt werden, die in einer Auswahl 1620 von Matthäus Merian radiert und verlegt wurden.¹⁹

1 Vgl. Stadtlexikon Nürnberg, S. 399.

2 Vgl. Winner 1961, S. 226–230.

3 Vgl. Ertz 1984, S. 539, Anm. 40, 41; Ausst.Kat. Nürnberg 2003, S. 52.

4 »Partie aus Nürnberg«, 1616, Standort unbek., aus der Sammlung Peltzer, Köln; vgl. Aukt.Kat. Stuttgart, Gutekunst 1914, S. 11,

Nr. 86, Abb. S. 17, hier Jan Brueghel d. Ä. zugesch.; vgl. Van Camp 2013, S. 31. An anderer Stelle fälschlicherweise als Provenienz zum Nürnberger Blatt genannt (ebd. S. 39, Nr. 2).

5 Vgl. etwa den Holzstapel rechts im Vordergrund und das Dach der Scheune. Eine Aussage über die Authentizität der Signatur lässt die Abb. nicht zu. Die Maße der Zeichnung im Gutekunst-Katalog sind mit 9,5 x 12,8 cm angegeben.

6 Vgl. Winner 1961, S. 221–226. Winner nannte sechs Zeichnungen bei Van Camp 2013, S. 39–43, Nr. 1–9. Mit Ausnahme der Bezeichnung weisen die Blätter in formaler wie stilistischer Hinsicht Unterschiede auf; vgl. Van Camp 2013, S. 26.

7 J. Breughel d. J., Ansicht der St. Jobstkirche, 1616, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. RP-T-1889-A-1908; vgl. Van Camp 2013, S. 39, Nr. 1.

Marcus Gheeraerts d. Ä., zugeschrieben
Brügge 1519/21 – 1589/91 London (?)

64 Sieg der Gerechtigkeit (Justitia)

1564
Feder und Pinsel in Braun, Deckweiß, auf grauem Papier;
Einfassungslinien (Feder in Braun); montiert auf Papier
26,4 x 19,6 cm
Eigenhändig bez. unten Mitte: 1564 (Feder in Braun). Bez. unten
rechts: 2 (Feder in Schwarz). Auf der Montierung verso bez. oben
Mitte: 13 (Bleistift); darunter: A. Veronese (Bleistift); unten: Coll.
N. Lanière 1588/66 / Coll. Sir A. Westcombe +1752 / Bernard
Grandville (patron of Händel) sold 1857 by his family / Fairfax
Murray (Bleistift); Stempel Sammlung Emmerling (nicht bei L.)
Wasserzeichen: doppelkonturiges B
Inv.Nr. Hz 7039, Kapsel 646a

Provenienz: Nicholas Lanière (1588–1666), London. – Anthony
Westcombe (gest. 1752), London.¹ – Bernard Granville. – Charles
Fairfax Murray (1849–1919), London.² – Antiquariat Hugo C. Koch,
Frankfurt a. M.; 1932 Sammlung Ernst Emmerling (1907–1982),
Ingelheim; 1982 erworben durch Vermächtnis.
Literatur: Ausst.Kat. Nürnberg 1983, S. 102, Abb. S. 6 (nicht
ausgestellt).

Die Zeichnung wurde von Ernst Emmerling als eine Arbeit des
Italieners Jacopo Ligozzi (um 1547–1627) erworben, in seinem
Inventar jedoch mit Bezug auf eine Mitteilung von Hermann
Voss dem flämischen Künstler Otto van Veen (1556–1629) zu-
geordnet.³ Vermutlich geschah dies im Hinblick auf die Kup-
ferstich-Illustration der »Virtus Inconcuſſa« aus van Veens
»Emblemata Horatiana«.⁴ Hier entsagt die mit einem Schwert
bewaffnete Personifikation der Tugend, der Fortuna zu Füßen
liegt, der profanen Eitelkeit. Die Zuschreibung an Otto van
Veen erfolgte wohl auch aufgrund des Umstands, dass für die-
sen Künstler ein Italienaufenthalt nachweisbar ist, der die Dar-
stellung der kompakten weiblichen Figur in der Manier eines
italienischen Renaissance-Künstlers erklärt. Die in New York
bewahrten Vorzeichnungen van Veens zu dem EmblemBuch
offenbaren allerdings einen gänzlich anderen Zeichenstil.⁵

In dem Katalog des Germanischen Nationalmuseums
zur Sammlung Emmerling wurde unser Blatt als Arbeit des
Marcus Gheeraerts publiziert.⁶ Das heute nachweisbare Œu-
vre des in Brügge geborenen, protestantischen Künstlers, der
1568 aufgrund religiöser Konflikte nach London emigrierte,

zählt nur wenige Werke, vor allem Radierungen. Signierte be-
ziehungsweise gesicherte Zeichnungen von Gheeraerts sind
äußerst selten, stehen der Nürnberger »Justitia« aber technisch
und stilistisch sehr nahe, so dass hier an der Zuschreibung
festgehalten werden soll.

