

DIE DEUTSCHEN GEMÄLDE DES 17. JAHRHUNDERTS

Kritischer Bestandskatalog

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Andreas Tacke

DIE DEUTSCHEN GEMÄLDE DES 17. JAHRHUNDERTS

Kritischer Bestandskatalog

Bearbeitet unter Mitwirkung von Rainer Michaelis,
mit technologischen Befunden von Ute Stehr, Sandra Stelzig
und kostümkundlichen Beiträgen von Christine Waidenschlager

 **Gemäldegalerie**
Staatliche Museen zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

IMPRESSUM

Andreas Tacke: Die deutschen Gemälde
des 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog (Staatliche
Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). Bearbeitet unter
Mitwirkung von Rainer Michaelis, mit technologischen Befunden
von Ute Stehr, Sandra Stelzig und kostümkundlichen
Beiträgen von Christine Waidenschlager. Petersberg 2020

© 2020

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Andreas Tacke, weitere Autoren und
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de
www.smb.museum

PUBLIKATIONSMANAGEMENT BEI DEN MUSEEN

Sigrid Wollmeiner

LEKTORAT BEI DEN MUSEEN

Sarah Salomon

VERLAGSLEKTORAT

Dorothee Baganz, Michael Imhof Verlag

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Anna Wess, Michael Imhof Verlag

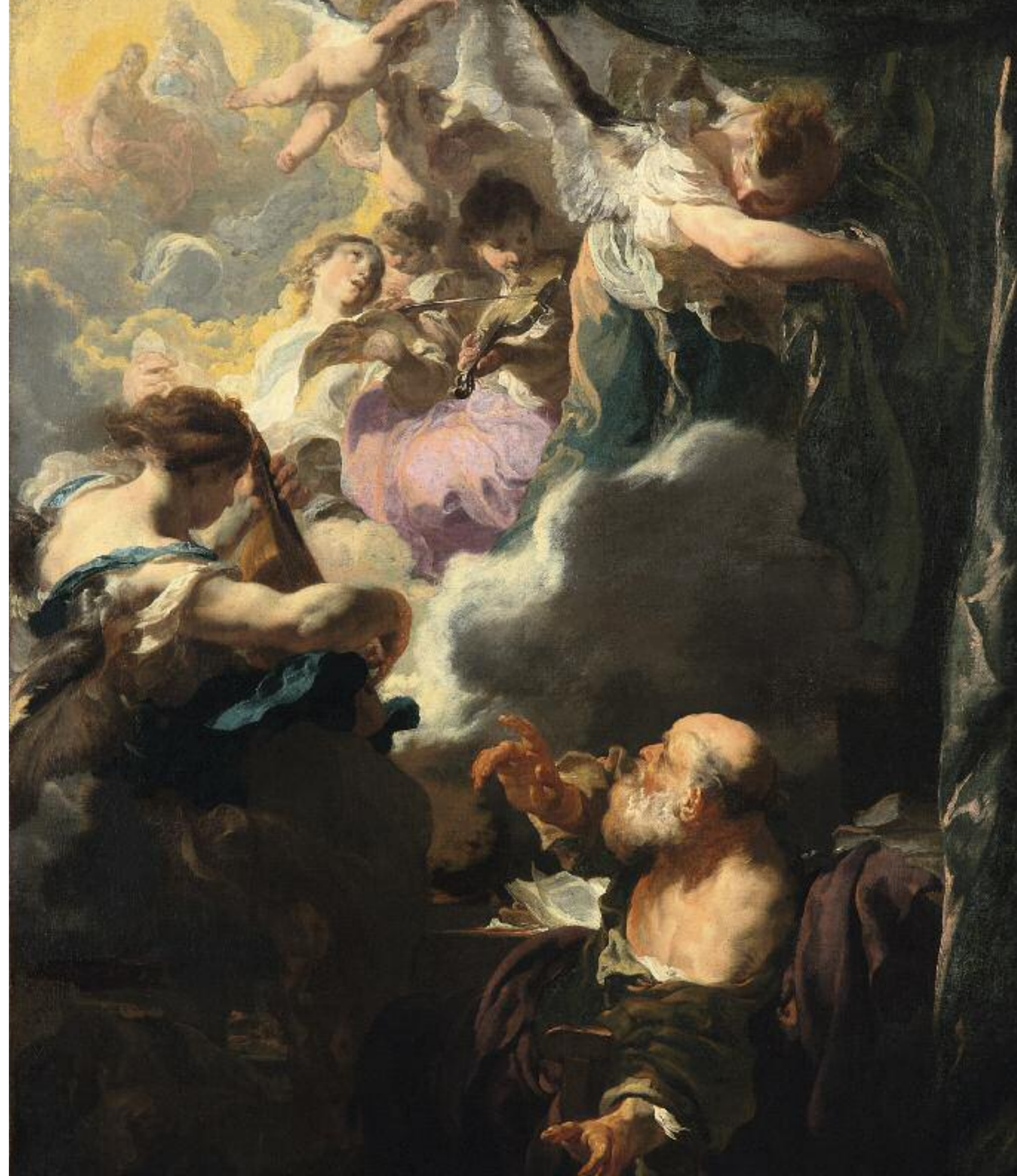
UMSCHLAG

Johann Heinrich Schönfeld
„Festaufzug mit Venus-Wagen“

DRUCK

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-0905-7



INHALT

ZUM GELEIT	
VORWORT	11
Andreas Tacke	
AUFsätze	
DIE DEUTSCHE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS IN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE.	
EINE DOKUMENTATION	17
Rainer Michaelis	
KUNSTTECHNOLOGISCHE ASPEKTE DER MALEREI AUF KUPFER	25
Sandra Stelzig	
KATALOG	
2017.1 HANS VON AACHEN/Kopie nach Hans von Aachen, Lachender Mann mit einem Glas Wein (Selbstbildnis)	47
664 DÜRER-RENAISSANCE (früher Adam Elsheimer), Reisealtar mit sechs Szenen aus dem Leben Mariae	59
1694 DÜRER-RENAISSANCE, Gemäldekopie nach dem Stich von Raphael Sadeler d. Ä. von Grünewalds ›Kleiner Kreuzigung‹	83
2039 ADAM ELSHEIMER, Die Heilige Familie mit Engeln und Johannesknaben	103
B.225 JOHANN PHILIPP JUVENEL, Innenansicht der Nürnberger Sebalduskirche aus zwei Perspektiven	119
664A JOHANN KÖNIG (früher Adam Elsheimer), Landschaft mit der Nymphe Arethusa	133
664C JOHANN KÖNIG, Landschaft mit Johannes dem Täufer	145
1843 JOHANN KÖNIG, Landschaft mit Dankopfer Noahs	155
1941 JOHANN KÖNIG, Landschaft mit Christus und der Samariterin	165

