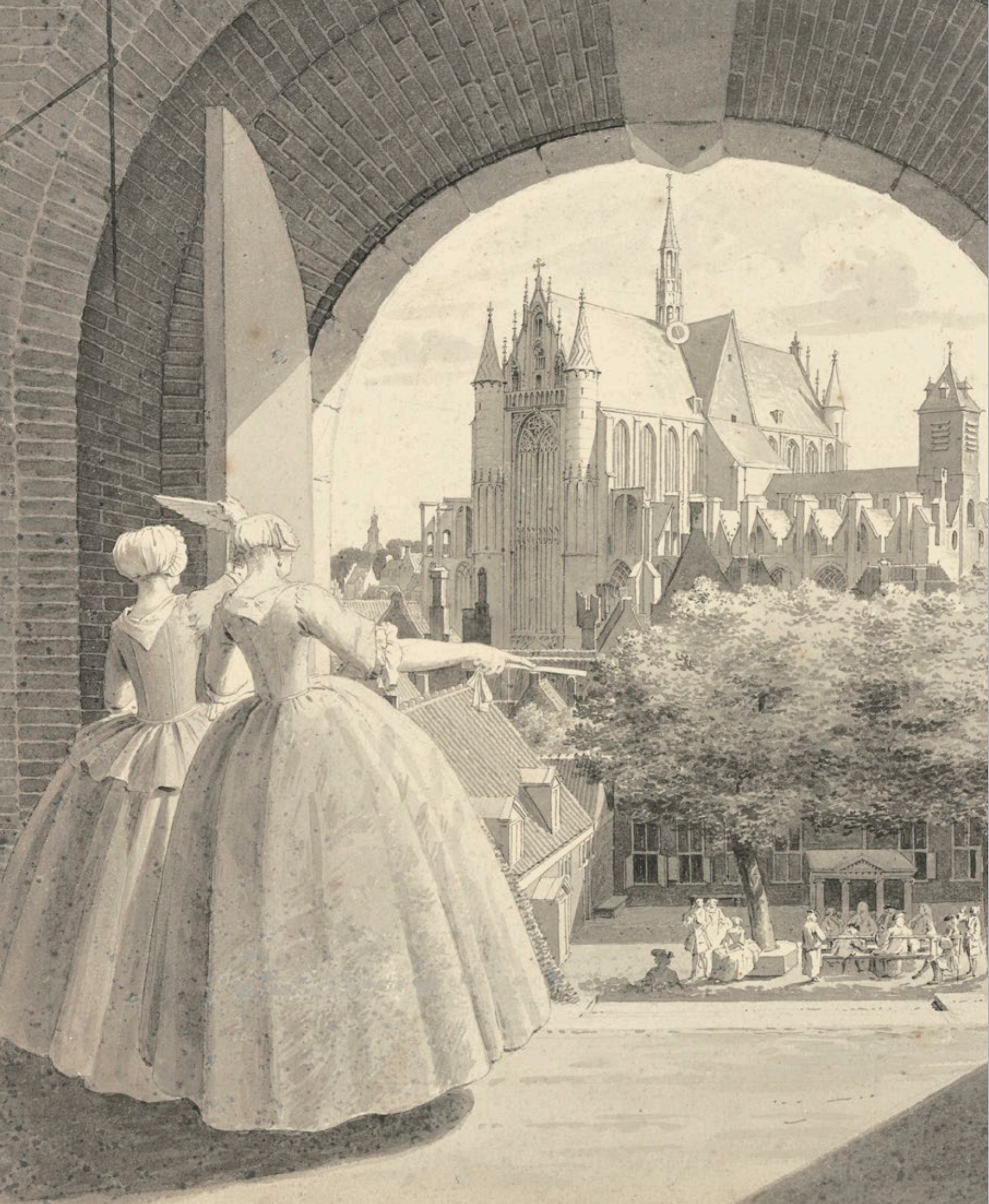


The background of the poster features two detailed watercolor illustrations of birds, likely from the 18th century. The top bird is a Red-throated Diver (Grutto), shown in profile facing right, with its wings slightly spread. It has a dark head, a bright red throat and breast, and a white belly. The bottom bird is a Red-headed Diver (Roodkapje), shown in profile facing left, with its wings spread. It has a dark head, a bright red head and neck, and a white belly. Both birds are perched on a branch. The illustrations are set against a light beige circular background. The title 'SCHAU LUST' is overlaid in large, white, serif capital letters.

SCHAU LUST

NIEDERLÄNDISCHE ZEICHENKUNST
DES 18. JAHRHUNDERTS



Annett Sandfort

SCHAU LUST

NIEDERLÄNDISCHE ZEICHENKUNST
DES 18. JAHRHUNDERTS

Sandstein Verlag

DAS PROJEKT WURDE ERMÖGLICHT DURCH

STIFTUNG
GABRIELE
BUSCH-HAUCK

INHALT

7	VORWORT
9	DANK
11	NIEDERLÄNDISCHE ZEICHNUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS AUS DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG DES STÄDEL MUSEUMS
21	KATALOG
23	KLASSIZISMUS UND BAROCK IM 18. JAHRHUNDERT Kat. Nr. 1–24
81	TOPOGRAFIEN Kat. Nr. 25–37
117	BLUMEN, FRÜCHTE UND TIERE Kat. Nr. 38–51
155	GENRE, THEATER UND DIE KUNST DES GOLDENEN ZEITALTERS Kat. Nr. 52–64
191	LANDSCHAFT IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS Kat. Nr. 65–81
235	WASSERZEICHEN
251	LITERATURVERZEICHNIS
261	KÜNSTLERVERZEICHNIS
262	IMPRESSUM
264	ABBILDUNGSNACHWEIS



◀ Kat. Nr. 70, Detail

NIEDERLÄNDISCHE ZEICHNUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS AUS DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG DES STÄDEL MUSEUMS

Die Graphische Sammlung des Städel Museums bewahrt mit annähernd 600 Blättern einen ungewöhnlich großen Bestand an niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts.¹ Eine erste Auswahl aus diesem zuvor gänzlich unbeachteten Bereich der Sammlung wurde im Jahr 2000 in Annette Strechs Ausstellungs- und Bestandskatalog *Nach dem Leben und aus der Phantasie* veröffentlicht, dort im Rahmen der ersten wissenschaftlich-kritischen Auseinandersetzung mit den niederländischen Altmeisterzeichnungen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert im Städel Museum insgesamt.² An diese Arbeit wird hier angeknüpft und zugleich wird der Blick konzentriert, indem die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts zum alleinigen Thema gemacht sind. Auch hierbei musste aus der großen Anzahl eine Auswahl getroffen werden; 81 ausführlich besprochene Werke veranschaulichen exemplarisch die Struktur der Sammlung in Hinblick auf die vertretenen Künstler, das inhaltliche Spektrum und die künstlerische Qualität.³

Nach ersten verstreuten wissenschaftlichen Publikationen⁴ bildete der von Roger Mandle verfasste Katalog zur Ausstellung *Dutch Masterpieces from the Eighteenth Century*, die in den Jahren 1971 und 1972 in Minneapolis, Toledo und Philadelphia gezeigt wurde, den Auftakt zur neueren Forschungsgeschichte zu den niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts.⁵ Mandles Katalog behandelte Gemälde und Zeichnungen und lieferte einen ersten wissenschaftlichen Überblick über die Thematik insgesamt. Eingeleitet wurde der Katalog durch einen Essay von J. W. Niemeijer, von 1974 bis 1990 Direktor des Rijksprentenkabinetts in Amsterdam. Niemeijer und zahlreiche andere Autoren publizierten in den folgenden Jahren eine Vielzahl von Einzelbeiträgen auf diesem Gebiet. Dies mündete 1990/91 in eine grundlegende Ausstellung über die Aquarellzeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Amsterdamer Rijksprentenkabinet.⁶ Seitdem haben, neben verschiedenen anderen Forschern, insbesondere Charles Dumas und Robert-Jan te Rijdt in Aufsätzen und Monografien die Forschung zu einzelnen Künstlern, die teilweise zuvor wenig bekannt waren, vorangetrieben.⁷ Für die Bearbeitung der Bestände des Städel Museums waren auch die Ausstellungenskataloge *On country roads and fields. The depiction of the 18th- and 19th- century landscape* von 1997 und *Netherlandish art in the Rijksmuseum 1700–1800* aus dem Jahr 2006 von großer Bedeutung.⁸ Weitere grundlegende Literatur sind die seit den 1970er Jahren erschienenen Veröffentlichungen von Paul Knolle zu Zeichenakademien und -gesellschaften in den Niederlanden,⁹ der von Leslie Schwartz verfasste Bestandskatalog der Zeichnungen niederländischer Künstler, die zwischen 1740 und 1800 geboren wurden, im Teylers Museum in Haarlem¹⁰ und die Forschungen von Michiel Plomp zu niederländischen Sammlern von Zeichnungen im 18. Jahrhundert.¹¹ Unter den wenigen deutschen Publikationen zur Thematik war der Bestandskatalog der niederländischen Zeichnungen der Hamburger Kunsthalle von Annemarie Stefes hilfreich.¹² In jüngster Zeit, im Jahr 2019, richtete das Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België in Brüssel eine wichtige Ausstellung mit einer Auswahl von Blättern aus seinem reichen Bestand von niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus.¹³

Der Bestand im Städel Museum

Seinen Ursprung hat der Bestand der niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts im Städel Museum in der Vorgeschichte und den Anfängen der Institution. Der Frankfurter Kaufmann und Bankier Johann Friedrich Städel (1728–1816) stiftete mit seinem Testament, dem »Stiftungsbrief« von 1815, eine öffentliche, allen zugängliche Kunstsammlung,

die zugleich der Ausbildung von Künstlern dienen sollte. Seiner Stiftung hinterließ er, neben Geldvermögen und Immobilie, eine umfangreiche Sammlung von Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafiken.¹⁴ Zu diesem Ursprungsbestand kam kurze Zeit später die ebenso strukturierte, also Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken umfassende Sammlung von Johann Georg Grambs (1756–1817) hinzu. Grambs, ein Frankfurter Jurist, war über Jahre eng mit Städel befreundet und wurde von diesem im Stiftungsbrief zu einem der ersten Vorstände (Administratoren) der Stiftung ernannt.¹⁵ Nur wenige Monate nach Städels Tod und kurz bevor Grambs selbst verstarb, erwarb die Stiftung dessen Sammlung. Sowohl Städel als auch Grambs hatten kunstgeschichtlich breit gesammelt und alle Schulen und Epochen berücksichtigt. Gleichwohl gab es persönliche Vorlieben, und dazu zählten bei beiden Sammlern auch die niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Sie spiegeln damit ein spezifisch zeitgenössisches Interesse wider, einen bürgerlichen Geschmack, der Städel und Grambs mit den Sammlern und Auftraggebern in den Niederlanden, für die viele dieser Kunstwerke geschaffen wurden, verband. Der weitaus größte Teil der hier behandelten Blätter stammt daher – das zeigen auch die Provenienzangaben in den Katalognummern – aus dem Gründungsbestand des Städel Museums, aus den Sammlungen von Städel und Grambs. Nur eine geringe Anzahl von Zeichnungen wurde in diesem Bereich später hinzuerworben.

Man kann daran einen Wandel in der Bewertung dieser Kunst ablesen, der seit dem frühen 19. Jahrhundert zu beobachten ist. In den 1820er Jahren ließen die Stiftungsvorstände des Städelischen Kunstinstituts die Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken der Sammlung schriftlich in auf Französisch verfassten Katalogen festhalten. Der *Catalogue des desseins*, das Verzeichnis der Zeichnungen (das im Weiteren als »*Catalogue* 1825« zitiert wird), führt die beiden Sammlungen Städel und Grambs getrennt auf. Während Letztere dabei vollständig erfasst wurde, sind im Fall Städels von etwa 4 600 Zeichnungen nur ungefähr 1 900 ausgewählt, bei denen es sich um die Blätter handelte, die man zu diesem Zeitpunkt als museumswürdig erachtete. Dies entsprach einer Direktive, die Johann Friedrich Städel den Administratoren im Stiftungsbrief aufgegeben hatte; sie sollten nämlich die private Sammlung des Stifters von allen »schlechtern und mittelmäßigen« Werken befreien und diese veräußern, um mit den so gewonnenen Mitteln bessere Kunstwerke zu erwerben.¹⁶ Bei der Auswahl, die der Administrator Theodor Friedrich Arnold Kestner (1779–1847) und der Inspektor der Sammlungen Carl Friedrich Wendelstadt (1786–1840) um 1825 trafen, wurden die niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts nur zum Teil berücksichtigt. Dadurch entstand der Eindruck, dass der umfangreiche Bestand dieser Epoche vor allem aus der Sammlung Grambs stammte, seinem Geschmack entsprach und nicht dem von Städel.¹⁷ Erst jüngste Forschungen haben dieses Bild zurechtgerückt.¹⁸ Auch wenn über die Hälfte der heute im Städel Museum bewahrten niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts auf Johann Georg Grambs zurückgeht, lässt sich festhalten, dass Johann Friedrich Städel diese Kunst ebenso hoch schätzte und in bedeutendem Umfang sammelte.¹⁹

Woran lag es nun, dass diese Zeichnungen in den 1820er Jahren offenbar weniger geschätzt waren? In den Augen der Romantiker des frühen 19. Jahrhunderts ging es, in der Tradition des *Disegno*-Gedankens der Renaissance, im Medium der Zeichnung vor allem um deren schöpferisches Potenzial. In der Zeichnung, die sich im Feder-, Kreide- oder Pinselstrich auf dem Papier ganz unmittelbar äußert, entwickelt der Künstler seine Ideen, er notiert sie, er reflektiert sie und er arbeitet sie auf ein Ziel hin aus. Dem aufmerksamen Betrachter erschließt sich der Einfall, der Gedankengang des Künstlers, er kann dessen »Genie« nachvollziehen. Solche das Schöpferische vorweisende Werke gibt es auch unter den niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts (vgl. etwa Kat. Nr. 9, 13, 14), aber in der Regel findet sich dort eine andere Funktion. Viele der Blätter bedienten, bildmäßig vollendet, vor allem die Schaulust der aufgeklärten Bürger dieser Zeit und ihr Bedürfnis nach Austausch und Information.