Die Darstellung zeigt die weibliche Personifikation der
Justitia, die das Unrecht oder die Gewalt in Gestalt eines sich
unter ihren Füßen windenden Mannes besiegt hat, was eine
ikonographische Seltenheit ist.⁷ Auf die wenig tugendhaften
Absichten des rachsüchtig zur Gerechtigkeit emporschau-
enden Gegners verweisen die im Vordergrund am Boden
liegende, mit Nägeln gespickte Keule und die Ketten rechts.
Hinter seinem Kopf züngeln kleine Flammen hervor. Justitia
hält ihre Attribute Waage und Schwert in den Händen, zwei
in der oberen Bildhälfte rechts und links neben ihrem Kopf
schwebende Putti vervollständigen den Triumph durch wei-
tere Gaben: Während der Lorbeerkranz die Siegerin ehrt, ist
der Spiegel in diesem Kontext als Zeichen von Wahrheit und
Klugheit (Prudentia) zu deuten.⁸ Das unter Justitias linkem
Fuß liegende Schneckenhaus muss hier wohl ebenfalls als Sieg
über das Laster interpretiert werden. Im Hintergrund rechts
ist eine Berglandschaft mit Häusern zu erkennen.

Vergleicht man den »Sieg der Gerechtigkeit« mit Gheeraerts
1577 datierter und signierter Zeichnung »Der unglückliche
Maler und seine Familie« in Paris,⁹ so fällt – neben der ähn-
lichen Technik – die links sitzende weibliche Gestalt ins Auge,
deren statuarische Körperlichkeit antik anmutende Gewand-
draperien unterstreichen und deren Physiognomie und Mimik
an die Justitia erinnern. Ein solcher Figurentypus findet sich auf
einer weiteren Zeichnung Gheeraerts mit der Darstellung von
Christus bei Maria und Martha.¹⁰ Auch der Zeichenstil weist
Parallelen auf: Die Figuren sind mit schmalen Linien umrissen,
und dünn aufgetragene Lavierungen erzeugen zusammen mit
den Weißhöhungen Plastizität. Die Arbeiten in Paris und Am-
sterdam sind vielfigurige Kompositionen und charakterisieren
den Flamen als einen versierten Zeichner. Dem widerspricht die
anatomisch verzerrte Wiedergabe von Oberkörper und ver-
drehtem Arm der am Boden liegenden Gestalt auf dem Nürn-
berger Blatt.

Der maskulin wirkende Frauentypus der Justitia ist mög-
licherweise durch das Vorbild Maarten van Heemskercks
(1498–1574) inspiriert beziehungsweise durch die nach seinen
Entwürfen 1550 gestochenen, weiblichen Personifikationen



Kat. 64

verdichtete Linien. Der Ausarbeitung der Hände wurde wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Sowohl motivisch als auch stilistisch ist die Zeichnung stark abhängig von Rembrandt. In seinem Œuvre finden sich ähnliche, orientalisch anmutende Figuren, die zumeist Patriarchen des Alten Testaments, Phariseer oder Schriftgelehrte darstellen. In engem Bezug zu dem Nürnberger Blatt steht etwa die Studie eines stehenden alten Mannes in London.⁶ Auf der Zeichnung »Saskia mit einer Blume in der Hand«⁷ sind Gesicht und Haare der Ehefrau Rembrandts ebenfalls mit feinen Strichen wiedergegeben, während ihre langen, senkrechten Rockfalten aus dem Einsatz der Rohrfeder resultierende, ineinander verlaufende Linien und breite Schraffuren aufweisen. Damit ist das Nürnberger Blatt ein weiteres Beispiel dafür, dass einige der in die 1650er Jahre datierten Zeichnungen Konincks stilistisch auf Arbeiten Rembrandts aus den 1630er Jahren zurückgehen.⁸

1 Vgl. Gerson 1936, S. 8.

2 Vgl. Houbraken 1718/21, Bd. 2, S. 53.

3 Vgl. AKL, Bd. 81, 2014, S. 263–264.

4 Vgl. P. Koninck, Drei orientalisch gekleidete Männer im Gespräch, 1655/58, Wien, Albertina, Inv.Nr. 8829; vgl. Sumowski, Bd. 6, 1982, S. 3064–3065, Nr. 1373x. – Ders., Christus und die Ehebrecherin, 1655/58, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv.Nr. 829; vgl. Sumowski, Bd. 6, 1982, S. 3070–3071, Nr. 1375x.

