

W
WOLFGANG
HEIMBACH

H



W
WOLFGANG
HEIMBACH
H

HERAUSGEGEBEN VOM
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Rainer Stamm
und LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Hermann Arnhold

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

14

Zum Geleit

15

Grußworte

18

Dank

Essays

20

KRISTINA HOPPE
Das Phänomen des Reisekünstlers
– Über die Notwendigkeit des
Reisens im 17. Jahrhundert

32

JUSTUS LANGE UND
MALENA ROTTER
»der stetig dem holländischen
Vorbild nacheifert«?
Wolfgang Heimbach und
die Niederlande

46

JUDITH CLAUS
Heimbach in Italien –
Neapel, Rom und Florenz

62

MICHAEL REINBOLD
Wolfgang Heimbachs
Oldenburger Jahre

76

GERD DETHLEFS
Heimbach als Hofkünstler
– Maler und Hofmaler im
Münsterland 1620–1679

90

Wolfgang Heimbachs
Lebens- und Reisestationen

94

SEBASTIAN DOHE
Kann er nicht oder will er nicht?
Kunst und Qualität im 17. Jahr-
hundert

108

MARCUS KENZLER
Die Erwerbungsgeschichte
eines »heimatberechtigten«
Bildes – Wolfgang Heimbachs
*Die Rückkehr der Heiligen
Familie aus Ägypten* im Blick
der Provenienzforschung

118

MICHAEL REINBOLD
Heimbach im kleinen Format

130

KRISTINA HOPPE
Ungehörtes Talent –
Gehörlösigkeit in Kunst
und Gesellschaft
des 17. Jahrhunderts

180

um 1652
Oldenburg

194

1653 bis 1662
Kopenhagen

Katalog

222

1662 bis 1669
Oldenburg/Ovelgönne
— Copenhagen

240

1670 bis 1672
Münster/Coesfeld
1679 in Osnabrück
gestorben

Anhang

257

Autorinnen und Autoren
— Literatur — Abbildungs-
nachweis — Impressum

Das Phänomen des Reisekünstlers

Über die Notwendigkeit des Reisens
im 17. Jahrhundert



Das Reisen und der Traum vom Fortgehen sind beinahe so alt wie die Menschheit selbst. Bereits in der Antike ist das Unterwegssein ein wichtiger Topos; Alexander der Große bereiste und eroberte Länder über Ägypten bis hin zum indischen Subkontinent. Im Laufe der Jahrhunderte folgten Pilger und Gelehrte, Gesellen, Kaufleute, Könige und Künstler – Menschen aus allen sozialen Schichten und aus den unterschiedlichsten Beweggründen.¹

Vor dem Aufbruch zu jeder Reise stehen intrinsische oder extrinsische Motive; vielschichtige Stimuli, die jemanden dazu bewegen, eine Reise anzutreten. Das Bedürfnis, den eigenen bekannten Raum zu verlassen, sich dem Ungewissen und zum Teil Gefährlichen zuzuwenden, entsteht aus der Divergenz zwischen dem Ist- und dem erwünschten individuellen Soll-Zustand. Die Entdeckung neuer Räume und die Erweiterung des eigenen Horizonts durch die gesammelten Erfahrungen gründen auf einer anfänglichen Motivation. Das Wort Motivation kommt von *movere* (lateinisch für »bewegen«) und stellt den Antrieb einer jeden Reise dar.² Diese Motivation changed stetig, und auch der Zweck und die allgemeine Bedeutung einer Reise erfuhren über die Jahrhunderte eine kontinuierliche Veränderung. Von einer rein zweckgebundenen Aktion mit einem definierten Ziel emanzipierte sich das Reisen sukzessive zu einer zweckgelösten Freizeitunternehmung, wobei infrastrukturelle, soziokulturelle sowie technische Entwicklungen die Triebfedern sind.

Bedeutet heute Reisen häufig die Erfüllung von Sehnsucht und die Suche nach Abenteuer oder Erholung sowie den Zugang zu neuen Kulturkreisen und Menschen, zuweilen auch Luxus, so hatte das Reisen im 17. Jahrhundert eine weniger romantisierte Bedeutung, und nur für eine marginale und privilegierte Gruppe stand das touristische Interesse dabei im Vordergrund. Hierzu gehörte fraglos der europäische Adel, der seit der Renaissance im Rahmen der sogenannten Grand Tour auf Reisen ging. Diese Reise bedeutete den Abschluss der intellektuellen und kosmopolitischen Erziehung und diente unter anderem dem Vernetzen mit internationalen Verbündeten aus den Fürstenhäusern oder mit einflussreichen Kaufleuten in den damaligen Handelsmetropolen wie Venedig oder Amsterdam. Die Grand Tour, auch Kavalierstour genannt, war der Wegbereiter für die Entwicklung des modernen Reiseverständnisses einer kulturellen und persönlichen Bewusstseinserweiterung. Für Künstler und Kunsthändler gehörte hingegen das Reisen häufig zur lebenslangen Notwendigkeit, oftmals aus finanzieller Unsicherheit, um den Lebensunterhalt bestreiten zu können. So zog es die Kunstschafter, teilweise unfreiwillig, von Ort zu Ort, zwischen Kulturen und Ländern in die Zentren der europäischen Kunst.

Weit entfernte Orte versprachen in der Frühen Neuzeit durch ihre nur schwierige Erreichbarkeit, unabhängig von sozialer und wirtschaftlicher Stellung der Reisenden, eine besondere Attraktivität. Für die reisenden Künstler standen die kulturellen Zentren sinnbildlich für die eigene künstlerische Vervollständigung sowie den Austausch zwischen Künstlerkollegen. Im 17. Jahrhundert waren es vornehmlich Städte in den Niederlanden und Italien, die eine solche Anziehung auf Künstler ausübten. Zudem ermöglichten diese Reisen die Suche nach neuen Auftraggebern und die Erweiterung des eigenen Netzwerks, wodurch vielfach eine höhere Auftragsrate nach der Rückkehr zustande kam. Auf der Suche nach Ruhm, Erkenntnisgewinn und künstlerischer Vollendung waren die damaligen Auftraggeber rar und begehrte, gerade während des wirtschaftlich so verheerenden Dreißigjährigen Kriegs (1618–1648) herrschte in den Ländern nördlich der Alpen ein Ungleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage. Enorme Konkurrenz, aber auch die Gefahr, dass die Folgen des Kriegs ganze Landstriche verelenden und Auftraggeber von jetzt auf gleich mittellos

werden ließen, machten die Auftragslage für Künstler schwierig und unberechenbar. Diese missliche Lage führte dazu, dass das Reisen für sie essenziell wurde.³ Die wirtschaftlich prekäre Situation im 17. Jahrhundert ist nur eine der vielen Komponenten, die Künstler zum Reisen bewogen.⁴ Der Dreißigjährige Krieg war die Zuspitzung von sozialen und religiösen Auseinandersetzungen in dieser Zeit. Er war die Folge eines Kräftemessens zwischen den Extremen, dem Absolutismus und dem Partikularismus sowie dem gestärkt auftretenden Bürgertum, aber auch dem Protestantismus und dem Katholizismus.⁵ Um das Phänomen des reisenden Künstlers nachvollziehen zu können, muss es dennoch differenzierter und gesamteuropäisch betrachtet werden.⁶

Die Künstlerreise

Künstler, die reisen, sammeln einen enormen Fundus an Motiven und Eindrücken. Diese ideellen und materiellen Vorlagen können sie in ihren Werken immer wieder verarbeiten. Seit der Frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert stellte Italien und dort vornehmlich Rom das künstlerische Zentrum, den »melting pot« Europas dar. Der Umstand, dass Rom über Jahrhunderte hinweg für Künstler einen so essenziellen Part in ihrer künstlerischen Weiterbildung einnahm, begründete sich darin, dass das Studium der Antike unmittelbar vor Ort parallel zu dessen Rezeptionskultur seit dem 15. Jahrhundert so nah und unvergleichbar zu erleben war wie sonst nirgendwo. Die Akkumulation an künstlerischen Auseinandersetzungen mit dieser rund 2 000 Jahre alten Kunstgeschichte verlor für die Studienreisen der Künstler nicht an Reiz und diente der Inspiration und der Weiterentwicklung des eigenen Werks entlang zeitgenössischer Strömungen. Zudem förderte die Reise den Handel mit den eigenen Arbeiten und deren Verbreitung.⁷

Darüber hinaus veranlasste viele Menschen, darunter auch Künstler und Kunsthändler, die Aussicht auf den Erlass aller Sünden bereits im Hochmittelalter dazu, nach Rom zu reisen; zum anderen kommunizierten die zurückkehrenden Pilger, dass es auf dem Reiseweg lukrative Aufträge für Kunstschafter beispielsweise in Venedig oder Mailand gab.