1858 JOHANN LISS, Die Entrückung des heiligen Paulus	173
1962 JOHANN CARL LOTH, Apollons Musikwettstreit	191
1642 ABRAHAM MIGNON, Stilleben mit totem Rebhuhn und Vögeln in Nische	203
909 JOHANN HEINRICH ROOS, Italienische Landschaft mit Vieh	216
690 HANS ROTTENHAMMER, Allegorie der Künste mit Venus malender Pictura	229
2173 HANS ROTTENHAMMER, Tellus bittet Jupiter um die Rettung der Erde	248
60.1 MATTHIAS SCHEITS, Soldaten vor einem Marketenderzelt	261
1947 JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD, Festaufzug mit Venus-Wagen	270
1928 JOHANN SPILBERG D.J., Jael (Jaël)	299
I.475 JOHANN VON SPILLENBERGER, Lucretia	313
73.1 SEBASTIAN STOSKOPFF, Tisch mit Gläserkorb, Flaschen, Schraubdose und Teeschale	331
1846 MICHAEL WILLMANN, Kreuzlegende (Kreuzerhöhung)	343
1027 UNBEKANNTER KÜNSTLER (Süddeutsch, wohl Nürnberg), Damenporträt in ständischer Tracht	355
2228 UNBEKANNTER KÜNSTLER (Deutsch?), (Künstler-) Gruppenbildnis (Apotheose eines Malers?)	365
KFMV.198 UNBEKANNTER KÜNSTLER (Deutsch?), Bildnis eines Mannes	373
ANHÄNGE	
Hinweise zu den kunsttechnologischen Untersuchungstechniken und Methoden	382
Abschreibungen	383
(Vermutliche) Kriegsverluste	384
Gemälde mit verdächtiger Provenienz	388
Literaturverzeichnis	390
Verzeichnis nach Katalognummern	411
Bildnachweis	412



ZUM GELEIT

Das 17. Jahrhundert war für das Heilige Römische Reich deutscher Nation eine äußerst krisengeschüttelte Zeit, man denke nur an den Dreißigjährigen Krieg und dessen langen historischen Schatten. Und so ist es erstaunlich, dass die Gemäldegalerie angesichts der prekären Überlieferungslage dennoch über einen so bedeutenden, obschon kleinen Bestand an deutscher Malerei des 17. Jahrhunderts verfügt. Dazu gehören u. a. die Gemälde von Hans von Aachen, Adam Elsheimer, Johann Heinrich Schönfeld oder Hans Rottenhammer. Mit dem vorliegenden Band wird diesem Sammlungsgebiet nun erstmals ein eigener wissenschaftlicher Bestandskatalog gewidmet.

Nach der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten erfolgte 1998 die Zusammenführung der Sammlung der zuvor jahrzehntelang geteilten Gemäldegalerie in einem Neubau am Kulturforum. Davon profitierten auch die Werke der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, die sich im heutigen Haus nunmehr, zwar nicht als eigenständiger Sammlungsbereich, jedoch mehrheitlich in der permanenten Ausstellung in jenen kunsthistorischen Milieus profilieren können, in denen die Werke entstanden sind oder in welche sie aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten eingeordnet werden.

Seither sind durch das Verdienst von Rainer Michaelis mehrere Teilbestandskataloge zu den deutschen Gemälden der Galerie erarbeitet worden. Mit dem vorliegenden Katalog wird nun eine Forschungslücke zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts geschlossen; als Katalogautor konnte er Andreas Tacke gewinnen.

Zur bewährten Grundlage eines Bestandskatalogs gehört selbstverständlich die produktive Zusammenarbeit zwischen Kunsthistorikern und Restauratoren. Die vorliegende Veröffentlichung bietet daher neben einer kunsthistorischen Diskussion der einzelnen Objekte auch kunsttechnologische Untersuchungen, die vom Rathgen-Forschungslabor der Staatlichen Museen zu Berlin unterstützt wurden, sowie durch das Kunstgewerbemuseum erstellte kostümkundliche Beiträge. Allen beteiligten Personen, die zum Entstehen des Katalogs beigetragen haben, auch der Depotverwaltung, dem Fotoarchiv und dem Fotografen der Galerie, gebührt mein großer Dank.

Michael Eissenhauer

Direktor der Gemäldegalerie
Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin



VORWORT

Wollte man keinem Geringeren als Wilhelm von Bode folgen, dann müsste man den vorliegenden Katalog rasch wieder zur Seite legen. Denn die „Geschichte der Malerei in Deutschland während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist gewiss eines der unerquicklichsten Kapitel der Kunstgeschichte“. Schon allein beim durchblättern der Abbildungen des vorliegenden Bandes kann man dieses 1891 niedergeschriebene harsche Urteil zwar als zeitgebunden erklären, jedoch sollte es sich in den nachfolgenden Generationen zäh halten. Dies verdeutlicht trefflich, dass die Beschäftigung mit der deutschen Barockmalerei und damit auch mit dem Berliner Bestand an Gemälden des 17. Jahrhunderts über Generationen hinweg nur stiefmütterlich erfolgte. Kärnerarbeit wurde deshalb einigen an diesem Katalog Beteiligten abverlangt.

Ohne das Vertrauen und die nie versiegende Geduld von Dr. Rainer Michaelis (stellvertretender Direktor der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz) wäre dies nicht möglich gewesen.

Kurz nachdem mir Rainer Michaelis diesen Katalog vor langer Zeit übertragen hatte – man mag gar nicht das genaue Jahr nennen –, kam die mit Elan in München begonnene, ehrenamtliche Arbeit mit meinem Ruf auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Trier ins Stottern. Mit der Hinwendung zu neuen Aufgaben verzögerte sich eine intensive Weiterbeschäftigung in den folgenden Jahren immer wieder. Fast ganz zum Erliegen kam sie dann meinerseits, als mir Fortuna gewogen war und mir zahlreiche Drittmittelprojekte zu dem facettenreichen Gebiet der Künstlersozialgeschichte bewilligte, die mich mit einem großen Kreis von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern über fast ein Jahrzehnt hinweg an der von mir gegründeten und geleiteten „Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte (TAK)“ ausfüllten. Sie boten mir jedoch gleichzeitig den Spielraum, um meine notwendigen Berlin- und Forschungsreisen für diesen Katalog zu finanzieren bzw. studentische Hilfskräfte (s. u.) in Trier einstellen zu können.