5 P. Koninck, Drei heitere Burschen, 1660, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 22086; vgl. Stefes 2011, Bd. 1, S. 327–328, Nr. 554.

6 Vgl. Rembrandt H. van Rijn, Stehender Orientale, um 1639, London, British Museum, Inv.Nr. 1895,1214.100; vgl. Benesch, Bd. 2, 1954, S. 57, Nr. 207 (hier datiert um 1633). Vgl. auch Rembrandt H. van Rijn, Stehender alter Mann, um 1638, Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums, Fogg Museum, Inv.Nr. 1965.213; vgl. Benesch, Bd. 1, 1954, S. 39–40, Nr. 143.

7 Rembrandt H. van Rijn, Saskia mit einer Blume in der Hand, um 1633/34, London, The Courtauld Institute of Art, Inv.Nr. D.1978.PG.405; vgl. Seilern 1971, S. 32, Nr. 405, Taf. 24.

8 Vgl. Gerson 1936, S. 71.

Johan van Lintelo

um 1570 – 1631/32, tätig in Bocholt

74 Die Flucht des Paulus

1. Viertel 17. Jahrhundert

Feder in Braun; montiert auf Papier

15,7 x 9,6 cm

Eigenhändig bez. unten Mitte: J V Linte [...] (Feder in Braun).

Auf der Montierung verso bez. Mitte: J. van Lintelo (Bleistift); M 360–(Bleistift)

Wasserzeichen: ohne

Inv.Nr. Hz 2345, Kapsel 646b

Provenienz: Alter Bestand.

Literatur: Unpubliziert.

Drei auf einer hohen Stadtmauer stehende Männer halten gemeinsam ein dickes Seil, an dem – in geringem Abstand und trotzdem perspektivisch stark vergrößert – ein breiter Korb mit einem bärtigen Alten als Insasse hängt. Die in der Graphischen Sammlung als Martyriumsszene inventarisierte Darstellung wurde von Dorine van Sasse van Ysselst als »Vergil im Korb« bestimmt.¹ Demnach illustriert sie eine der bekanntesten überlieferten Vergilsagen, in deren Handlungsverlauf der antike Dichter als Minnesklave der List einer Frau erliegt.² Als Bildsujet erlangte der Erzählstoff große Bekanntheit durch die beiden druckgraphischen Blätter Lucas van Leydens (1494–1533).³ Diese zeigen im Vordergrund die spotenden Zuschauer, während der unterhalb des Turmfensters der Prinzessin im Korb wartende Vergil nur recht klein wiedergegeben ist. Kammel wies darauf hin, dass die Nürnberger Zeichnung, der das feixende Publikum fehlt, ikonographisch eher an Darstellungen der Flucht des Apostels Paulus aus Damaskus erinnert (Apg 9,25).⁴ So zeigen verschiedene mittelalterliche Codices zumeist zwei auf einem Gebäude oder einer zinnenbekrönten Mauer stehende Helfer, die den an Seilen befestigten Korb mit Paulus festhalten.⁵ Anfang des 17. Jahrhunderts handelt es sich um ein recht seltenes Bildmotiv.

Aufgrund der Signatur wurde die Zeichnung schon Ende des 19. Jahrhunderts im Inventar dem wenig bekannten Johan van Lintelo zugeschrieben. Anlässlich einer dem Künstler gewidmeten Ausstellung publizierten Geissler und Opperl 1982 erstmals wichtige biographische Daten und einen Katalog seiner 22 bis dahin bekannten Zeichnungen.⁶ Laut einem Ein-



Kat. 74

trag im Rechnungsbuch der Stadt war Johan, Sohn des Reiner van Lintelo, 1595 als Maler in dem nahe der niederländischen Grenze gelegenen Bocholt tätig. Da er einen Meisterlohn erhielt, wird er zu diesem Zeitpunkt wohl mindestens 25 Jahre alt gewesen sein. Weitere Zahlungen, ein Hauskauf und seine Hochzeit belegen, dass er bis 1628 in Bocholt ansässig war und als Glaser und Glasmaler beschäftigt wurde. Kontakte in die Niederlande sind 1620 durch einen Auftrag in Winterswijk und den Eintrag in ein Zutphener Stammbuch belegt. Dorthin wandte sich Johan vermutlich, als er und sein Bruder Derick 1628 aufgrund ihrer reformierten Konfession aus dem katholischen Bocholt vertrieben wurden. Aktennotizen zu den dort zurückgebliebenen Kindern weisen darauf hin, dass der