Nach der mehrjährigen Künstlerausbildung bei einem Lehrmeister war zunächst die Wanderschaft in Gebiete der eigenen Dialekte vorgesehen. Da Deutschland im 17. Jahrhundert nicht als ein homogenes Gebiet verstanden werden konnte, sondern sich aus einer Vielzahl an Kleinterritorien zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zusammensetzte, fiel dies besonders ins Gewicht. Das Reich Deutscher Nation erstreckte sich bis zum Erzherzogtum Österreich, Herzogtum Kärnten sowie zur Grafschaft Tirol, die an die Republik Venedig grenzten.⁸ Anschließend empfahl es sich, eine Reise nach Rom, zum Ort des Malerheiligen Lukas, zu unternehmen.⁹

¹ Vgl. Gräf/Pröve 1997, S. 20. ² Vgl. Pechlaner/Innerhofer 2018, S. 10f. ³ Vgl. Plagemann 2020, S. 81–84; vgl. auch: Gräf/Pröve 1997, S. 20–22. ⁴ Vgl. Plagemann 2020, S. 81–84. ⁵ Vgl. Götsche-Schlüter 1966, S. 1. ⁶ Vgl. Plagemann 2020, S. 81–84. ⁷ Vgl. Pechlaner 2018, S. 119. ⁸ Vgl. Plagemann 2020, S. 84; vgl. auch: Morsbach 2008, S. 45. In diesem Artikel thematisiert die Autorin auch die Problematik des »deutschen« Sprachraums bzw. der »deutschen« Kunstslandschaft im 17. Jahrhundert. ⁹ Vgl. Plagemann 2020, S. 81–84.



Abb. 1+2
Wolfgang Heimbach

Ratsherr Bernhard Graeaeus
Christina Graeaeus, geb. Steding

1636, Öl auf Leinwand, 94 x 79 cm, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 1928.157a+b
□ Kat. 5+6



Die mittelalterliche Praxis der Künstlerausbildung erfuhr ab Mitte des 16. Jahrhunderts starke Veränderungen. Der Grundstein hierfür wurde in Italien gelegt. Die 1563 gegründete Accademia delle Arti del Disegno in Florenz war die europaweit erste Kunstakademie und verfolgte das Ziel, das vorherrschende und im Mittelalter gegründete Ausbildungssystem der Zünfte und Bruderschaften aufzulösen und durch einen neuen, durch den Kunsthistoriker Giorgio Vasari (1511–1574) geprägten Ansatz und die Einrichtung der Accademia zu revolutionieren. Hierbei wurden nicht nur italienische Künstler, sondern auch Zugereiste berücksichtigt, die an der Akademie lernen und in den Werkstätten der italienischen Künstler mitarbeiten konnten. Dies war ein Anreiz für viele zugereiste Künstler, neben ihrem Studium vor Originalen auch von zeitgenössischen Künstlern zu lernen. Nach den beiden großen Akademien, der Florentiner Accademia delle Arti del Disegno und der etwas später gegründeten römischen Accademia di San Luca, bildeten sich allmählich weitere modern orientierte Ausbildungsstätten heraus.¹⁰

Das Ausbildungskonzept fand rasch von Süden nach Norden Verbreitung, aus Italien zurückgekehrte Künstler adaptierten es in ihren jeweiligen Heimatländern. So gründete beispielsweise der Maler und Zeichner Karel van Mander (1548–1606) nach seiner Rückkehr nach Haarlem 1604 gemeinsam mit Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) und Hendrick Goltzius (1558–1616/17) ebenfalls eine private Akademie. Damit fand ein transnationaler Transfer der Kunstinstitutionen statt. Darüber hinaus ist Van Mander

einer der ersten gewesen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ihren Lehrschriften den Gesellen eine Reise nach Rom empfahlen. Auch in Italien selbst gab es, neben den offiziellen Akademien, inoffizielle private Zirkel, die sich ebenfalls Akademien nannten. Eine der wichtigsten war die Accademia degli Incamminati der Carracci in Bologna.¹¹

Die rasante Entwicklung der Kunst und des Kunsthandels im 17. Jahrhundert vornehmlich in den Niederlanden ist ein weiterer Punkt in der Betrachtung des Phänomens des Reisekünstlers und kann mannigfaltig beleuchtet werden. Der häufige Wechsel der Anstellungen an den europäischen Höfen und die Begegnungen der Künstler auf ihren Reisen mit neuen Auftraggebern sorgten für einen regen Austausch zwischen KunstschaFFenden. Transnational verbreiteten sich neue Eindrücke, künstlerische Strömungen sowie die Akademisierung der Kunst. Das selbstbewusste, vor allem in Handelsmetropolen zu Wohlstand gekommene Bürgertum begann, Kunst, darunter neuerdings Historiendarstellungen, Allegorien sowie Bildnisse – Gattungen, die zuvor nur dem Adel vorbehalten waren –, auch für sich zu beanspruchen. Eine Vielzahl neuer Auftraggeber strömte so auf den Markt (Abb. 1, 2, Kat. 5, 6).¹²

10 Vgl. ebd., S. 90–92. **11** Vgl. ebd., S. 93 f. **12** Vgl. Kindel 1999, S. 19.



MICHAEL REINBOLD

Wolfgang Heimbachs Oldenburger Jahre

Wolfgang Heimbachs Frühzeit liegt im Dunkeln. Sein Geburtsjahr können wir nicht genau bestimmen. Auch ist der Ort der Geburt nicht hundertprozentig sicher. Und ebenso gibt es sogar über seine Vornamen Differenzen.¹ Der Oldenburger Historiker Johann Just Winckelmann berichtet 1671 in seiner Chronik über die Regierungszeit des Grafen Anton Günther, Heimbach² sei »gegenwärtig ein Mann von 50 Jahren«.³ Er schaltet seinen viel zitierten Exkurs über den Künstler für das Berichtsjahr 1663 ein, woraus geschlossen wurde, Wolfgang Heimbach habe gegen 1613 das Licht der Welt erblickt. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass der Autor den Zeitpunkt seiner Textniederschrift als jenen Terminus *ante quem* meint, von welchem die erwähnten 50 Jahre Heimbach'scher Lebenszeit abzuziehen sind. Dann wäre der Künstler gegen 1615 geboren worden.⁴ Vielleicht liegt die Wahrheit auch irgendwo in der Mitte. Sicher können wir lediglich sagen, dass frühestens ab 1613 mit der Person Wolfgang Heimbach zu rechnen ist.

Als Geburtsort geht man mit einiger Berechtigung von Ovelgönne⁵ aus, einer Ortschaft in der Grafschaft Oldenburg mit einem herrschaftlichen Vorwerk (Gutshof) inklusive Gestüt und einem Schloss. Dort war der Vater des Künstlers, Wolff Heimbach, als »Fruchtschreiber« tätig. Unter diesem heute seltsam klingenden Begriff hat man einen Beamten zu verstehen, der das Vorwerk verwaltete sowie die Steuererträge der bürgerlichen Pächter und sonstigen Hintersassen verzeichnete, die damals in Naturalien als »Frucht« oder »Korn« eingesammelt wurden. Das war eine sehr angesehene, verantwortungsvolle Tätigkeit. Wolff Heimbach hatte also eine maßgebliche Position inne und gehörte zur sozialen Oberschicht. Zudem ist belegt, dass Wolff Heimbach am 5. Mai 1652 aus dem Dienst entlassen wurde und sein Schwiegersohn Arnold Bredelohe Fruchtschreiber in Ovelgönne wird. Von Wolfgang Heimbachs Mutter wissen wir lediglich, dass sie – wie ihr Mann Wolff Heimbach – gebürtig aus Frankenhausen in Thüringen stammt. Es sind vier jüngere Geschwister Wolfgang Heimbachs bezeugt. Der Bruder Johannes Anton (*1619 in Ovelgönne, Pfarrer zu Wiarden (1655–1671), Pfarrer zu Minsen (1671–1675)), eine Schwester, verheiratet mit Bredelohe, eine weitere Schwester, verheiratet mit Johann Caesar und der jüngste Sohn Andreas (vermutlich in Frankenhausen, Thüringen geboren).⁶

Von den einstigen Vorwerksgebäuden – Wohnungen und Stallungen – ist heute nichts mehr zu sehen. Auch das einstige Schloss existiert nicht mehr. Der Bau wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Landesfestung in Backstein errichtet, war von Wällen und Gräben umgeben und zeichnete sich der Überlieferung zufolge durch eine schöne Schlosskapelle aus. Hier dürfte Heimbach seine ersten Eindrücke von bildender Kunst gewonnen haben. Das Kind war laut Winckelmann »von Natur stum und taub«, und wir können vermuten, dass durch diese Beeinträchtigung eine besondere Fähigkeit zur Kommunikation über das Zeichnen zustande gekommen ist. Zumal durch den Beruf des Vaters der Gebrauch von Papier, Bleistift, Feder und Tinte eine berufsbedingte Selbstverständlichkeit war. Die Zeichnung als Mitteilung über äußere Eindrücke und innere Befindlichkeiten spielt bei gehörlosen Kindern eine noch wichtigere Rolle als bei ihren Altersgenossen ohne Einschränkung. So ist es noch heute, und so wird es auch im 17. Jahrhundert gewesen sein. Frühzeitig scheint bei Heimbach ein künstlerisches Talent augenfällig geworden zu sein. Die gesellschaftliche Position des Vaters und der häufige direkte Kontakt mit dem Landesherrn ließen vermutlich die Besonderheit des jungen Wolfgang Heimbach an den Grafen Anton Günther von Oldenburg herankommen. So konnte Winckelmann Jahrzehnte später schreiben, Wolfgang Heimbach sei »durch des h. Grafen Recommendation [Empfehlung] wegen verspürter Neigung in der Jugend bey einem Kunstmaler gethan«. Man darf vermuten, dass es sich dabei um einen Kunstmaler am Oldenburger Hof handelte, der für Anton Günther tätig war.

