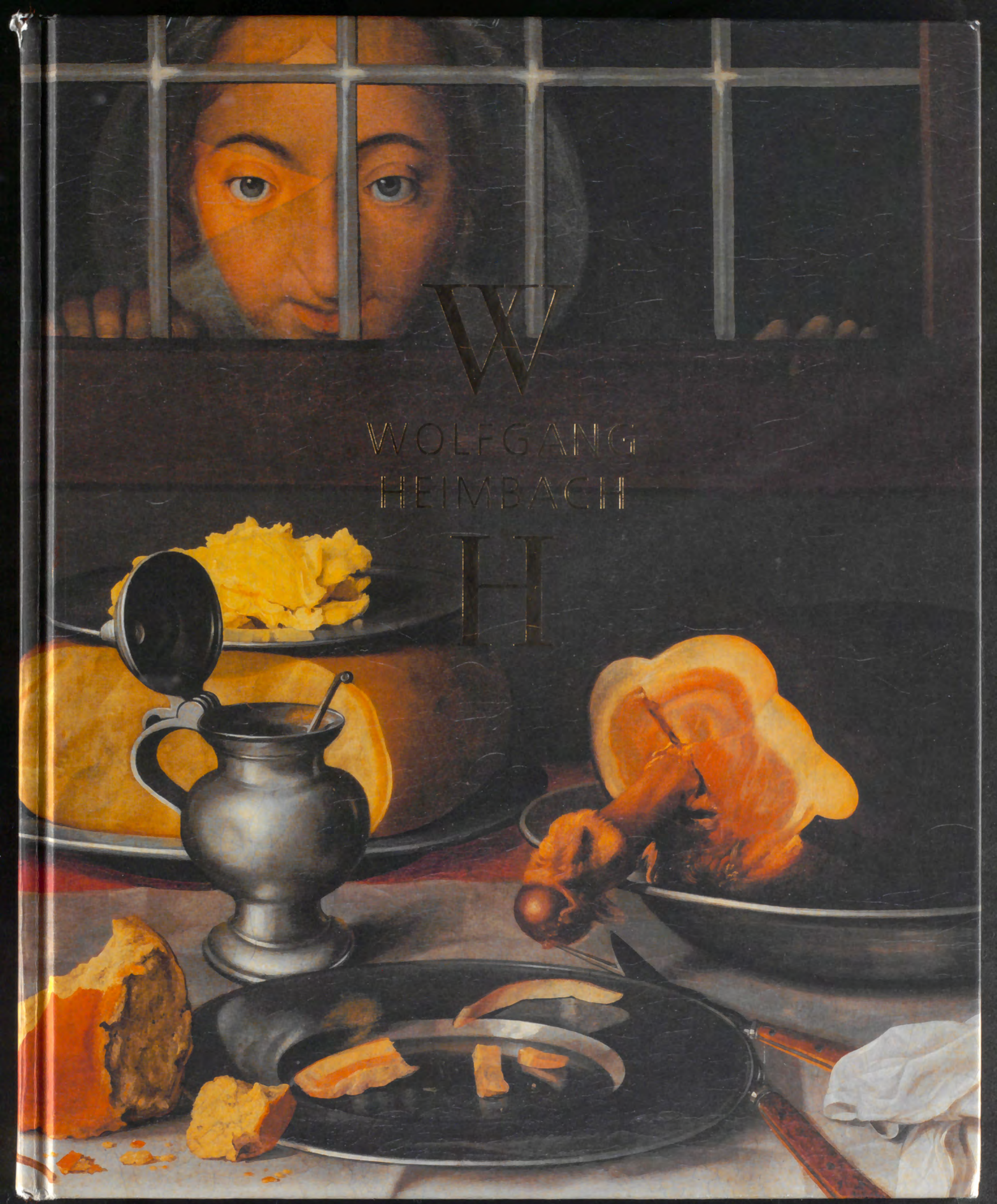

WOLFGANG
HEIMBACH



W

WOLFGANG
HEIMBACH

H

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

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

14
Zum Geleit

15
Grußworte

18
Dank

Essays

20
KRISTINA HOPPE
Das Phänomen des Reisekünstlers – Über die Notwendigkeit des Reisens im 17. Jahrhundert

32
JUSTUS LANGE UND MALENA ROTTER
»der stetig dem holländischen Vorbild nacheifert«? Wolfgang Heimbach und die Niederlande

46
JUDITH CLAUS
Heimbach in Italien – Neapel, Rom und Florenz

62
MICHAEL REINBOLD
Wolfgang Heimbachs Oldenburger Jahre

76
GERD DETHLEFS
Heimbach als Hofkünstler – Maler und Hofmaler im Münsterland 1620–1679

90
Wolfgang Heimbachs Lebens- und Reisestationen

94
SEBASTIAN DOHE
Kann er nicht oder will er nicht? Kunst und Qualität im 17. Jahrhundert

108
MARCUS KENZLER
Die Erwerbungsgeschichte eines »heimatberechtigten« Bildes – Wolfgang Heimbachs *Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* im Blick der Provenienzforschung

118
MICHAEL REINBOLD
Heimbach im kleinen Format

130
KRISTINA HOPPE
Ungehörtes Talent – Gehörlosigkeit in Kunst und Gesellschaft des 17. Jahrhunderts

Katalog

142
ca. 1630 bis 1639
Niederlande — Bremen — Oldenburg/Ovelgönne

160
1640 bis ca. 1652
Italien

180
um 1652
Oldenburg

194
1653 bis 1662
Kopenhagen

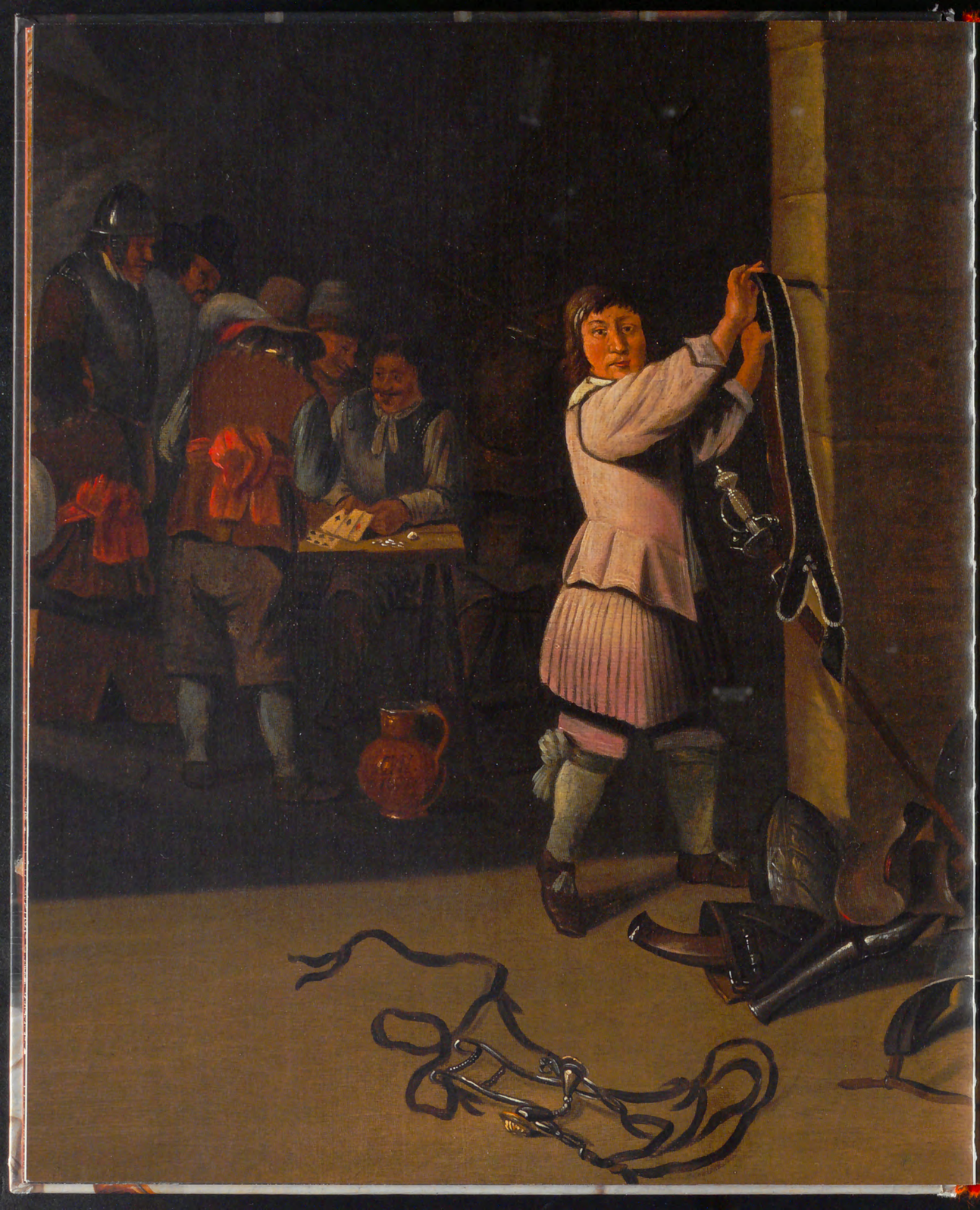
222
1662 bis 1669
Oldenburg/Ovelgönne — Kopenhagen

240
1670 bis 1672
Münster/Coesfeld
1679 in Osnabrück gestorben

Anhang

257
Autorinnen und Autoren — Literatur — Abbildungsnachweis — Impressum









Zum Geleit

Der Barockmaler Wolfgang Heimbach ist eine Entdeckung wert. In Nordwestdeutschland geboren, war er ein europäischer Hofmaler des 17. Jahrhunderts: In den Niederlanden ausgebildet, arbeitete Heimbach während des Dreißigjährigen Kriegs für bremische Kaufleute ebenso wie für Papst Innozenz X., die Medici oder den Fürsten Piccolomini. Der aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Maler lebte in Neapel, Rom und Florenz, bevor er für den Grafen von Oldenburg, den dänischen König und schließlich den Fürstbischof von Münster tätig war. Wie Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen erlebte er die ganze Spanne des Dreißigjährigen Kriegs und konvertierte wie jener zum Katholizismus. Doch nicht nur seine Auftraggeber und Wirkungsorte verleihen der Malerei Heimbachs eine europäische Dimension: In seinen Werken verschmelzen Einflüsse der niederländischen Barockmalerei mit denen Italiens und des Caravaggismus auf hohem Niveau. Bürgerliches und fürstliches Repräsentationsbedürfnis trifft auf christliche Ikonografie, Genremalerei und eine unverhohlene Lust an erotischen Aufladungen und Voyeurismus. Faszinierend ist die Biografie des zu Unrecht nahezu Vergessenen nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Gehörlosigkeit des Künstlers, der trotz seiner Einschränkung halb Europa bereiste und sich an den bedeutendsten Höfen der Alten Welt Respekt verschaffen konnte.

Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg und das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster haben es sich gleichermaßen zur Aufgabe gemacht, an den faszinierenden Künstler zu erinnern und die bedeutendsten Werke dieses Malers in ihren Ausstellungen zu vereinen. Wir danken daher allen Leihgebern sowie den Fachkolleginnen und Fachkollegen, die zu der vorliegenden Publikation beigetragen, und den Förderern, die dieses Unterfangen erst ermöglicht haben. Beide Museen entdecken mit diesem Projekt einen Künstler neu, der in ihren jeweiligen Sammlungen exzellent vertreten und für beide Kulturregionen, das ehemalige Land Oldenburg ebenso wie das historische Münster als Fürstbistum und Stadt des Westfälischen Friedens, von großer künstlerischer wie kulturgeschichtlicher Bedeutung ist.

PROF. DR. RAINER STAMM
Direktor Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

DR. HERMANN ARNHOLD
Direktor LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Grußworte

Wolfgang Heimbachs Leben fällt in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs, dessen verheerende Verwüstungen gerade in deutschen Territorien als Grund für einen angeblichen kulturellen Niedergang galten. So blieb das 17. Jahrhundert in Deutschland als das »tote Jahrhundert« in der kunsthistorischen Forschung über lange Zeit unbeachtet. Mit der Niedergangsthese hatte bereits die große Europaratsausstellung *1648 Krieg und Frieden in Europa* von 1998 in unserem Museum aufgeräumt. Mehr noch leistet diese Ausstellung in Oldenburg und Münster nun ihren Beitrag zur Wiederentdeckung eines lange zu Unrecht wenig beachteten Künstlers – des bei Oldenburg geborenen Malers Wolfgang Heimbach.

Heimbach war ein Wandermaler, wie man sie im 17. Jahrhundert häufig antraf, und dies trotz seiner angeborenen Gehörlosigkeit. Sein Leben war von zahlreichen Ortswechseln geprägt: Nach seiner Ausbildung in den Niederlanden zog es ihn in den Süden an die Höfe Italiens in Neapel, Rom und Florenz und später an den Hof des dänischen Königs Frederik III. nach Kopenhagen. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er als Hofmaler von Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen in Coesfeld bei Münster.

Mit Oldenburg und Münster schließt sich damit gewissermaßen der Kreis von Heimbachs künstlerischem Parcours. Insofern lag es nahe, dass sich die beiden deutschen Museen mit den größten Beständen zum Werk des Künstlers in Deutschland für eine Kooperation zusammengeschlossen haben: das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg und das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Wir freuen uns sehr über diese produktive Zusammenarbeit!

Die Ausstellung *Wolfgang Heimbach* ist die erste umfassende monografische Schau zum Werk dieses Künstlers und vereint rund 50 Werke aus allen Schaffensphasen, die als Leihgaben aus dem In- und Ausland zusammengetragen wurden.
Allen Leihgebern sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Erst die großzügige Förderung durch die Rudolf-August Oetker-Stiftung und den Freundeskreis des LWL-Museums für Kunst und Kultur hat die Realisierung dieser Ausstellung ermöglicht. Ihnen gilt unser besonderer Dank.

Danken möchten wir auch dem Team des LWL-Museums für Kunst und Kultur mit seinem Direktor Dr. Hermann Arnhold und besonders der Kuratorin Dr. Judith Claus für ihre hervorragende Arbeit.

Wir wünschen allen Besucherinnen und Besuchern viel Freude beim Besuch der Ausstellung!

MATTHIAS LÖB
LWL-Direktor

DR. BARBARA RÜSCHOFF-PARZINGER
LWL-Kulturdezernentin

Mit diesem prächtigen Band wird ein Künstler entdeckt, der lange nur eine Randerscheinung der Kunstgeschichte war. Dabei muss Wolfgang Heimbach zu den bedeutendsten und auch bemerkenswertesten norddeutschen Malern des 17. Jahrhunderts gezählt werden. Nicht nur weisen sich seine Gemälde durch eine ausgesprochen hohe künstlerische Qualität aus, wie zum Beispiel seine Miniaturmalereien zeigen. Der aus Ovelgönne in der Grafschaft Oldenburg stammende Künstler war zudem von Geburt an gehörlos und nahm die eigene Umwelt daher auf besondere Weise wahr, was sich wiederum in seinen Werken widerspiegelt. Diese handeln mitunter von Themen wie Anderssein, Exklusion und Krankheit und beinhalten damit einen überraschenden Aktualitätsbezug. Dass Heimbach darüber hinaus an Höfen und für Auftraggeber in den Niederlanden, Italien, Böhmen und Dänemark tätig war, macht ihn zu einem echten Europäer, der erstaunlich mobil und anpassungsfähig war.

Im Rahmen der Katalogförderung durch die Ernst von Siemens Kunststiftung geht es darum, den wissenschaftlichen Ertrag von Ausstellungen zu sichern. Dies ist mit der vorliegenden Publikation bestens gelungen. Unser Gründer hat uns zudem aufgetragen, nicht nur Mainstream-Ausstellungen zu unterstützen, sondern unser Augenmerk auf besondere Künstlerinnen und Künstler, Bestände und Themen zu legen. Auch deshalb kann man zu dieser Ausstellung nur gratulieren. Mein Dank geht daher an alle Beteiligten in Oldenburg und Münster für die Realisierung dieses Projekts und für ihr Verdienst, diesen umtriebigen Künstler und sein Œuvre einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen.

DR. MARTIN HOERNES
Generalsekretär der Ernst
von Siemens Kunststiftung

Er sah die Welt im Großen und schuf sie im Kleinen: Wolfgang Heimbachs künstlerische Karriere führte ihn als Hofmaler nach Oldenburg, Kopenhagen und Münster. Er bereiste Wien, Florenz und Neapel, war für italienische Adelsfamilien ebenso tätig wie für Papst Innozenz X. Sein außergewöhnliches Gespür für kleinformatige, filigrane Bildkompositionen machte ihn schon zu Lebzeiten zu einem gefragten Künstler. Von Geburt an gehörlos, schaffte es Heimbach, gegen den gesellschaftlichen Ausschluss aufgrund seiner Beeinträchtigung anzukämpfen und einen erfolgreichen Weg einzuschlagen. Wir freuen uns sehr, dass wir das Niedersächsische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte bei der Realisierung der weltweit ersten Retrospektive zu Wolfgang Heimbach unterstützen konnten. Die Kulturstiftung der Länder fördert im Auftrag der 16 Länder Kunst und Kultur von gesamtstaatlicher Bedeutung. Neben der Unterstützung bei Erwerb, Erhalt und Dokumentation verstehen wir es als eine unserer wichtigsten Aufgaben, die Vermittlung von Kunst und Kultur zu fördern und ein Bewusstsein für ihren Wert in der breiten Öffentlichkeit zu schaffen. Mit der vorliegenden Publikation leistet das Museum in Oldenburg einen wichtigen Beitrag zum Kenntnis- und Forschungsstand rund um das Werk Heimbachs und rückt darüber hinaus gesellschaftlich relevante Themen wie die Herausforderung, das Leben gehörlos zu bewältigen, und das Phänomen des Reisekünstlers in den Fokus.

PROF. DR. MARKUS HILGERT
Generalsekretär der Kulturstiftung
der Länder

Das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster präsentiert mit der kleinen, aber exquisiten Ausstellung *Wolfgang Heimbach. Ein deutscher Barockmaler an europäischen Höfen* das Werk eines zu Unrecht wenig bekannten deutschen Malers des 17. Jahrhunderts. Es ist die erste monografische Schau zu diesem vielseitigen Künstler überhaupt.

Dank der eigenen Bestände in Münster und Oldenburg konnte diese Ausstellung realisiert werden, was die Rudolf-August Oetker-Stiftung auch veranlasste, die Wiederentdeckung dieses umtriebigen Malers zu unterstützen.

Heimbachs Kunst ist ebenso einzigartig wie charakteristisch, und dem Publikum offenbart sich schnell seine individuelle Handschrift. Sie zeigt sich vor allem in der Gestaltung der Gesichter seiner Porträtierten, die oval geschnitten sind und über ebenmäßige Züge mit schweren Augenlidern verfügen.

Der Maler Heimbach reüssierte insbesondere im Bereich der Porträt- und Genremalerei. Aber auch Historien und ein Stillleben gehören zu seinem Œuvre. All diesen Arbeiten gemeinsam sind die feinmalerisch ausgeführten Details, denen sich ihr Schöpfer mit großer Konzentration und Hingabe widmete. Diese miniaturhaft ausgeführten Kabinettbilder erfreuten sich großer Beliebtheit an vielen Fürstenhöfen, wie etwa Wien, Neapel, Rom, Florenz und Kopenhagen.