Künstler um 1631/32 gestorben ist. Der Katalog Geisslers charakterisiert van Lintelo als einen vorrangig an der menschlichen Figur interessierten Zeichner, der seine Ausbildung vermutlich in den Niederlanden absolviert hat. Zumindest lassen einige der 1619 datierten Blätter das Vorbild der Haarlemer Manieristen erkennen.⁷ Der Schilderung der räumlichen Umgebung der Bildfiguren schenkte er wenig Aufmerksamkeit. Dies erklärt möglicherweise die Schwächen in der perspektivischen Darstellung des Nürnberger Blattes, das Geissler offensichtlich nicht bekannt war.⁸ Die Zuschreibung an van Lintelo ist dennoch nicht zu bezweifeln. Die Signatur mit der Versalie V (für van) und der Abkürzung des Vornamens wirkt authentisch.⁹ Technische und stilistische Anknüpfungspunkte, etwa die überwiegend eingesetzten Parallelschraffuren, finden sich auch auf zwei Zeichnungen des Künstlers in München.¹⁰ Möglicherweise handelt es sich bei der »Flucht des Paulus« um eine Ideenskizze. Leider sind keine Glasmalereien oder ähnliches von van Lintelo überliefert, die einen Hinweis auf die Funktion einiger seiner Zeichnungen geben könnten.

1 Vgl. Online-Datenbank des RKD, Eintrag zu Hz 2345.

2 Vgl. Worstbrock 1999. Der Sage nach gab die Tochter des römischen Kaisers Vergil dem öffentlichen Spott preis: In Erwartung eines geheimen Liebesabenteuers stieg der Dichter nachts in einen Korb, um sich zu ihrem Gemach emporziehen zu lassen, doch ließ ihn die Prinzessin auf halber Höhe bis zum nächsten Morgen (für alle sichtbar) an der Mauer ihres Hauses hängen.

3 L. van Leyden, Vergil im Korb, 1514, Holzschnitt; ders., Vergil im Korb, 1525, Kupferstich; vgl. New Hollstein Dutch & Flemish, Lucas van Leyden, 1996, S. 164, Nr. 180, S. 130, Nr. 136.

4 Frank Matthias Kammel in einem Gespräch im März 2015. Paulus wurde gemäß der Apostelgeschichte von seinen Jüngern im Korb an der Stadtmauer von Damaskus herabgelassen, um sich vor religiöser Verfolgung in Sicherheit zu bringen.

5 Vgl. LCI, Bd. 8, 1976, S. 142; Dinkler-von Schubert 1967.

6 Vgl. Geissler 1982a; Geissler 1982b; Opperl 1982a; Opperl 1982b.

7 Vgl. Geissler 1982b, S. 37–38.

8 So fehlt es auch unter den unsicheren Zuschreibungen; vgl. Geissler 1982a, S. 27–30.

9 Vgl. Geissler 1982a, S. 6, Nr. A 2, S. 23, Nr. A 19.

10 Vgl. München, SGS: J. van Lintelo, Spes, 1619, Inv.Nr. 1812; vgl. Geissler 1982a, S. 9, Nr. A 5. – Ders., Hl. Augustinus, 1619, Inv.Nr. 1811; vgl. Geissler 1982a, S. 8, Nr. A 4. – Vgl. ferner die Darstellung der Füße des hl. Josef auf der Zeichnung: J. van Lintelo, Hl. Familie, 1619, Brügge, Groeningemuseum, Inv.Nr. 0.1767.II; vgl. Geissler 1982a, S. 7, Nr. A 3.

Jacob Matham, zugeschrieben
Haarlem 1571 – 1631 Haarlem

80 *Brustbild einer jungen Frau (Margarita)*

1624
Feder und Pinsel in Braun; Einfassungslinien (Feder in Braun)
Dm. 10,8 cm
Eigenhändig bez. unten Mitte: Margarita. A[nno?]. 1624
(Feder in Braun)
Wasserzeichen: ohne
Inv.Nr. Hz 7372, Kapsel 646c

Provenienz: Kunsthandel Joseph Fach, Frankfurt a. M.;
1967 Sammlung Ernst Emmerling (1907–1982), Ingelheim;
1982 erworben durch Vermächtnis.
Literatur: Ausst.Kat. Nürnberg 1983, S. 103 (nicht ausgestellt).¹