Graf Anton Günther brachte den bildenden Künsten nur mäßiges Interesse entgegen. »Seine Rolle als Mäzen hat er gerne, aber nicht immer glücklich gespielt. Begnadete Künstler von höchstem Rang sind ihm nicht begegnet, und zweitrangige gaben meist nur kürzere Gastrollen«, urteilte schon 1967 Hermann Lübbing,⁷ und dieser skeptischen Einschätzung ist bis heute nichts Substanzielles entgegenzuhalten. Wohl sind aus den oldenburgischen Kammerrechnungen einige Namen von Malern überliefert, die in Oldenburg arbeiteten, doch können wir lediglich einem von ihnen einen heute in Schloss Heidecksburg in Rudolstadt befindlichen Werkzyklus zum *Löwenkampf des Grafen Friedrich* zuweisen, der ehedem im Delmenhorster Schloss, einer Oldenburger Zweitresidenz, gehangen hat und später im Erbgang in Thüringen landete. Die vier Gemälde stammen von einem Wilhelm de Saint-Simon. Von ihm beziehungsweise seiner Familie wird an anderer Stelle noch kurz die Rede sein. Stilistisch sind diese Werke – wie im Norddeutschland der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum anders zu erwarten – einem international längst überlebten Manierismus verpflichtet und zeichnen sich weder durch eine geistreiche Themenbehandlung noch ein überzeugendes Kompositionsermögen aus.

Wie lange Wolfgang Heimbach in der Lehre blieb und wann er den Entschluss fasste, seine Ausbildung in den Niederlanden fortzusetzen, ist ungewiss. Fortan wird er immer nur für kurze Zwischenaufenthalte in die Grafschaft Oldenburg zurückgekehrt sein und sich vorrangig im väterlichen Ovelgönne aufgehalten haben. Heimbachs endgültige Heimreise könnte durch den Tod seines mutmaßlichen Lehrmeisters Willem Duyster veranlasst worden sein. Der Signatur zufolge hat er 1636 in Ovelgönne eines seiner bedeutendsten Werke zu malen begonnen, nämlich die *Vornehme Gesellschaft* (Kat. 8). Dies ist ein Meisterwerk Heimbach'scher Feinmalerei und wird an anderer Stelle in diesem Buch gewürdigt. Wolfgang Heimbach zeigt sich mit diesem Werk im Alter von vielleicht 23 Jahren bereits auf dem Zenit seiner Kunst. Zur selben Zeit entstanden auch die Bildnisse des Bremer Ratsherrn Bernhard Graevaeus und seiner Ehefrau (Kat. 5, 6) sowie ein kleinformatisches Porträt des ebenfalls in Bremen ansässigen Medailleurs Johann Blum (Abb. 1). Sämtlich gute Arbeiten, die allerdings gerade im Falle des Graevaeus-Paares hanseatisch-steif und traditionsbewusst daherkommen und dem modischen Detail – insbesondere dem reichlich zur Schau gestellten Goldschmuck

¹ Aus Heimbachs Monogramm »CWHB« (ligiert) machten Forscher gern »Christian Wolfgang Heimbach«. Jedoch steht das »C« eher für »Conterfeiter« (Porträtmaler), eine Berufsbezeichnung, die der Künstler sogar auf seinem autonomen Selbstporträt benutzte (vgl. Kat. 1). Interessanterweise unterzeichnete Heimbach 1652 italienisiert mit »Wolffg. Gio: [vanni] Heimbach. Pittore«, was einen Zweit-Vornamen »Johannes« intendiert, der vom Künstler jedoch wohl nur in Italien gebraucht wurde (»Giovanni pittore«), weil der Name »Wolfgang« dort nur schwer über die Zunge geht.

»Cristiano« wäre hingegen gut gegangen – aber so hieß er eben nie. ² »Heimbach« ist ein mehrfach vorkommender deutscher Ortsname und als Herkunftsbezeichnung von Neubürgern im Mittelalter geführt worden. Ob die Ahnen von Wolfgang Heimbach ursprünglich aus Thüringen stammen (vgl. Götsche 1935, S. 14, und andere), kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. ³ Vgl. Winckelmann 1671, S. 513. ⁴ Der Druckbeginn der Chronik war am 4. Januar 1665 (Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Oldenburg, im Folgenden NLA-StA Oldenburg, Best. 20-6 G 97, fol. 666r). Er begann demnach bereits vor dem Ende der Niederschrift, die ja noch Graf Anton Günthers Tod 1667 umfasst. ⁵ Der typisch niederländische Ortsname, der in Norddeutschland mehrfach in leichten Variationen anzutreffen ist, bezeichnet mit hoher Wahrscheinlichkeit eine ursprüngliche »Holländerei« des 12./13. Jahrhunderts. Seinerzeit wurden im Elbe-Weser-Gebiet von lokalen Machthabern gern niederländische Kolonisten angeworben. Das hiesige O. ist allerdings erst für 1514 schriftlich bezeugt. ⁶ Bolte 2014, S. 47f. Ich danke Dieter Bolte für die Recherchen und Auskünfte. Es ist auch ein Albertus Caesar in den Dokumenten von 1652 zu Heimbachs Anstellung am Oldenburger Hof belegt. Eine Verwandtschaft über die angeheiratete Familie seiner Schwester liegt nahe (NLA-StA Oldenburg, Best. 20-6, Nr. 3). Ein gewisser »W. Caesar« bezeichnete sich 1678 gegenüber Rechtsnachfolgern des verstorbenen Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen als Neffe des Künstlers W. H. (Fritz 1962, S. 320). NLA-StA Oldenburg, Best. 20-5, Nr. 32-6. ⁷ Vgl. Lübbing 1967, S. 153.



Abb. 1
Wolfgang Heimbach
Medailleur Johann Blum
1637, Öl auf Holz, 32×23,5 cm,
Focke-Museum, Bremer Landes-
museum für Kunst und Kultur-
geschichte, Inv. A.1159

der Porträtierten – eine fast schon übertriebene Aufmerksamkeit widmen. Heimbach war redlich bemüht, technisch zu brillieren, und er wusste genau, was man in Bremen von ihm erwartete. Ein Talent wie das seine brauchte zum Gedeihen und Wachsen freilich eine andere Umgebung als die Oldenburger Provinz oder die Hansestadt Bremen. Außerdem waren die Zeiten schlecht, es herrschte der Dreißigjährige Krieg. Auch deswegen war das Geld bei den potenziellen Auftraggebern knapp. Und so zog es den jungen Künstler schon bald auf der Suche nach lukrativen Verdienstmöglichkeiten und einer hoffentlich längerfristigen Anstellung in die Ferne. Der Süden des Heiligen Römischen Reiches und Italien hießen die Ziele.

Es vergingen etliche Jahre, bis Wolfgang Heimbach seine Heimat wiedersah. Nachweislich war dies erst 1652 der Fall. Spätestens am 20. Februar 1652 war Wolfgang Heimbach nach jahrelanger Abwesenheit wieder im Oldenburgischen.⁸ Er kam wie gewohnt bei seinem Vater in Ovelgönne unter, der mittlerweile das Ruhestandsalter erreicht hatte und am 5. Mai desselben Jahres seinen Dienst als Fruchtschreiber quittieren sollte. Nichts war augenblicklich für den jüngeren Heimbach so wichtig wie ein Arbeitgeber.

Der Gedanke an eine Bestallung in Oldenburg lag nahe.

Ende April 1652 begab sich Heimbach in die Residenzstadt. Wie wir uns dieses Ereignis konkret vorzustellen haben, erfahren wir vom Künstler selbst, denn er hat seine bevorstehende Ankunft im Bild festgehalten (Kat. 21). Die Darstellung eines Wasch- und Bleichplatzes vor den Toren der Stadt Oldenburg zeigt rechts im Bild die Bremer Straße, welche soeben ein Zweispänner in Richtung Schloss befährt. In dem vierrädrigen offenen Leiterwagen identifiziert man unschwer auf der Rückbank den Künstler höchstpersönlich in eleganter Kleidung. Seine Erscheinung ähnelt den beiden Selbstporträts, die wir von seiner Hand besitzen. Heimbach grüßt augenscheinlich in spöttischer Courtoisie die sozial weit unter ihm angesiedelten Waschfrauen in ihren freizügig gerafften Röcken. Er hat den Hut abgenommen und verneigt sich. Neben ihm ein Reisebegleiter, der von dem Geschehen keine Notiz zu nehmen scheint und bei leicht gesenktem Kopf offenbar seinen Gedanken nachhängt.