Von Berliner Seite wurde in all diesen Jahren kontinuierlich an den gemäldetechnischen Untersuchungen weitergearbeitet, sodass wir in der Zwischenzeit die Ergebnisse immer wieder gemeinsam vor Ort diskutieren konnten. Schlussendlich kam dies

dem vorliegenden Katalog nur zugute, da mitunter die technologischen Forschungsergebnisse die kunsthistorischen Fragestellungen lenkten und präzisierten, ja es bei dem einen oder anderen Gemälde zu einer Neuausrichtung der kunsthistorischen Bewertungen kam oder, umgekehrt, Fragen der Kunstwissenschaft weitere gemäldetechnische Untersuchungen und Forschungen nach sich zogen (vgl. dazu den Aufsatz von Sandra Stelzig). Es war über viele Jahre ein wunderbares Geben und Nehmen und deshalb danke ich für die ausnahmslos sehr schöne Zusammenarbeit der Restaurierungsabteilung der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB), namentlich und besonders meinen beiden Mitautorinnen Dr. phil. Dipl.-Rest. Ute Stehr und Dipl.-Rest. Sandra Stelzig, ganz herzlich. Beide haben ebenfalls in der Druckphase des Kataloges mit mir eng zusammengearbeitet und so zum Gelingen des Gesamtprojektes erheblich beigetragen. Zwei kunsttechnologische Befunde stammen von Dipl.-Rest. Maria Zielke und Dipl.-Rest. Thuja Seidel. Ihre Texte sind im Vorspann zu jeder Katalognummer hervorgehoben (siehe dazu ihre Hinweise zu den Untersuchungsmethoden am Ende des Bandes). Dank meiner Forschungen zur Künstlersozialgeschichte der Vormoderne wurde der Blick geschärft für ein Gemälde (Kat. Nr. B.225), welches – aus ästhetischer Perspektive betrachtet – über Generationen (anonym) sein Dasein im Depot fristete. Es ist indes ein ›Meisterstück‹, welches in Nürnberg (nach ästhetischen Kriterien geurteilt nicht gerade meisterlich) gemalt wurde, damit Johann Philipp Juvenel eine eigene Künstlerwerkstatt eröffnen konnte. Die Perspektive der Künstlersozialgeschichte schwang nicht nur beim Abfassen seiner Vita mit, sondern wurde auf alle hier abgedruckten Künstlerviten angewandt, sodass sich ebenfalls zu berühmten Künstlern neue Aspekte ergaben.

Zur Künstlersozialgeschichte gehört die Kostümkunde, auch wenn ihre Fachwurzeln älter sind. Rainer Michaelis konnte zu einem späteren Zeitpunkt unseres Katalogprojektes Christine Waidenschlager, Kuratorin für Mode/Textil am Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin, dazugewinnen. Ihre kostümkundlichen Forschungen haben mich bei einigen Gemälden einen Schritt vorangebracht, sodass ich sie als eine weitere Autorin mit aufnahm und ihr an dieser Stelle danke; ihre in meinen Texten eingefügten Beiträge sind namentlich gekennzeichnet.

KUNSTTECHNOLOGISCHE ASPEKTE DER MALEREI AUF KUPFER

Sandra Stelzig

Im Bestand der Gemädegalerie der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts nehmen die Gemälde auf Kupfer einen erstaunlich großen Teil ein, worin sich die einstige Bedeutung dieses vergleichsweise kostbaren Bildträgers widerspiegelt. Die Kupfertafeln bergen zahlreiche Spuren ihrer Herstellung und Bearbeitung; maltechnische Beobachtungen des Bildaufbaus verdeutlichen darüber hinaus, dass aufgrund der materialspezifischen Eigenschaften des Bildträgers seine Vorbereitung anders gehandhabt wurde als die von Bildträgern aus Holz oder Leinwand.

Von den 24 untersuchten Gemälden sind 10 kleinformatige, detailreich ausgearbeitete Werke auf Kupfer mit charakteristischer, emailartig glatter Oberfläche, darunter mehrere Werke von Johann König, Adam Elsheimer und Hans Rottenhammer. Die technologischen Untersuchungen und eingehende maltechnische Vergleiche führten zu neuen Erkenntnissen und teilweise zu veränderten Zuschreibungen.

Die Technik der Malerei auf Kupfer hat ihren Ursprung im Italien des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wo Leonardo da Vinci sie zum ersten Mal schriftlich erwähnte und Andrea Solario um 1490/1500 das wohl früheste erhaltene Beispiel schuf.¹ Im frühen 16. Jahrhundert begannen Künstler vermehrt mit verschiedenen Bildträgern zu experimentieren. Vasari erwähnte in seinen *Künstlerviten* (1550), dass Sebastiano del Piombo Gemälde „auf Silber, Kupfer, Blei und anderen Metallen“ malte.² Erst um die Mitte des Jahrhunderts wurde dieses Material häufiger aufgegriffen und schließlich, ausgehend von den in Rom arbeitenden nordeuropäischen Künstlern, stärker verbreitet. Diese Vorliebe fand ihren Höhepunkt in den Jahren um 1600 in Rom, Venedig und Antwerpen.

Von deutschen Künstlern sind es vor allem die Italienreisenden und die im süddeutschen Raum beheimateten, die sich dieses Materials bedienten. In Rom war es für unbekannte Künstler von jenseits der Alpen besonders schwierig, an Aufträge zu gelangen. Sie mussten sich teilweise mit der „maniera piccola“ begnügen.³

Karel van Mander bemerkte in seinem *Schilder-boeck* (1604), dass sie selten bemerkenswerte Aufträge erhielten und daher am laufenden Band kleinformatige Kupfertafeln minderer Qualität für Rom besuchende Pilger produzierten.⁴ Ganz anders verhält es sich dagegen mit der aufwendigen, kostbaren Kabinettmalerei auf Kupfertafeln, die von Sammlern begehrt und quer durch Europa gehandelt wurde. Solche Kabinettstücke können sowohl eigenständige Gemälde, als auch dekorative Stücke darstellen, die in luxuriöse Möbel eingebaut wurden. Der Architekt Heinrich Schickardt sah 1600 in der römischen Villa Medici „einen schönen Schreibtisch, darin Hans Rottenhammers gemalte Kupfer“.⁵ Die namentliche Erwähnung des Malers belegt den hohen Stellenwert des Künstlers und zeigt, dass es sich hier keineswegs um reine Dekorationsstücke handelte. Die Wertschätzung von Gemälden auf Kupfer zeigt sich auch in der Aussage, wonach der Maler Paul Bril dem Kunsthändler Philipp Hainhofer die Fertigung eines Bildes auf Kupfer für 100 Goldkronen und auf gleich großer Leinwand für nur 80 Goldkronen anbot.⁶ Unklar ist, ob in dem höheren Preis für die Ausführung des Gemäldes auf Kupfer eventuell auch erhöhte Materialkosten durch den kostspieligen Bildträger zu Buche schlugen. Wadum konnte für Antwerpen darlegen, dass Preise für Kupfertafeln sich nicht wesentlich von denen gleich großer Holztafeln unterschieden.⁷ Fabri gibt für dieselbe Region an, dass die Preise je nach Stärke der Kupfertafel variierten.⁸ Es ist bislang ungeklärt, wie sich die Preise in anderen europäischen Regionen zueinander verhielten.⁹ Als vorteilhaft erwies sich offenbar die Stabilität der Kupferplatten, die eine arbeitsteilige Zusammenarbeit mehrerer Künstler über weite Entfernungen relativ uneingeschränkt ermöglichte.