Die charmante, runde Zeichnung zeigt das nahezu frontale Brustbild einer jungen Frau, die den Betrachter aus großen Augen mit langen Wimpern anzublicken scheint. Sie ist in ein weites Gewand gehüllt, vielleicht eine Art Umhang, der ihre in den Schoß gelegten Unterarme und Hände verbirgt und sich hinter ihrem Rücken wie von einem Windstoß erfasst aufbläht. Die wenig offizielle Kleidung gibt dem Miniaturbildnis zusammen mit dem skizzenhaften, auf eine sichere Hand deutenden Zeichenstil den intimen Charakter einer Momentaufnahme, den der am unteren Bildrand notierte Vorname mit der Jahreszahl unterstreicht. Margarita sitzt in einem nicht näher definierten Raum, nur auf der linken Seite deuten dicht gesetzte Schraffuren Schatten an.

In Emmerlings Inventar wurde das Blatt als italienisch verzeichnet,² möglicherweise aufgrund des Vornamens Margarita, der in dieser Schreibweise jedoch auch in den Niederlanden und Spanien üblich war. Eine anonyme Notiz auf dem Passepartout verweist auf den Haarlemer Zeichner und Stecher Jacob Matham. Diese von Bleyerveld bestätigte Zuschreibung stützt sich auf den Vergleich mit gesicherten Arbeiten des Künstlers.³ So haben sich von seiner Hand mehrere runde Zeichnungen mit weiblichen Brustbildnissen erhalten.⁴ Technisch gleicht Kat. 80 Blättern in Haarlem und Dresden,⁵ wobei letzteres in Bezug auf den expressiven Zeichenstil deutliche Parallelen zeigt. Vergleichbar sind etwa der gekräuselte Fal-

tenwurf am Dekolleté der Figuren und die Schatten andeutenden Schlangenlinien. Diese finden sich auch auf einer reinen Federzeichnung Mathams, die ebenfalls in Dresden bewahrt wird.⁶ Bei seiner »Verkündigung an Maria« in Braunschweig bestimmen sehr ähnliche, an einer Seite gebogene Schraffurlinien den Hintergrund.⁷ Darüber hinaus erinnert die Handschrift der Bezeichnung »JMA[ligiert]nno 1619« an die des Nürnberger Blattes.⁸

Bei dem Bildnis Margaritas handelt es sich wohl nicht um den Entwurf für einen Stich, sondern um eine selbständige Arbeit, die aufgrund der Bezeichnung vielleicht als persönliches Geschenk diente.

- 1 Als »Unbekannt, 17. Jahrhundert«.
- 2 Vgl. Eintrag zu Hz 7372 im Inventar zur Sammlung Emmerling, GNM.
- 3 Yvonne Bleyerveld in einer Mitteilung per E-Mail vom 18.5.2015.
- 4 Vgl. J. Matham, Diana in rundem Rahmen, 1602, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. RP-T-1881-A-110. – Ders., Das ungleiche Paar, 1602, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 59.642.1; vgl. Ausst.Kat. Amsterdam 1993, S. 567–568, Nr. 240 und 240a.
- 5 J. Matham, Christus als Erlöser, um 1607, Haarlem, Teylers Museum, Inv.Nr. KT 2011 004; vgl. New Hollstein Dutch & Flemish, Jacob Matham, Teil 3, 2008, S. 34, Nr. 303, S. 279, unter D 3. – Ders., Ungleiches Paar mit einem Narren, o. D., Dresden, SKK, Inv.Nr. C 1962-107; vgl. Ausst.Kat. Dresden 2011, S. 199, S. 385.
- 6 J. Matham, Brustbild einer weiblichen Figur, o. D., Dresden, SKK, Inv.Nr. C 1962-257; vgl. Ausst.Kat. Dresden 2011, S. 199, S. 385.
- 7 J. Matham, Verkündigung an Maria, 1619, Braunschweig, HAUM, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. Z 228.
- 8 Vgl. auch die Handschrift der Bezeichnung »Matham fe 1627« auf: J. Matham, Engelskopf, 1627, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.Nr. JMat 1 (PK). Sehr nahe steht unserem Blatt auch eine runde Zeichnung in Köln: Anonym, Heilige Familie, Anf. 17. Jh., Köln, WRM, Graphische Sammlung, Inv.Nr. Z 1370; vgl. Robels 1983, S. 44, Nr. 37. Die Zeichnung wurde von Robels einem holländischen Manieristen aus dem Kreis des Hendrik Goltzius, dem Stiefvater Mathams, zugeordnet.