Wolfgang Heimbach reiste wohl kaum aufs Geratewohl nach Oldenburg. Vermutlich hatte er über seinen Vater einen Vorstellungstermin bei Graf Anton Günther vereinbart mit dem Ziel einer längerfristigen Bestallung am Hof. Wenn dem so war, so ist die Rechnung in gewisser Weise aufgegangen. Heimbachs Bewerbung war erfolgreich. Am 25. April 1652 erhielt er einen Arbeitsvertrag. Eine Aktennotiz im Kammerherrenamt vom Folgemonat vermeldet: »Am 5. May anno 1652 zeigten Ihre gestr. der Herr Hofmeister mündlich an, was gestalt der Hochgebohrne gnd. Graf und Herr etc. den stummen Mahler, Wolfgang Heimbachen, uf ein Halbjahr zum Versuch in Dienst gnd. uf= und annehmen lassen [...].«⁹ Zwei Formulierungen

⁸ Vgl. Morsbach 1999, S. 99. ⁹ Ebd., Best. 20-C 6, Nr. 3. Vollständig abgedruckt bei Götsche 1935, S. 17 f.

Wolfgang Heimbachs Lebens- und Reisestationen





1640
Heimbach malt das Werk *Nächtliches Bankett* vermutlich in Wien. Wahrscheinlich ist auch, dass Heimbach bis **1642** in Österreich blieb und dort das Porträt von Erzherzog Leopold Wilhelm (Kat. 10) anfertigte

Ca. 1613
Geburt vermutlich in Ovelgönne, Grafschaft Oldenburg

1645 bis mindestens 1646
In Rom als Porträt- und Genremaler beim Papst, bei Kardinälen und vornehmen Familien tätig

Spätestens 1651
Heimbach verlässt Italien
26. August 1651
Heimbach schreibt von Prag aus einem Brief in italienischer Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini auf Schloss Nachod. Er plant einen Aufenthalt in Nürnberg und Brüssel



5. Mai 1652
Heimbach ist für ein halbes Jahr als Hofmaler des Grafen Anton Günther angestellt
18. Juli 1652
Brief in deutscher Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini, in dem er über die Anstellung am Oldenburger Hof berichtet

21. November 1652
Entlassung aus seiner Anstellung als Hofmaler Graf Anthon Günthers. In diesem Schriftstück heißt es, dass Heimbach seit dem 25. April 1652 für 26 Wochen für den Grafen tätig war. Er hat neun Gemälde für 200 Reichstaler vollendet. Heimbach hat dieses Schriftstück mit »Wolf. Heimbach, Pittore« signiert

OLDENBURG / OVELGÖNNE

ITALIEN

OLDENBURG / OVELGÖNNE

KOPENHAGEN

OLDENBURG / OVELGÖNNE

MÜNSTER / COESFELD



Spätestens 1636
Rückkehr nach Ovelgönne aus den Niederlanden und mindestens bis zum folgenden Jahr auch in Bremen für angesehene Bürger tätig

Zwei Werke aus dem Jahr **1644** zeigen im Hintergrund das Wahrzeichen Neapels, die Kartause von S. Martino

27. Oktober 1646
Bestätigung des Schreibens vom 8.10.1646 durch Francesco Caetano, u. a. mit den Worten: »Rivevono più ornamente le rare qualità di Wolfgango Heimbac Tedesco mutolo Pittore«

23. Juli 1652
Notiz, die von einem Gemälde Heimbachs berichtet, das bei der Wäsche beschäftigte Frauen zeigt (Kat. 21) und von Anton Christian Rugeröde aus dem Schloss zu Oldenburg entwendet wurde

November 1652
Der Amtmann Hoting berichtet, dass Heimbach die restlichen fünf zu liefernden Gemälde am Hof abgegeben hat

Am Kopenhagener Hof ist er hauptsächlich als Genremaler tätig. Erst nach achtseinhalb Jahren (**ca. 1662**) Tätigkeit als Hofmaler des dänischen Regenten ersucht er in einem undatierten Schreiben um Unterbrechung seiner Anstellung, da ihn sein gealterter Vater »vor seinen abscheide dieser Welt« in Ovelgönne um einen Besuch bittet

1665
Zu Neujahr erhält Heimbach 27 Reichstaler und 41,5 Groschen geschenkt

Okttober 1666
10 Reichstaler für ein Porträt aus der gräflichen Kasse
3. August 1667
Empfehlungsschreiben des dänischen Königs an den Oldenburger Statthalter Graf Anton von Aldenburg, in dem dieser um Unterstützung des Malers sowie um die Zuweisung eines Stücks Land bei Ovelgönne gebeten wird



1640
Heimbach malt das Werk *Nächtliches Bankett* vermutlich in Wien. Wahrscheinlich ist auch, dass Heimbach bis **1642** in Österreich blieb und dort das Porträt von Erzherzog Leopold Wilhelm (Kat. 10) anfertigte

Ca. 1613
Geburt vermutlich in Ovelgönne, Grafschaft Oldenburg

1645 bis mindestens 1646
In Rom als Porträt- und Genremaler beim Papst, bei Kardinälen und vornehmen Familien tätig

Spätestens 1651
Heimbach verlässt Italien
26. August 1651
Heimbach schreibt von Prag aus einem Brief in italienischer Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini auf Schloss Nachod. Er plant einen Aufenthalt in Nürnberg und Brüssel



5. Mai 1652
Heimbach ist für ein halbes Jahr als Hofmaler des Grafen Anton Günther angestellt
18. Juli 1652
Brief in deutscher Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini, in dem er über die Anstellung am Oldenburger Hof berichtet

21. November 1652
Entlassung aus seiner Anstellung als Hofmaler Graf Anthon Günthers. In diesem Schriftstück heißt es, dass Heimbach seit dem 25. April 1652 für 26 Wochen für den Grafen tätig war. Er hat neun Gemälde für 200 Reichstaler vollendet. Heimbach hat dieses Schriftstück mit »Wolf. Heimbach, Pittore« signiert

1653
Heimbach nimmt das Angebot einer Anstellung am Kopenhagener Hof an. Der kunstliebende dänische König Frederik III. ist neben dem illegitimen, nicht erbschaftsberechtigten Sohn Anton Günthers, Anton Günther von Aldenburg, der nächste Verwandte des oldenburgischen Hauses

August 1666
20 Reichstaler für zwei Gemälde aus der gräflichen Kasse

16. August 1666
20 Reichstaler Hausmiete für den Zeitraum von Ostern 1665 bis Ostern 1666
1666
Zu Neujahr erhält Heimbach 20 Reichstaler und 54 Groschen geschenkt

21. August 1667
Reisegeld vom dänischen König Frederik III. Heimbach reist erneut nach Kopenhagen, in der Hoffnung, an seine langjährige Beschäftigung anknüpfen zu können. Dies bleibt jedoch erfolglos

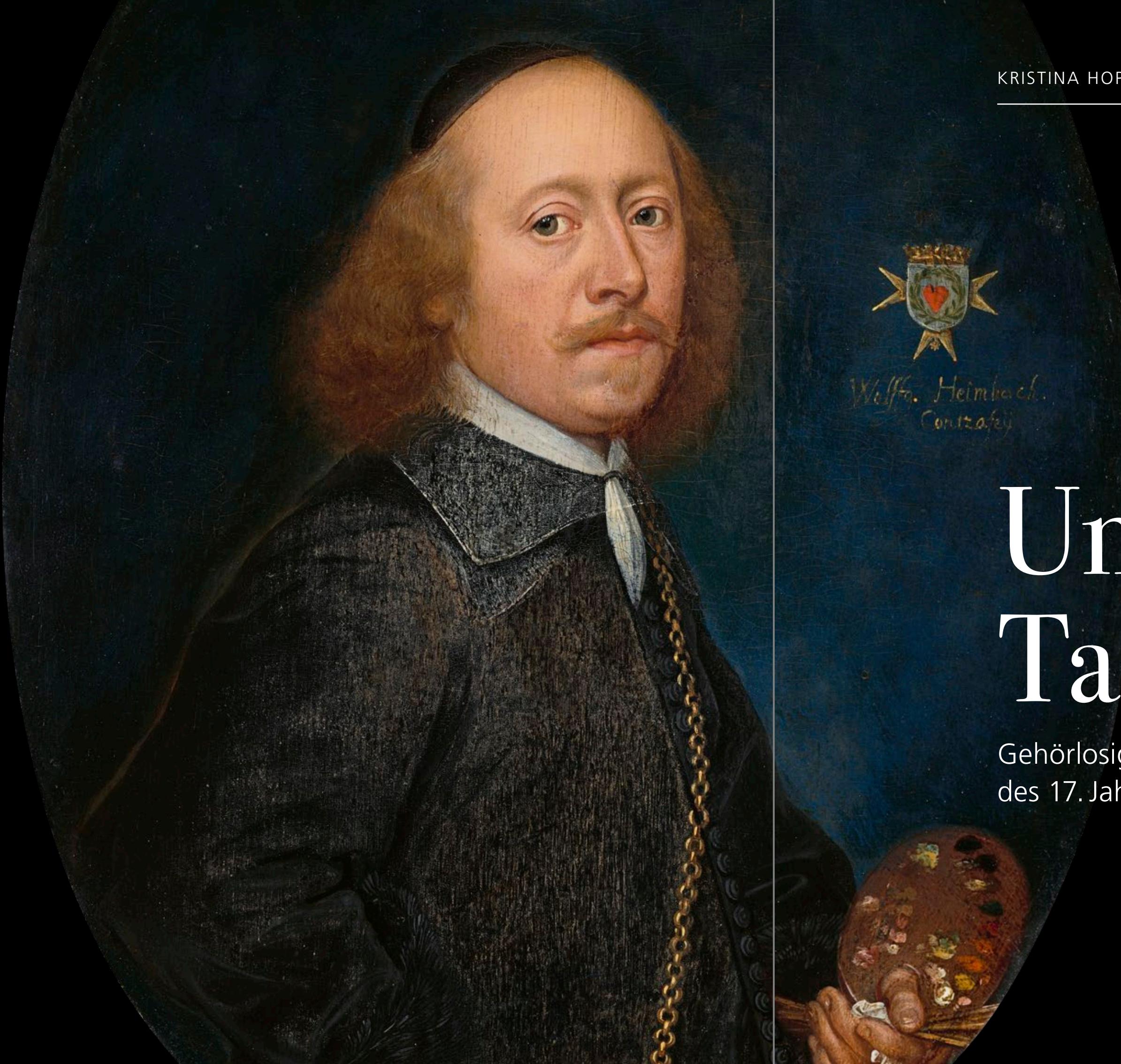
8. Dezember 1670
In Coesfeld von Heimbach ausgestellte Empfangsbestätigung über 62,5 Reichstaler als ¼ Jahresgehalt