Der Katalog zur Ausstellung *Copper as Canvas* in Phoenix, Kansas City und Den Haag 1998/99 thematisierte erstmals umfassend technologische Fragen zur Malerei auf Kupfer.¹⁰ Der Tagungsband aus Valencia von 2017 gibt einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu Kunsttechnologie und Konservierungsfragen.¹¹



Abb. 1: Horizontal orientierte Bearbeitungsspuren in der Kupfertafel, Kat. Nr. 1027

bene Streckwerke zum kalten Auswalzen von Blechen. Bereits um 1600 sind auch wassergetriebene Walzwerke erwähnt.⁴⁶ Für das 17. Jahrhundert sind zahlreiche Beispiele belegt. Stärker verbreitete es sich wohl nach 1760 vor allem im Schiffsbau.⁴⁷ Die Unterscheidung zwischen gewalzten und gehämmerten Blechen ist durch bloße Betrachtung kaum zu klären, denn horizontale Strukturen entstehen sowohl beim Walzvorgang als auch unter

dem Hammer, unter dem die Tafeln in parallelen Bahnen durchgeführt wurden. Zur eindeutigen Klärung wäre eine metallurgische Untersuchung notwendig oder ein Befund mit Hammererschlagspuren, die durch anschließendes Walzen länglich deformiert wurden.⁴⁸

Einige der untersuchten Kupfertafeln, wie Rottenhammers *Allegorie der Künste mit Venus malender Pictura* (Kat. Nr. 690), sind ausgesprochen glatt und sorgfältig geschliffen. Auf einigen sind rückseitig anhaftende dunkle Verkrustungen sichtbar, die meist in das Metall eingebettet sind und mit dem Niveau der Blechoberfläche abschließen, sodass sie vermutlich bereits bei der Tafelherstellung vorhanden waren und in das Blech eingearbeitet wurden (Abb. 3). Wo dieses schwarze Material herausgebrochen ist, ist das freigelegte Kupfer hell und uneben. Es könnte sich also um anhaftende Verunreinigungen aus dem Herstellungsprozess handeln. Vor diesem Hintergrund ist der Rat Bosses interessant, der im Jahre 1745 dazu riet, zum Bemalen eines Kupferbleches die am wenigsten „schiferige“ Seite zu wählen, gut zu schleifen „bis daß keine Grüblein / Flecken / Hammer-Schläge oder Gruben / so im Schmieden gemacht worden / Schifer (...) noch andere Ungelegenheiten darauf mehr zu spüren seyen“.⁴⁹ Möglicherweise hatte er vergleichbare Strukturen vor Augen.

Auf der Rückseite der *Landschaft mit Christus und der Samariterin* (Kat. Nr. 1941) von Johann König haben sich sichtbare Schabspu-



Abb. 2: Unebene Struktur des Kupferbleches im Reflexlicht, Kat. Nr. 1027



Abb. 3: Mikroskopaufnahme der schwarzen Ablagerungen im Kupferblech, Kat. Nr. 1027



Abb. 5: Mikroskopaufnahme von Riefen im Kupferblech, die später von einem glatten, runden Hammer nivelliert wurden, Kat. Nr. 1694

ren eines Werkzeuges erhalten, die teilweise abrupt enden, wo das Werkzeug hart abgesetzt wurde (Abb. 4). Hierzu ist die Angabe Crökers von Interesse, der in seiner Anweisung für den Maler (1736) das Glätten einer Kupfertafel mit einem Hobel und Talg beschreibt, bevor sie geschliffen werden solle.⁵⁰ Im beschriebenen Beispiel wurden die Riefen nachfolgend mit einem Hammer nivelliert und sind daher vermutlich eher den Arbeiten des Kupferschmieds während der Tafelherstellung zuzuordnen als denen des arbeitenden Künstlers. Auch die Tafel der Dürer-Renaissance mit einer *Gemäldekopie nach dem Stich von Raphael Sadeler d. Ä. von Grünewalds ›Kleiner Kreuzigung‹* (Kat. Nr. 1694) zeigt rückseitig scharfe Riefen, die nachfolgend von runden Hammerschlagspuren geglättet wurden (Abb. 5). In beiden Beispielen lässt sich dadurch die Abfolge der zwei Arbeitsschritte rekonstruieren.



Abb. 4: Mikroskopaufnahme der Schabspuren auf der Tafelrückseite, Kat. Nr. 1941



Abb. 6: Mikroskopaufnahme mit plastisch aus dem Blech heraustretenden Abdrücken eines Werkzeuges, Kat. Nr. 2039

Auf der Rückseite von Elsheimers *Heiliger Familie mit Engeln und Johannesknaben* (Kat. Nr. 2039) finden sich auffallende erhabene Strukturen in wechselnder Richtung, die möglicherweise durch Abdrücke einer Werkzeugoberfläche, wie die eines mit Leder oder Textil bezogenen Hammers, entstanden sein könnten. Sie liegen über dem Niveau der Tafeloberfläche und ragen erhaben aus dieser heraus (Abb. 6).

Die Tafelränder der Gemälde sind teilweise stark geglättet, an anderen haben sich dagegen sichtbare Werkspuren erhalten, wie die einer Feile an der *Heiligen Familie mit Engeln und Johannesknaben* Elsheimers (Abb. 7). Auch vom Zuschneiden der Bleche lassen sich mitunter Spuren finden. Wurde das Kupferblech etwa mit einer großen Stockscheren geschnitten, so drückte diese die Oberseite des weichen Bleches rund herab und an der Unterseite



HANS VON AACHEN

(1552–1615)

Laut der Inschrift seiner noch bis Ende des 19. Jahrhunderts erhaltenen Grabplatte (zuletzt im Prager Veitsdom), starb der Künstler am 4. März 1615 im 63. Lebensjahr, sodass er demzufolge um 1552 geboren wurde (und nicht 1556).¹ Dass der Geburtsort Köln gewesen sei, ist bereits in Carel van Manders (1548–1606) „Schilder-Boeck“ (1603–1604) vermerkt,² doch ist dies bis jetzt durch keine Archivquelle belegbar. Van Mander – der als Geburtsjahr irrtümlich 1556 angibt – berichtet, dass von Aachen im Alter von etwa 12 Jahren in Köln zu einem in Antwerpen ausgebildeten wallonischen Porträtmaler in die Lehre kam. Von ihm wird nur der Vorname Georg Jörg/Jerrigh mitgeteilt; der Künstler konnte bis heute nicht identifiziert werden.

Hans von Aachen wird seine Malerlehre wahrscheinlich in Köln absolviert haben, wo zu jener Zeit die Malerordnung von 1449 galt, die in einer Abschrift aus dem Jahr 1550 überliefert ist.³ Wenn diese Lokalisierung zutrifft, so betrug seine durch die Zunft kontrollierte Ausbildungszeit insgesamt sechs Jahre, die sich aus vier Lehr- und zwei Gesellenjahren zusammensetzten. Vermutlich legte er dort auch die Meisterprüfung ab; über die Art und Weise schweigt sich die Kölner Malerordnung aus. Danach war er Meister in dem Maleramt (Gaffel) und hätte nun selbstständig eine Malerwerkstatt betreiben können. In Köln waren die Maler (Schilder) zusammen mit den Wappenstickern, Sattlern und Glasern in einer Zunft vereinigt. Die bereits genannte Ordnung von 1449 (Abschrift von 1550) führt aber auch Artikel für die Bildschnitzer mit auf.