Kat. 80

Dionys van Nijmegen

Rotterdam 1705 –1798 Rotterdam

84 Allegorie auf die Freiheit

Um 1728

Feder in Grau über Graphit, braun laviert; Einfassungslinien (Feder in Grau); montiert auf Papier
20,4 x 16,1 cm

Bez. unten links auf der Montierung: J. DeWit (Bleistift).
Verso bez. unten: no. 609. (Bleistift); oben rechts: 20 (Bleistift)
Wasserzeichen: »Vryhyt« (vgl. Churchill 82 = 1740)
Inv.Nr. Hz 3549, Kapsel 646b

85 Allegorie auf die Vorsicht oder die Klugheit

Um 1728

Feder in Grau über Graphit, braun laviert; Einfassungslinien (Feder in Grau)
23,9 x 20,8 cm

Verso bez. unten: no. 610. (Bleistift); oben rechts: 21 (Bleistift)
Wasserzeichen: »Vryhyt« (vgl. Churchill 82 = 1740)
Inv.Nr. Hz 3550, Kapsel 646b

Provenienz: 1914 erworben von der Kunsthandlung K.A. Stauff, Köln.
Literatur: Aukt.Kat. Köln, Stauff 1914, S. 22, Nr. 609 und 610. –
Anzeiger GNM, 1914, Nr. 2, S. 34–35.

In dem Auktionskatalog von Stauff sind die beiden Zeichnungen als Arbeiten von »E. de Witt« gelistet, womit Jacob de Wit (1695–1754) gemeint sein dürfte, unter dessen Namen sie im Germanischen Nationalmuseum zuletzt geführt wurden. Robert-Jan te Rijdt erinnerten die beiden Blätter, bei denen es sich offensichtlich um Pendants handelt, stilistisch an den de Wit-Schüler Dionys van Nijmegen.¹ Zu diesem Künstler, der 1743 in die Lukasgilde von Rotterdam aufgenommen wurde,² liegt bislang noch keine eingehende monographische Untersuchung vor. Von seiner Hand sind einige Familienbildnisse und Porträts angesehener Rotterdamer Bürger überliefert. Zudem machte er sich wie Jacob de Wit und sein Vater Elias van Nijmegen (1667–1755) einen Namen mit dekorativen Decken- und Wandmalereien, die nach französischem Vorbild im 18. Jahrhundert in den Niederlanden zum Ausstattungsprogramm gehobener Wohnhäuser gehörten. 1728 schuf Dionys

van Nijmegen für das neu errichtete Stadtpalais des Bürgermeisters Willem van Strijen (1687–1765) in Gouda mehrere Deckengemälde und Supraporten, die sich bis heute in situ erhalten haben.³ Hierzu zählen im ehemaligen »Grote Zaal« des Anwesens das Plafondbild »Die Einigkeit von Recht und Frieden« sowie drei über den Türen angebrachte Grisailen mit der allegorischen Darstellung von Überfluss, Freiheit und Vorsicht oder Klugheit (Abb. 33 und 34).⁴ Die beiden zuletzt genannten Allegorien stimmen motivisch in hohem Maß mit den Nürnberger Blättern überein, so dass es naheliegt, sie als Vorzeichnungen für die entsprechenden Supraporten zu betrachten.

Sinnfälligerweise wird die Freiheit durch zwei Putti symbolisiert, die einen Vogel aus seinem Käfig entlassen und ein Joch mit Ketten zerbrochen haben. Ein dritter Putto im Hintergrund hält den von einem Hut gezierten Stab in den Händen, ein Motiv, dass bereits Jacob de Wit auf einer ähnlichen Zeichnung in Haarlem verwendete.⁵ Da der Spiegel sowohl als Attribut der Klugheit wie auch der Vorsicht fungieren kann, verbildlicht der Putto, der ihn auf Kat. 85 in seiner Linken hält, möglicherweise zwei Tugenden. Auf seinem Schoß befindet sich ein Korb voller Blumen, während sein über ihm schwebender Gefährte wohl einen Apfel davonträgt. Demgegenüber zeigt die Allegorie der Vorsicht/Klugheit auf der Supraporte insgesamt drei Putti mit den genannten Attributen, deren Körperhaltung von der Zeichnung abweicht beziehungsweise spiegelverkehrt ausgeführt wurde. Aufgrund dieser Unterschiede handelt es sich bei beiden Zeichnungen um die Entwürfe zu den Gemälden und nicht um deren Kopien. Mehrere Pentimenti an Armen und Beinen der Putti machen deutlich, dass der Künstler eine optimale Präsentation der Figuren anstrebte. Die abweichende Rahmenform ist auf die – möglicherweise auf Wunsch des Auftraggebers geänderte – Täfelung oder Einfassung der Supraporten im großen Saal zurückzuführen.⁶