Die Niederlande im 18. Jahrhundert

Die Republik der Vereinigten Niederlande des 18. Jahrhunderts unterschied sich politisch und ökonomisch von der des 17. Jahrhunderts. Aus dem Freiheitskampf gegen die spanischen katholischen Landesherren war im späten 16. Jahrhundert eine von Bürgern getragene Republik entstanden, die sich militärisch zu behaupten wusste und nicht zuletzt durch ihre weltweiten Kolonien eine mächtige ökonomische Kraft entfaltete. Das Goldene Zeitalter der niederländischen Republik war in all seinen Facetten vom Stolz auf das eigene, erkämpfte Land geprägt und äußerte sich dabei in einer reichen und eigenständigen Kunstproduktion, die für uns heute durch Namen wie Rembrandt oder Vermeer gekennzeichnet ist. Schon im 17. Jahrhundert führten Einfluss und Reichtum der Vereinigten Niederlande zu Zwistigkeiten mit konkurrierenden Großmächten; in der Folge kriegerischer Auseinandersetzungen mit England, Frankreich und anderen Mächten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, schließlich vor allem durch den für die Niederlande wirtschaftlich verlustreichen Spanischen Erbfolgekrieg (1702–1713), sank die Republik zum Status einer europäischen Mittelmacht ab.²⁰ Die niederländische Politik war in der Folge auf eine Wahrung des Vorhandenen ausgerichtet und vermied im 18. Jahrhundert, soweit es möglich war, an den Konflikten in Europa teilzunehmen.²¹ Innenpolitisch gab es eine latente Spannung zwischen der Republik und den von ihr eingesetzten »Statthaltern«, die zu absolutistischen Interessen tendierten. Von 1702 bis 1747 blieb das Amt des Statthalters unbesetzt (zweite statthalterlose Zeit nach der von 1650 bis 1672). Erst unter militärischer Bedrohung berief man 1747 Wilhelm IV. von Oranien-Nassau (1711–1751), nach dessen Amtszeit die Statthalterschaft erblich wurde. Im letzten Viertel des Jahrhunderts kam es, auch unter dem Eindruck aufgeklärten Gedankenguts und des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs, zu innenpolitischen Spannungen zwischen dem Statthalter Wilhelm V. (1748–1806) und einer republikanischen »patriotischen« Bewegung (siehe Kat. Nr. 81). Am Ende des Jahrhunderts, in der Folge der Französischen Revolution von Frankreich besetzt, wurden die Vereinigten Niederlande zunächst zur »Batavischen Republik« und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Königreich Holland erklärt, erst unter napoleonischer Kontrolle, dann, nach dem Wiener Kongress, mit den Oraniern als Monarchen.

Auch wenn die politische und wirtschaftliche Bedeutung der Niederlande im 18. Jahrhundert nicht mehr der des Goldenen Zeitalters entsprach und Amsterdam von London als führender Handelsmetropole abgelöst wurde, waren Staat und Gesellschaft wohlhabend, und Amsterdam blieb bis 1770 der bedeutendste Kunsthandelsplatz in Europa, bevor es von Paris hinsichtlich der jährlich stattfindenden Auktionen überholt wurde.²² Eine begüterte Bürgerschicht, die die Grundlagen ihres Reichtums im vorangegangenen Jahrhundert erworben hatte, sammelte Kunstwerke und vergab Aufträge an bildende Künstler. Eine führende Position in der europäischen Kunstproduktion allerdings nahm man nicht mehr ein; diesen Rang hatte Frankreich schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernommen, nach der absolutistischen Gründung der *Académie royale* in Paris im Jahr 1648.

Der französische Einfluss prägte schon vor 1700 die niederländische Kunst. Der noch dem 17. Jahrhundert angehörende, aus Lüttich stammende, jedoch in Amsterdam arbeitende Maler Gerard de Lairesse (1640–1711) wurde zum führenden Vertreter eines an der französischen Akademie orientierten Klassizismus und beeinflusste mit seinen kunsttheoretischen Gedanken, die einige Jahre vor seinem Tod publiziert wurden, auch das frühe 18. Jahrhundert.²³ Andere internationale Anregungen gesellten sich hinzu. Der wohl bekannteste Dekorationsmaler der Zeit, Jacob de Wit (Kat. Nr. 13, 14, 15, 16–18), verband die flämische Tradition von Rubens und van Dyck mit italienischen Vorbildern zu einem »holländischen Rokoko«. Zeichnungen, die solchen nicht genuin niederländischen, sondern internationalen Tendenzen folgen, sind im ersten Kapitel dieses Katalogs zusammengefasst. Bezeichnend ist, dass sich kein einheitliches Bild ergibt, sondern eine Mischung aus verschiedenen Einflüssen und Traditionen. Auch der wichtige Erwerbszweig der Buchillustration, mit Amsterdam als Zentrum, wird dort angesprochen, der seine Kundschaft nicht nur im Land selbst, sondern auch weit jenseits der niederländischen Grenzen fand.

► Abb. 1 Simon Fokke, *Eine Gesellschaft des Teeken-Collegie in einer Haarlemer Treckschute*, 1760, Pinsel in Grau und schwarze Kreide, 147×200 mm, Sammlung Atlas Splitgerber, Stadsarchief Amsterdam

Parallel zu diesen Phänomenen entwickelte sich im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts auf den Gebieten von Zeichenkunst und Buchillustration eine Hinwendung zum eigenen Land, die an alte niederländische Traditionen anknüpfte und diese mit einer empirisch registrierenden Sachlichkeit verband. Zeichnungen sehenswerter und bedeutungsvoller Orte in den Niederlanden, »Topografien«, vergewisserten sich auf eine neue Art der Heimat und ihrer Geschichte.²⁴ Grundlage solcher Darstellungen war das Zeichnen an Ort und Stelle, die genaue Aufnahme der Gegebenheiten, deren Ergebnis dann für druckgrafische Illustrationen oder autonome Zeichnungen bearbeitet wurde. Topografische Zeichner, darunter auch der führende Künstler auf diesem Gebiet, Cornelis Pronk (Kat. Nr. 25, 26, 27, 28), unternahmen ausführliche und gesellige Reisen in verschiedenste Landstriche der Niederlande; wie eine solche Reise mit einer sogenannten Treckschute – einem von Land aus gezogenen Reiseboot (vgl. Kat. Nr. 52) – aussehen konnte, zeigt eine 1760 datierte Zeichnung von Simon Fokke (Abb. 1; zu Fokke vgl. Kat. Nr. 20–21).

Pronk reiste nicht nur mit anderen topografischen Zeichnern. Wir haben Kenntnis von einer Reise, die er mit seinem Auftraggeber Andries Schoemaker (1660–1735) unternahm, einem Sammler, der das erarbeitete Bildmaterial zu einem persönlichen, umfangreichen *Atlas* niederländischer Sehenswürdigkeiten zusammenstellte.²⁵ Solche bürgerlichen Privatsammler, von denen es etliche gab, waren die grundlegende Klientel für die Zeichner dieses Jahrhunderts, eine andere waren die Verleger, die Bildmaterial für Publikationen benötigten.

Der Wissensdurst der Zeit erstreckte sich auf vielfältige Gebiete. Nicht nur *Atlanten* der heimatlichen Sehenswürdigkeiten wurden angelegt, es gab auch Kunst- und Naturaliensammlungen verschiedenster Ausrichtungen. Zeichnungen von Flora und Fauna waren wegen ihres künstlerischen Charakters ebenso gefragt wie als instruktive, lehrreiche Abbildungen. Außerdem reflektierten sie, wie die Szenen des Alltagslebens, niederländische Traditionen des 17. Jahrhunderts. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts spielte der Rückblick auf das Goldene Zeitalter, offenbar Ausdruck eines neu erwachenden Nationalgefühls, eine immer größere Rolle. Exemplarisch zeigt das die Gattung der Nachzeichnungen (*natekeningen*), die insbesondere niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts wiederholten, sie als Kopien für ein interessiertes Publikum zugänglich machten, die Vorlagen zugleich aber auch als kunstvolle Pinselzeichnungen in verkleinertem Format auf eine subtile Weise im Geschmack der Zeit künstlerisch interpretierten.²⁶ Solche Blätter, oft Meisterwerke in der Beherrschung zeichnerischer Techniken, fanden im 19. Jahrhundert keinen Anklang mehr. In einer ganzen Reihe von Fällen wurden sie im Städel Museum nicht als originale Zeichnungen, sondern als Reproduktionsgrafiken inventarisiert (vgl. Kat. Nr. 49–50, 51).

Niederländische Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts hieß nicht nur Rückblick auf die eigene Geschichte. Zeichnungen konnten sich auch mit der Gegenwart beschäftigen, etwa in den satirischen Schilderungen eines der originellsten niederländischen Künstler des 18. Jahrhunderts, Cornelis Troost (Kat. Nr. 52, 53), oder in Szenen aus beliebten Theaterstücken, wie etwa dem Blatt von Jacobus Buys (Kat. Nr. 55).