Wolfgang Heimbach war – wie viele seiner Malerkollegen im 17. Jahrhundert – ein Wandermaler, der, in Norddeutschland geboren, zeitlebens auf Wanderschaft war, immer auf der Suche nach neuen lukrativen Aufträgen, die er in der Heimat nicht

DR. MONIKA BACHTLER
Vorstand der Rudolf-August
Oetker-Stiftung

finden konnte. Diese lebenslange Ruhe- und Rastlosigkeit überrascht umso mehr, als Heimbach von Geburt an gehörlos war.

Die Ausstellung zu Wolfgang Heimbach hat es sich zur Aufgabe gemacht, die verschiedenen Stationen in Leben und Werk nachzuzeichnen und die Gemälde im Kontext ihrer jeweiligen Entstehung zu betrachten.

Die Rudolf-August Oetker-Stiftung freut es besonders, dass für das Ausstellungsprojekt eine Kooperation mit dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg geschlossen werden konnte. Auf diese Weise fließen die langjährigen, intensiven Forschungen der Kuratoren und Kuratorinnen beider Museen in den ausstellungsbegleitenden Katalog ein, der durch Beiträge weiterer Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sinnvoll bereichert wird.

Wir danken allen Beteiligten für ihr großes Engagement und wünschen den Besuchern und Besucherinnen viel Freude beim Betrachten der Werke dieses außergewöhnlichen Meisters!

Diese Künstlerkarriere klingt wahrlich ungewöhnlich – von Geburt an gehörlos, stieg er zu einem der bedeutendsten norddeutschen Maler des Barocks auf: Wolfgang Heimbach, viel geschätzt zu seiner Zeit, war umtriebig und unglaublich produktiv. Angesichts der Konkurrenz seiner vielen Künstlerkollegen musste er sich auch immer wieder auf die Anstrengungen des Reisens einlassen, um neue Auftraggeber zu gewinnen.

Seine Lebensstationen reihten sich von den Niederlanden und Kopenhagen über Prag und Wien bis Rom und Neapel. In vielen Museen Europas begegnet man heute seinen rund 100 erhaltenen Werken.

Nun wird ihm die weltweit erste umfassende Einzelschau gewidmet – im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Dass sie an diesen beiden Orten erarbeitet und präsentiert wird, ist mehr als naheliegend. Die Grafschaft Oldenburg war Heimbachs Heimat, hier war er zeitweise als Hofmaler tätig; in seiner letzten Schaffensperiode stand er in Coesfeld in Diensten des Fürstbischofs von Münster, Christoph Bernhard von Galen.

Die Fördervereine der beiden Museen haben jeweils in der Liste früherer Förderaktivitäten Ankäufe von Heimbach-Gemälden notiert. Dass sie sich jetzt gern für diese Schau engagieren und sie mitfinanzieren, drückt ein weiteres Mal ihr Interesse an dem Barockkünstler aus. Geht es doch darum, Heimbachs Malerei aus allen Schaffensphasen aus heutigem Blickwinkel und Forschungsstand vorzustellen und aufzuzeigen, wie er körperliche Schwächen überwand, eine besondere Wahrnehmung der Welt entwickelte und mit einer eigenen Bildauffassung brillierte.

Den beiden Projektteams in Oldenburg und Münster sei herzlich gedankt für die Realisierung dieser Ausstellung, die uns eine faszinierende Künstlerpersönlichkeit nahebringt und dabei soziokulturelle Aspekte einbezieht. Wir sind stolz auf unsere Museen mit ihren erfolgreichen Ausstellungsprojekten und wünschen dieser Schau beste Strahlkraft und Erfolg.

DER VORSTAND
der Freunde des Museums
für Kunst und Kultur Münster e. V.

DER VORSTAND
der Oldenburgischen
Museumsgesellschaft e. V.

Dank

Für die großzügige Unterstützung der Ausstellungen in Oldenburg und Münster danken wir folgenden Leihgebern:

Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais

Deutsches Historisches Museum, Berlin

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

DAS TOR Stadtmuseum Coesfeld

Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund

Museumsberg Flensburg

Hamburger Kunsthalle

Landesmuseum Hannover
Das WeltenMuseum

Schloss Frederiksborg, Hillerød

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Museumslandschaft Hessen Kassel, Schloss Wilhelmshöhe

Kunsthalle zu Kiel

Die Königlich Dänische Sammlung, Schloss Rosenborg, Kopenhagen

The National Gallery, London

Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz

Stadtmuseum Münster

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Stadtmuseum Oldenburg

Galleria Borghese, Rom

und denjenigen, die ungenannt bleiben möchten

Die Ausstellungen wurden ermöglicht durch die freundliche Unterstützung von

KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER

RAO Rudolf-August Oetker-Stiftung

Oldenburgische Museumsgesellschaft e.V.

Stiftung Niedersachsen

Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e.V.

Barthel Stiftung

Karin und Uwe Hollweg Stiftung

Der Katalog wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung der

EvS Ernst von Siemens Kunststiftung

Es
sa
ys

KRISTINA HOPPE

Das Phänomen des Reise-künstlers

Über die Notwendigkeit des Reisens
im 17. Jahrhundert



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

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

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

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

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

Die Künstlerreise

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

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

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

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



Abb. 1+2
Wolfgang Heimbach
Ratsherr Bernhard Graevaeus
Christina Graevaeus, geb. Steding
1636, Öl auf Leinwand, 94×79 cm, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 1928.157a+b
▭ Kat. 5+6



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

Das Ausbildungskonzept fand rasch von Süden nach Norden Verbreitung, aus Italien zurückgekehrte Künstler adaptierten es in ihren jeweiligen Heimatländern. So gründete beispielsweise der Maler und Zeichner Karel van Mander (1548–1606) nach seiner Rückkehr nach Haarlem 1604 gemeinsam mit Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) und Hendrick Goltzius (1558–1616/17) ebenfalls eine private Akademie. Damit fand ein transnationaler Transfer der Kunstinstitutionen statt. Darüber hinaus ist Van Mander einer der ersten gewesen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ihren Lehrschriften den Gesellen eine Reise nach Rom empfahlen. Auch in Italien selbst gab es, neben den offiziellen Akademien, inoffizielle private Zirkel, die sich ebenfalls Akademien nannten. Eine der wichtigsten war die Accademia degli Incamminati der Carracci in Bologna.[11]

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

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

Ab 1600 entwickelte sich eine neue beliebte Kunstgattung, die cose piccole – kleinformatige Kabinettbilder, die für die Privatgemächer Adliger und das aufstrebende Bürgertum angefertigt wurden, welches sich stetig emanzipierte und in Kunst zu investieren begann. Mit häufig intimen, weniger repräsentativen Szenen etablierte sich die Gattung der kleinformatigen Kabinettstücke rasch in der Kunst des 17. Jahrhunderts.[13] An dem Format vorteilhaft für die Künstler waren die Größe und Transportfähigkeit, da es unproblematisch auf dem Kunstmarkt verkauft und in Umlauf gebracht werden konnte.[14] Auch Wolfgang Heimbach favorisierte zeit seines Lebens das Kleinformat und brillierte in minutiösen und detailreichen Darstellungen von Stofflichkeit und Interieur.

Barockmeister wie Caravaggio (1571–1610), Poussin (1594–1665), Velázquez (1599–1660), Rembrandt (1606–1669), Rubens (1577–1640) und viele weitere herausragende Künstlerpositionen prägten die Zentren der Kunst und des Kunsthandels in Italien, aber auch in Frankreich, Spanien und den Niederlanden. Im Deutschland des Dreißigjährigen Kriegs suchte man vergeblich nach vergleichbaren Orten der Kunst, da viele der nennenswerten Künstler, wie beispielsweise Adam Elsheimer (1578–1610), in die genannten Kunstzentren im Ausland abwanderten und dort lange Zeit verweilten.[15]

Die Reisen Wolfgang Heimbachs

Das künstlerische Vakuum, das während des Dreißigjährigen Kriegs in Deutschland herrschte und in dessen Zeit Wolfgang Heimbachs beginnende Karriere fiel, bot dem Künstler kaum Vorbilder.[16] Um 1613 in Ovelgönne in der Grafschaft Oldenburg als Sohn des Frucht- und Kornschreibers des Oldenburger Hofs geboren, fand der gehörlose Maler im Grafen Anton Günther von Oldenburg und Delmenhorst (1583–1667) einen ersten Förderer, der sein zeichnerisches Talent durch eine Ausbildung bei einem unbekannten Lehrmeister förderte. Graf Anton Günther konnte durch geschicktes diplomatisches Handeln, eine florierende Pferdezucht und die Erhebung von Zöllen auf der Weser seinen Kleinstaat überwiegend von kriegerischen Auseinandersetzungen und den wirtschaftlichen Konsequenzen des Kriegs verschonen. Wolfgang Heimbach war der talentierteste Maler in Norddeutschland und ein in der Forschung bislang zu wenig beachteter Vertreter der deutschen Barockmalerei.[17] Während es zu Heimbachs Leben kaum Überlieferungen gibt, beinhalten seine Werke Spuren der künstlerischen Einflüsse und ermöglichen es, die vielen Stationen dieses europaweit agierenden Malers zu rekonstruieren.

Wenn von einem damals üblichen Lehrbeginn im Alter von circa 14 Jahren auszugehen ist, kann eine anschließende Weiterbildung Heimbachs in den Niederlanden um 1630 angenommen werden. Da der heimatliche Hof in Oldenburg nicht über die Mittel verfügte, einen Maler für längere Zeit in fester Anstellung zu halten, wird Heimbach dort kaum talentierte Malerkollegen getroffen haben, von denen

13 Vgl. Härting 2020, S. 46. **14** Vgl. Pechlaner 2018 S. 119. **15** Vgl. Kindel 1999, S. 19. **16** Ebd. **17** Vgl. Morsbach 2008, S. 79 f. **18** Vgl. Morsbach 1999, S. 29. **19** Vgl. Kindel 1999, S. 19. **20** Vgl. Morsbach 2008, S. 81. **21** Das Ergebnis seiner Recherchen platziert Gerd Dethlefs in seinem Essay in dieser Publikation.

er hätte lernen können.[18] Eine eigenständige Kunstentwicklung in Deutschland sollte erst nach Kriegsende einsetzen, und die politische und ökonomische Situation machte es schwer, Auftraggeber zu finden. Die äußeren Voraussetzungen hätten für den vermutlich bereits gehörlos geborenen Maler aus der Grafschaft Oldenburg nicht minder prekär sein können.[19] Der Umstand, dass Heimbach lesen und schreiben konnte und für die Organisation sowie Kommunikation auf Reisen wahrscheinlich einen Begleiter zur Seite hatte, unterstreicht den souveränen Umgang mit seiner Behinderung. Am Leben von Wolfgang Heimbach lässt sich das Phänomen des reisenden Künstlers exemplarisch beleuchten.