Technisch und stilistisch lassen sich die Nürnberger Arbeiten mit Dionys van Nijmegen zugeschriebenen Entwürfen für Wand- und Deckengemälde in Amsterdam vergleichen, die gleichfalls durch eine unstete, nervöse Linienführung gekennzeichnet sind.⁷ Die spielerisch-dekorative Darstellung von Allegorien mittels Putten, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen, ist wie die doppelte Linieneinfassung beeinflusst durch das Vorbild Jacob de Wits.



Kat. 84



Abb. 33: Dionys van Nijmegen,
Allegorie auf die Freiheit, um 1728.
Gouda, Privatbesitz

Claes Jansz. Visscher d. J., Umkreis
Amsterdam um 1587 – 1652 Amsterdam

113 Bäuerin an einem Fass stehend

1610/20
Feder in Braun, grau laviert; Einfassungslinien (Feder in Braun)
9,1 x 10,2 cm
Verso bez.: *Mirari vestrum praestantia facta [...] praesertim factum [...] digni veteres romani [...]* (Feder in Braun); unten links: *Elsheimer?* (Bleistift); unten Mitte auf dem Rest einer alten Montierung: P 17 (Bleistift); Stempel GNM (L. 1076)
Wasserzeichen: ohne
Inv.Nr. Hz 3886, Kapsel 565a

Provenienz: 1926 erworben bei dem Kunsthändler Charles Albert de Burlet (1882–1956), Berlin.
Literatur: Neuerwerbungen 1925–1929, S. 200, Taf. 194 oben. – Höhn 1936, S. 166–168, Abb. 7. – Möhle 1966, S. 85, Anm. 257. – Jacoby 2008, S. 364.

Im Schatten eines hohen Baumes steht eine mit langem Rock und Strohhut bekleidete Bäuerin an einem Fass, dessen Deckel sie rechts an den Holzzaun gelehnt hat, um daraus mit einer Kanne Wasser oder Bier zu schöpfen. Den Rücken zum Betrachter gewandt, blickt sie auf Felder und zwei entfernt liegende Häuser.

Das mit sicherer Hand gezeichnete, stimmungsvolle Blatt gelangte als Arbeit Adam Elsheimers (1578–1610) in die Graphische Sammlung, wurde aber von Möhle und Jacoby aus dessen Œuvre ausgeschieden.¹ Die Zuordnung an Elsheimer erfolgte wohl im Hinblick auf Motivparallelen zu Zeichnungen des sogenannten Frankfurter Klebebandes, die – längere Zeit Elsheimer zugeschrieben – heute allgemein als Arbeiten des Niederländers Hendrick Goudt (um 1583–1648) akzeptiert werden.² Stilistische Unterschiede sind jedoch offensichtlich: Zwar sind auch die Bäuerin und ihre landschaftliche Umgebung mit skizzenhaftem, schnellem Strich zu Papier gebracht, doch im Gegensatz zu den feinen Federlinien und vor allem zu der grauen Lavierung der Nürnberger Zeichnung hat Goudt seine Figuren zumeist mit breiten Konturen und diagonalen Parallelschraffuren wiedergegeben.

Beyers verwies auf die Nähe unseres Blattes zu den Arbeiten des Claes Jansz. Visscher d.J. und nannte Vergleichsbeispiele in Leiden und Rotterdam.³ Weiterhin erinnern Motiv und Zeichenduktus an zwei Genredarstellungen des bekannten Kupferstechers und Verlegers in Amsterdam und Darmstadt.⁴ So zeigt die 1605/10 datierte »Marktszene« Bäume als Repousoir, deren Blattwerk ebenfalls mit der Feder durch wenige Kringel angedeutet oder mit dem Pinsel locker auf das Papier getupft ist. »Das Torfstechen« weist eine ähnlich atmosphärische Lavierung auf, so dass die Zuordnung von Kat. 113 an den Umkreis Visschers insgesamt gerechtfertigt erscheint.