Im Alter von ungefähr 22 Jahren ging unser Künstler laut Van Mander nach Italien; er sollte etwa zehn Jahre dort verbringen. Anders als seine Landsleute Johann Liss (um 1597?–1631) oder Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684), die zunftrechtlich als Gesellen nach Italien gingen, wechselte Hans von Aachen als ausgebildeter Maler (als Meister der Kölner Malerzunft) ins Ausland; er befand sich also nicht – wie Liss oder Schönfeld – auf einer von den Zünften vorgeschriebenen Gesellenwanderung.

Um das Jahr 1574 ging Aachen zunächst nach Venedig und dann nach Rom. In beiden Städten gab es bereits große nordalpine Künstlerkolonien, auch aus dem deutschsprachigen Raum.

In Venedig arbeitete er anfänglich für den flämischen Maler und Kunsthändler Gaspar Rem (1542–1616), den er auch in einem gezeichneten wie gemalten Porträt festhielt. „Für den erwähnten Gaspar machte er unter anderem mit Hilfe des Spiegels sein Selbstporträt, lachend aufgefasst, ein hervorragend durchgearbeitetes und wunderschön gemaltes Bild.“⁴

Spätestens hier, in der Lagunenstadt, lernte Hans von Aachen das Geschäft des Kunsthandels und das der europaweit agierenden Kunstagenten kennen. Unter den Kunsthändlern befanden sich viele – wie Rem –, die selbst Künstler waren; Aachen wird später selbst im kaiserlichen Auftrag nach Kunstwerken bzw. jungen Talenten Ausschau halten. In Venedig traf er auch auf den aus Füssen (Allgäu) stammenden Goldschmied und Juwelier Hans Jakob König († 1603), der als Kunsthändler über beste Verbindungen verfügte; sein gleichnamiger Sohn wird später am Prager Hof arbeiten.

1577 ist Hans von Aachen in Rom, und zwar im Haus des Malers Anthonis Santvoort (um 1552–1600), der aus Mechelen stammte, verbürgt. Dort lernte er noch Hans Speckaert (ca. 1540–ca. 1577) kennen, der Mentor einer informellen Zeichenakademie⁵ war. Nach Lothar Sickel (2012) soll sich Hans von Aachen mit einer Schwester Santvoorts, nämlich mit der damals noch unverheirateten Venusta Ceccarini († 1599), in einem Selbstbildnis

HANS VON AACHEN /

KOPIE NACH HANS VON AACHEN

KAT. NR. 2017.1

LACHENDER MANN MIT EINEM GLAS WEIN

(SELBSTBILDNIS)

Technik: Ölmalerei auf Leinwand**Bildmaße:** 52 x 43,3 cm**Bezeichnungen:**

Gemäldevorderseite: nicht signiert

Gemälderückseite: Inventarzettel, SMB-GG 2017; Zettel eines Auktionshauses

Technologischer Aufbau

Bildträger: Die Malleinwand besteht aus einem mitteldichten Gewebe in Leinenbindung (Fadenzahl 15 x 14), das typische Unregelmäßigkeiten wie unterschiedliche Fadenstärken und Fadenverdickungen aufweist. Über die originale Aufspannung lässt sich keine differenzierte Aussage treffen, da alle Bildränder beschnitten sind. Allein am rechten Bildrand zeigen sich im Röntgenbild typische Gewebeverdehnungen, die beim Aufspannen der Leinwand auf einen nicht mehr existierenden originalen Spannrahmen entstanden. Diese Spanngirlanden belegen, zumindest für den rechten Bildrand, dass das Format nicht wesentlich größer gewesen sein kann (ursprüngliche Bildmaße: mindestens 53,5 x 43,3 cm).

Grundierung: Die Malerei ist auf einer zweischichtigen Grundierung ausgeführt: Die erste, gelblicherfarbene Schicht besteht überwiegend aus Kreide, ist mit Eisenoxid pigmentiert und enthält zusätzlich Quarz (Siliziumdioxid)¹⁸; eine darüber liegende, deutlich dünnere, hellgraue Schicht enthält Bleiweiß, Ocker und

Knochenschwarz.¹⁹ Der hohe Kreideanteil²⁰ in der unteren Schicht legt nahe, dass es sich um eine leimgebundene Grundierung handelt, die durch die darüber aufgetragene ölhaltige, graue Schicht abgetönt und zugleich isoliert wurde. Möglicherweise handelt es sich bei der kreidehaltigen Schicht um einen Emulsionsgrund, wie in den zeitgenössischen Quellschriften mehrfach beschrieben. Deren Gebrauch im 17. Jahrhundert ist sowohl für niederländische Gemälde als auch für Böhmen (Prager Hof) nachgewiesen.²¹

Über die Grundierpraxis des Hans von Aachen liegen bisher keine systematischen Untersuchungen vor, die zur gesicherten Einordnung des Gemäldes in sein Œuvre beitragen könnten. Zu den Grundierungen der Prager Manieristen Hans von Aachen und Bartholomäus Spranger findet sich der Hinweis auf die Verwendung von bleiweißhaltiger Rosaimprimitur über graubrauner Grundierung.²² Dies korrespondiert mit dem Aufbau der Grundierung der Porträtdarstellung, weicht allerdings in der Farbgebung der Schichten ab. Für das in Rom entstandene Gemälde *Tarquinius und Lucretia*, um 1600, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 9862, verwendete Hans von Aachen eine Grundierung aus mehreren Schichten gelben Ockers.²³

Unterzeichnung: Aus der Infrarotreflektographie (IRR 2018) ergeben sich keine Hinweise, ob und wie der Künstler das Porträt unterzeichnete.

Farbschicht/Malweise: Das Porträt ist in einem vergleichsweise kurzen Malvorgang mit ölhaltigen Farben ausgeführt. Dabei fanden überwiegend als Pigmente Verwendung (analysiert): Bleiweiß, Knochenschwarz, braunes und rotes Eisenoxid und Ocker.²⁴ Zuerst sind Oberkörperansatz, Gesichtsformen und Hand mit deckenden, teilweise pastosen Farben in der jeweiligen Lokalfarbe auf der warmtonig hellgrauen Grundierung angelegt worden. Im fortschreitenden Malprozess präziserte der Künstler Form und Farbigkeit sowohl mit Deckfarben als auch mit aufgesetzten Lasuren. Das Weinglas aus roter, schwarzer und weißer Farbe ist unmittelbar auf dem hellgrauen Grund ausgeführt. Die wellenförmigen Konturen des originalen Kragens aus bleiweißhaltiger Farbe sind mit großzügigem Pinselduktus angegeben. Die grün-graue Farbe des links dunkleren Hintergrundes enthält schwarze, rote und weiße Pigmente. Diese Farbschicht setzte der Künstler erst im Endstadium der Malerei aus. Deutlich aufwendiger als Körper und Hand sind die Gesichtszüge sowie das Ohr gemalt: Für die Warmtonigkeit der Gesichtsfarbe wurden über dem hellen Braun-Gelb der ersten Bildanlage partiell weitere Differenzierungen mit deckenden rosa bis roten Farben ausgearbeitet. Besonders die Form der Nase und die Unterlippe sind mit pastoser rötlicher, bleiweißhaltiger Farbe nuanciert. In Halbschatten und Bart lässt sich eine aufgesetzte, grün-braune Lasur feststellen.