Die Entscheidung, nach Beendigung seiner Weiterbildung vermutlich in Amsterdam, Haarlem, Delft und Utrecht[20] sowie nach ersten Aufträgen in Bremen eine Reise nach Italien anzutreten, entsprach der damaligen Zeit und dem Standard für angehende Künstler. Über Österreich, wo er neben dem Kaiser auch den Bruder des Kaisers, den Kunstmäzen Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662), porträtierte (Kat. 10), gelangte er zu Beginn der 1640er Jahre nach Italien. Die gute Auftragslage vor Ort war für Heimbach sicherlich auch ein entscheidender Beweggrund. Der Grund für seine Italien-Reise und das anschließende Fortgehen ist spärlich dokumentarisch belegt und wird im anschließenden Essay näher beleuchtet. Als Protestant konvertierte Heimbach in Italien zum Katholizismus. Herrschte im heterogenen Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation keine Einheitlichkeit bezüglich der Konfessionszugehörigkeit – Religionsfreiheit existierte faktisch noch nicht –, so dominierte in Italien gerade vor dem Hintergrund der Gegenreformation weiterhin der Katholizismus. Die Religionszugehörigkeit war für Künstler im 17. Jahrhundert von großer Bedeutung, wenn es darum ging, neue Auftraggeber zu gewinnen. Gerade in Rom war der Katholizismus allgegenwärtig, und die meisten Kunstmäzene waren eng mit der Kirche verbunden. Vermutlich war dies auch einer der Gründe, die Heimbach dazu bewogen, die Konfession zu wechseln und in Italien zum ersten Mal biblische Themen zu verarbeiten (vgl. Kat. 16). Nach Aufenthalten bei namhaften Auftraggebern in Neapel, Rom und Florenz – beispielsweise bei der italienischen Adelsfamilie Doria-Pamphilj und Papst Innozenz X. – kehrte der Maler über Böhmen, Prag und vermutlich Nürnberg und Brüssel 1652 zurück nach Oldenburg, wo er für ein halbes Jahr in den Dienst Graf Anton Günthers trat. Schon die darauffolgende Anstellung beim dänischen König Frederik III. (1609–1670) in Kopenhagen, dessen Angebot er zunächst ausgeschlagen hatte, zeigt, dass er bei zeitgenössischen Auftraggebern gefragt war. Nach knapp neun Jahren kehrte Heimbach zurück nach Ovelgönne und ist bis zum Tod Anton Günthers vornehmlich in Ovelgönne beziehungsweise Oldenburg nachweisbar. Auf der Suche nach neuen Auftraggebern fand er ab 1670 bis mindestens 1675 am Hof von Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen (1606–1678) eine Anstellung und war darüber hinaus im Münsterland sowie im Osnabrücker Land tätig. Wolfgang Heimbach ist Ende April 1679 in Osnabrück gestorben. Die Beerdigung kann aufgrund der jüngsten Forschungserkenntnisse von Gerd Dethlefs[21] auf den 1. Mai 1679 datiert werden.

Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Erbhuldigung ▶
1666, Öl auf Leinwand, 126,7 × 232,3 cm,
Die Königlich Dänische Sammlung,
Schloss Rosenborg, Inv. 7100


OLDENBURG.
WOLFFG. HEIMBACH.
C. fc. ANNO 1666



Abb. 4
Wolfgang Heimbach
Frauen beim Wäschewaschen vor den Toren von Christianshavn, Kopenhagen oder Waschelstucke (?)
um 1652, Öl auf Leinwand, 67,5 × 87,5 cm,
Detail, Privatsammlung, Dänemark
▭ Kat. 21

Heimkehren

Die Grafschaft Oldenburg und das Fürstbistum Münster markieren topografisch den Anfang und das Ende dieses unsteten Malerlebens. Im Laufe seiner Wanderschaft entwickelte Heimbach ein überzeugendes Spektrum an bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten, wobei er der niederländischen Malerei stilistisch treu blieb, welche er zu Beginn seiner Malerausbildung kennenlernte und der er im Laufe seiner Lebensstationen an den europäischen Höfen immer wieder begegnete.[22]

Ein weiterer bemerkenswerter Umstand ist auch das wiederholte Heimkehren des Reisekünstlers Wolfgang Heimbach. Im Laufe seiner Wanderjahre kehrte er immer wieder in die Grafschaft Oldenburg zurück. Zwar war er nie für längere Zeit am Oldenburger Hof angestellt, fertigte jedoch eine Vielzahl an Werken für den Grafen.[23] War die Wanderschaft für Heimbach unabdingbar, galt der Oldenburger Raum doch immer wieder als Ausgangspunkt seiner Suche nach neuen Auftraggebern; ein Ort des Bekannten, Vertrauten, zu dem er zurückkommen konnte, um den Kompass neu auszurichten – sei es, um 1640 in Richtung Süden oder 1653 gen Norden aufzubrechen.

Bei Wolfgang Heimbach zeigt sich noch ein weiterer Aspekt: die Selbstdarstellung des Künstlers in den eigenen Bildwelten. So zeigte er sich in mehrfigurigen Darstellungen wie der *Erbhuldigung* (Abb. 3) oder dem *Volksfest in Venedig* inmitten der Zuschauenden, wobei er den Betrachter selbstbewusst direkt adressiert und Zeugnis darüber ablegt, dass er bei dem dargestellten Ereignis vor Ort war. Eine weitere nichtautonome Selbstdarstellung des Künstlers konnte im Werk *Frauen beim Wäschewaschen vor den Toren von Christianshavn, Kopenhagen* (Abb. 4) entdeckt werden, das im Rahmen der Vorbereitung dieser Ausstellung zum ersten Mal genauer untersucht werden konnte. Hier präsentiert sich Heimbach am rechten Bildrand, vermutlich in Begleitung seines Reisegefährten, in einer Kutsche sitzend. Bei der genaueren Untersuchung des Gemäldes zeigte sich auch, dass die dargestellte Vedute nicht etwa die Stadt Kopenhagen, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit die Stadt Oldenburg zeigt. Mit diesem Werk fertigte der Reisekünstler Heimbach somit offenbar ein Dokument seiner Rückkehr in seine Heimat im Jahr 1652.

22 Siehe hierfür den Beitrag von Lange/Rotter in dieser Publikation. **23** Vgl. auch Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Oldenburg (im Folgenden NLA-StA Oldenburg), Best. 20-6 C Nr. 3.

JUSTUS LANGE UND MALENA ROTTER

»der stetig dem holländischen Vorbild nacheifert«?

Wolfgang Heimbach und die Niederlande

Wolfgang Heimbachs Beziehungen zur niederländischen Kunst wurden schon früh erkannt, ja eine Ausbildung in den Niederlanden wird meist als gesichert angenommen, wenngleich einschlägige Quellen bis heute fehlen. Neben den Werken des Künstlers, die eine gute Kenntnis der niederländischen Malerei belegen, ist es allein eine kurze Notiz in Johann Just Winckelmanns 1671 publizierter Chronik *Oldenburgische Friedens- und der benachbarten Oerter Kriegs-Handlungen*, die dies nahelegt. Dort erwähnt der Hofchronist des Grafen Anton Günther ein bemerkenswertes Bildnis des gräflichen Pferdes aus dem Jahr 1663, das Wolfgang Heimbach »kunstmässig abgerissen« habe (Kat. 49), und schreibt über den Künstler: »[...] Wolfgang Heimbach / geboren zur Oevelgünnen / der von Natur stum[m] und taub und durch des H[errn] Grafen Recommendation, wegen verspürter Neigung in der Jugend bey einen Kunstmahler gethan / in Niederland und gar in Italien gereißet / woselbst er 12. Jahr lang verblieben / bey Bapst / Cardinälen und vornehmen Herrn / seiner lobwürdigen Kunstmahlerey halber / sehr beliebt / nach Ausweise seiner Bullen und Briefen / gehalten worden: hat sich endlich wieder anhero zu seinem gnädigen Landesherren an Hof begeben. Ist gegenwärtig ein Mann von 50. Jahren / gar nachdenklich und merksam / also daß er an eines andern Augen und Mund / auch durch andere Zeichen seine Meinung abnehmen und wieder von sich geben / auch die mit einem Finger vorgeschriebene Wörter verstehen / und die Namen der Länder / und Stätten wieder mit dem Finger klar und deutlich geben kan / daß also der högste Gott diesem Kunstmaler wieder ersetzet / wessen er sonsten von Natur beraubet ist.«[1]

Es ist dies zugleich die einzige Nachricht über den Künstler, der ansonsten in den einschlägigen Künstlerlexika nicht aufgeführt wird. Winckelmann erwähnt also eine Reise in die Niederlande, die sich an eine (erste?) Ausbildung bei einem (lokalen?) Kunstmaler angeschlossen habe. Graf Anton Günther erscheint durch seine »Recommendation« als die treibende Kraft hinter der Ausbildung (und vielleicht auch der Reise). Weder Ort noch Zeitraum werden jedoch genannt, ganz im Gegenteil zum Italien-Aufenthalt des Künstlers, der dem Chronisten mehrere Zeilen wert ist. Aus der oldenburgischen Perspektive ist diese Fokussierung auf die Italien-Reise sicher verständlich, da eine Reise oder Ausbildung in den Niederlanden aufgrund der geografischen Nähe kaum als etwas Besonderes gelten durfte. Vielleicht lagen Winckelmann aber auch keine weiteren Erkenntnisse vor? Heimbachs *Porträt von Papst Innozenz X.* (Kat. 12) spricht tatsächlich für die erwähnte hohe Wertschätzung beim italienischen Klerus, welche der Maler vor Ort empfangen haben mag.[2] Allerdings erwähnt Winckelmann auch nicht den fast zehnjährigen Aufenthalt Heimbachs am Königshof in Kopenhagen, von dem der Künstler im Jahr zuvor (1662) zurückgekehrt war. Dies alles spricht nicht gerade für eine umfassende Kenntnis von Heimbachs Leben beziehungsweise für eine direkte Information durch den Künstler. Die Ausführungen des Chronisten sind deshalb als eher summarisch zu werten. Die faktisch erscheinende Formulierung Horst Gersons von 1942 zu Heimbach »Er empfing um 1635 seine Ausbildung in Holland«[3] entbehrt deshalb zwar einer Quelle, könnte aber dennoch zutreffen, wie im Folgenden näher ausgeführt werden soll.