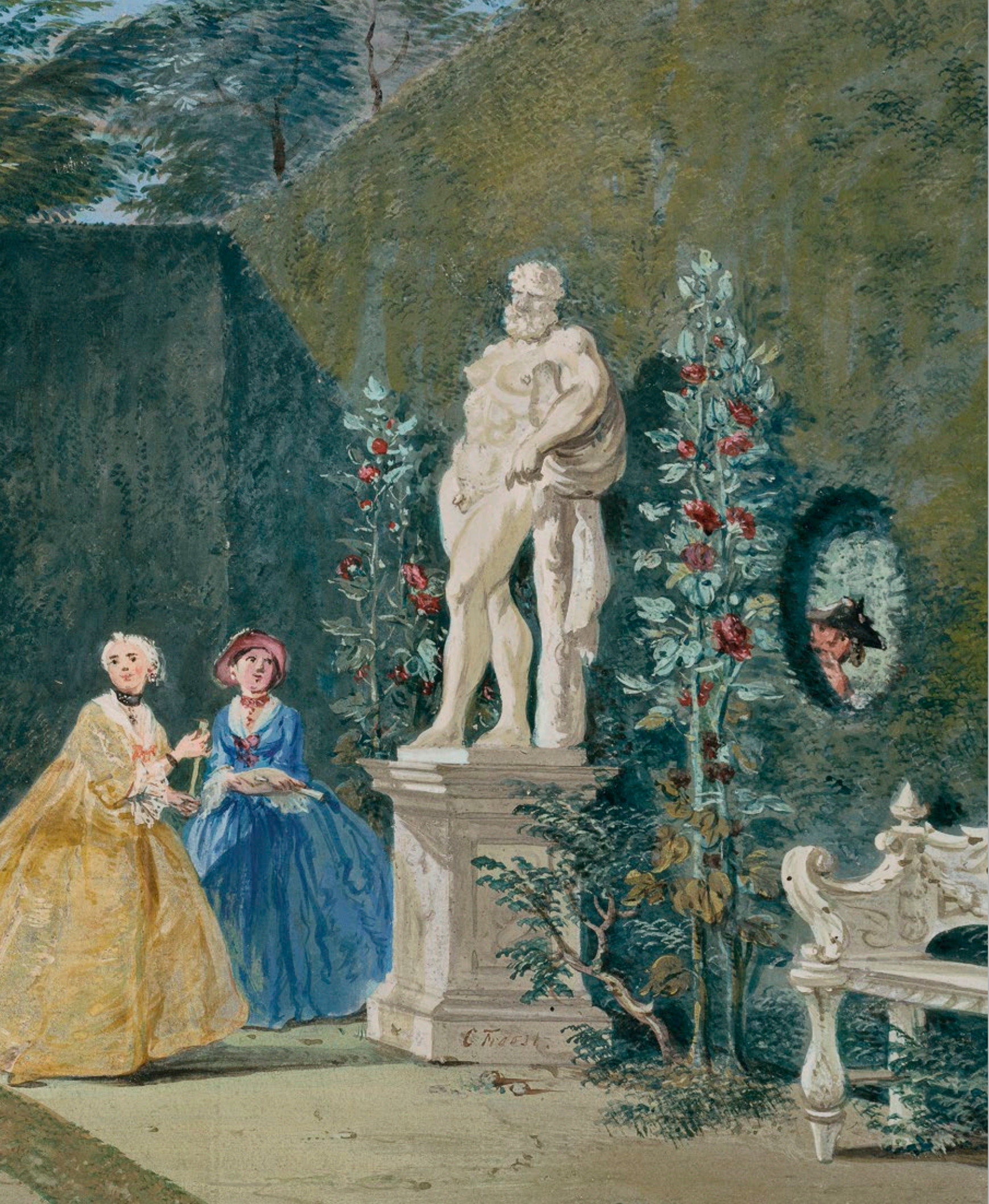
Der Bestand der niederländischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts im Städel Museum enthält, abgesehen von einigen Nachzeichnungen von Werken des 17. Jahrhunderts, so gut wie keine Porträts und nur wenige Aktstudien (»Akademien«), obwohl beide Gattungen in dieser Epoche durchaus eine Rolle spielten. Offenbar stießen sie bei Städel und Grambs nicht auf Interesse. Anders war es mit der Landschaft; dieses Thema kommt, in unterschiedlichen Ausprägungen, immer wieder vor und reflektiert sowohl eine in der niederländischen Kunst seit alters tiefverwurzelte Thematik als auch eine persönliche Vorliebe der Frankfurter Sammler. Die Landschaften der zweiten Jahrhunderthälfte finden, wie schon die früheren Topografien, zur niederländischen Heimat ebenso zurück wie zur Landschaftskunst des Goldenen Zeitalters. Ihr Reiz konnte sich so auf mehreren Ebenen entfalten, in der Vergewisserung der Schönheit des eigenen Landes, im Reflektieren der großen heimischen Kunstgeschichte und der diese auszeichnenden Malerei des Lichts, aber auch, und das wird den Sammlern in Frankfurt nicht verborgen gewesen sein, in der meisterhaften Beherrschung der verschiedenen zeichnerischen Techniken.



Zeichnung in den Niederlanden des 18. Jahrhunderts

Die Handzeichnung erlangte im 18. Jahrhundert in der bildenden Kunst der Niederlande einen besonderen Stellenwert. Dies hat verschiedene Ursachen; eine davon ist die Dekorationsmode der Zeit. Zu Beginn des Jahrhunderts suchten wohlhabende Bürger, Patrizier und Kaufleute, ihren eleganten Lebensstil nach französischem Vorbild zu gestalten, indem sie ihre Stadt- und Landhäuser mit wandfüllenden Malereien ausstatten ließen (Abb. 2).²⁷

Besonders gefragt unter solchen *kamerschilderingen* oder *behangsel* waren die barocken Wand- und Deckengemälde mit mythologischen Themen von Jacob de Wit, die klassischen Ideallandschaften von Isaac de Moucheron oder auch Blumenkompositionen von Jan van Huysum und Tierstücke in idealisierten Parklandschaften von Aert Schouman. Um die Mitte des Jahrhunderts stieg die Anzahl der auf *behangsel* spezialisierten Werkstätten, in denen eine große Zahl der Landschaftszeichner der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgebildet wurden und arbeiteten, deutlich an.²⁸ Als die großformatigen Wanddekorationen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus der Mode kamen, verlegten sich viele der entsprechend spezialisierten Künstler auf das Anfertigen von Zeichnungen für Auftraggeber oder für den freien Markt.



◀ Kat. Nr. 53, Detail

KATALOG

Zur Benutzung

Die abgekürzten Literaturangaben sind im Literaturverzeichnis aufgelöst.

Die Abmessungen der Zeichnungen sind in Millimetern angegeben, Höhe vor Breite.

Wasserzeichen sind, sofern eine Dokumentation möglich war, im Anhang abgebildet. Die Wiedergabe der Wasserzeichen erfolgt, sofern nicht anders angegeben, von der Recto-Seite und orientiert sich an der Ausrichtung der Zeichnungen.

Bei den Provenienzen der im Katalog besprochenen Zeichnungen verweist die Angabe »*Catalogue 1825*« auf ein erstes, um die Mitte der 1820er Jahre in französischer Sprache angelegtes Verzeichnis der Zeichnungen des Städel Museums, den *Catalogue des desseins* (heute aufbewahrt in der Graphischen Sammlung des Städel Museums). Dort sind die Zeichnungssammlungen von Johann Friedrich Städel und Johann Georg Grambs, die 1816 und 1817 Eigentum des Städel Museums wurden, getrennt voneinander aufgeführt. Daher kann der *Catalogue 1825* als Nachweis der jeweiligen Provenienz dienen.

Bei der Provenienz von Zeichnungen aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel ist zu beachten, dass diese im *Catalogue 1825* nicht vollständig dokumentiert sind. Die Herkunft eines größeren Teils der Zeichnungen, die aus seiner Sammlung ins Städel Museum gelangt sind, kann heute nur anhand verschiedener Indizien bestimmt werden, beziehungsweise dadurch, dass andere Provenienzen für das jeweilige Blatt ausgeschlossen werden. In diesen Fällen ist die Angabe der Herkunft aus der Sammlung Städel durch den Vermerk »sammlungsgeschichtlich erschlossen« ergänzt (vgl. Frankfurt 2020, S. 294–306).



KLASSIZISMUS UND BAROCK IM 18. JAHRHUNDERT

Die Zeichnungen in diesem Kapitel zeigen die große technische Bandbreite des Mediums und seine vielfältigen Funktionen in den Niederlanden des 18. Jahrhunderts. Neben Studienblättern und entwerfenden Zeichnungen, etwa Figuren- und Kompositionsstudien, sowie ausgeführten Vorzeichnungen für großformatige Wand- und Deckendekorationen oder kleinformatige Buchillustrationen sind auch autonome Zeichnungen vertreten.

Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte man in den Niederlanden begonnen, sich künstlerisch an internationalen Tendenzen zu orientieren, insbesondere an einem von Frankreich ausgehenden höfischen Klassizismus. Die mythologischen Szenen des Leidener Feinmalers Willem van Mieris spiegeln diesen Geschmack wider (Kat. Nr. 1, 2). Auch die klassisch-arkadischen und italianisierenden Landschaften etwa von Jan van Huysum (Kat. Nr. 9), Abraham Rademaker (Kat. Nr. 10–11) oder Isaac de Moucheron (Kat. Nr. 12) nehmen die Kunst des vorherigen Jahrhunderts auf.

Ein wichtiger Vermittler des französischen Einflusses wurde Bernard Picart (Kat. Nr. 3, 4–7), der sich 1710 in Amsterdam niederließ und maßgeblich an der Organisation der 1718 errichteten Amsterdamer Zeichenakademie (*Amsterdamse Tekenenacademie*) beteiligt war, die durch seine Initiative einen geregelten Zeichenunterricht nach dem Vorbild der Pariser *Académie royale* bot.

Auch die aufkommende Mode flächendeckender Wanddekorationen, sogenannter *kamer-behangsels*, in den Häusern begüterter Bürger ging auf Frankreich zurück. Sie spiegelte das Bedürfnis städtischer Eliten nach Repräsentation und einem eleganten Lebensstil. Führend bei dieser Ausstattungsmalerei wurden Isaac de Moucheron mit klassischen Landschaften (Kat. Nr. 12) und insbesondere der vielbeschäftigte Jacob de Wit, der flämische und italienische Vorbilder zu einem heiteren, dem Rokoko verpflichteten illusionistischen Spiel verband (Kat. Nr. 13, 14, 15, 16–18). Seine zahlreichen und von ihm selbst sorgfältig aufbewahrten Vorzeichnungen und Studien wurden im Lauf des Jahrhunderts zu begehrten Sammelobjekten, und auch die Mode der *behangsel*, die an den Wänden keinen Platz für Tafelgemälde ließ, förderte das allgemeine Interesse an Zeichnungen, die platzsparend und dennoch leicht zugänglich in Kunstbüchern bzw. Alben gesammelt werden konnten. Für das Bildungsbedürfnis, das hier zum Ausdruck kommt, spielten die beliebten Buchillustrationen eine doppelte Rolle, als bildliche Ergänzung der Lektüre ebenso wie als geistvolle Zeugnisse der Zeichenkunst.

Spätere Einzelbeispiele klassizistischer Tendenzen sind eine heute eher süßlich wirkende mythologische Szene von Arnout Rentinck (Kat. Nr. 23) und eine betont klassische Komposition mit den Frauen am Grab Christi von Jean Grandjean (Kat. Nr. 24), der 1779 nach über 50 Jahren als erster niederländischer Künstler wieder nach Italien reiste, um sich dort zum Historienmaler auszubilden. Eher in einer realistisch-barocken Tradition steht das Ehepaarbildnis des 100-jährigen Jacob van Hoorn mit seiner jungen Frau von Jacob Folkema (Kat. Nr. 19), eine der wenigen Porträtzeichnungen des niederländischen 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Städel Museums.

WILLEM VAN MIERIS

(Leiden 1662–1747 Leiden)

Maler und Zeichner insbesondere von Genreszenen und Historienstücken, auch als Kupferstecher tätig; wird von seinem Vater ausgebildet, dem Leidener Feinmaler Frans van Mieris (1635–1681); nach dessen Tod übernimmt er die Werkstatt und wird 1683 Mitglied der Lukasgilde, 1694 gehört er zu den Gründern der Leidener Zeichenakademie (*Leidse teken-academie*), deren Direktor er 1702 wird; seine lange und produktive Karriere verdankt er auch wohlhabenden Mäzenen, etwa Pieter de la Court van der Voort (1664–1739) aus Leiden oder Petronella Oortmans (1624–1707) aus Amsterdam.

LITERATUR Van Gool 1750/51, I, S. 191–203 | Minneapolis/Toledo/Philadelphia 1971/72, S. 61 ff. | Fock 1983 | Elen-Clifford Kocq van Breugel 1985 | Broos 1992 | Elen-Clifford Kocq van Breugel 1992 | Elen 1995a | Elen 1995b | Aono 2006 | Aono 2007 | Elen 2011 | Ekkart 2012 | Elen 2012

1 Aeneas rettet Anchises aus dem brennenden Troja, 1687

Pinselfarbe in Grau und Schwarz, auf geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Braun; 178 × 280 mm; auf den Höhen leicht berieben, 12 mm parallel zur oberen Blattkante Linie in schwarzem Stift, teilweise ausradiert, teilweise retuschiert, am linken Blattrand 55 mm v. u. Verletzung der Papieroberfläche, 15 mm darüber kleiner Riss (beides hinterlegt), am rechten Blattrand 50 mm v. u. kleiner Riss (hinterlegt), diverse Knicke und Druckstellen; auf dem Verso mittig am rechten Blattrand Rest einer älteren Montierung, an dieser Stelle Papieroberfläche teilweise abgeschält Wasserzeichen nicht vorhanden Signiert und datiert rechts neben der Säule mit dem Pinsel in Schwarz »W. Van / Mieris- / Anº 1687«

Auf dem Verso bezeichnet mittig am unteren Blattrand mit dem Bleistift »Nº 7«; unten links Stempel des Städtischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 3239

PROVENIENZ Wahrscheinlich Beudeker (Lebensdaten unbekannt), Versteigerung Beudeker: Jan Cloppenburg, Hendrik de Leth, Amsterdam, 27. Juli 1751 (Lugt 763), Nr. 91 (fl. 17.–, mit Nr. 92, Inv. Nr. 3240); Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtische Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825)

LITERATUR Stift und Feder 1927, Nr. 96 | Frankfurt 2000, Kat. Nr. 84 | vgl. auch Elen 1995a, S. 8

Der Leidener Feinmaler Willem van Mieris hat neben Gemälden auch ein großes zeichnerisches Œuvre hinterlassen, das aus Vorstudien in Kreide auf blauem Papier (Kat. Nr. 2) und teils monochromen, teils kostbar farbig gefassten autonomen Zeichnungen besteht.¹ Nachdem van Mieris zu Beginn vor allem Porträts angefertigt hatte, verlegte er sich um die Mitte der 1680er Jahre insbesondere auf Historien Darstellungen.² Zu einer Gruppe stilistisch und thematisch verwandter, monochrom ausgeführter Zeichnungen mit Themen aus der Mythologie gehört auch das Frankfurter Blatt. Es zeigt eine Szene aus Vergils *Aeneis*, ist aber nicht Bestandteil einer Illustrationsfolge zu diesem Thema. Die anderen Zeichnungen stammen aus weiteren literarischen Quellen, wie etwa den *Metamorphosen* des Ovid.³

Zu sehen ist der Held Aeneas, der mit seiner Familie aus dem brennenden Troja flieht. Die über Jahre belagerte Stadt, eingenommen durch die List des Odysseus, das Trojanische Pferd, wird von den Griechen zerstört. Im Vordergrund entfernt sich Aeneas, der seinen alten Vater Anchises auf den Schultern trägt, von der brennenden Stadt; rechts neben ihm läuft sein Sohn Julius. Etwas zurück folgt Aeneas’ Frau

Kreusa, die Tochter des Priamus, des sechsten und letzten Königs von Troja. Ihr wird die Flucht nicht gelingen, sie bleibt zurück und fällt den Griechen in die Hände. Aeneas begibt sich, um sich vor den Griechen zu retten, zu »einem altehrwürdigen Tempel der Ceres« (*Aeneis*, 2. Buch, 713–714) vor der Stadt, den van Mieris rechts im Vordergrund angedeutet hat. Hinter dem offenen Stadttor steht die Stadt Troja in Flammen; auf einem der Festungstürme und auf dem hohen Turm in der Mitte sind mit wenigen Strichen kämpfende Soldaten angedeutet. Von diesen abgesehen, konzentriert sich die Zeichnung auf die einzelnen Figuren des Vordergrunds.