Abb. 1: Infrarotreflektographie, Detail





JOHANN KÖNIG

KAT. NR. 1843

LANDSCHAFT MIT DANKOPFER NOAHS

1610–20

Technik: Ölmalerei auf Kupfertafel**Bildmaße:** 18,2 x 27,4 cm**Bezeichnungen:**

Gemäldevorderseite: nicht signiert

Gemälderückseite: rosa Pappkarte, USA 1945–48 „Owner Kaiser Friedrich Museum, Berlin/Artist Adam Elsheimer (1578–1610)/ Title The Drunkness of Noah“ (durchgestrichen, korrigiert als „Thanks offering“)/„National Gallery of Art“, handschriftlich auf der Karte vermerkt „58“ (Nummer der Röntgenaufnahmen in Washington 1945–48)

Rahmenrückseite: rechteckiges Etikett, abgeschrägte Ecken, rote Rahmung, Schreibmaschinentypen „Army/54“; gedrucktes Etikett mit gezahntem Rand „S.L./Metropolitan Museum of Art/ LOAN EXHIBITION“, mit Schreibmaschine ergänzt „M-41“, mit Bleistift ergänzt „12“; Zettel von Ausstellungstournee in den USA 1945–48 (Nummer M-41 entspricht der Kat. Nr. des Exponats im Ausstellungskatalog); Rahmeninventarzettel „93.56“; moderner Inventarzettel (auf Rückseitenkarton)

Technologischer Aufbau

Bildträger: Das Gemälde ist auf einer mit 0,7–1,2 mm starken und damit auffallend unregelmäßigen Kupferplatte ausgeführt. Die Tafelrückseite weist Spuren des Kupferhammers und einzelne Schleifspuren auf. Sie trägt einen transparenten Überzug (Abb. 1). An den original erhaltenen Rändern hat eine Metallschere beim Zuschneiden des Bleches kleine Kerben und unregelmäßige Kantenverläufe erzeugt. Die Ecken sind nicht gerundet. Auf der Vorderseite der Tafel zeichnen sich in der Infrarotreflektographie (IRR) unter der Grundierung feine Linien entlang der Ränder ab, die als Formatmarkierungen dienten. Auf der Vorderseite sind konsequent vertikal ausgerichtete Schleifspuren sichtbar. Die kurze Seite der Tafel von Kat. Nr. 1843 und die lange Seite von Kat. Nr. 664C sind exakt gleich lang, die eine Tafel ist damit genau doppelt so groß wie die andere, ein Hinweis auf mögliche Standardformate (siehe den Aufsatz von Stelzig in diesem Katalog). Die Kupferplatte besteht aus sehr reinem Kupfer von über 99% mit geringen Mengen an Blei, Eisen und Nickel.¹

Grundierung/Isolierung: Die Tafel hat eine sehr dünne hellgraue Grundierung, die partiell so dünn ist, dass der Kupferfarbton hindurchschimmert und die Riefen im Bildträger sichtbar sind. In

SEBASTIAN STOSKOPFF

KAT. NR. 73.1

TISCH MIT GLÄSERKORB, FLASCHEN, SCHRAUBDOSE UND TEESCHALE

UM 1630/40

Technik: Ölmalerei auf Leinwand**Bildmaße:** 124,8 x 101,3 cm**Bezeichnungen:**

Gemäldevorderseite: nicht signiert

Gemälderückseite: auf der oberen Nagelkante rechts Papieraufkleber mit doppeltem blauen Rand „STOSS“ (schwarzer Kugelschreiber); auf dem Keilrahmen (oben, mittig) Papieraufkleber (1966–1973) „David M. Koetser Gallery/37 Talstrasse 8001 Zürich/Telephon: 275240“, darunter maschinenschriftlich: „SEBASTIAN STOSKOPFF/1597–1657/No. 389“

Keilrahmen: oben rechts, handschriftlich „389“ (weiße Kreide, Nummer umrandet); mittig, links: Papieraufkleber, gedruckt (nach 1973) „Ehemals Staatliche Museen Berlin/Museum Dahlem/Kat.Nr.“, darunter, handschriftlich (schwarzer Tintenroller) „1/73 Stoskopf,/Sebastiano“

Technologischer Aufbau

Bildträger: Für die Herstellung des textilen Bildträgers verwendete man mit hoher Wahrscheinlichkeit Flachs.⁹ Das Gewebe in Leinenbindung hat eine für Malleinwände aus dem 17. Jahrhundert durchschnittliche Webdichte (Fadenzahl 12 x 13 pro cm²).¹⁰ Einer Untersuchung an fünf Leinwandbildern des Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Straßburg) zufolge verwendete Stoskopff unterschiedlich dicht gewebte Leinwände.¹¹

Spuren der originalen Aufspannung sind die ausgeprägten, steil verlaufenden Spanngirlanden an allen Bildrändern, die im Röntgenbild (2015) gut sichtbar sind. Obgleich die Spannblätter fehlen, kann man daher davon ausgehen, dass sich das originale Bildformat erhalten hat. Parallel zum Rand verlaufende Alterssprünge in der Farbschicht weisen darauf hin, dass die Leisten des ursprünglichen, nicht mehr erhaltenen Spannrahmens 5 cm breit waren.

Grundierung/Isolierung: Die dünn aufgetragene Grundierung ist zweischichtig aufgebaut. Auf dem Gewebe liegt eine rötliche Schicht, die ein Erdpigment mit einer Farbigkeit wie roter Ocker enthält. Mikroskopisch erkennbar sind feine dunkle und helle sowie wenige größere, farbgebende rote Pigmente. Die obere, gelblich-weiße Grundierungsschicht mit gelblich-transparenten Einschlüssen enthält mit hoher Wahrscheinlichkeit Bleiweiß (Röntgenaufnahme 2015). In dieser Schicht sind mit bloßem Au-

ge körnige, weiße Agglomerate erkennbar, die bei der Herstellung der Grundiermasse verursacht worden sein können.

Die rationelle Zusammensetzung der roten Grundierschicht lässt vermuten, dass es sich um eine kommerziell präparierte Vorgrundierung handeln könnte, gemäß der handwerklichen Praxis in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, die aber auch für Frankreich, Italien und Spanien belegt ist.¹² Grundierschichten, die eine Ausmischung von rotem Erdpigment mit Kreide enthalten, waren in Paris zwischen 1600 und 1640 verbreitet.¹³

Quellenschriften des 17. Jahrhunderts, wie beispielsweise die Rezeptsammlung des Théodore Turquet de Mayerne, erwähnen als Bindemittel der Grundiermassen für Leinwand überwiegend Öle.¹⁴

Unterzeichnung: Bei der Untersuchung mit der Infrarotkamera (2015) konnte keine Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Dieser Befund geht mit der oben erwähnten technischen Untersuchung an fünf Bildern von Stoskopff in Straßburg konform.¹⁵ Zieht man den Entstehungsprozess des Bildes (siehe unten) in Betracht, muss es dennoch eine zeichnerische Bildanlage gegeben haben. Eine gemalte graue Linie, die den Schatten des Gläserkorbes begrenzt, lässt eine graue Pinselunterzeichnung auf der hellen Grundierung vermuten.