1 Siehe Winckelmann 1671, S. 513. Vgl. auch Göttsche 1935, S. 13 f.; Morsbach 1999, S. 8 (mit einigen Abweichungen). **2** Vgl. Kindel 1999, S. 29. **3** Vgl. Gerson 1983 (1942), S. 212. Auch Huys Jansen 1992, S. 34 spricht von Heimbachs Studienreise in die Niederlande. **4** Vgl. neben Leeuwens Beiträgen aus dem RKD Studies-Projekt »Masters of Mobility«, dessen Einzelbeiträge online publiziert sind (URL: https://masters-of-mobility.rkdstudies.nl/ [Zugriff: 11. 11. 2021]), bspw. Büttner/Meier 2011 oder Baumann/Köster/Kuhl 2020. **5** Vgl. Gerson 1983, S. 197–298. **6** Vgl. Büttner/Meier 2011. **7** Vgl. Huys Jansen 1992, S. 34. **8** Vgl. Baumann/Köster/Kuhl 2020. **9** Vgl. Gerson 1983, S. 209. **10** Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 2005. **11** Vgl. z. B. Kindel 1999, S. 19. **12** Vgl. Lange 2011, S. 117.

Künstlermobilität im 17. Jahrhundert und norddeutsche Künstler in den Niederlanden

Mobilität und Kulturaustausch waren schon immer und sind auch heute in vielfältiger Weise ein Kennzeichen nicht nur der europäischen Regionen und prägten bereits vor Jahrhunderten für zahlreiche Menschen den Alltag und ihre Biografien. Diese wechselseitigen Beeinflussungen lassen sich schon zu Beginn der Frühen Neuzeit nachvollziehen und liefern die Grundlage für das Inventionspotenzial der Kunst- und Kulturentwicklung. Wurden die deutschen Vertreter des kulturellen Austauschs in der Vergangenheit eher beiläufig erwähnt und der Fokus auf die Verbreitung des vorherrschenden niederländischen Stils gelegt, befassen sich doch nun seit einigen Jahren umfassende Forschungsbeiträge mit der Thematik.[4] Ausgangspunkt für eine Neubewertung ist in diesen Publikationen häufig das bereits zitierte Werk von Horst Gerson, das sich dezidiert mit der *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* auseinandersetzt und dabei auch deutsche Künstler, die in den Niederlanden tätig waren, in den Blick nimmt.[5] Wie bei der Lektüre deutlich wird, gründet sein Konzept zur qualitativen Bewertung jener Künstler auf dem Maß ihrer Rezeption der niederländischen Malerei: je näher an jenen Meistern orientiert, desto qualitätsvoller. Aus heutiger Perspektive wird das Phänomen des kulturellen Austauschs deutlich wertneutraler analysiert und als wechselseitige Mobilität von Künstlern, Ideen und Konzepten verstanden.[6]

Im 17. Jahrhundert war es reguläre Praxis für deutsche Künstler, zum Abschluss ihrer Ausbildung ins Ausland zu gehen. Während es die süddeutschen Maler zunächst vor allem nach Italien zog, waren es im Norden die Niederlande.[7] Nicht nur im Falle Heimbachs zeigt sich allerdings, dass es keinesfalls ein Entweder-oder sein musste, sondern die Studienreisen in alle Himmelsrichtungen unternommen wurden. Die enge, wechselseitige Beziehung der Regionen Norddeutschland und Niederlande hatte neben den offensichtlichen geografischen Gründen ebenso politische wie religiöse.[8] Nach dem Fall von Antwerpen beispielsweise flüchteten viele protestantische Familien ins nahegelegene Emden, einem »religiösen Zentrum der reformierten Kirche«.[9] Aber auch in anderen Städten wie in Frankfurt, Frankenthal oder Hanau siedelten sich niederländische Glaubensflüchtlinge an.[10] Ebenso brachen wiederum norddeutsche Künstler in die Niederlande auf, um ihre Fähigkeiten auszuweiten oder bereits von niederländischen Meistern in Deutschland erfahrene Ausbildungen zu verfeinern. Aber dieser offene Kulturaustausch war eben nicht nur auf die nördlichen Regionen beschränkt, wie durch Heimbachs Biografie bereits deutlich wurde. Gerade für deutsche Künstler war bis zum Ende des Dreißigjährigen Kriegs vor allem die Tätigkeit im Ausland für ihre Karrieren relevant. In diesem Zusammenhang wird stellvertretend vor allem auf Künstler wie Adam Elsheimer oder Johann Liss (um 1597–1631) verwiesen.[11] Im Unterschied zu diesen kehrte Heimbach jedoch nach seinen Auslandsaufenthalten immer wieder zurück in seine Heimat.

Am Beispiel des Künstlers Simon Peter Tilmann (1601–1668), einem Zeitgenossen Heimbachs, wird darüber hinaus deutlich, dass der kulturelle Austausch nicht nur auf stilistische Übernahmen begrenzt war. Nach seiner Zeit in Utrecht in Bremen ansässig, ließ er nicht nur seine Erfahrungen in verschiedene Porträts einfließen, sondern agierte zudem als Kunsthändler und importierte Kunstwerke aus den Niederlanden nach Deutschland.[12]

Kopien als Studienstücke und Indizien für eine Ausbildung in den Niederlanden?

In dieser Tradition des Kulturtransfers zwischen den Niederlanden und den norddeutschen Regionen steht Wolfgang Heimbach, allerdings ergeben sich in seiner Biografie weitere Spezifika, die es noch einmal hervorzuheben gilt. Dies betrifft einerseits die vielseitige Rezeption regionaler Einflüsse, die sich aus seiner hohen Mobilität zwischen diversen europäischen Ländern ergeben, sowie andererseits sein bereits in zeitgenössischen Quellen – wie oben zitiert – erwähntes Talent, trotz seiner Gehörlosigkeit auf hohem Niveau mit seiner Umwelt kommunizieren zu können.[13] Seine offensichtlich ausgeprägte Auffassungsgabe in Bezug auf die künstlerische Tätigkeit zeigt sich auch in der Zeit in Italien. Hier sei nur beiläufig auf den ersichtlichen Einfluss der manieristischen Porträts, beispielsweise von Agnolo Bronzino, verwiesen, deren Kolorit sich in den Porträts des Papstes Innozenz X. und der Vittoria della Rovere (Kat. 12, 17) widerspiegelt.[14] Heimbachs feinmalerische Qualitäten können in diesen Gemälden glänzen und präsentieren den Betrachtenden eindrucksvoll physiognomische Details sowie jene der Kleidung und Schmuckaccessoires.

Im Frühwerk Heimbachs finden sich sowohl direkte Kopien als auch intensive Rezeption verschiedener Gemälde von Malern wie Pieter Codde (1599–1678) oder Willem Duyster (1599–1635), welche die Auseinandersetzung des Künstlers mit niederländischen Meistern illustrieren. Insbesondere die Kopien werden in der Forschung als Grundlage zur Hypothese einer Lehrzeit bei den jeweiligen Künstlern verwendet, wobei ebenso Kenntnisse der Werke von Frans Hals (um 1580–1666) und Dirck Hals (1591–1656), Bartholomäus van Bassen (1590–1652), Dirck van Delen (1605–1671) oder auch Gerrit van Honthorst (1592–1656) erkennbar seien.[15] Daraus wurden mögliche Aufenthalte in Amsterdam, Haarlem oder Utrecht geschlossen. Doch scheint ein Aufenthalt in Amsterdam am plausibelsten.