In den dunklen, tiefschwarzen Bereichen vorn, etwa in der Baumgruppe links und der angeschnittenen Tempelarchitektur rechts, brachte van Mieris die Farbe mit dem Pinsel sehr dicht und konzentriert auf das Papier, während er sie zum Hintergrund hin zunehmend verdünnte. Die Architektur im Hintergrund führte er mit schwarzem Stift aus, den er lediglich mit Wasser übergang, wodurch er ein zartes Hellgrau erzielte, das die räumliche Wirkung der Komposition verstärkt. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste, mit denen die Zeichnung auch an



Schabkunstblätter erinnert,⁴ sollen das dramatische Licht der brennenden Stadt bei Nacht veranschaulichen. Gleichwohl scheint es eine zweite Lichtquelle zu geben, die die Figuren von vorn beleuchtet.

Die gezierten Haltungen der Flüchtenden wirken wie ein Rückgriff auf den Manierismus des späten 16. Jahrhunderts, der hier den klassizistischen Geschmack in den Niederlanden des späten 17. Jahrhunderts stilisierend übersteigert.⁵

Van Mieris hat die Zeichnung am rechten Blattrand signiert und datiert. Sie war – wie die in derselben Technik ausgeführte, aber etwas kleinere Zeichnung *Pyramus und Thisbe* in der Sammlung des Städel Museums

– für den Verkauf an Sammler bestimmt.⁶ Neben diesen zwei Blättern besitzt das Städel Museum zwei gezeichnete Landschaften mit mythologischen Szenen sowie ein Gemälde, das eine Genreszene mit einer Quacksalberin zeigt.⁷ Alle genannten Werke wurden mit der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs 1817 für das Städtische Kunstinstitut erworben.

[1] | Vgl. Elen-Clifford Kocq van Breugel 1985, S. 147. [2] | Vgl. Elen 1995a, S. 8. [3] | Vgl. ebd. [4] | Vgl. Frankfurt 2000, Kat. Nr. 84. [5] | Der Rückgriff auf den Manierismus des 16. Jahrhunderts kommt zum Beispiel in einer anderen Kreidezeichnung van Mieris’ zum Ausdruck, für die als Vorbild ein Kupferstich von Hendrick Goltzius nachgewiesen worden

ist, vgl. Elen 1995a, S. 6f. [6] | Willem van Mieris, *Pyramus und Thisbe*, um 1679, Pinselfarbe in Grau und Schwarz, auf geripptem Büttenpapier, 188 × 231 mm, Graphische Sammlung, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 3240. Die Kunsthalle Karlsruhe ist im Besitz einer gleich großen, farbig ausgeführten Gemäldefassung dieser Komposition (Willem van Mieris, *Thisbe gibt sich an der Leiche des Pyramus den Tod*, 1679, Öl auf Eichenholz, 18,3 × 23 cm, Inv. Nr. 274). In welchem Zusammenhang die Werke stehen und ob auch von der hier besprochenen Zeichnung eine Gemäldefassung existierte, ist nicht bekannt. [7] | Willem van Mieris, *Merkur und Argus*, Inv. Nr. 845; *Landschaft mit Apoll und Daphne*, Inv. Nr. 13673 (Kat. Nr. 2); *Eine alte Frau mit einem Uringlas*, Inv. Nr. 653.

WILLEM VAN MIERIS

(Leiden 1662–1747 Leiden)

Kurzbiografie siehe Kat. Nr. 1

2 Landschaft mit Apoll und Daphne, um 1690–1710

Schwarze und weiße Kreide, auf dunkelblauem, gerippten Büttenpapier; doppelte allseitige Einfassungslinie (innen mit dem Bleigriffel, außen mit schwarzer Kreide); 227 × 276 mm; winzige Metalleinschlüsse mit oxidierten Höfen, kleines Loch 41 mm v. u., 12 mm v. r.; auf dem Verso mittig am oberen Blattrand Rest einer älteren Montierung
Wasserzeichen nicht vorhanden
Auf dem Verso unten links Stempel der Sammlung Rudolf Philipp Goldschmidt (1839–1914), Berlin (L. 2926)

Inv. Nr. 13673

PROVENIENZ
Vielleicht Frans van Mieris d. J. (1689–1763), Leiden; Versteigerung Leiden, 10. Mai 1764;¹ Rudolf Philipp Goldschmidt (1839–1914), Berlin; erworben 1917 für das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main

LITERATUR
Elen-Clifford Kocq van Breugel 1985, S. 160

Ovid beschrieb in den *Metamorphosen*, wie die Nymphe Daphne, die Tochter des Flussgottes Peneios, vor der glühenden Liebe Apolls flieht. Beide hatte je ein Pfeil des zuvor von Apoll verspotteten Amor getroffen. Der eine Pfeil – golden und glänzend – entzündete die Liebe des Gottes, der andere – stumpf und mit Blei beschwert – vertrieb die Liebe der Nymphe. Bedrängt von Apoll fleht Daphne in höchster Not ihren Vater an, sie in einen Lorbeerbaum zu verwandeln, damit sie den Zudringlichkeiten des Gottes entkommen könne (Ovid, *Metamorphosen*, 1. Buch, 452–552).

Inmitten einer Waldlandschaft steigt anmutig eine junge, beinahe nackte Frau aus einem Fluss. Sie blickt über ihre linke Schulter, den Arm in abwehrender Haltung von sich gestreckt. Halb verdeckt von einer großblättrigen Wasserpflanze rechts watet ein Jüngling mit flehender Geste durch das Wasser auf sie zu. Sein Lorbeerkranz, der Bogen am nahe gelegenen Ufer sowie der am Baum hängende Köcher weisen ihn als Apoll aus.

Die Nymphe entspricht mit ihrer makellosen, marmorglatten Haut, der grazilen Haltung und ihrem erhabenen Ausdruck einem klassizistischen, an der Antike orientierten Schönheitsideal, das die niederländische Historienmalerei vom späteren 17. Jahrhundert bis weit in das 18. Jahrhundert hinein prägte. Die an der französischen Akademie und ihren Regeln ausgerichtete klassizistische Ausbildung in der bildenden Kunst um 1700 empfahl Künstlern das Studium antiker Skulpturen, um ein Gefühl für Proportionen und Anmut zu entwickeln. Solchen Studien ist die Figur der Nymphe verpflichtet, auch wenn sich kein konkretes

Vorbild für sie nennen lässt. Willem van Mieris ist selbst nie in Italien gewesen, zeichnete aber nach Werken des flämischen Bildhauers Francis van Bossuit (1635–1692), der in Rom antike und zeitgenössische Skulpturen studiert hatte und zwischen etwa 1680 und 1692 in Amsterdam tätig war.²

Die Figur der nur mit einem Tuch bekleideten Nymphe hat der Künstler in einem Studienblatt entwickelt, das sich heute im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam befindet.³ Van Mieris bereitetete alle seine Gemälde, aber auch die autonomen Zeichnungen auf Papier oder Pergament, sorgsam mittels Figuren- und Kompositionsstudien vor.⁴ Das Rotterdamer Studienblatt führte er ebenfalls mit schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier aus und übertrug die Frauenfigur mit nur geringfügigen Änderungen in die Frankfurter Komposition.

Willem van Mieris nutzte für Studienblätter wie auch für autonome Zeichnungen häufig blaues Papier.⁵ Dieses bot ihm einen Mittelton, auf welchem er mit schwarzer Kreide die Komposition festhalten und mit weißer Kreide Lichthöhungen setzen konnte. Auf diese Weise erhält der weibliche Körper im Frankfurter Blatt Volumen und Fülle. Der Landschaft verlieh van Mieris durch stufenweise Aufhellung räumliche Tiefenwirkung, bis hin zu einem hellen Lichtpunkt am Horizont.

Eine wohl spätere Variante der Frankfurter Zeichnung wird im British Museum in London aufbewahrt (Abb.). Van Mieris hat darin die Komposition leicht abgewandelt und seitenverkehrt ausgeführt. Die Nymphe ist nun in den Mittelgrund gerückt und die Komposition wirkt insge-



JACOB DE WIT
(Amsterdam 1695–1754 Amsterdam)

Kurzbiografie siehe Kat. Nr. 13

16 Entwurf für ein Doppeltürstück: Fünf Putten bei einer Opferstelle, 1723

Verso: Studie einer männlichen Figur mit Stock und einem schwebenden Putto

17 Deckenentwurf: Flora und Zephyr, um 1725

18 Deckenentwurf: Flora und Putten, 1726

Verso: Studie mit Putten

Kat. Nr. 16
Feder in Braun, Pinsel in Wasserfarben, über schwarzem Stift, auf geripptem Büttenpapier; drei allseitige Einfassungslinien mit der Feder in Schwarz über einer allseitigen Einfassungslinie mit der Feder in Braun; 126 × 259 mm (rechts unten in Höhe des Beschriftungsfeldes beschnitten); rechts leichte braune Flecken von verso nach vorn durchgeschlagen, Partikel nicht aufgelösten Bindemittels im Bereich des Schildes
Wasserzeichen: an der unteren Blattkante Wappen von Amsterdam, von Löwen flankiert, auf einem Plateau, darüber Krone, angeschnitten
Signiert unten links mit der Feder in Graubraun »JdWit invt & f.«, unterhalb des Bildfeldes bezeichnet mit der Feder in Braun »voor d Heer pietter pels in sijne Edl sij kaemer 1723«

VERSO (Darstellung gegenüber dem Recto um 90° gedreht)
Schwarzer Stift (Bleigriffel?); kleinere Farbspritzer (Werkstattspuren), entlang der oberen Blattkante, mittig am linken Blattrand sowie in den Ecken Reste älterer Montierungen
Bezeichnet mit schwarzem Stift (Bleigriffel?) entlang der rechten Blattkante unten »hL [...] EE n° 8. 150-150-«; unten rechts Stempel des Städtelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 2025

Jacob de Wit war ein sehr produktiver Zeichner, wovon seine in vielen Sammlungen und in großem Umfang erhaltenen Entwürfe Zeugnis ablegen. Nymphen, antike Gottheiten und Putten inmitten bewegter Wolkengebilde gehörten zu den beliebtesten Motiven, die wohlhabende Auftraggeber bei dem Künstler bestellten.

De Wit arbeitete in einem internationalen, dekorativen Stil, der sich einerseits aus seinen Kenntnissen des Antwerpener Barock, andererseits auch aus italienischen Einflüssen speiste. De Wit selbst ist nicht in Italien oder Frankreich gewesen, erhielt seine erste Ausbildung jedoch von dem heute in Vergessenheit geratenen Historienmaler Albert van Spiers (1666–1718), der bei dem einflussreichen Künstler und Kunsttheoretiker Gerard de Laireesse (1641–1711) in der Lehre gewesen war und Italien bereist hatte. Wir wissen außerdem, dass de Wit nach dem Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) kopiert hat, der um 1717/18 in Amsterdam tätig war.¹

Die drei ausgewählten Blätter zeigen exemplarisch die gängige Zeichenpraxis des Künstlers. De Wit übergang seine in schwar-

zem Stift aufgeführte Vorzeichnung mit dem Pinsel in teils kräftigen Wasserfarben, legte mit der Feder in Grau oder Braun Konturen fest und setzte mit ihr Akzente. Die schnelle, lockere Zeichenweise des Künstlers lässt Korrekturen der Vorzeichnung erkennen, das Über- und Nebeneinander der verschiedenen Zeichenmittel verleiht den Entwürfen einen malerisch-virtuosen Charakter und konnte sie über ihre eigentliche Funktion hinaus zu beliebten Sammelobjekten machen. Die so dezent wie meisterhaft ausgeführten Wolkengebilde verleihen den Kompositionen des Künstlers zusätzlich Bewegung und Atmosphäre.