Farbschicht/Malweise: Augenscheinlich handelt es sich um eine ölhaltige Malerei. Stoskopff führte zuerst die großen Farbflächen aus, bevor er die eigentlichen Gegenstände des Stilllebens malte. Der Farbauftrag erfolgte bildkompositorisch von hinten nach vorne und wurde zunehmend dicker. Ein deutlicher Pinselduktus ist nur innerhalb des Tischtuches und der gesetzten Lichter sichtbar. Im zuerst mit einem sehr feinen, dunklen Braungrün dünn-schichtig angelegten Hintergrund blieben die Umrisse der Gegenstände und des Tisches ausgespart, wie bei der mikroskopischen Betrachtung der aneinandergrenzenden Farbflächen von Hintergrund und Gegenständen erkennbar (Überlappungen, so weit ersichtlich, von ca. 1–3 mm). Im folgenden Arbeitsschritt wurde der Tisch angelegt, auch hier sind die Umrisse der darauf stehenden Objekte zunächst freigelassen.

Der Aufbau der restlichen Elemente erfolgte versiert und rationell. So ist beispielsweise der Gläserkorb mit einem mittleren Ockerton angelegt, deckend darauf gesetzte Schatten und Lichter in helleren und dunkleren Ockertönen dienen zur Modellierung. Die Gläser sind alle auf ähnliche Weise aufgebaut: Mit einer dünnen schwarzen Linie sind die oberen Ränder und die Füße der Gläser angegeben und ein mehr oder weniger mit Weiß ausgemischtes Grau dient zur Wiedergabe der Lichtreflexionen. Die zuletzt gesetzten Lichter sind weiß, gelb, ocker, rosa oder rotbraun. Vervollständigt wird das Glas für das Auge des Betrachters durch den durchscheinenden dunklen Hintergrund (Abb. 1).



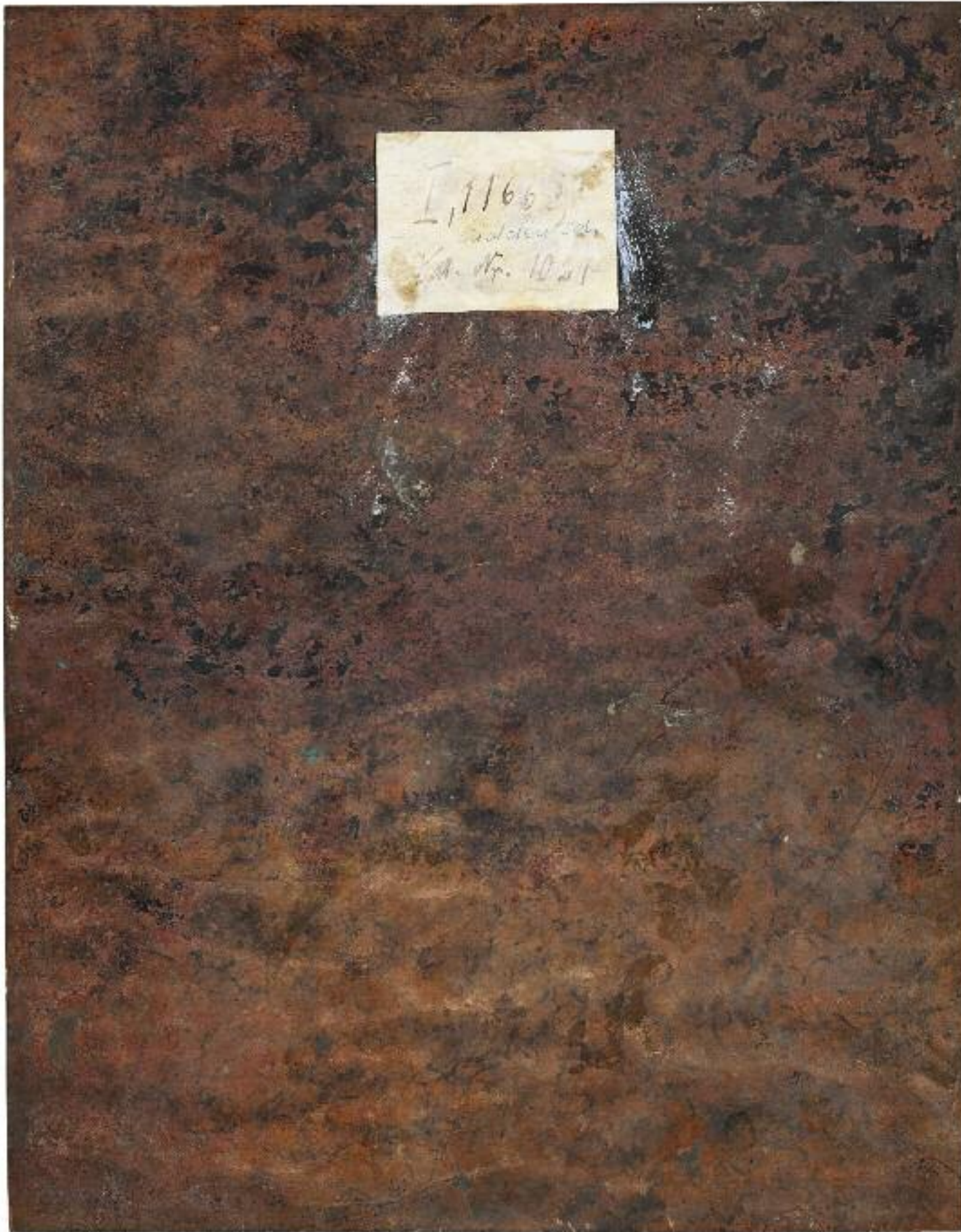


Abb. 1: Rückseite der Kupfertafel

vielfach reißt. Darüber ist die Schürze dünn aufgelegt, dann erst wurde die Hand gemalt. Die Pinselstrukturen der senkrechten Rockfalten gehen erkennbar unter dem Farbauftrag der Hand durch. Zur Modellierung von Dunkelheiten im Rock und den roten Schleifen sind Lasuren roten Farblacks aufgetragen.

In der Haube ist die erste Modellierung in Grau und Rötlichgrau ablesbar, darüber leuchtend rote Farbe in akzentuierenden Punkten und weiße Akzente. Eine aufgesetzte dünne, schwarze Linie markiert die Kontur des Stirnteils, der in pastos aufgesetztem, blassem Gelborange ausgeführt wurde.

Das Inkarnat ist hell aus dem Grauton der Grundierung herausmodelliert. Akzente in Mund, Nasenloch und Augenwinkel sind in rotem Farblack aufgesetzt; zusätzlich feine, dunkle Akzente in Augenbraue und Pupillen, auch im Haar (Scheitelzone) und an der verschatteten Kopfkontur (ihrer linken Seite). Abschließend wurden die schwarzen Farbbereiche tiefschwarz verstärkt. In den Falten des weißen Stoffes, an den bauschenden Ärmeln und feinen Falten vor der Brust, sind mit der Pinselspitze sehr feine, dünne, bläulich grauschwarze Schattenlinien aufgesetzt. Dort, wo die schwarze Spitze über dem roten Rock liegt, wurden als letzter Arbeitsgang winzige, leuchtend rote Punkte aufgesetzt.