Abb. 1
Wolfgang Heimbach
Kavalier und Dame
um 1634/35, Öl auf Holz, 26,5 × 20,3 cm,
monogrammiert WH, Standort unbekannt



Abb. 2
Pieter Codde
Kavalier und Dame
um 1630, Öl auf Holz, 20 × 16 cm,
Standort unbekannt



Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Der Offizier
um 1634/35, Öl auf Holz,
48 × 36,5 cm, Museumsberg
Flensburg, Inv. 20468
☐ Kat. 1



Abb. 4
Willem Cornelisz. Duyster
Soldaten beim Wachfeuer
um 1630, Öl auf Holz, 45 × 33,8 cm,
Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern,
Staatliches Museum Schwerin, Inv. G 29

Bei den erwähnten Kopien handelt es sich um *Kavalier und Dame* (Abb. 1) und *Dame und Kavalier in Unterhaltung* nach zwei Gemälden von Pieter Codde (Abb. 2) sowie *Der Offizier* (Abb. 3, Kat. 1) nach einem Gemälde Willem Duysters (Abb. 4).[16] Beide Künstler waren in Amsterdam tätig. Wie Christine Morsbach ausführt, finden sich gerade in den Darstellungen der Dame und des Kavaliers Abweichungen, die sich

13 Vgl. Lange 2020. URL: https://masters-of-mobility.rkdstudies.nl/14-wolfgang-heimbach-161316-1678-a-deaf-mute-travelling-artist/141-heimbachs-biography/ (Zugriff: 11. 11. 2021). **14** Vgl. auch den Beitrag von Judith Claus zu Heimbach in Italien in dieser Publikation, S. 46–61. **15** Vgl. u. a. Morsbach 2008, S. 81. **16** Vgl. Morsbach 1999, S. 108–118.

deutlich auf die Erscheinung auswirken: Den im Original als Oval angelegten Bildern Coddes werde bei Heimbach durch die Erweiterung zum hochformatigen Rechteck und den dadurch entstehenden innerbildlichen Raum die eigentliche Intimität der Szene genommen. Hier verwendet die Autorin eine wiederkehrende Titulierung der Malerei Heimbachs als »steif«, die sich durch die Literatur über Jahrzehnte zieht, welche sie aber im nächsten Schritt relativiert und stattdessen von »etwas Stille[m] und Intime[m]« spricht.[17] Heimbachs Œuvre scheint ohnehin über die Jahre sehr unterschiedliche Wertschätzung erfahren zu haben. Bevor der Maler als marginalisierte Künstlerfigur in den Fokus neuerer Forschung trat, wurde er von Autoren wie Horst Gerson als weniger qualitätsvoll, wenn nicht sogar ›ungeschickt‹ angesehen und galt im direkten Vergleich als deutlich unterlegen oder weniger »verholländert«.[18]

Kopien wurden zu jener Zeit in reger Produktion auf den Markt gebracht. Pieter Codde selbst war bekannt für die umfangreiche Verbreitung der Kopien. Von heute rund 400 dem Künstler zugeordneten Werken handelt es sich bei beinahe der Hälfte um Kopien.[19] Zum Teil existieren zehn Kopien von einzelnen Werken, die nahelegen, dass Codde diese als Teil seines Werkstattbetriebs selbst produzierte und in Umlauf brachte. Tatsächlich werden in einer Inventarliste aus dem Jahr 1636 »17 stucx copijen, soo groot als cleyn, sonder lijsten« aufgeführt.[20] Codde schuf also Kopien auf Vorrat, die dann an Interessierte verkauft werden konnten. Auf derselben Liste gibt es auch einen Eintrag, der zwei Gemälde eines Schülers aufführt: »twee stucxens, bij den discipel van PR. CODDE geinventeert sonder lijsten.«[21] Leider wird der Name des Schülers nicht erwähnt, aber es ist auszuschließen, dass es sich um den einzigen bislang bekannten Schüler Coddes, den 1669 erwähnten Albert Jansz. Klomp (1625–1688) handelt, da dieser erst 1625 geboren wurde, somit zum Zeitpunkt der Inventarliste lediglich elf Jahre alt war.[22]

Der Eintrag in der Inventarliste spricht explizit von »den discipel«, sodass es sich um keinen großen Werkstattbetrieb gehandelt haben dürfte, sonst hätte dort wohl »een discipel« gestanden. Auch waren die Umstände, die zur Abfassung der Inventarliste führten, keineswegs dazu angetan, bei Codde in die Lehre zu gehen, der wohl – nach allem, was wir wissen – ein schwieriger, ja gewalttätiger Charakter war.[23] Infolge einiger Delikte lebten Codde und seine Frau in getrennten Haushalten. Aus diesem Grund wurde das Inventar im Februar 1636 erstellt. Die Kopien dürften also 1635 oder früher entstanden sein. Auf der Grundlage der beiden erhaltenen Kopien von Wolfgang Heimbach nach Codde ist es verlockend, in ihm den erwähnten »discipel« zu vermuten, jedoch muss das bislang Spekulation bleiben.

Zu Beginn des Jahres 1635 grassierte in Amsterdam die Pest, der Ende Januar auch der Maler Willem Duyster zum Opfer fiel. Die bis 1636 andauernde Seuche kostete schließlich 17 000 Menschen das Leben, etwa einem Siebtel der Stadtbevölkerung.[24] Nimmt man diese Daten hinzu, so möchte man einen Aufenthalt Heimbachs vor 1635 annehmen. Er dürfte um 1613 geboren worden sein und ging den Gepflogenheiten der Zeit gemäß vielleicht mit 14/15 Jahren in die Lehre, sodass er frühestens zu Beginn der 1630er Jahre in die Niederlande aufgebrochen sein dürfte. Die ungünstigen Umstände zu Beginn des Jahres 1635 in Amsterdam legen nahe, dass ein Aufenthalt Heimbachs davor wohl am wahrscheinlichsten ist.

17 Vgl. Morsbach 2008, S. 83. **18** Vgl. Gerson 1983, S. 213, 146. **19** Vgl. Rosen 2020, S. 199. **20** Ebd., S. 213. **21** Ebd. **22** Vgl. ebd., S. 198. **23** Vgl. ebd., S. 9 f. **24** Vgl. Volkenandt 2004, S. 79. **25** Vgl. Morsbach 1999, S. 118–126. **26** Vgl. Kindel 1999, S. 27. **27** Vgl. Löhr 2000, S. 34. **28** Vgl. Lange 2011, S. 256.

Bildnisse in Bremen

Gesichert hingegen ist, dass Heimbach spätestens 1636 zurück in Ovelgönne war und im Anschluss in Bremen für das gehobene Bürgertum Aufträge ausführte, wie die Signatur auf der *Vornehmen Gesellschaft* von 1636/37 belegt (Abb. 5, Kat. 8).[25] Aus dem Jahr 1636 hat sich das Porträtpaar von Bernhard Graevaeus und seiner Frau Christina in Bremen erhalten, das ebenfalls seine niederländische Prägung verrät (S. 24/25, Abb. 1, 2, Kat. 5, 6). Monika Kindel verwies in diesem Zusammenhang »ganz deutlich auf den Einfluss Haarlems« und nannte explizit Frans Hals.[26] Dagegen fühlte sich Alfred Löhr »noch an bildnerische Techniken des 16. Jahrhunderts« erinnert.[27] In der Tat sind die Porträts weder in malerischer noch in kompositorischer Hinsicht mit Werken von Frans Hals vergleichbar, vielmehr folgen sie einem fest etablierten Bildnistypus, der sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts herausgebildet hatte und sich gerade im eher konservativen Milieu der Hansestadt noch einer gewissen Beliebtheit erfreute.[28] In spiegelbildlich angeordneten Bildnissen stehen sich die Eheleute fast statuarisch gegenüber. Die Porträts belebende Elemente, wie Bewegung oder Affekte, fehlen fast vollständig. Im Vordergrund steht die Repräsentation des gesellschaftlichen Standes, die auch in den großen Wappen zum Ausdruck kommt. Ein im Folgejahr entstandenes Bildnis des Medailleurs Johannes Blum (S. 66, Abb. 1) wäre ein weiteres Beispiel für Heimbachs eher konventionelle Porträts aus dieser Zeit.[29] Vielleicht ist es deshalb auch nicht verwunderlich, dass Heimbach die Hansestadt bald wieder verließ.



Abb. 5
Wolfgang Heimbach
Vornehme Gesellschaft
1636/37, Öl auf Kupfer,
29,5 × 39,8 cm, Detail, Kunsthalle
Bremen, Inv. 39-1908/19
☐ Kat. 8

Heimbachs Nachtstücke

Bereits 1635 lässt sich bei Heimbach auch ein Nachtstück belegen, ein Thema, das in der Folge zu einem der Markenzeichen des Künstlers werden sollte (Abb. 6).[30] Das Interieur ist noch ganz den Vorbildern Codde und Duyster verpflichtet, wie etwa die Physiognomien und die prominent ins Bild gesetzte verschattete Rückfigur zeigen können.[31] Die Nachtstücke Heimbachs wurden wiederholt mit Kerzenlichtstücken Gerrit van Honthorsts, der in Italien dafür den Spitznamen »Gherardo della notte« erhielt, in Verbindung gebracht.[32] Ein direkter Vergleich offenbart jedoch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Während Heimbach sich deutlich stärker in einer Art grafisch-linearem Stil bewegte, baute Van Honthorst eine ganz andere Art von Volumen in den Darstellungen der Figuren auf. Auch ist der Figurenmaßstab ein ganz anderer. Van Honthorsts annähernd lebensgroßen Personen stehen kleinformatige Figuren,

Abb. 6
Wolfgang Heimbach
Wirtshausszene bei Kerzenlicht
1635, Öl auf Holz, 45 × 56,5 cm
Kunsthandel Rafael Valls, London





Abb. 7
Wolfgang Heimbach
Abendliches Mahl
1647, Öl auf Holz,
45,4 × 55,5 cm, Detail, Kunsthalle zu Kiel, Inv. CG 5 (VdF 5)
☐ Kat. 15

bisweilen gar Miniaturen bei Heimbach gegenüber. Barocke Elemente treten bei Heimbach zwar vornehmlich in diesen Lichtinszenierungen auf, doch auch hier zeigen sich deutlichere Parallelen im Vergleich mit anderen Künstlern und weniger bei Van Honthorst. Heimbachs Spiel mit Licht und Figuren im *Nächtlichen Bankett* (Abb. 8) sowie die Detailwiedergabe der Innenarchitektur im Hintergrund erinnern an die Innenansichten der kerzenbeleuchteten Kirchen von Pieter Neefs d. Ä. (1578–1656/61) und d. J. (1620– nach 1675) und Frans Francken d. J. (1581–1642).[33] Dies wirft die Frage auf, ob Heimbach nicht eher nach Antwerpen denn nach Utrecht reiste und die dortigen flämischen Meister studierte.[34] Jahrzehnte später – 1651 – erwähnt der Künstler einen Aufenthalt in Brüssel.[35] Aber nicht nur stilistisch kann man Heimbachs Auseinandersetzung mit der flämischen Malerei nachvollziehen, sondern auch als direkte Motivzitate im Bild erfassen. Das Gemälde *Abendliches Mahl* von 1647 (Abb. 7, Kat. 15) aus der Kieler Kunsthalle zeigt in der Supraporte ein bekanntes Motiv nach Rubens – es handelt sich um Jesus und den Johannesknaben –, welches über Stiche weit verbreitet war.[36] Die Verbreitung von Gemälden war keine Seltenheit und konnte zu ungewöhnlichen Motivrezeptionen an unerwarteten Orten führen. Gerade durch die hohe Auflage mancher Stiche wurde der Radius der Rezipienten immens erweitert.