In der Zeichnung Kat. Nr. 16 sind fünf Putten – umgeben von Wolken – um eine mit Blumen verzierte, steinerne Feuerstätte gruppiert. Ein Putto links wendet sich mit einem Schild in seinen Händen der Feuerstelle zu; er trägt als einziger Schmetterlings- statt klassischer Federflügel. Die Engelsfigur ganz links scheint einen Lorbeerkranz aus dem Bild herauszureichen.

Das Blatt entstand 1723 als Entwurf für ein »Doppeltürstück« im Stadtpalais von



Kat. Nr. 16

PROVENIENZ
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Catalogue 1825)

LITERATUR
Staring 1958, S. 145 | Folmer-von Oven 2017, S. 88, Abb. 4

Pieter Pels (gest. 1739) in Amsterdam; so hat es der Künstler unterhalb der Darstellung mit der Feder notiert. Pieter Pels gehörte zu einer wohlhabenden Amsterdamer Familie und hatte 1721 ein stattliches Anwesen von seinem Bruder Adriaen geerbt. Im Zuge der Renovierung des Gebäudes beauftragte er Jacob de Wit, verschiedene Räume des Erdgeschosses auszumalen, vor allem einen repräsentativen Salon, den der Künstler mit Szenen aus dem Leben des Aeneas ausstattete.² Der eigenhändigen Notiz des Künstlers zufolge entstand die Frankfurter Zeichnung jedoch für ein Kabinett (»sij kaemer«), dessen Bildprogramm heute nicht mehr bekannt ist.³ Motivisch mag die Darstellung zunächst an eine Allegorie des Winters erinnern, wie de Wit sie häufig für Supraporten oder Kaminstücke ausführte. Verschiedene Elemente, wie der Lorbeerkranz und das Schild sowie das Feuer, das an eine Opferstelle erinnert, deuten auf eine erweiterte Sinnebene der Darstellung, die möglicherweise mit einer anderen Heldenerzählung in Verbindung stand.

Aus einem anderen Zusammenhang stammt der hochformatige Deckenentwurf (Kat. Nr. 17), in dessen Vordergrund zwei schwebende Nymphen einen mit Blumen gefüllten Korb tragen. Von links nähern sich drei Putten mit Blumengirlanden. Flora, die Göttin der Blumen und des Frühlings, sitzt auf einer höher gelegenen Wolke; noch über ihr schweben Nymphen, die eine Blumenkrone über Flora halten. Die Göttin hat ihren Kopf nach links gewandt und blickt zu ihrem Gatten Zephyr, der sich von rechts oben nähert. Zephyr, die Verkörperung des Südwindes, soll Flora bei der Hochzeit ewige Jugend geschenkt haben. In den 1720er Jahren hat Jacob de Wit das Motiv des mythologischen Paares Flora und Zephyr mehrfach in gemalten Deckendekorationen ausgeführt und griff es auch in den 1740er und 1750er Jahren in abgewandelter Form wieder auf.⁴

Der Künstler hat die Zeichnung signiert, hinterließ jedoch keine Notiz zu Auftraggeber oder Entstehungszeitpunkt. Roger Mandle hat für die Komposition aus stilistischen Gründen eine Datierung um 1725

Kat. Nr. 17
Feder in Grau und Pinsel in Wasserfarben, über schwarzem Stift, auf geripptem Büttenpapier; doppelte Einfassungslinie mit der Feder in Grau (randbeschnitten); 230 × 350 mm; am oberen Rand mittig zwei Knicke (berieben), unregelmäßiger Knick entlang der linken Blattkante, wenige Stockflecken und Metalleinschlüsse, in der unteren linken Ecke zwei geschwungene Federlinien (beschnitten); auf dem Verso in den Ecken Reste älterer Montierungen
Wasserzeichen: Lilie
Signiert unten links mit der Feder in Grau »JdWit invt &«
Auf dem Verso in der unteren linken Ecke Stempel des Städtelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 2048

PROVENIENZ
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825)

LITERATUR
keine Veröffentlichung bekannt geworden

vorgeschlagen.⁵ Dabei nannte er eine Reihe von Entwürfen, darunter auch eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die de Wit 1723 als Deckengemälde für das Wohnhaus des Jan de Surmont van Vlooswijk in Amsterdam umgesetzt hat (Abb. 1).⁶ Anders als in dem Berliner Entwurf rückte de Wit die Hauptfiguren in der Frankfurter Zeichnung in einer raffinierten Umkehrung in die Ferne beziehungsweise in die Höhe und nahm mit ihrer Körperlichkeit auch ihre Gestik zurück. Die raumgreifende Armhaltung der Flora in der Berliner Zeichnung scheint der Künstler im Frankfurter Blatt auf die schwebende Nymphe rechts des Blumenkorbs im Vordergrund übertragen zu haben. Im Vergleich mit weiteren 1725 datierten Varianten des Motivs konnte Roger Mandle zeigen, dass der Künstler generell das Hauptmotiv von diesem Zeitpunkt an stärker in den Hintergrund rückte und den Vordergrund mit Nymphen und Putten belebte.⁷

Auch ein Deckenentwurf aus der Sammlung Johann Friedrich Städel zeigt, in reduzierterer Form, Flora in Wolken am Himmel schwebend (Kat. Nr. 18). Im Vordergrund unterhalb der Göttin tragen drei Putten einen Blumenkorb, während links ein weiterer Putto mit einer Blumengirlande schwebt. In dieser etwa zeitgleich zu Kat. Nr. 17 entstandenen Zeichnung rückte de Wit die Göttin ebenfalls in den Hintergrund, während er insbesondere die Gewänder der Putten im Vordergrund und die reichhalti-



Abb. 2 Isaac de Moucheron, *Entwurf für ein architektonischen Rahmen um ein Deckengemälde von Jacob de Wit*, 1726, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Grau, auf Papier, 324 × 236 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-T-00-1301

gen Blumengebinde in kräftigen Wasserfarben ausführte, die bis heute scheinbar nichts von ihrer ursprünglichen Farbwirkung verloren haben.

Aufgrund der rückseitigen Aufschrift des Künstlers hat J. W. Niemeijer vermutet, dass es sich bei Kat. Nr. 18 um einen Ent-



Abb. 1 Jacob de Wit, *Deckenentwurf: Zephyr und Flora*, 1723, Feder in Braun, Wasserfarben, auf Papier, 273 × 245 mm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Inv. Nr. KdZ 14577



Kat. Nr. 17

CORNELIS PRONK
(Amsterdam 1691–1759 Amsterdam)

Kurzbiografie siehe Kat. Nr. 25

27 Ansicht der Hooglandse Kerk in Leiden, gesehen von der Burg, nach 1742

Pinsel in Grau, über Bleigriffel, feinste Einstichlöcher an einigen der waagerechten und senkrechten Architekturlinien sowie in markanten Fluchtpunkten des Kirchenbaus,¹ auf geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Braun; 454 × 315 mm; Metalleinschlüsse im Papier mit oxidierten Höfen, zahlreiche dunkle Flecken (teilweise nachgetupft); auf dem Verso entlang der rechten Blattkante Reste einer älteren Montierung, Papieroberfläche teilweise abgeschält Wasserzeichen nicht vorhanden
Auf dem Verso unten links Stempel des Städtischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 994

PROVENIENZ
Vielleicht Jan Luyten (Lebensdaten unbekannt) oder Cornelis Brand (Lebensdaten unbekannt), Gorinchem; Versteigerung Luyten/Brand: Philippus van der Schley, Cornelis Ploos van Amstel, Hendrik de Winter, Bruno Zweerts, Jan Yver, Jan van Schorrenberg, Philippus Jacobus van der Schley, Amsterdam, 29. Januar 1787 (Lugt 4131), Kunstbuch B, Nr. 86 (»Een Gezicht van de Burg, ziende op de Hooglandsche Kerk te Leiden, uitvoerig met Oost-ind. Inkt gewassen, door C. Pronk«); Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtische Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Catalogue 1825)

LITERATUR
keine Veröffentlichung bekannt geworden



gefasste Blätter, wohl vor allem im Auftrag von Kunstsammlern, vielleicht auch für den freien Markt.²

Die Zeichnung Kat. Nr. 27 gibt den Blick aus dem Inneren der ursprünglich mittelalterlichen, auf einem künstlichen Hügel errichteten ringförmigen Burg von Leiden wieder. Von dort blickt man durch ein weit geöffnetes Tor auf den monumentalen Kirchenbau der *Hooglandse Kerk*. Die beeindruckende Größe des spätgotischen Bauwerks bezeugt das Vorhaben, Leiden nach Utrecht und Middelburg zum dritten Bischofssitz der Niederlande zu machen. Diese Pläne wurden jedoch 1535 zugunsten der *Sint-Bavokerk* in Haarlem aufgegeben und die Arbeiten an der *Hooglandse Kerk* beendet.

Am geöffneten Burgtor stehen links zwei Damen mit Fächer und rechts ein Herr, der zu ihnen hinüberblickt. Oberhalb dieser Figurengruppe schaut eine weitere männliche Figur über die Zinnen der Burgmauer hinweg nach links durch ein Fernglas. Während die Dame links den Fächer nutzt, um sich vor der sie blendenden Sonne zu schützen, deutet die Dame rechts neben ihr auf den Vorplatz der Burg. Dort hat sich eine Gruppe von Männern und Frauen unter zwei Bäumen um einen Tisch versammelt.

Abb. Hendrik Spilman (nach Cornelis Pronk), *Ansicht der Hooglandse Kerk, gesehen durch die Burg in Leiden*, 1750, Kupferstich und Radierung, 169 × 108 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1905-5893



PAULUS VAN LIENDER

(Utrecht 1731–1797 Utrecht)

Zeichner und Radierer von Dorf- und Stadtansichten sowie Waldlandschaften; Schüler seines Onkels Jacob van Liender (Kat. Nr. 31); um 1750 erhält er Unterricht bei Cornelis Pronk (Kat. Nr. 25, 26, 27, 28) in Amsterdam; fertigt in der Zeit von 1758 bis 1762 zahlreiche Radierungen nach Entwürfen von Jan de Beijer (Kat. Nr. 30) an, mit dem er auch Zeichenreisen unternimmt; von 1760 bis 1794 lässt er sich als Holzhändler in Haarlem nieder und ist dort 1772 eines der Gründungsmitglieder der Haarlemer Zeichenakademie (*Haarlemse Teekenacademie*); Lehrer von u. a. Hermanus Petrus Schouten (Kat. Nr. 36) und Franciscus Andreas Milatz (Kat. Nr. 37, 80).

LITERATUR Van Eijnden/Van der Willigen 1816–1840, II, S. 220ff. | Minneapolis/Toledo/Philadelphia 1971/72, S. 60 | Utrecht 1980 | Paris/Amsterdam 1990/91, S. 98 | Amsterdam 1997/98, S. 367

32 Lisse bei Haarlem, 1775

Wasserfarben, über schwarzem Stift, auf geripptem Büttenpapier; zwei allseitige Einfassungslinien mit der Feder in Grau, am äußeren Blattrand mit dem Pinsel laviert; 216 x 289 mm; oben Mitte Quetschfalte; auf dem Verso oben Mitte Reste einer älteren Montierung, an dieser Stelle Papieroberfläche teilweise abgeschält
Wasserzeichen: Wappen (Schild dreimal schräg geteilt), darüber Lilie, darunter die Buchstaben »VD[ligiert]L« (ähnlich Churchill 433)
Auf dem Verso mittig unten bezeichnet und datiert mit der Feder in Schwarz »Lis bij Haarlem 1775«, in der unteren rechten Ecke signiert »Paul van Liender fec: 1775«; unten links Stempel des Städtelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 3305

PROVENIENZ
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825)

LITERATUR
keine Veröffentlichung bekannt geworden

Zum Entstehungszeitpunkt der Frankfurter Zeichnung hatte Paulus van Liender seiner Heimatstadt Utrecht den Rücken gekehrt und war nach Haarlem gezogen, wo er gemeinsam mit Cornelis Ploos van Amstel (Kat. Nr. 22) einen Holzhandel erworben hatte. An seine Zeichentätigkeit in Utrecht anschließend, unternahm er auch Reisen in das Haarlemer Umland, um dort Studien für seine Dorf- und Stadtansichten anzufertigen. Von den 1780er Jahren an zeichnete er zahlreiche Baumlandschaften im Haarlemer Wald und wohl auch im Nordosten Utrechts, die neue Impulse für die Landschaftskunst am Ende des 18. Jahrhunderts setzten (Kat. Nr. 79).¹ Der markante Baum am rechten Bildrand des Frankfurter Blattes könnte auf dieses Interesse van Lienders vorausdeuten.