10. April 1670
Quittung über 26 Taler und 16 Schilling am Hof zu Münster

1669
Wieder in Ovelgönne nachweisbar (Kat. 46)

1.5.1679
Heimbach wird in Osnabrück beerdigt
Um 1679
Heimbachs Neffe mahnt in einem Brief an den Fürstbischof von Galen die rückständigen Gehälter für die Dienste seines Onkels an





KRISTINA HOPPE



Wolff. Heimbach.
Conzafey

Ungehörtes Talent

Gehörlosigkeit in Kunst und Gesellschaft
des 17. Jahrhunderts

Jeder Mensch wird mit unterschiedlichen Voraussetzungen geboren. Die Art und Weise, wie wir uns gegenüber sehen, wird von gesellschaftlichen Normen und Denkweisen entscheidend beeinflusst. Wer von dieser Norm positiv abweicht, wird beispielsweise als überdurchschnittlich intelligent wahrgenommen. Wer negativ davon abweicht, wird oftmals als von der Gesellschaft abhängig angesehen. Fällt eine Funktion wie das Sprechen oder das Hören aus, so hat das mehr oder minder schwere Folgen für die zwischenmenschliche Kommunikation und Beziehung.¹

Gehörlosigkeit im Wandel der Zeit

Sprache definiert uns als Menschen und unterscheidet uns von Tieren. Diese Annahme vertraten bereits antike Gelehrte, die dem Gehörsinn eine besondere Bedeutung zuschrieben. In seinen Studien festigte der Philosoph Aristoteles die Anschauung, dass Sprache nur beim Menschen existiert. In seinen Thesen zur Gehörlosigkeit bezeichnete er Gehörlose als bildungsunfähig, da Inhalte vornehmlich über das Gehör aufgenommen würden. Gehörlose waren demzufolge schwerer zu erziehen als beispielsweise Blinde.

»Der Gehörsinn [...] trägt indirekt zur Einsicht am meisten bei. Denn dadurch, dass Sprache gehört wird, begründet sie das Lernen [...]. Bei den Menschen, denen von Geburt an einer der beiden Sinne fehlt, sind daher die Blinden intelligenter als die Taubstummen.«²

Die Aussagen von Aristoteles hatten über Jahrhunderte Auswirkungen auf die negative Wahrnehmung, Wertung und vor allem auf die Bildungsmöglichkeiten von Gehörlosen.³

Parallel zu den antiken Ansichten beeinflussten gerade die christlichen Vorstellungen und Lehren das Menschenbild und die Wahrnehmung von Gehörlosen, die bis in die Frühe Neuzeit fortbestanden.

Fides ex auditu – Glaube kommt vom Hören.⁴ Dieser Glaubenspassus prägte die mittelalterliche Gesellschaft. Folglich konnten nur diejenigen den Glauben empfangen, die die theologischen Lehren hören konnten. Personen, die von Geburt an gehörlos waren, fanden häufig nur einen Platz am Rande der Gesellschaft, und ihre Gehörlosigkeit wurde oft als Bestrafung der elterlichen Sünden angesehen. Die gesellschaftliche Stigmatisierung betraf somit meist die gesamte Familie.⁵ Die Konsequenzen einer Gehörlosigkeit spiegelten sich in allen gesellschaftlichen Belangen wider. So konnten gehörlose Personen nicht die Kommunion oder die Firmung erhalten, was zur damaligen Zeit zwingend erforderlich war, um beispielsweise einen handwerklichen Beruf zu erlernen.⁶ Als einfache Handlanger fanden sie häufig im ländlichen Raum oder in den dortigen Klöstern eine Anstellung. Die Klöster boten Raum für die Überwindung ihrer gesellschaftlichen Randstellung und für individuelle Entfaltung, da die Mönche in gestischer und bildlicher Sprache kommunizierten und in Kirchenräumen für die vielen Analphabeten der damaligen Zeit die christliche Geschichte in Bilderzyklen anschaulich erklärt wurde.⁷ Kurze Zeit später sollten es auch primär die Mönche sein, die den Bildungsauftrag der Bevölkerung annahmen. Erste Gehörlosenlehrer, wie der spanische Benediktinermönch Pedro Ponce de León (1510–1584), setzten sich dafür ein, dass auch Gehörlose in der Lage waren, Bildung zu erhalten, und etablierten einen Unterricht, der zum Teil mit einem Fingeralphabet und in Gebärdenschrift gehalten wurde.⁸

Erst ab dem 16. Jahrhundert begannen einzelne Gelehrte, die bestehenden Annahmen zu hinterfragen. Beispielsweise der Mailänder Arzt und Philosoph Gerolamo Cardano (1501–1576), der bereits ableitete, dass Gehörlose durch das Lesen und Schreiben sprechen würden, demzufolge in der Lage sind, logische Zusammenhänge zu erklären, und somit grundsätzlich Bildung empfangen können.⁹ Die Frühe Neuzeit mit ihrer Abkehr von mittelalterlichen Strukturen signalisierte eine Loslösung vom bestehenden Menschenbild, die sukzessive Entwicklung eines menschlichen Selbstverständnisses sowie eine neue Weltanschauung, die durch die Lehren des Naturwissenschaftlers und Philosophen René Descartes (1596–1650) befördert wurden. In seinen rationalen Diskursen thematisierte Descartes auch die Frage »Aber was ist der Mensch?«. Das Bewusstsein liegt für ihn in der Seele, die in Wechselwirkung mit dem Körper steht und durch die Vernunft gesteuert wird. Im Kontext der Sprache bedeutet dieses dualistische Verständnis, dass Gehörlose zwar im herkömmlichen Sinne nicht sprechen können, jedoch in der Lage sind, Zeichen und Sprache von selbst zu erfinden, die von anderen auch zu verstehen sind. Er sprach den Gehörlosen somit erstmals die Fähigkeit und die Intelligenz zu, eine eigene Sprache auf der Basis von Zeichen zu entwickeln, womit er zu dieser Zeit in der Wissenschaft alleinstand. Die Lebensumstände für die weitestgehend in Isolation lebenden Gehörlosen veränderten sich jedoch dadurch nicht.¹⁰ Die Erwerbsmöglichkeiten für Menschen mit Behinderung waren auch weiterhin gering. Stigmatisierung innerhalb der Gesellschaft führte immer noch zu einem Leben in Armut, mangelhaftem Zugang zu Bildung oder zum frühen Tod der Betroffenen.

Gehörlosigkeit und Kunst

Dokumentarische Quellen über Gehörlose und deren Leben liegen nur selten vor. Noch weniger Material gibt es über gehörlose Künstler. Wir wissen, dass Ludwig van Beethoven (1770–1827) im Alter von 26 Jahren erkrankte und sukzessive sein Gehör verlor. Um weiterhin komponieren zu können, behielt er sich mit einer seit dem 17. Jahrhundert geläufigen Vibrationsmethode für Innenohrgeschädigte, indem er einen Holzstab im Mund mit seinem Klavier verband und so die Schwingungen im Kiefer wahrnehmen konnte.¹¹ Der niederländische Maler Hendrick Avercamp (1585–1634), auch »De Stomme van Kampen« genannt, war, wie Wolfgang Heimbach, vermutlich von Geburt an gehörlos. Avercamp lebte sein Leben lang im niederländischen Kampen und entwickelte eine enorm detailreiche Bildsprache in seinem Spezialgebiet der Winterschaften (Abb. 1). Wie ein soziopolitischer Kleinstkosmos wirken seine Bildwelten. Personen aus allen gesellschaftlichen Schichten und Altersklassen finden sich an oder auf dem zugefrorenen Kanal.¹² Sein Gespür für das Detail teilte Avercamp mit Heimbach (Abb. 2). Wolfgang Heimbach ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Überwindung eigener körperlicher Schwächen und gesellschaftlich auferlegter Stigmata.