29 Vgl. Löhr 2000, S. 36. **30** Vgl. Lange 2020. **31** Siehe die beiden Nachtstücke von Codde und Duyster in Rosen 2020, S. 303 f. **32** Vgl. z. B. Morsbach 1999. Zu der Wirkung von seinen Nachtstücken siehe Neumeister 2003. **33** Hier exemplarisch zu nennen: Pieter Neefs (d. Ä. und d. J.) und Frans Francken, *Inneres einer dreischiffigen gotischen Kirche mit Sakraments-Prozession*, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 66. **34** Vgl. Lange 2011, S. 257. **35** Göttsche 1936, S. 16; Morsbach 1999, S. 98. **36** Vgl. Lange 2011, S. 257.



Abb. 8
Wolfgang Heimbach
Nächtliches Bankett
1640, Öl auf Kupfer, 64,2 × 117,6 cm,
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie, Inv. GG 599

Eklektizistisch oder originell?

Wurden hiermit einige Vorbilder beziehungsweise Inspirationsquellen Heimbachs aufgezählt, so stellt sich die Frage, ob sich damit seine Kunst erschöpft. Mit anderen Worten, ist er, wie Gerson 1942 schrieb, »der Typus des gemütlichen, aufnahmefähigen, aber unselbständigen deutschen Provinzmalers, der stetig dem holländischen Vorbild nacheifert, dem es aber an technischem Geschick und malerischem Gefühl mangelt, wodurch seine Bilder ein etwas trockenes und schwerfälliges Aussehen bekommen«?[37]

Hier ist zunächst auf eine Besonderheit hinzuweisen. Betrachtet man im Detail die Figuren in Werken Heimbachs und ihre Physiognomie, so tritt an einigen Stellen ein bildimmanenter Anachronismus zutage, welcher sich aus der Kombination mit neuen Bildsujets und Figuren, die teils sogar an Darstellungsweisen des Meisters von Flémalle (um 1410–1440) oder Rogier van der Weydens (um 1400–1464) erinnern, entwickelt. Der bereits zuvor erwähnte Einfluss der flämischen Malerei im Werk Heimbachs bekommt so noch einmal einen ganz anderen Aspekt.

Die typische Physiognomie der Figuren Heimbachs, die bis in spätere Werke zu verfolgen ist – wie beispielsweise beim *Kranken* (Abb. 9, Kat. 46) von 1669 aus der Hamburger Kunsthalle –, zeigt die beständige Verbundenheit mit solchen Werken. Die Gesichter mit den etwas schwer wirkenden, gesenkten Augenlidern und auch die Falten der Gewandwürfe sind immer noch den Altniederländern verpflichtet. Vielleicht erklären sich hierüber Aussagen zur Gestaltung der Physiognomie in Heimbachs Gemälden, die »wie aus Holz gedrechselt« erschienen.[38] Aber auch in der grundsätzlichen Anlegung der Bildthemen lassen sich deutliche Unterschiede zur zeitgenössischen niederländischen Kunst erkennen: Anders als in dortigen Darstellungen von Kranken und Patienten – um auf das Gemälde in Hamburg noch einmal zurückzukommen – in Behandlung aus dem 17. Jahrhundert, die den satirischen oder moralischen Blick auf das Geschehen forcieren, setzt Heimbach die liebevolle Fürsorge der Szene in den Vordergrund.[39] So wird das Motiv geradezu christianisiert, indem der Kranke als Erlöserfigur inszeniert wird, die von den Frauen umsorgt wird. Eine Zurschaustellung von Leid oder Unangemessenheit wird hier zugunsten von Nächstenliebe und Anteilnahme aufgegeben.

37 Gerson 1983, S. 212. **38** Morsbach 1999, S. 96. **39** Lange 2011, S. 258. Zum Thema des moralisierenden Arztbesuchs siehe Petterson 2000. **40** Vgl. Lange 2011, S. 250–252.



Abb. 9
Wolfgang Heimbach
Der Kranke
1669, Öl auf Kupfer, Oval, 23,5 × 19,1 cm,
Detail, Hamburger Kunsthalle, Inv. HK-428
▭ Kat. 46

Die enge Orientierung des Künstlers an der niederländischen Malerei wird vor allem auf die Zeit von 1633 bis 1635 bezogen, wohingegen im Spätwerk immer stärker das Innovationspotenzial des Malers zutage trete.[40] Das *Mahlzeitstillleben mit Magd hinter einem Fenster* von 1670 (Abb. S. 32/33, Kat. 48) zeigt deutlich, wie offen Heimbach mit Sujetgrenzen umgehen konnte, und changiert in seiner Darstellung zwischen Genremalerei und Stillleben. Dadurch wird neben der Erfahrbarkeit der visualisierten Objekte aufgrund ihrer naturalistischen Modellierung auch ein Moment zur Reflexion über den situativen Zustand evoziert.

Wolfgang Heimbach stellt somit eine vollumfänglich im Kunstbetrieb sozialisierte und etablierte Persönlichkeit dar, die sowohl traditionelle Ausbildungswege beschritt als auch überregionale, ja gar internationale Erfolge feierte. Die Tatsache, dass es sich hierbei um einen gehörlosen Maler gehandelt hat, mag besonders heute für Verwunderung oder auch Begeisterung sorgen, zeigt aber ebenso, dass Kunstschaffen und Kunstmarkt vielleicht offener und diverser aufzufassen sind als bisher angenommen.

JUDITH CLAUS

Heimbach in Italien

Neapel, Rom und Florenz

Es wird auf den ersten Blick wenig erstaunen, dass ein deutscher Künstler im 17. Jahrhundert nach Italien reiste. Steht doch das Land südlich der Alpen für eine blühende Kulturlandschaft, in der Maler, Bildhauer und Architekten aus ganz Europa ihrer Ausbildung gewissermaßen den »letzten Schliff« gaben.

Der Norddeutsche Wolfgang Heimbach hatte seine Ausbildung aber bereits in Oldenburg und/oder den Niederlanden erhalten, als er zu Beginn der 1640er Jahre den Weg gen Süden antrat. Es müssen demnach andere Gründe gewesen sein, die Italien für ihn attraktiv machten. Naheliegend ist die Suche nach neuen, ebenso einflussreichen wie zahlungskräftigen Auftraggebern, die der Künstler in Italien in der Tat finden sollte.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, an welchen Orten Heimbach sich aufgehalten hat. In diesem Zusammenhang ist auf seine Auftraggeber einzugehen; auch wird das jeweilige Umfeld vorgestellt, in dem der Künstler tätig war. Zudem soll die besondere Charakteristik der in Italien entstandenen Werke unter Berücksichtigung ihrer Bezugnahme auf Arbeiten anderer (italienischer wie niederländischer) Künstler herausgearbeitet werden. Am Ende wird ein Vorschlag für eine Chronologie der Entstehung seiner Werke stehen sowie die perspektivische Frage: Was bleibt von der italienischen Reise?

Neapel

Das erste bekannte Reiseziel Wolfgang Heimbachs war allem Anschein nach nicht die Hauptstadt Rom, sondern das südlicher gelegene Neapel. Dorthin begab er sich nach 1642 mit seinem Reisebegleiter, der ihm unterwegs bei der mündlichen Kommunikation behilflich gewesen sein dürfte. Heimbach war selbst auch der italienischen Sprache mächtig, wie der am 26. August 1651 geschriebene Brief an Ottavio Piccolomini belegt.[1]

Wieso aber Neapel? Was erhoffte sich der Maler von dieser Stadt? Und wieso verließ er sie nach ungefähr zwei Jahren schon wieder?

Neapel galt als Motor der barocken Volksfrömmigkeit und fruchtbarstes Zentrum der Gegenreformation. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts war sie mit 450 000 Einwohnern die zweitgrößte Stadt in Europa und Hauptstadt des Königreichs beider Sizilien, das seit 1503 von den spanischen Vizekönigen regiert wurde.[2] Als lebendige Handelsmetropole war sie durch den Zuzug von außerhalb geprägt. Aufgrund der regen Bautätigkeit in Kirchen und Klöstern war Neapel zudem ein attraktiver Markt für Künstler. Unter den über 200 Kirchen und Klöstern der Stadt gehörte die Kartause von San Martino zu den reichsten und am prächtigsten ausgestatteten Kirchenanlagen, die die Kartäuser zudem seit dem Ende des 16. Jahrhunderts erneuern und erweitern ließen.