Pentimenti: An der Hand gab es eine kleine Korrektur. Die Formen des kleinen Fingers erscheinen in der Infrarotreflektographie unklar.

Erhaltungszustand/Restaurierungen: Über der Malerei liegt mindestens ein Firnis. Unter Anregung im UV-Licht fluoresziert er hellgrün. Die Retuschen an den Gemälderändern erscheinen dunkel. Entlang des unteren Randes erscheint ein ca. 3 mm breiter Streifen in orangefarbener Fluoreszenz. Die Malschicht ist feinteilig craque-

liert. Die Haftung der Bildschicht ist gut. Entlang der Auflageflächen im Rahmenfalz ist durch fehlendes Falzpolster die Oberfläche berieben. Hier befinden sich an allen vier Seiten einzelne retuschierte Malschichtausbrüche. Auf der Oberfläche zeichnet sich in hellen Flecken ein alter Schimmelbefall mit weißem Mycel ab. Der Firnis ist in diesen Bereichen krepirt, seine Fluoreszenz vermindert. Der Schimmelbefall wurde bereits 1949 dokumentiert.

Restaurierungsdokumente: Karteikarte „Befund Febr. 1949: Kratzer, durch Verpackung.“; handschriftlich ergänzt: „Korb/ausstellbar nach Firnisbehandlung“; Zustandsprotokoll 1994: vergilbter Firnis, Fehlstellen, Kratzer, z. T. alt, Stockflecken, 2011: Behandlung des Schimmelbefalls

Sandra Stelzig

Rahmen (R.I.93.745): 19. Jahrhundert (?), schwarzer Profilrahmen mit eingelegter Goldleiste (genagelt), Fassung: schwarzer, dünner Farbauftrag über dunklem Holz, Profilhöhen stark berieben bis Holzlichtigkeit

Rainer Wendler

Herkunft: Erworben 1821 mit der Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly. 1833 als „Holländische Schule, weibliches Bildnis in rothem Kleid, schwarzem Leibchen mit weissen Ärmeln“ inventarisiert (I/1166, „Im Depot. Siegel hält nicht, weil Kupfer“)

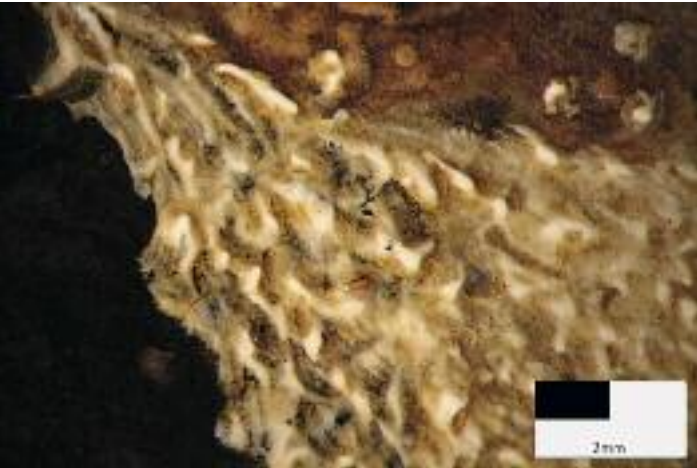
Ausgeliehen: 1906 bis 1913 in St. Petersburg, Deutsche Botschaft; 1928 bis 1937 in Marburg, Kunsthistorisches Museum der Universität.

In den Galeriekatalogen (Verzeichnissen): 1845 (Holländische Schule), 1847, 1850, 1851, 1855, 1857, 1860, 1886 (Holländische

Abb. 3: Mikroskopaufnahme des strukturierten Farbauftrages in der Haube



Abb. 4: Mikroskopaufnahme des strukturierten weißen Farbauftrages in der Kleidung



Schule des 17. Jahrhunderts), 1906 (St. Petersburg, Deutsche Botschaft, S. 501), 1912 (S. 564f.), 1921 (Deutsch, um 1660), 1931 (Süddeutsch, um 1660, Marburg, S. 646), 1989, 1996.

Die Zuschreibung erfolgte im Mai 1929 durch Adolf Feulner (handschriftliche Notiz in der alten wissenschaftlichen Kartei).

Literatur: Unpubliziert bis auf die summarische Aufzählung bei Schweers 2005, Bd. 3 (I), S. 1202.

Rainer Michaelis

Das Hüftporträt einer unbekannten jungen Frau in bürgerlicher Tracht wurde 1821 aus der Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly (1776–1848) für die Königlichen Museen erworben. Die Porträtierte² ist in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt wiedergegeben. Weiche Gesichtszüge unterstreichen ihr jugendliches Alter, ihr ruhiger Blick ist auf den Betrachter gerichtet, ohne ihn zu fokussieren. Strahlend stehen das reine Weiß und kräftige Orangerot ihrer Kleidung vor dem einheitlich mattbraunen Hintergrund. Da das Porträt weder Wappen noch Inschrift aufweist, ist eine Identifizierung der Dargestellten nicht möglich. Doch lässt der Vergleich ihrer Kleidung mit anderen Quellen (wie Porträts, Trachtenbüchern und Kleiderverordnungen) eine genauere Lokalisierung möglich erscheinen.

Die junge Frau trägt ein mehrteiliges Ensemble, bestehend aus Jacke, Hemd, Rock und Schürze. Es gibt die hohe Taillenlinie wieder, die um 1630 modern geworden war. Von Holland ausgehend hatte sich im Bürgertum diese neue und legerere Art sich zu kleiden etabliert, in Ablehnung der rigiden spanischen Tracht, die bis dahin in Europa den modischen Ton angab. Der neuen, zwangloseren Mode entspricht insbesondere die Jacke, das sogenannte „Brüstlein“, mit den offenen Ärmeln, aus denen die weiten Hemdärmel üppig hervorquellen.³

Dieser Jackentyp wurde nach 1650 sowohl von Damen als auch Herren getragen und gab den allgemeinen Wunsch nach einer bequemerer Kleidung wieder. Ein Besatz aus schwarzen Bandschleifen schmückt die vorderen Kanten und verbindet die Ärmel im unteren Bereich. Die offen getragene Jacke gibt den Blick auf ein weißes Hemd mit rundem Ausschnitt frei.⁴ Es ist über der Brust in vertikale Falten gelegt und mit zarter Stickerei verziert. Über den Handgelenken bilden die üppigen Hemdärmel einen dekorativen Bausch, der von orangeroten Schleifen zusammengehalten wird.⁵ Orangerot ist auch der weite Rock, über dem die Dargestellte eine feingefaltelte weiße Zierschürze, den



Abb. 5: Goldhaube einer Nürnberger Patrizierin, Nürnberg, 1650–1700, Seide (gelb), Knüpftechnik, Flindern (Metall), geklöppelte Metallborte, Polsterung, GNM, T 35

Abb. 6: Detailaufnahme der Berliner Haube