¹ Vgl. Kurrer 2013, S. 82–85; vgl. hierzu auch Nolte 2009, S. 11. ² Zit. nach Nolte 2009, S. 131. Das Vorurteil, Gehörlose wären »taubstumm«, existiert im gesellschaftlichen wie wissenschaftlichen Bereich bis heute. Der diskriminierende Begriff impliziert, dass Gehörlose ebenfalls sprachlos sind. Vgl. hierzu auch Kurrer 2013, S. 86. ³ Vgl. Nolte 2009, S. 131f. ⁴ Dieser Satz wurde missinterpretiert und bezog sich ursprünglich auf die Jüdinnen und Juden, die aufgrund ihres anderen Glaubens nicht das Wort Gottes von den Aposteln vernehmen können. Vgl. Nolte 2009, S. 79f.

⁵ Vgl. ebd., S. 80; vgl. auch Kurrer 2013, S. 30–32. ⁶ Vgl. Kurrer 2013, S. 30f. ⁷ Vgl. ebd., S. 31f. ⁸ Vgl. ebd., S. 35.

⁹ Vgl. Nolte 2009, S. 133. ¹⁰ Vgl. Kurrer 2013, S. 36f. ¹¹ Vgl. Brosch/Pirsig 2003, S. 114.

Wolfgang Heimbach – ein gehörloser Reisekünstler

Heimbach war sein Leben lang mobil. Informationen über die ersten zwanzig Jahre seines Lebens sowie weitere biografische Angaben, wie beispielsweise über seine Malerausbildung, sind so gut wie nicht bekannt. Seine Reisen bestritt der Künstler wahrscheinlich in Begleitung. Ein möglicher Organisator könnte sein Neffe gewesen sein.¹³

Die oldenburgische Chronik des Historiografen Johann Just Winckelmann über die Regierungszeit des Grafen Anton Günther ist die einzige zeitgenössische Quelle, die einen Passus über Wolfgang Heimbach, seine Gehörlosigkeit und den Umgang damit beinhaltet:

»[...] also daß er an eines andern Augen und Mund / auch durch andere Zeichen seine Meinung abnehmen und wieder von sich geben / auch die mit einem Finger vorgesriebene Wörter verstehen / und die Namen der Länder / und Stätten wieder mit dem Finger klar und deutlich zu vernehmen geben kan / daß also der högste Gott diesem Kunstmäher wieder ersetzet / wessen er sonsten von Natur beraubet ist.«¹⁴

Der Umstand, dass Heimbach auf Italienisch, Latein und Deutsch schreiben und lesen konnte, ist bemerkenswert und hat sicherlich bei seinen Zeitgenossen für Bewunderung gesorgt. Die Fähigkeiten des Schreibens und Lesens lernte er vermutlich während seiner Zeit in den Niederlanden. Als Lehrling in einer Malerwerkstatt gehörten diese Fähigkeiten zur obligatorischen Ausbildung.¹⁵

Interessant ist auch, dass Heimbach während seiner Zeit in Rom Papst Innozenz X. porträtierte (Kat. 12) und dessen Leibarzt Paolo Zacchia (1584–1659) zur selben Zeit Forschungen zur Schuldfähigkeit Gehörloser anstellte. Er beschäftigte sich mit Fragen wie: Haben ›Taube‹ und ›Stumme‹ einen minderen Intellekt? Oder können sie im Vergleich zu Tieren moralische Unterschiede erkennen und vernunftbezogene Entscheidungen treffen? Er formulierte Kriterien, durch die er Gehörlose hierarchisch in vier Kategorien je nach intellektuellem Vermögen einordnen konnte. Die Grundannahme Zaccalias war, dass gehörlose Menschen zwischen den Tieren und dem vernunftvoll handelnden, sehenden und hörenden Menschen stehen, je nach Schwere und Lokalisation der Behinderung, wobei hierbei auf rudimentäres und anatomisch inkorrektes Mediziwissen verwiesen wurde.¹⁶ Aufschlussreich wäre es, zu erforschen, ob sich Zacchia und Heimbach begegnet sind, da Heimbach für die damalige Zeit und nach Zaccalias Verständnis in der Lage war, zu kommunizieren, Entscheidungen zu treffen, und seinen Lebensunterhalt selbstständig verdienen konnte. Zaccalias Auseinandersetzungen stellen einen Wendepunkt in der Betrachtung Gehörloser dar. Indem er sie kategorisierte und nicht stereotypisierte, sprach er ihnen die Fähigkeit zu, Sprache und Schrift zu erlernen – eine Feststellung, die im 16. Jahrhundert noch undenkbar gewesen wäre.¹⁷

Abb. 3
Wolfgang Heimbach
**Mahlzeitstillleben
mit Magd hinter einem Fenster**
1670, Öl auf Leinwand,
69,5 × 84,5 cm, Detail, Museumsland-
schaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie
Alte Meister, Inv. GK 613a
□ Kat. 48



12 Vgl. Lores-Chavez 2019, Vol. 43, S. 211. **13** Vgl. hierfür die Archivalie aus dem ehemals Galen'schen Archiv Assen, die nicht mehr aufzufinden ist, jedoch bei Morsbach 1999, S. 104 abgedruckt ist. **14** Zit. nach Götsche 1935, S. 13. **15** Vgl. Kindel 1999, S. 21. **16** Vgl. Nolte 2009, S. 129f., 143f. **17** Vgl. ebd., S. 145.

3 Fröhliche Gesellschaft



um 1635 — Öl auf Kupfer, 26,3×38,6 cm — unbezeichnet — Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. C 5574

Provenienz: Kunsthändlung Pieter de Boer, Amsterdam; dort am 24.5.1961 erworben, bis 1983 auf Schloss Cappenberg

Literatur: Langemeyer 1983, S. 232 mit Abb.; Schweers 1981, Bd. 1, S. 388; Schweers 1986, S. 140; Schweers 1994, Bd. 2, S. 140; Morsbach 1999, S. 36f., 118, Abb. S. 121; Morsbach 2008, S. 277f.

Die Fröhliche Gesellschaft zeigt einen gutbürgerlichen Wohnraum, in dem eine feine Gesellschaft bei Speis und Trank beisammensitzt. Der Fußboden des Raums ist gekachelt und die Wände verfügen über eine hölzerne Vertäfelung, die an der Rückwand durch zwei hohe, verglaste Fenster unterbrochen ist. An der Tafel davor sitzen zwei Männer und zwei Frauen, während ein Herr, vielleicht der Gastgeber, aufgestanden ist, um das Paar zu begrüßen, das den Raum gerade betreten hat. Die Figur des Gastgebers wird durch den Bogen der Tür in der Rückwand hinter ihm besonders hervorgehoben. Er hat die rechte Hand gestikulierend ans Kinn gehoben, so als wäre er mit der vor ihm stehenden Dame im Gespräch.

Die räumliche Organisation des Bildgefüges ist recht verhalten: Sie beruht ausschließlich auf der Verkürzung der linken Seitenwand, und auch die Figuren sind auf der schmalen Rambühne eher bildparallel neben- als hintereinander angeordnet. Die geöffnete Tür mit dem Durchblick in einen tiefer liegenden Raum, aus dem eine Magd emporblickt, spielt für die Bilderzählung nur eine untergeordnete Rolle. Bereits Christiane Morsbach hat darauf hingewiesen, dass das Gemälde auf Vorbilder in der niederländischen Kunst verweist.¹ Bei diesen geht die Darstellung jedoch häufig über das gesellige Beisammensein hinaus und enthält einen moralisierenden Hintersinn wie bei Bildern der *Fünf Sinne* oder *Der verlorene Sohn*.

Ob Entsprechendes auch für Heimbachs Werk zutrifft, ist schwer zu sagen. Bei den beiden Supraporten an der Rückwand scheint es sich um religiöse Darstellungen zu handeln, so bei der linken höchstwahrscheinlich um eine *Auferstehung Christi*. Die rechte ist möglicherweise eine *Ruhe auf der Flucht*, jedoch wäre auch eine Hirtenszene denkbar. Beide Gemälde liefern damit keinen eindeutigen Hinweis auf eine tiefere Sinnsschicht der Darstellung. JC

¹ Morsbach verweist zum einen auf Kupferstiche des Franzosen Abraham Bosse, zum anderen auf Werke von Willem Buytewech, Pieter Codde, Dirck Hals, Willem Duyster und Anthoine Palamedesz. Vgl. Morsbach 1999, S. 37.

4 Dame bei der Toilette



um 1635 — Öl auf Kupfer, 15,9×20,3 cm — unbezeichnet — Münster,
LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum,
Inv. 2402 LM

Provenienz: 2016 erworben von der Kunsthändlerin Frye & Sohn, Münster

Literatur: unpubliziert

Der Maler wählte für dieses Werk eine einfache Komposition, die durch das Bildformat, ein querrechteckiges Achteck, an Leben gewinnt. Sie zeigt einen frontal gesehenen, von links über ein Fenster beleuchteten, kastenförmigen Raum, den ein mittig vor der Rückwand stehendes Bett als Schlafzimmer kennzeichnet. Das Bett ist mit einem hohen Baldachin, hölzernen Stützen an den Ecken und Vorhängen sehr üppig gestaltet und charakterisiert zusammen mit der Goldledertapete und dem aus einem Tisch und Stuhl bestehenden weiteren Mobiliar ein gut situiertes, bürgerliches Ambiente. Bewohnt wird dieses Gemach von einem elegant gekleideten jungen Paar, das von seinen beiden Dienern begleitet wird.