Der Künstler gab in der Zeichnung eine Ansicht von Lisse wieder, einem Dorf etwa 14 Kilometer entfernt von Haarlem. Die von Häusern gesäumte Dorfstraße führt auf die *Grote Kerk* zu. Das Bauwerk selbst, das im Verlauf des Achtzigjährigen Krieges (1568–1648) verwüstet und um 1600 wieder aufgebaut wurde, ist weitgehend von Bäumen verdeckt. Nur der noch aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende Glockenturm

ragt über die Baumkronen hinaus und wird von den Bäumen des Vordergrunds effektiv gerahmt.

Verglichen mit der Zeichenweise seines Onkels Jacob van Liender fällt der hohe Grad an Präzision auf, mit dem Paulus van Liender seine Zeichnungen mit spitzem Pinsel detailreich und mit größter Sorgfalt ausführte. Von seinem Lehrer Cornelis Pronk hatte er den aufmerksamen Blick für Details übernommen und den stimmungsvollen Umgang mit Licht und Schatten erlernt. Anders als sein Onkel verstand es Paulus van Liender, durch geschickte Andeutungen die Materialität von Backstein, Baumrinde und anderem zu suggerieren. Die Staffagefiguren, mit denen er die Szene belebte, wirken bei ihren unterschiedlichen Verrichtungen ein wenig steif und typenhaft.

Ein wichtiges Stilmittel in den Zeichnungen Paulus van Lienders ist das Licht. Während der Vordergrund im Schatten liegt, fällt von der Seite das Sonnenlicht durch eine Lücke zwischen den Häusern auf den Weg und die gegenüberliegenden Gebäude. Der Kirchenbau in der Ferne erstrahlt in hellem Sonnenlicht. Mit seiner Farbpalette erzielte der Künstler eine räum-



HERMAN HENSTENBURGH

(Hoorn 1667–1726 Hoorn)

Zeichner von Vögeln und Insekten, Wald-, Fluss- und Parklandschaften mit Vögeln sowie Blumen- und Früchtestillleben, oft auf Pergament; hauptberuflich Pastetenbäcker; ab 1683 erlernt er das Handwerk des Pastetenbackens bei Johannes Bronckhorst (1648–1727), der ihn auch im Zeichnen von Vögeln in Wasserfarben unterrichtet; um 1700 ist Henstenburgh zunehmend gefragt als Zeichner der Blumen von begüterten Gartenbesitzern.

LITERATUR Van Gool 1750/51, I, S. 248–256 | Paris/Amsterdam 1990/91, Kat. Nr. 27 | Hoorn 1991 | AKL Online

38 Blumengebinde, 1700

Wasser- und Deckfarben, schwarzer Stift, teilweise übergangen mit Eiweißlasur oder Gummi (arabicum?), parallel zur oberen Blattkante eine Linie in schwarzem Stift, auf dünn grundiertem Pergament; allseitige Einfassungslinie mit dem Pinsel in Schwarz; 340 × 286 mm; aufgezogen auf hellem Karton, gegenkaschiert mit blau meliertem, gerippten Büttenpapier, teilweise Bleiweißschwärzung, Krakeeles mit Ausbrüchen, besonders am rechten Blattrand Mitte im dunklen Hintergrund; auf dem Verso oben Mitte und in der oberen linken und rechten Ecke Reste einer älteren Montierung
Signiert und datiert unten rechts mit dem Pinsel in Braun und Schwarz »H: Henstenburgh. fēc= / A.º 1700.«
Auf dem Verso in der linken unteren Ecke Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 3539

PROVENIENZ
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städelische Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Catalogue 1825)

LITERATUR
Frankfurt 2000, Kat. Nr. 99

Abseits der künstlerischen Zentren der Niederlande fertigte Herman Henstenburgh um die Wende zum 18. Jahrhundert in der westfriesischen Stadt Hoorn kunstvoll ausgeführte Zeichnungen in Wasser- und Deckfarben vielfach auf feinstem Pergament an. Von dem eine Generation älteren Johannes Bronckhorst hatte Henstenburgh nicht nur den Beruf des Pastetenbäckers erlernt, den er zeit seines Lebens ausübte, sondern auch das Zeichnen. Nachdem Henstenburgh zunächst mit Darstellungen von einzelnen Vögeln und Insekten sowie Landschaften begonnen hatte, entstanden nach 1695 insbesondere dekorative Blumen- und Früchtestillleben.

Die im Jahr 1700 ausgeführte Frankfurter Zeichnung ist eines von wenigen datierten Blättern des Künstlers. Im Vergleich mit den voluminösen Blumenarrangements von Jan van Huysum (Kat. Nr. 39) oder, später, Wybrand Hendriks (Kat. Nr. 41) mutet die Komposition Henstenburghs eher schlicht an, entfaltet jedoch ihre Wirkung durch ihre feinmalerische Ausführung und prächtige Farbigkeit. Der Künstler schilderte in der Frankfurter Zeichnung ein äußerst variantenreiches Bouquet aus kleinen und großen Blumen in zarten und kräftigen Farbtönen auf einer Marmoralustrade; ein Gefäß, in welchem die Blumen arrangiert sind, ist nicht zu erkennen. Während sich im Vordergrund das kräftige Orange der

Physalis und das satte Blau der Buschwinde gegenüberstehen, sind die hinteren Blüten in zarten Farbtönen gehalten. Den Hintergrund ließ Henstenburgh unbearbeitet. Im Unterschied zu den für Blumenstillleben in den Niederlanden bis etwa 1720 üblichen dunklen Hintergründen erzeugt das helle, dünn grundierte Pergament eine lichte Wirkung, die von den zurückhaltenden Kontrasten am hinteren Rand des Gebindes aufgenommen wird. Nicht nur die Pracht der Blumen schildert die Zeichnung, sondern auch den Verfall. Mit größter Feinheit sind die Fraßspuren, Flecken und Verfärbungen auf den Rosenblättern wiedergegeben und die mittlere, weit geöffnete Physalis-Blüte zersetzt sich in feinste Strukturen. Kunstvoll ausgeführte Regentropfen und kleinere Tiere, wie Ameisen, eine Schnecke und ein Schmetterling, ergänzen die Komposition. Schmetterlinge und andere Insekten hielt der Künstler auch in eigenständigen Zeichnungen fest, die in der Sammlung des Städel Museums zahlreich vertreten sind.

Über einer Vorzeichnung in schwarzem Stift legte Henstenburgh die Komposition in mehreren, flächig aufgetragenen Schichten in Wasser- und Deckfarben an und führte mit hauchdünnem Pinsel Konturen und Details der Binnenzeichnung aus. Zum Teil setzte er nur einige Konturlinien, um im Zusammenspiel mit dem weiß grundierten



Pergament den Anschein einer Blüte zu erwecken. Durch den stellenweisen Einsatz einer dünnen, glänzenden Eiweißlasur oder Gummi (arabicum?) verlieh der Zeichner den dunkelsten Bereichen zusätzliche Tiefe. Von dem Künstlerbiografen Johan van Gool (1685–1763) wissen wir, dass Henstenburgh seine Wasserfarben in einer speziellen Manier einsetzte, die ihnen die Intensität von Ölfarben verliehen haben soll.¹ Plastizität und Materialität suchte Henstenburgh selbst noch in seiner Signatur zu erzeugen.

Vergleicht man das Frankfurter Blatt mit einem ein Jahr später datierten, etwa gleich großen Blumenarrangement Hensstenburghs im Teylers Museum in Haarlem (Abb.), wird deutlich, dass der Künstler offenbar aus einem Motivvorrat schöpfte, den er in seinen Kompositionen immer wieder neu kombinierte, zum Beispiel die schon erwähnte weit geöffnete und verfählende Physalis.

Die Zeichnungen von Henstenburgh entstanden häufig im Auftrag von Sammlern, wie etwa dem aus Middelburg stam-

menden Pieter van den Brande² oder der in Hoorn ansässigen Kunstliebhaberin und Botanikerin Agnes Block (1629–1704).³ Neben anderen Künstlern, wie Johannes Bronckhorst oder auch Maria Sibylla Merian (1647–1717), wurde Henstenburgh von Agnes Block beauftragt, die mannigfaltigen Pflanzen in ihrem über die Grenzen der Niederlande hinaus bekannten Garten in Zeichnungen zu dokumentieren.⁴ Durch den Amsterdamer Maler Mattheus Terwesten (1670–1757) soll Henstenburgh auch Kontakt mit englischen Sammlern erhalten haben.⁵ Dennoch scheint es, dass er nicht allein von den Einkünften seiner künstlerischen Tätigkeit leben konnte. Die Wertschätzung seiner Werke stieg erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zahlten Kunstsammler hohe Summen für seine Zeichnungen.⁶

Das französischsprachige Inventarbuch des Städel Museums (*Catalogue* 1825) führt Mitte der 1820er Jahre in der Sammlung des offenbar an der Natur interessierten Johann Georg Grambs neun Zeichnungen unter

dem Namen des Künstlers auf.⁷ Zwei weitere Blätter kaufte Grambs als Werke von Henstenburghs Lehrer Johannes Bronckhorst; sie werden mittlerweile Henstenburgh zugeschrieben. Nachdem in den 1860er Jahren mehrere Blätter bei Auktionen verkauft wurden, befinden sich mit einer von Johann Friedrich Städel erworbenen Zeichnung heute noch neun Blätter des Künstlers in der Sammlung des Städel Museums.⁸

| **1** | Vgl. Van Gool 1750/51, I, S. 251. | **2** | Vgl. Paris/Amsterdam 1990/91, S. 66. | **3** | Vgl. Frankfurt 2000, Kat. Nr. 99. | **4** | Vgl. Amsterdam 2004, S. 132. | **5** | Vgl. Paris/Amsterdam 1990/91, S. 66. | **6** | Vgl. Hoorn 1991, S. 14. | **7** | Eine dieser Zeichnungen wird heute dem Schouman-Schüler Jabes Heenck zugeschrieben (Kat. Nr. 48). | **8** | Bis auf Kat. Nr. 38 zeigen alle Zeichnungen einzelne Vögel und Insekten: *Vier Schmetterlinge*, Inv. Nr. 3540; *Drei Schmetterlinge*, Inv. Nr. 3541; *Eine gelbe Raupe*, Inv. Nr. 3542; *Zwei Raupen*, Inv. Nr. 3543; *Eine blaue Taube*, Inv. Nr. 3544; *Ein Paradiesvogel*, Inv. Nr. 3545; *Drei Schmetterlinge*, Inv. Nr. 3764; *Drei Schmetterlinge und ein Insekt*, Inv. Nr. 3765.

Wasser- und Deckfarben, über schwarzem Stift, teilweise mit Pinsel in Gummi (arabicum?) übergangen, auf geripptem Blütenpapier; allseitige Einfassungslinie mit dem Pinsel in Dunkelbraun, darüber eine weitere Einfassungslinie bis zum Rand 0,5–1 mm vergoldet; 364 × 316 mm; Oberfläche berieben, Knick verschmutzt parallel zum rechten Blattrand, in der oberen rechten Ecke zwei diagonale Knicke geglättet, auf der rechten Seite im Hintergrund Feuchteränder, einige Ausbrüche (durch Luftbläschen)
Wasserzeichen: Gegenmarke (?) »IV«
Signiert und datiert unten rechts mit dem Pinsel in Braun »Jan Van Huÿsum fEcit / 1733«
Auf dem Verso unten in der Mitte bezeichnet in Bleistift »13'' 5''' – 11'' 6'''«; in der unteren linken Ecke Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 826

PROVENIENZ
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main; erworben 1816 als Stiftung für das Städelische Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825)

LITERATUR
Frankfurt 1991/92, Kat. Nr. 29 | vgl. auch Delft/Houston 2006/07, S. 266, Kat. Nr. F37 | Frankfurt 2020, S. 34 (Abb. 22)

JAN VAN HUYSUM

(Amsterdam 1682–1749 Amsterdam)

Kurzbiografie siehe Kat. Nr. 9

39 Blumen in einem geflochtenen Korb bei einem Vogelnest, 1733

Zwei Jahre nach dem Tod Jan van Huysums, im Jahr 1751, bezeichnete Jan van Gool (1685–1763) den Maler und Zeichner in seiner Künstlerbiografie als »Phönix der Blumen- und Früctemaler«.¹ Er meinte damit, dass der Künstler die im 17. Jahrhundert zu großer Blüte gelangte niederländische Tradition der Blumen- und Früchtestillleben im frühen 18. Jahrhundert nicht nur fortgesetzt, sondern auch maßgeblich erneuert habe. Hoch geschätzt wurden van Huysums kompositorische Brillanz und seine präzise, realistische Darstellungsweise, die er mit großer technischer Meisterschaft zu erreichen wusste. Neben Gemälden sowie bildmäßig ausgeführten, autonomen Zeichnungen in Wasser- und Deckfarben fertigte er aber auch skizzenhafte, zum Teil farbig gefasste Kompositionsentwürfe in Kreide und mit der Feder an.