Die Amsterdamer »Marktszene« diente als Vorzeichnung für einen Kupferstich.⁵ Mit dieser Intention mag auch die kleinformatige »Bäuerin am Fass« angefertigt worden sein, deren Entstehung um 1610/20 anzusetzen ist.⁶

- 1 Vgl. Möhle 1966, S. 85, Anm. 257; Jacoby 2008, S. 364.
- 2 Vgl. Weizsäcker 1923, Taf. 46, Nr. 130; Möhle 1966, S. 66. Zur Zuschreibung des Frankfurter Klebebands vgl. Jacoby 2008, S. 19–22.
- 3 Holm Beyers in einer Mitteilung per E-Mail vom 9.4.2015. Vgl. Leiden, Universiteitsbibliotheek: C. J. Visscher d. J., Das Torfstechen, o. D., Inv.Nr. PK-T-AW-1120. – Ders., Ansicht des Dorfes Reysaterwoude, 1607, Inv.Nr. PK-T-2168. – Ders., Wippmühle, o. D., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.Nr. H 191.
- 4 Vgl. C. J. Visscher d. J., Marktszene in der Nähe eines Hafens, 1605/10, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. RP-T-1902-A-4621; vgl. Schapelhouman/Schatborn 1998, Bd. 1, S. 183, Nr. 397. – Ders., Hafenarbeiter, o. D., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. AE 555.
- 5 Vgl. Hollstein's Dutch & Flemish, Bd. 38, 1991, S. 72, Nr. 124. Unser Blatt erinnert motivisch auch an die Kupferstichserie Visschers »Die Tätigkeiten Nord-Hollands« von 1607; vgl. ebd., S. 70–71, Nr. 116–123.
- 6 Die lateinische Beschriftung der Versoseite steht in keinem Zusammenhang zur Zeichnung, stammt aber dem Duktus nach aus derselben Zeit.



Kat. 113 r

*Mirari vestrum praestantia facta vestrum
vultum quidem nullum, Vestri clarior factum
praesertim factum: nam praesertim vestrum
quo digni veteres romani tempore vestrum
instituta in Vestri hollandam vultu vestrum
42. 3886
quod fuit in vestrum vestrum vestrum
Elsheimer?*

Kat. 113 v

Abklatsche von niederländischen Zeichnungen

Anonym, holländisch

125 Auf einer Kiste sitzender Bauernjunge

17. Jahrhundert
Schwarze Kreide; Abklatsch
20,1 x 15,4 cm
Verso bez. oben rechts: 100 (Bleistift)
Wasserzeichen: Narrenkappe (vgl. Heawood 1921 = Holland
Mitte 17. Jh.)
Inv.Nr. Hz 392, Kapsel 646c

Provenienz: Alter Bestand.
Literatur: Unpubliziert.

126 Junger Bauer mit Stock

17. Jahrhundert
Schwarze Kreide; Abklatsch
30,8 x 18,3 cm
Verso bez. oben rechts: 101 (Bleistift)
Wasserzeichen: ohne
Inv.Nr. Hz 393, Kapsel 646c

Provenienz: Alter Bestand.
Literatur: Unpubliziert.

Ein insgesamt recht verschwommenes Linienbild kennzeichnet die beiden gemeinsam erworbenen Blätter als Gegendrucke (Contre-épreuves), das heißt die Figurenstudien wurden nicht direkt zu Papier gebracht, sondern über ein aufgelegtes Blatt von einer Kreidezeichnung durch Anpressen abgenommen.¹ Anhand dieses manuellen Verfahrens hergestellte Duplikate bezeichnet man auch als Abklatsche oder Quetschzeichnungen. Häufig wurden Reproduktionen dieser Art von dem Zeichner des Originals selbst angefertigt, etwa um die Wirkung des Motivs im Gegensinn zu prüfen.

Bei den bislang nicht identifizierten Vorlagen der beiden Nürnberger Blätter handelt es sich um nach lebenden Modellen gezeichnete Figurenstudien, die offensichtlich von einer



Kat. 125



Kat. 126

Hand stammen. Zahlreiche Landschafts- und Genremaler fertigten im 17. Jahrhundert in den Niederlanden vergleichbare Zeichnungen an, deren namentliche Zuschreibung häufig erst über die Beziehung zu der korrespondierenden Staffagefigur eines signierten Bildes gelang.² Auch die Zuordnung unserer Bauernfiguren steht trotz der im Abklatsch durchaus erkennbaren Qualität noch aus. Ihre in einer anonymen Kartonnotiz

und durch van Gelder vorgeschlagene Zuschreibung an den in Utrecht geborenen Genremaler Andries Both (1611/12–1642) wurde vom RKD zu Recht abgelehnt.³

¹ Vgl. zum Verfahren Ausst.Kat. Köln 2014, S. 24–31.

² Vgl. Ausst.Kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 30–31.

³ Vgl. Online-Datenbank des RKD, Eintrag zu Hz 392/393.