Die blonde Dame, die in der Bildmitte zu stehen kommt und damit als Hauptfigur der Szene zu erkennen ist, trägt ein bodenlanges dunkelblaues Kleid, das am Hals mit weißen, kostbar gearbeiteten Spitzen besetzt ist. In einer koketten Drehung des Körpers scheint sie zum einen zu den Betrachtenden und zum anderen in den Spiegel zu blicken, der links auf dem Boden vor den Stuhl steht. Offen-

sichtlich ist sie sich ihres adretten Erscheinungsbilds gewiss und erwartet auch unsere Bewunderung. Ihr Begleiter ist ein junger, in Rot gekleideter Herr mit Hut, Kniebundhose und Stiefeln. Auch sein Blick ist frontal zu den Betrachtenden gerichtet, die er gerade erst zu bemerken scheint – wie seine erstaunt erhobene Hand zu erkennen gibt.

Die Darstellung, die demnach die Toilette einer jungen Dame zeigt, spielt insofern mit dem voyeuristischen Blick der Betrachtenden beziehungsweise mit zwei Wirklichkeitsebenen: der gemalten im Bild und der realen davor. Vergleichbares findet sich auch in der niederländischen Kunst zum Beispiel bei der *Dame bei der Toilette* von Gerard Dou. Allerdings assistieren die Diener der Dame dort beim Ankleiden und spielen daher eine deutlich untergeordnete Rolle. Heimbach dagegen lässt alle mehr oder weniger in einer Ebene mit der Hauptfigur auftreten, sodass das Geschehen äußerst gestellt wirkt. Diese kompositorischen Schwächen sprechen für eine frühe Entstehung höchstwahrscheinlich während der Zeit des Malers in den Niederlanden. JC



Gerard Dou
Dame bei der Toilette
1667, Öl auf Holz, 75,5×58 cm,
Rotterdam, Museum Boijmans Van
Beuningen. Donation: Henry Deterding
1936, Inv. 1186 (OK)

16 Josef und Potiphars Weib



1647 — Öl auf Leinwand, 89 × 121 cm — bezeichnet unten links: CHMP fecit / 1647
— Oldenburg, Stadtmuseum, Inv. GM 1

Provenienz: 1881 aus norddeutschem Privatbesitz

Literatur: Bauch 1956, S. 236–238, Abb. 9; Schlüter-Götsche 1966, S. 13, Abb. 20;
Morsbach 1999, S. 226

Das Gemälde *Josef und Potiphars Weib* ist eine der wenigen biblischen Historien im Œuvre Wolfgang Heimbachs und im Jahr 1647 höchstwahrscheinlich in Florenz entstanden. Es zeigt die alttestamentarische Episode (Gen 39, 1–18), in der die Gemahlin des Ägypters Potiphar versucht, Josef zu verführen. Da Josef der Versuchung aber widersteht, beschuldigt ihn die verschämte Frau der Vergewaltigung.

Heimbachs Gemälde erweist sich als eine Wiederholung einer in Florenz sehr berühmten und häufig kopierten Komposition: Der Florentiner Maler Giovanni Biliert hatte sein Werk mit dem Namen *Die Keuschheit des Josef* 1619 im Auftrag des Kardinals Carlo de' Medici geschaffen.¹ Es befand

sich in der Residenz der Medici, dem Casino in der Via della Scala, wo es Heimbach gesehen haben kann.

Über seine Berühmtheit hinaus dürften die opulente Ausgestaltung des Innenraums sowie eine Vorliebe Bilierts für das Detail dafür verantwortlich gewesen sein, dass Heimbach sich zu einer Werkkopie entschieden hat. Ein Vergleich zwischen beiden zeigt, dass der Deutsche die Komposition – also die Anlage des Raums mit dem Bett und seinem Baldachin – von dem italienischen Vorbild übernahm, ebenso wie die beiden Figuren im Vordergrund. Ein wesentlicher Unterschied liegt allerdings rechts im Bild, wo Biliert eine Tür darstellte, durch die Joseph aus dem Zimmer hätte

flüchten können. Heimbach malte stattdessen in Anlehnung an seine niederländischen Vorbilder ein hohes verglastes Fenster, dessen untere Flügel offenstehen, sodass der Blick auf den Außenraum eröffnet wird. Inhaltlich ist das Fenster für die Erzählung zwar wenig sinnvoll, doch gibt der Künstler mit dem Ausblick auf den Campanile sowie den Dom Santa Maria del Fiore und die charakteristische Kuppel Brunelleschis einen Hinweis auf den Entstehungsort seines Gemäldes: Florenz. JC

¹ Siehe Contini 1985, S. 20f., 76f., Nr. 8; Contini führt auch einige Kopien des Gemäldes von Biliert auf (8a, 8b).



Giovanni Biliert
Die Keuschheit des Josef

1619, Öl auf Leinwand, 240 × 300 cm,
Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 1890

17 Vittoria della Rovere (1622–1694)

Öl auf Kupfer, Durchmesser: 18,5 cm — unbezeichnet —
Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches
Landesmuseum, Inv. 1697 LM

Provenienz: 1985 erworben von der Kunsthändlung
Frye & Sohn, Münster

Literatur: Müller-Mehlis 1984, S. 2774; Morsbach 1999,
S. 204f., Abb. S. 208

Das runde, kleinformatige

Gemälde zeigt Vittoria della Rovere, Großherzogin der Toskana, als Halbfigur vor einem strahlend blauen Vorhang. Dieser wurde rechts zur Seite gezogen, sodass neben einem bossierten Gemäuer der Blick auf eine weite, hügelige Landschaft fällt.

Die Dargestellte hat ein ovales Gesicht, große dunkle Augen sowie herzförmige Lippen und einen leichten Ansatz zum Doppelkinn. Ihre dunklen, gelockten Haare, die bis auf die Schultern fallen, bilden einen reizvollen Kontrast zum hellen Teint der Haut. Vittoria hat ihren Blick auf die Betrachtenden gerichtet, denen sie sich in einem prächtigen, dunklen Satinkleid präsentierte und an dem die kostbaren

weißen und kleinteilig ausgeführten Spitzen den hohen Stand der Dargestellten verdeutlichen. Die Perlenkette sowie die goldenen Broschen und Ohrringe erhöhen die Preziosität der Aufmachung zusätzlich.

Vittoria della Rovere war die letzte Prinzessin aus dem Geschlecht der Familie Della Rovere, der Herzöge von Urbino.¹ Durch die eheliche Verbindung Vittorias mit ihrem Cousin Ferdinando II. de' Medici, dem Großherzog der Toskana, sollte das Erbe der Della Rovere an die Medici fallen, ging jedoch letztlich – bis auf die reichen Kunstsammlungen – an den Kirchenstaat. Die Hochzeit mit Ferdinando wurde 1637 feierlich begangen, 1642 kam der Stammhalter Cosimo III. zur Welt. Noch im selben Jahr erfolgte der 16 Jahre währende Bruch Vittorias mit ihrem Gatten, woraufhin sie getrennt von ihm in der Villa del Poggio Imperiale oder im Palazzo Pitti in Florenz residierte.

Vittoria war eine der am meisten porträtierten Frauen ihrer Zeit und nutzte die Porträtmalerei, um ihre Macht und Autorität auszubauen.² Entsprechende Porträts wurden als Geschenke an verwandte Fürstenhäuser verschickt und dienten dazu, die dynastischen Beziehungen zu bekräftigen. Ein Bedarf an entsprechenden kleinformatigen Werken bestand demnach konstant. JC

¹ Zur Biografie von Vittoria della Rovere siehe Modesti 2020, S. 3–21. ² Siehe Langedijk 1983, Bd. 2, S. 1475–1511. Langedijk verzeichnet 81 Porträts von Vittoria della Rovere. Sie stammen überwiegend von Justus Sustermans, der seit ca. 1620 als Hofmaler der Medici tätig war. Siehe Ausst.-Kat. Florenz 1983.



29 König Frederik III. von Dänemark kniend vor der Schlacht von Nyborg

1659 — Öl auf Holz, 25,3 x 19,6 cm (ohne Rahmen) — bezeichnet links unten mittig: CHP / W / Copp: 1659 — Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 7.102

Literatur: Götsche 1935, S. 59, 75, Nr. 35; Wirth 1967, Sp. 504; Ausst.-Kat. Kopenhagen 1988, S. 36, Nr. 85f. (Medaille, Abb. S. 395), S. 155f., Nr. 563 (Farbtafel X), S. 394, Nr. 1344; Ausst.-Kat. Münster/Osnabrück 1998, S. 249, Nr. 727; Morsbach 1999, S. 211, Abb. S. 217; Bøggild Johannsen 2010, S. 321, 341–344, Tafel XIII (freundlicher Hinweis von Peter Kristiansen, Kurator der Königlich Dänischen Sammlungen Schloss Frederiksborg, 3.12.2021); Lühning 2007, S. 85, Abb. 6 und S. 89 (die Interpretation »der König bittet den Engel um den Sieg« ist nicht mehr zu diskutieren)

König Frederik III. von Dänemark,

im Krönungsmantel über dem Halbharnisch, ist auf einem Hügel vom isabellfarbenen Pferd eines Siegers abgestiegen, das unter einem Lorbeerbaum wartet. Er präsentiert kniend seinen Degen dem sich ihm in Wolken in einem goldfarbenen Lichtstrahl zuwendenden Engel – Schutzenengel kannten auch Protestanten –, vor sich den abgelegten Helm und Kommandostab. Hinten tobt die Schlacht von Nyborg, die am 14./15. November 1659 den zweiten Dänisch-Schwedischen Krieg für ihn entschied; Frederik hatte den ersten 1657/58 verloren und im Frieden von Roskilde (24. Februar 1658) ganz Südschweden an den König von Schweden abtreten müssen.