Die 1733 datierte Frankfurter Zeichnung aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel entstand auf dem Höhepunkt von Jan van Huysums Schaffen.² Auf einer L-förmigen, in brauner und grauer Farbe ausgeführten Marmorplatte steht ein Korb mit einem üppigen Blumenbouquet. Rechts daneben ist ein mit Federn ausgepolstertes Vogelnest mit mehreren Eiern wiedergegeben. Der Hintergrund der Zeichnung ist monochrom in einem grünlich-grauen Farbton gefasst, der links dunkler ist und nach rechts unten heller wird. Der Strauß selbst besteht aus einer Vielzahl von Blumen in verschiedenen Stadien der Blüte, darunter eine rosafarbene und eine gelbe Kohlrose, Tulpen, Aurikeln

sowie eine Ringelblume und eine Schwertlilie, aber auch wilde Arten von Nelken und Löwenmäulchen. Die nach rechts oben strebende Tulpe bildet ein Gegengewicht zu den in voller Blüte stehenden Rosenköpfen, die aus dem Korb heraus schwer nach unten hängen, wodurch eine leicht asymmetrische Komposition entsteht.

Van Huysum führte die Zeichnung mit dem Pinsel in Wasser- und Deckfarben über einer Vorzeichnung in schwarzem Stift aus, die zum Teil noch sichtbar ist. Kompositorisch weist das Frankfurter Blatt große Ähnlichkeiten zu einer ebenfalls 1733 entstandenen Zeichnung aus der Sammlung des Kunsthändlers Cornelis Ploos van Amstel (Kat. Nr. 22) auf, die sich heute im Teylers Museum in Haarlem befindet (Abb.). Diese erreicht in ihrer Durchführung eine stärkere plastische und materielle Wirkung, während das Frankfurter Blatt zeichnerischer, offener erscheint. Van Huysum versah die Haarlemer Komposition darüber hinaus mit kleinen Insekten, wie Ameisen und einer Fliege.

Zum Teil führte der Künstler in seinen Kompositionen Blumen verschiedener Jahreszeiten zusammen. Wir wissen, dass van Huysum einen eigenen Garten besaß und mit Blumenzüchtern aus Haarlem in Verbindung stand.³ Er konnte somit Blumen nach dem Leben zeichnen, wie auch aus einem Brief von 1742 hervorgeht. In diesem schrieb er einem seiner Auftraggeber, dass er ein Gemälde erst im nächsten Jahr fertigstellen könne, da er kein Exemplar einer gelben Rose zur Verfügung habe.⁴ Ob van



Abb. Herman Henstenburgh, *Blumengewinde an einem Nagel*, 1701, Wasser- und Deckfarben, auf Pergament, 369 × 299 mm, Teylers Museum, Haarlem, Inv. Nr. U 003

Huysum einen gezeichneten Motivvorrat mit einzelnen Pflanzen angelegt hat, lässt sich nicht nachweisen. Studienblätter einzelner Blumen, wie sie unter anderem zahlreich im British Museum aufbewahrt werden, wurden von der Forschung mittlerweile Jans Vater Justus van Huysum (1659–1716) zugeschrieben.⁵ Aus dem Nachlassinventar Jan van Huysums von 1749 wissen wir, dass der Künstler Studienblätter ganzer Kompositionen bis zum Schluss in seinem Besitz behielt. Auch einige Gemälde verwahrte er für mehrere Jahre. Daraus konnte er einzelne Blumen herausgreifen und in neuem Kontext miteinander kombinieren.⁶

In der Sammlung des Städel Museums werden unter dem Künstlernamen Jan van

Huysum 17 Zeichnungen geführt, darunter neben arkadischen Landschaften (Kat. Nr. 9) und der Darstellung einer Krabbe (Kat. Nr. 40) acht skizzenhafte sowie sorgfältig ausgeführte Blumen- und Früchtezeichnungen. Die Zuschreibung dieser Blätter ist oft schwierig, da bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein zahlreiche Künstler in der Art van Huysums arbeiteten oder Kopien seiner Werke anfertigten.

| 1 | Van Gool 1750/51, II, S. 13. | 2 | Sam Segal hat die Zeit zwischen 1721 und 1735 als van Huysums »mature period« beschrieben, in der seine qualitativ stärksten Werke entstanden, vgl. Delft/Houston 2006/07, S. 58. | 3 | Vgl. ebd., S. 16. | 4 | Vgl. ebd., S. 62, Anm. 43. | 5 | Vgl. ebd., S. 65. | 6 | Vgl. ebd., S. 47.



Abb. Jan van Huysum, *Blumen in einem geflochtenen Korb*, 1733, Schwarze Kreide und Wasserfarben, auf Papier, 419 x 352 mm, Teylers Museum, Haarlem, Inv. Nr. U+ 041



WYBRAND HENDRIKS

(Amsterdam 1744–1831 Haarlem)

Kurzbiografie siehe Kat. Nr. 41

42 Stilleben mit Traube, Nuss und Pfirsichen, spätes 18. Jahrhundert (?)

Wasser- und Deckfarben, teilweise mit Pinsel in grünem und gelbem Gummi (arabicum?) übergangen, über Spuren von schwarzem Stift, auf geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit dem Pinsel in Braun; 244 x 314 mm; links der Mitte senkrecht und parallel zum oberen Blattrand rechts waagrecht leichte Knicke (berieben), in der oberen linken und rechten Ecke Feuchteschaden, minimaler Farbabrieb im Hintergrund; auf dem Verso Werkstattspuren (grauer Pinsel), entlang des rechten Blattrandes Reste einer älteren Montierung
Wasserzeichen: Gegenmarke (?) »IV«
Auf dem Verso bezeichnet in der linken unteren Ecke mit dem Bleistift »W: H&fecit«, darunter in abweichender Handschrift mit dem Bleistift »W. Hendricks f«, mittig unten mit dem Bleistift »11" 7" - 9" 3"«; in der linken unteren Ecke Stempel des Städtelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 954

PROVENIENZ
Jacobus Johannes Lauwers (1753–1800), Amsterdam; Versteigerung Lauwers: Philippus van der Schley, Jan de Bosch, Bernardus de Bosch, Jan Yver, Cornelis Seville Roos, Roelof Meurs Pruissenaar, Amsterdam, 13. Dezember 1802 (Lugt 6529), Umschlag C, Nr. 26 (fl. 5., an Gruyter);
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Catalogue 1825, als J. van Huysum)

LITERATUR
Frankfurt 2008/09, S. 109 (Abb. S. 52), vgl. auch S. 15

Abb. Michiel van Huysum, *Stilleben mit Früchten*, Wasser- und Deckfarben, auf Papier, 190 x 313 mm, Teylers Museum, Haarlem, Schenking Stichting Jhr. H. Teding van Berkhout, 2001, Inv. Nr. TvB T 102

Das Früchtestilleben des vielseitigen Künstlers Wybrand Hendriks wurde wohl schon von Johann Georg Grambs ursprünglich als Zeichnung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und von der Hand Jan van Huysums (Kat. Nr. 9, 39, 40) erworben.¹ Diesem populären und gefragten Künstler wurden im späten 18. Jahrhundert und auch noch im frühen 19. Jahrhundert häufig gezeichnete und gemalte Blumenstücke zugeschrieben, manchmal auch mit gefälschter Signatur.² Die falsche Zuschreibung von Kat. Nr. 42 ist darauf zurückzuführen, dass Hendriks sich im Genre der Früchte- und Blumenstillleben am Vorbild des älteren Malers orientierte. Zum anderen verweist die Zuschreibung auch auf die hohe Qualität der Pinselzeichnung.

Sorgfältig schilderte Hendriks in Wasser- und Deckfarben eine Weintraube, zwei Pfirsiche und eine Walnuss auf einer Steinplatte vor einem monochromen, hellen Hintergrund, der links dunkler und rechts heller gestaltet ist. Eine Fliege und ein Ohrwurm sitzen auf den Trauben. Es scheint, dass der Künstler die Früchte und Tiere nach dem Leben gezeichnet hat; sie sind lebensgroß und im richtigen Größenverhältnis zueinander wiedergegeben. Kunstvoll gelang es Hendriks, die unterschiedlichen Oberflächentexturen der Früchte – die samtige Haut der Pfirsiche, die gefurchte Schale der Walnuss und die in verschiedenen Stadien der Reife befindlichen Beeren der Traube – und der marmorierten, glatten Fläche der Steinplatte zu schildern. Mit



CORNELIS TROOST

(Amsterdam 1696–1750 Amsterdam)

Vielseitiger Maler, Zeichner und Stecher von Porträts, Historien- und Genrestücken, Theaterszenen, militärischen Sujets und dekorativen Wand- und Deckenmalereien; zwischen 1710 und 1720 wird er zweieinhalb Jahre lang bei dem Porträtmaler Arnold Boonen (1669–1729) ausgebildet, ist aber bis 1724 als Schauspieler am Amsterdamer Theater tätig; seine Laufbahn als Maler beginnt er 1723 im Alter von 27 Jahren, zunächst mit Porträts und Konversationsstücken, seinen großen Erfolg verdankt er jedoch humorvollen Theater- und Genrekompositionen; Lehrer von u.a. Jacobus Buys (Kat. Nr. 55, 56).

LITERATUR Van Gool 1750/51, II, S. 241–259 | Van Eijnden/Van der Willigen 1816–1840, I, S. 276–280 | Minneapolis/Toledo/Philadelphia 1971/72, S. 100f. | Niemeijer 1973 | Paris/Amsterdam 1990/91, S. 144 | Den Haag 1993

52 Suijpe Steijn, 1742

Gouache, auf geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit dem Pinsel in Schwarz; 411 x 620 mm; Krakelees und Ausbrüche im pastosen Farbauftrag, im Bereich des Himmels leicht gewellt, leicht verschmutzt und berieben, entlang der unteren Blattkante in regelmäßigen Abständen Einstichstellen und an der linken Blattkante unten zwei horizontale Linien in Grafit (Quadrierung?); am oberen Blattrand Mitte großflächig alter Klebstoffrest, in der oberen linken und rechten Ecke Reste älterer Montierungen
Wasserzeichen nicht vorhanden
Signiert und datiert unten rechts mit dem Pinsel in Weiß »C. Troost / 1742« und unterhalb des Fensters des Teehauses »Suijpe Steijn«
Auf dem Verso in der unteren linken Ecke Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356), darunter links in Bleistift »P«

Inv. Nr. 2822

PROVENIENZ
Jeronimus Tonneman (1687–1750), Amsterdam; Versteigerung Tonneman: Hendrik de Leth, Amsterdam, 21. Oktober 1754 (Lugt 845), Umschlag C, Nr. 17 (fl. 145.-, an T. van Zon);
Hendrik de Leth, Amsterdam, 17. April 1759 (Lugt 1046), Nr. 2 (fl. 76.-, an van Zon);¹
Hendrik de Wacker van Zon (1728–1778), Amsterdam; Versteigerung de Wacker van Zon: de Leth, Amsterdam, 26. Oktober 1761 (Lugt 1178), Nr. 3 (fl. 100.-, an Nyman);
Jan Danser Nijman (um 1735 – um 1797), Amsterdam; Versteigerung Nijman: Basan, Paris, 11. Juli 1776 (Lugt 2566), Nr. 885 (liv. 60.-);

Cornelis Troost gilt als einer der profiliertesten und originellsten Künstler des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden. Dies lässt sich zum einen auf die Vielfalt der unterschiedlichen Gattungen zurückführen, die der Künstler bediente, zum anderen auf die ebenso vielgestaltige Nutzung und Kombination unterschiedlicher Techniken. Die größte Aufmerksamkeit erlangte Troost mit seinen unterhalt-samen Genre- und Theaterkompositionen, in welchen er satirisch die Laster seiner Zeitgenossen thematisierte. In der großformatigen Frankfurter Gouache widmete Troost sich den Folgen übermäßigen Alkoholenusses.

Im Morgengrauen begibt sich eine Gesellschaft wohlhabend gekleideter und heillos betrunkenen Männer aus einem Landhaus zu einem Boot, das sie in die Stadt zurückbringen soll. Einige Herren sind bereits in der Barke eingeschlafen, ein weiterer, mit einer zu zwei Zöpfen gebundenen Perücke, übergibt sich aus dem Fenster in den Kanal. Ein schwarzer Bediensteter gibt das Zeichen zur Abfahrt, doch noch sind längst nicht alle Passagiere bereit; einer von ihnen uriniert an die Mauer des Anwesens, ein weiterer Herr wird bewusstlos herbeigetragen, während zwei Männer erneut miteinander anstoßen. Am rechten

Bildrand eilt ein Dienstmädchen mit liegengebliebenen Spazierstöcken und einem Hut herbei. Zwei Damen blicken aus einem Gartenhäuschen am Rande des Anwesens auf das Geschehen.² Die eine scheint mit ihren Fingern ein (obszönes?) Zeichen zu geben, welches Troosts Zeitgenossen vielleicht zu deuten wussten; möglicherweise bezieht es sich auf den urinierenden Herrn.

Die bildparallele Anordnung des Kanals, der Barke und der Mauer des Anwesens verleiht dem Frankfurter Blatt einen Bühnenhaften Gesamteindruck. Dies könnte damit zusammenhängen, dass der Künstler bis 1724 als Schauspieler am Amsterdamer Theater tätig war und sich wohl erst um 1723 auf das Zeichnen und Malen verlegte, zunächst von Porträts, später auf seine berühmten Theater- und Genreszenen.³

Topografische Genauigkeit spielte für Cornelis Troost keine Rolle. Der Titel der Gouache geht auf die Beschriftung »Suijpe Steijn« in einer Kartusche an der Außenwand des Gartenhäuschens zurück. Diese Inschrift wurde mit »Saufhaus« übersetzt.⁴ Die Bezeichnung bezieht sich nicht auf einen konkreten Ort, sondern auf die Trunkenheit der Besucher und dient damit der Charakterisierung des Handlungsortes, einem diskreten, etwas außerhalb gelegenen Vergnügungsetablisement.



Troost bereitete seine Kompositionen häufig mit umfangreichen Studien vor und fertigte zum Teil mehrere Varianten seiner Bilderfindungen an. Das Thema der Frankfurter Zeichnung wählte der Künstler bereits 1739/40 für eine Folge von fünf bildmäßigen, großformatigen Pastellen, die den Titel *NELRI* erhalten hat und heute im Mauritshuis in Den Haag aufbewahrt wird.⁵ Dort werden ebenfalls die Auswirkungen übermäßigen Alkoholkonsums thematisiert, allerdings in Form einer sich entwickelnden Geschichte: Einige gutsituierte Herren

sind zusammen gekommen, um gebildete Gespräche zu führen, bis sich der Abend zu einem Trinkgelage entwickelt, bei dem sich die Teilnehmer völlig vergessen; auch dort wird begrabscht, urinert und sich übergeben. Die Werke wurden von dem Leidener Juristen und Poeten Theodoor Snakenburg (1695–1750) bei Troost in Auftrag gegeben. Das letzte der fünf Pastelle *Ibant qui poterant, qui non potuere cadebant* (Die konnten, liefen; die nicht konnten, fielen um) zeigt einen mit *Suijpe Steijn* vergleichbaren Aufbruch, allerdings in der Nacht

und mit einer Kutsche (Abb.). In der ebenfalls im Auftrag entstandenen Gouache *Drinkenburg*, aus demselben Jahr wie die Frankfurter Zeichnung, verlegte Troost die Szene der Haager Komposition in das Morgengrauen.⁶ Auch in *Suijpe Steijn* scheint diese Tageszeit, vielleicht noch ein bisschen später, gewählt zu sein. Die Kutsche ersetzte Troost in der Frankfurter Zeichnung durch ein Boot. Typische Figuren, wie die urinierende Rückenfigur, der sich übergebende Herr oder der Mann, der gestützt werden muss, setzte der Künstler wiederholt

ABRAHAM VAN STRIJ

(Dordrecht 1753–1826 Dordrecht)

Maler und Zeichner vor allem von Genredarstellungen, oft in der Art von Künstlern des 17. Jahrhunderts, etwa Gabriel Metsu (1629–1667) oder Pieter de Hooch (1629–1684), von Porträts, Landschaften in der Nachfolge von Aelbert Cuyp (1620–1691) und Blumenstilleben; mythologische und allegorische Darstellungen sowie Marinen entstehen auch als großformatige Wanddekorationen; lernt bei seinem Vater Leendert van Strij (1728–1798) und dem Dekorationsmaler Joris Ponse (1723–1783), der seinerseits bei Aert Schouman (Kat. Nr. 45–47, 57) ausgebildet wurde; arbeitet früh im Malergeschäft seines Vaters,¹ um 1771–1773 studiert er an der Antwerpener Akademie, zurück in Dordrecht gründet er 1774 mit drei anderen Künstlern die Zeichengesellschaft *Pictura*, 1787 übernimmt er mit seinem Bruder Jacob (Kat. Nr. 74) das Geschäft des Vaters; 1809 werden beide zu korrespondierenden Mitgliedern des Königlich Niederländischen Instituts der Wissenschaften, Literatur und Schönen Künste (*Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten*) in Amsterdam ernannt.

LITERATUR Van Eijnden/Van der Willigen 1816–1840, III, S. 59–62; Anhang, S. 25f. | Minneapolis/Toledo/Philadelphia 1971/72, S. 96f. | Erkelens 1976 | Paris/Amsterdam 1990/91, S. 138 | Dordrecht/Enschede 2000

60 Fischhändler und Dienstmagd an der Haustür, um 1798/99

Die Zeichnung des Dordrechter Künstlers Abraham van Strij zeigt eine Straßenszene mit einem Fischverkäufer, der einer Magd einen großen Fisch präsentiert. Einen vollbeladenen Korb auf seinem Rücken tragend, hat er sich auf einem Mäuerchen vor der Tür des Wohnhauses niedergelassen, neben ihm ein weiterer Korb mit Fischen. Zu Füßen des Mannes hocken zwei kleine Mädchen auf der Straße; eine strickt, während die andere ihr dabei zusieht. Neben dem Händler liegt ein Hund, der den Betrachter anblickt.

Abraham van Strij hatte 1774 mit drei weiteren Dordrechter Künstlern die Zeichengesellschaft *Pictura* gegründet.² Dort wurde nach Modellen gezeichnet, die häufig Pelzmützen trugen (Abb. 1).³ Diese Kopfbedeckung und die verhältnismäßig individuelle Physiognomie des Fischverkäufers könnten darauf verweisen, dass diese Figur auf eine Modellstudie zurückgeht.

Abraham van Strij und sein Bruder Jacob van Strij begannen früh, im Malergeschäft ihres Vaters mitzuarbeiten, das sie 1787 von diesem übernahmen und erfolgreich weiterführten. Daneben entwickelten sie eigene künstlerische Schwerpunkte. Während sich Jacob auf das Malen und Zeichnen von Landschaften im Stil von Künstlern des niederländischen Goldenen Zeitalters spezialisiert hatte (Kat. Nr. 74), konzentrierte sich Abraham auf Genredarstellungen und setzte sich dafür seinerseits mit Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert auseinander. Das Verkaufen von Fisch vor der Haustür kommt auch in einer Nachzeichnung Abrahams nach einem Gemälde von Gabriel Metsu vor (Abb. 2).⁴ Wahrscheinlich ist diese Nachzeichnung, die auf etwa 1795 bis 1797 datiert wird, kurz vor dem Frankfurter Blatt entstanden.⁵

Van Strij brachte im Frankfurter Blatt die Deckfarbe mit einem trockenen Pinsel



Deckfarben, auf grauem, geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Dunkelbraun; 364 × 299 mm; im Weiß ausgebrochen, Bleiweißschwärzung
Wasserzeichen nicht vorhanden
Signiert unten rechts mit der Feder in Dunkelbraun »A: Van Strij«
Auf dem Verso in der unteren linken Ecke Stempel des Städtelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 977

PROVENIENZ
Jan Gildemeester (1744–1799), Amsterdam; Versteigerung Gildemeester: van der Schley, Roos, de Bosch, Yver & Pruyssenaer, Amsterdam, 24. November 1800 (Lugt 6156), DD/8 (fl. 22-10, an Gruyter); Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main; erworben 1816 als Stiftung an das Städtelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich erschlossen)

LITERATUR
Dordrecht/Enschede 2000, Kat. Nr. 126, vgl. auch S. 149 (mit Abb. 216)

HENDRIK MEIJER

(Amsterdam 1744–1793 London)

Maler, Zeichner und Radierer von dekorativen, überwiegend komponierten Landschaften, topografischen Ansichten und Interieurs; nach erstem Zeichenunterricht bei dem wenig bekannten David Coenraads (um 1713–1781) beginnt er seine künstlerische Ausbildung 1764 an der Amsterdamer Zeichenakademie (*Tekenacademie*), 1766 tritt er der Lukasgilde bei; 1768 Umzug nach Haarlem, Eintritt in die dortige Lukasgilde und Gründung einer Tapetenfabrik; 1772 wird er einer der Direktoren der neu gegründeten Haarlemer Zeichenakademie (*Teekenacademie*); um 1774 reist er mit Wybrand Hendriks (Kat. Nr. 41, 42) nach England, im Jahr darauf zieht er nach Leiden, 1782 nach Amsterdam und um 1789 nach London, wo er sich an den Ausstellungen der Royal Academy beteiligt; Lehrer von u. a. Barend Hendrik Thier (Kat. Nr. 73) und Egbert van Drielst (Kat. Nr. 70–71).

LITERATUR Van Eijnden/Van der Willigen 1816–1840, II, S. 261–263 | Minneapolis/Toledo/Philadelphia 1971/72, S. 61 | Paris/Amsterdam 1990/91, S. 100 | Amsterdam 1997/98, S. 136–139, 368 | Schwartz 2004, S. 289 | Biesboer/Köhler 2006, S. 372 | Van de Kamp 2007 | Van de Kamp 2009

72 Bauernhaus an einem Bach, 1778

Wasser- und Deckfarben, Feder in Schwarz, teilweise mit Pinsel in Gummi (arabicum?) übergangen, über schwarzem Stift, auf geripptem Büttenpapier; allseitige Einfassungslinie mit dem Pinsel in Braun; 314 × 410 mm; in der oberen rechten Ecke zwei Einstichlöcher, untere linke Ecke ausgerissen und alt wieder angesetzt, auf dem Verso am rechten Rand Reste einer älteren Montierung
Wasserzeichen: an der oberen Blattkante Gegenmarke »D & C BLAUW« (oben angeschnitten), darunter »IV«
Signiert und datiert auf dem Holzbrett im Vordergrund links mit der Feder in Schwarz »H Meijer inv et fecit 1778.«
Auf dem Verso in der unteren linken Ecke Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. Nr. 3247

PROVENIENZ
Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817), Frankfurt am Main; 1817 erworben für das Städelche Kunstinstitut, Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825)

LITERATUR
keine Veröffentlichung bekannt geworden

Ausgebildet als Zeichner und Maler, gründete Hendrik Meijer 1768 eine Tapetenfabrik in Haarlem und fertigte bis in die späten 1770er Jahre großformatige Wanddekorationen an. Ob Meijer nach seinem Weggang aus Leiden 1779 noch als Maler tätig war, ist unklar; auf jeden Fall zeichnete er dekorative Landschaften. Ein relativ unstetes Leben führend, wohnte er in verschiedenen niederländischen Städten und ließ sich 1789 schließlich in London nieder, wo er 1793 starb.

Meijers Werk umfasst neben einzelnen italianisierenden Landschaften, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Mode gewesen waren, auch topografisch-realistische Motive. Er spezialisierte sich jedoch vor allem auf Jahreszeiten-, Monats- und Tageszeitenzyklen, in denen er nicht auf eine wirklichkeitsnahe Darstellung der Landschaft, sondern auf eine dekorative Gesamtwirkung abzielte, die in Einzelfällen bis zu dramatischem Pathos gesteigert sein konnte. Ein Beispiel dafür ist seine bekannteste gezeichnete Folge der vier Jahreszeiten, die sich heute im Teylers Museum in Haarlem befindet.¹

In der Frankfurter Zeichnung ist ein betont pittoreskes, halb baufälliges Bauernhaus unter Bäumen in einer sommerlichen Landschaft dargestellt – ein in der Landschaftskunst des späteren 18. Jahrhunderts häufig wiederkehrendes Motiv, das jedoch nur selten so prominent in den Mittelpunkt gesetzt wurde wie hier von Hendrik Meijer.

Es ist deutlich erkennbar, dass die Kate im Lauf der Zeit mit einfachen Mitteln um verschiedene Bauteile erweitert worden ist. Die Heterogenität des Gebäudes spiegelt sich auch in den mit unterschiedlichen Materialien – Ziegeln, Reet und Stroh – gedeckten Dächern wider. Details wie die schmale Hühnerleiter, die zu einer kleinen Öffnung in der Mauer führt, und die knorrigten Äste mit saftig-grünen Blättern, vielleicht die einer Glyzinie, die an dem Haus entlangranken, unterstützen den malerischen Eindruck des Bauwerks, das zu einem Teil der Natur zu werden scheint. Einige Staffagefiguren, die für Lebensalter, aber auch für Lebensschicksale stehen können, beleben den idyllischen Ort. Ein Flusslauf führt an dem Bauernhaus vorbei in den





SANDSTEIN



9 783954 985630