Als dieser am 7. August 1658 den Krieg erneuerte, um Dänemark zu zerschlagen, endete der Feldzug aber mit dem Sieg der Dänen – allerdings hatte Frederik III. daran nicht persönlich teilgenommen. Hügel und Schlachtfeld sind als Vorder- und Hintergrund deutlich getrennt.

Das Bild soll eine Vision des Königs während der Schlacht zeigen: Der Sieg und die Rettung Dänemarks sei göttlicher Hilfe zu verdanken. Krieg war nach damaliger Auffassung ein Gottesurteil im Konflikt konkurrierender Ansprüche. Schon Frederiks Vater Christian IV. hatte 1617 einen Orden »De væbnede Arm« (Der bewaffnete, biblische Arm Gottes, vgl. Exod. 6,6, Deut. 4,34, 5,15; Ps. 89, 11/14, Luk 1,51) für siegreiche Offiziere gestiftet, den Schwertarm auf Medaillen geprägt und auf Fahnen und Feldzeichen geführt.

Der Orden wurde indes 1633/34 mit dem Elefantenorden vereinigt, dessen weiß-blauen Großmeistermantel Frederik III. hier trägt.

Das Bild dürfte bald nach dem Sieg entstanden sein, vielleicht die Predigt einer Siegesfeier illustrierend. Den Legitimitätszuwachs Frederiks III., der im Frieden von 1660 einige Gebiete, darunter Bornholm, zurückgewann, nutzte der König, als er sich Ende 1660 zum erblichen Souverän proklamierte und mit kirchlicher Billigung adlige politische Mitspracherechte einschränkte. Das Bild spiegelt so lutherisches Gottesgnadentum. GD



Der Kranke

1669 — Öl auf Kupfer, Oval, 23,5 x 19,1 cm — bezeichnet unten rechts: Ouelgunne./
Wolffg:Hbach. f./ a[nn]o 1669, HB [ligiert] — Hamburger Kunsthalle, Inv. HK-428

Provenienz: Kunsthandel Maison Artz, Den Haag; 1906 Hamburger Kunsthalle

Literatur: Waldmann 1908, S. 49f.; Habicht 1930, S. 294; Götsche 1935, S. 66, 77, Abb. S. 183; Morsbach 1999, S. 85f., 191, Nr. A1 37; Morsbach 2008, S. 223; Slg.-Kat. Hamburg 2007, S. 187f., dort weitere Literatur

Die kleine Kupfertafel mit der Darstellung eines Kranken stellt eine ikonografische Besonderheit innerhalb der Genremalerei dar. Ein hagerer, offenkundig kranker Mann mit bleichem Gesicht sitzt im Zentrum des Bilds auf einem Stuhl. Ihm zur Seite steht eine Frau – es könnte die Ehefrau sein –, die mit der Rechten liebevoll seine Stirn fühlt und ihm mit der Linken ein Kissen in den Rücken schiebt, während im Hintergrund eine Magd die Bettstatt herrichtet. Der Kranke selbst hat in einem segnenden oder beruhigenden Gestus seine rechte Hand auf den Kopf eines vor ihm knienden Mädchens (die Tochter?) gelegt, zugleich hält er dessen Rechte. An der Wand, die die Szenerie hinterfährt, hängen Kleidungsstücke und ein Wehrgehänge mit Degen. Die Dosen und Schalen auf dem Tisch an der linken Bildseite mögen medizinische Utensilien sein.

Heimbach schuf das Gemälde in seinem Geburtsort Ovelgönne in der Wesermarsch im Jahr 1669 – kurz bevor er ab 1670 seine Anstellung als Hofmaler des Fürstbischofs zu Münster antrat. Es markiert einen Höhepunkt in seiner seit 1653 stattfindenden, intensiven Beschäftigung mit der Genremalerei, weil es sich von den klassischen Motiven der Gattung löst und sich mit der Thematisierung von Krankheit einem nur selten dargestellten Sujet zuwendet. Zwar ist in der religiösen Malerei die Darstellung von Kranken mitunter in Hospitalzyklen oder Heiligenvitien anzutreffen und in der niederländischen Genremalerei der Besuch des Arztes ein ab dem 17. Jahrhundert immer wieder auftauchendes Motiv. Heimbach jedoch legte den Fokus auf die Fürsorge eines Kranke, der in seiner ganzen Verletzlichkeit und Schwäche gezeigt wird, wobei die Szene von Intimität und Innigkeit

geprägt ist. Mit dieser ungewöhnlichen Fokussierung des Künstlers auf das Thema Krankheit schuf Heimbach eine eigenständige ikonografische Innovation. Zudem zeigt sich mit der kleinen Kupfertafel einmal mehr sein präzises feinmalerisches Können, das vor allem in der Darstellung von Stofflichkeit – wie bei dem fast durchsichtigen Hemd des Kranke – deutlich wird. AH



48 Mahlzeitstillleben mit Magd hinter einem Fenster

1670 — Öl auf Leinwand, 69,5×84,5 cm — bezeichnet unten rechts: in Coesfelt./Wolffg. HBach. C. f./ao. 1670 — Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv. GK 613a

Provenienz: seit 1815 auf Schloss Wilhelmshöhe in Kassel nachweisbar

Literatur: Slg.-Kat. Kassel 1996, S. 142 f., dort weitere Literatur; Morsbach 1999, S. 89 f., 228 f., Abb. S. 223; Morsbach 2008, S. 165; Ausst.-Kat. Kassel 2016, Kat. 31

Mit großen runden Augen und hochgezogenen Brauen blickt die Magd durch das Fenster mit Gitter herein, welches sie vom üppig bestückten Tisch trennt. Die Scheibe ist auf der Höhe ihres rechten Auges zersprungen. Hielt das Glas dem durchdringenden Blick des Verlangens nicht stand? Ihre am unteren Fensterrand zu erkennenden Hände verweisen ferner auf den erwünschten Akt, das Ergreifen der Speisen und Getränke, und den damit verbundenen Genuss. Die eher nüchterne Malweise steht im Kontrast dazu. Dieses Spätwerk Wolfgang Heimbachs ist nicht nur in seiner Kombination aus Genrebild und Stillleben Ausdruck der vielfältigen Inspirationsquellen des Malers, sondern zelebriert im zweiten Blick – ganz im Sinne der Tradition

des barocken Stilllebens – gerade diejenigen Sinne, welche ihm selbst bekannt waren: Sehen, Schmecken, Riechen und Fühlen. Zufall oder lässt man sich hier durch das Vorwissen um seine Gehörlosigkeit verleiten? Das Werk stellt deutlich das Innovationspotenzial Heimbachs heraus, dessen anfänglich besonders enge Orientierung an der niederländischen Malerei hier einer offeneren Rezeption gewichen ist. Die Aufsicht ermöglicht den Betrachtenden, die einzelnen Objekte genau in Augenschein zu nehmen, wobei man sich von der Frauenfigur im Hintergrund geradezu ertappt. Ihr Blick von draußen

wird durch die zersprungene Scheibe zum fragilen Moment, der nicht unweigerlich Bestand haben muss. Hier zeigt sich einmal mehr der »empathische Blick«¹ Heimbachs auf andere marginalisierte Menschen. Das Gemälde, welches als einziges Stillleben des Malers gilt, fand im frühen 19. Jahrhundert seinen Weg in die Kasseler Sammlung und wird im Inventar von 1815 zum ersten Mal erwähnt. Bis heute regt es durch den ungewöhnlichen Aufbau und die stilistischen Besonderheiten zur Diskussion an. MRO

¹ Lange 2020, S. 258. Lange nennt hier beispielhaft den *Kranken* in der Hamburger Kunsthalle, der ebenfalls ohne sarkastischen oder moralischen Unterton dargestellt sei. Thematisiert werde in diesen Bildern vielmehr die menschliche Fürsorge.



Wolfgang Heimbach (ca.1613–1679) zählt zu den begabtesten norddeutschen Künstlern des 17.Jahrhunderts. Mit seinen feinmalerischen Kabinettbildern machte er sich vor allem im Bereich der Porträt- und Genremalerei einen Namen. Trotz seiner Gehörlosigkeit war Heimbach bemerkenswert mobil. Immer auf der Suche nach neuen lukrativen Aufträgen, bereiste er zeitlebens ganz Europa und war für einflussreiche Persönlichkeiten tätig. Dieser Katalog begleitet die erste monografische Ausstellung zu Heimbach, eine Kooperation zwischen dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und dem LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Der Katalog stellt mit rund 50 ausgewählten Exponaten aus dem In- und Ausland Heimbachs Leben und Werk vor. Essays namhafter Autoren ergänzen den umfassenden Blick auf den Künstler.

SANDSTEIN



LANDESMUSEUM
FÜR KUNST UND
KULTURGESCHICHTE
OLDENBURG

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