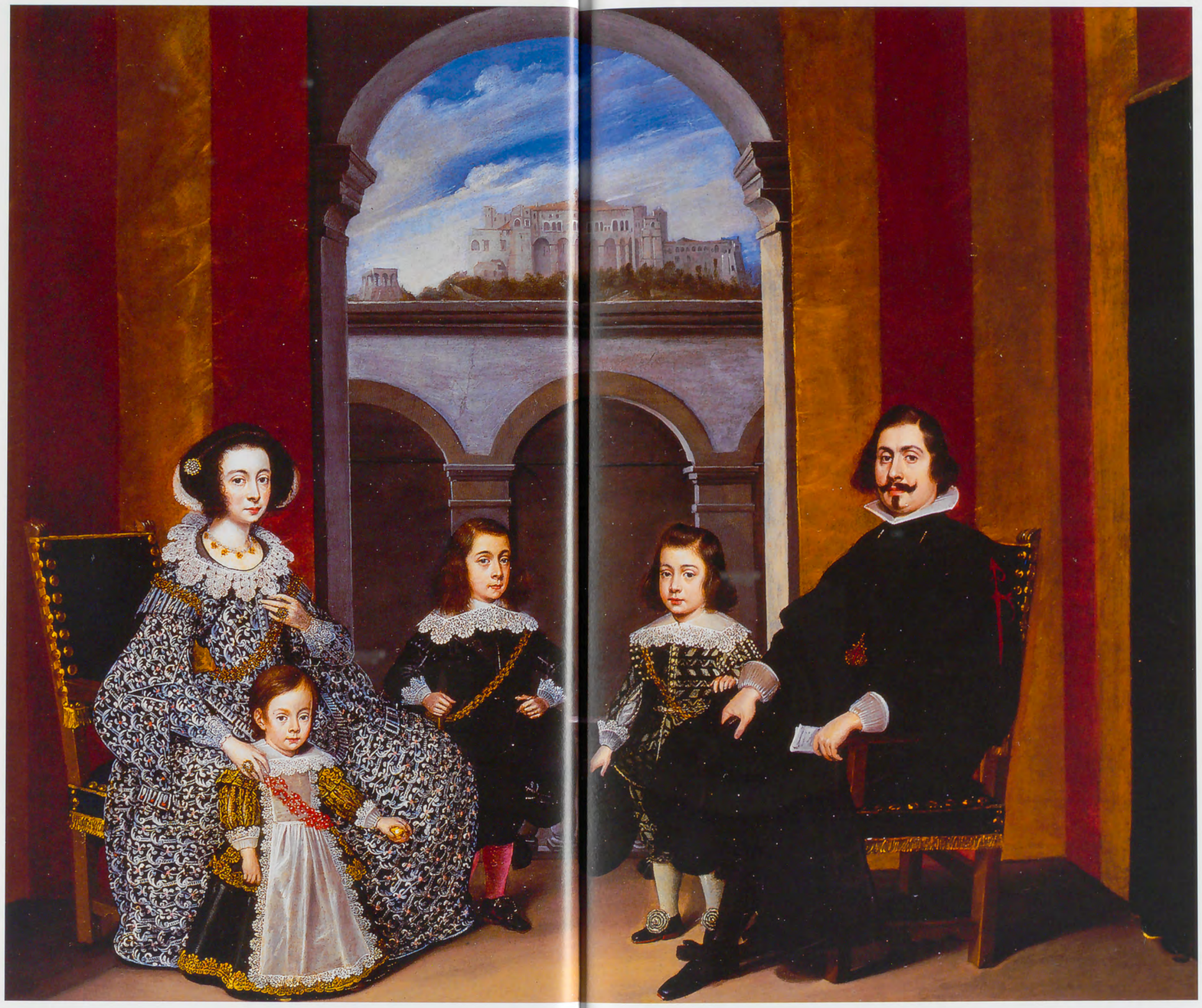
Eine eigene lokale Maltradition hatte sich in Neapel bis etwa 1600 nicht etabliert, und auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war das Kunstschaffen der Stadt durch diverse von außerhalb kommende Künstlerpersönlichkeiten geprägt.[3] An erster Stelle wäre Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, zu nennen, der bei seinen beiden Aufenthalten 1606/07 und 1609 zahlreiche bedeutende Werke geschaffen hat. Hinzu kommen der Spanier Giuseppe Ribera (1591–1652) mit seinem dramatischen Realismus und in den 1630er Jahren die Norditaliener Domenico Zampieri, genannt Domenichino, (1581–1641) und Giovanni Lanfranco (1582–1647), die den klassizistischen Stil einführten.



Abb. 1
Wolfgang Heimbach
Bildnis eines unbekannten Herrn vor neapolitanischer Landschaft
1644, Öl auf Schildpatt auf Holz, 25,3 × 16,6 cm, Musée du Louvre, Inv. RF 1984 17

1 Vgl. Morsbach 1999, S. 98. **2** Vgl. Spear/Sohm 2010, S. 115–132. **3** Zum Kunstschaffen in Neapel im 17. Jahrhundert siehe Ausst.-Kat. Wiesbaden 2016, S. 145–161.

Abb. 2
Wolfgang Heimbach
Familienporträt, im Hintergrund die Kartause San Martino in Neapel
16(4)4, Öl auf Kupfer, 25 × 30 cm,
Privatbesitz, London



Es sprachen aus der Sicht eines Künstlers wie Wolfgang Heimbach demnach eine Reihe von Gründen dafür, sich auf den Weg in die südliche Hafenstadt zu machen. Sein Aufenthalt ist bislang allerdings weder durch Quellen noch durch Dokumente zu belegen, doch wird er durch zwei seiner Gemälde nahegelegt, die einen eindeutigen Ortsbezug enthalten:

Bei dem ersten handelt es sich um das Gemälde *Bildnis eines unbekannten Herrn vor neapolitanischer Landschaft* (Abb. 1), das neben der zentralen Figur eines eleganten Herrn sowie seinem Diener mit Pferd im Hintergrund links ein Gebäude zeigt: die Kartause von San Martino in Neapel.[4] Die elegante Kleidung des Edelmanns spricht für seinen hohen Stand. Zudem lassen die ehrfurchtsvoll an die Brust gelegte Hand und der auf die Kartause gerichtete Blick darauf schließen, dass der Unbekannte in einem konkreten Verhältnis zu dieser Institution gestanden hat. Seine Züge sind zwar wenig individuell, doch hat Brigitte Daprà den Dargestellten mit Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1599–1647) identifiziert, der von 1644 bis 1646 Vizekönig von Neapel war.[5] Dazu passen würde, dass das Werk die Bezeichnung »W / HB / f. 1644« trägt. Demnach hätte Heimbach das Porträt des Vizekönigs im Jahr 1644 wahrscheinlich in dessen Auftrag in Neapel geschaffen.

Unter den Porträtdarstellungen Heimbachs stellt das Pariser Bildnis eine Besonderheit dar, da es auf Schildpatt gemalt wurde.[6] Mit seiner rot flammenden Struktur verleiht es dem Hintergrund des Bildnisses einen dramatischen, fast religiösen Charakter, bei dem man sich an Weltgerichtsdarstellungen erinnert fühlen mag.[7]

Das zweite, vermutlich in Neapel entstandene Werk, das Familienbildnis eines Adligen, trägt die Bezeichnung »WHB 16[4]4«.[8] Es wurde im März 1990 von der Kunsthandlung Rafael Valls, London, auf der TEFAF (The European Fine Art Foundation) in Maastricht angeboten und befand sich im selben Jahr in einer Privatsammlung in London (Abb. 2).[9] Es zeigt einen Innenraum, der über eine rot-gelb gestreifte Wand (Tapete oder Marmorierung?) verfügt, in dem der Edelmann und seine Frau zu Seiten eines Rundbogens sitzen, während die drei kleinen Kinder neben ihnen stehen. Der Rundbogen öffnet sich auf einen von Arkaden gesäumten Innenhof, darüber erhebt sich wiederum die Kartause von San Martino in Neapel auf dem Berg Vomero in luftiger Höhe und von Wolken umgeben. Giuseppe di Vito schlug für die Identifizierung des Dargestellten vor, es könne sich um Ferdinando Tapia (1597–1646) handeln, den Herzog von Vasto und Marquis von San Vincenzo.[10] Die Familie Tapia bewohnte den Palazzo Montemiletto in der Via Toledo, von dem aus man einen Panoramablick auf San Martino hatte. Wolfgang Prohaska zog schließlich die Möglichkeit in Betracht, dass der Dargestellte auf dem Pariser Bild und demjenigen in London identisch ist und es sich demnach auch bei Letzterem um ein Porträt des Vizekönigs handeln könnte.[11] Allerdings scheint die Ähnlichkeit zwischen beiden Dargestellten eher auf die zeittypische Barttracht, den sogenannten Mazarin-

4 Der Typus des Ganzfigurenporträts mit Diener und Pferd findet sich weniger in der italienischen als in der nordalpinen Kunst des 17. Jahrhunderts. Vergleichbare Werke sind das Jürgen Ovens zugeschriebene Gemälde *Hendrick van Halmale mit Pferd und Reitknecht* (Boston, Museum of Fine Arts) oder Jan Boeckhorsts Porträt des Fürsten Ottavio Piccolomini (Bayonne, Musée Bonnat). Siehe Lahrkamp 1998, S. 209–214. **5** Vgl. Briganti 1990, S. 353. **6** Ebd. **7** Zu Schildpatt als Bildträger vgl. Ausst.-Kat. St. Louis 2020. **8** Die Bezeichnung befindet sich rechts hinter dem Stuhl des Familienoberhaupts. **9** Vgl. Briganti 1990, S. 353. **10** De Vito ging allerdings davon aus, das Gemälde wäre ein Werk von Aniello Falcone. Vgl. De Vito 1982, S. 7–35. **11** Vgl. Briganti 1990, S. 353. **12** Vgl. Ausst.-Kat. Mailand 1951, Nr. 121, S. 70. **13** Die Autorin konnte das Gemälde selbst am 14. 10. 2021 in der Fondazione Longhi in Florenz in Augenschein nehmen.

bart, zurückzuführen sein. Insofern ist wohl von zwei unterschiedlichen Individuen auszugehen. Ein Detail der Kleidung des Familienoberhauptes im Londoner Gemälde verdient aber noch eine genauere Betrachtung: Den schwarzen Mantel ziert ein flammend rotes Schwert, dessen Griff in einem Herz und dessen Kreuzstange in Lilien endet. Dies ist das Emblem des Santiago-Ordens, auch Orden des Heiligen Jakobus von Compostela genannt, womit es sich bei dem Dargestellten um einen Ritter dieses Ordens handeln dürfte.

Über die Gründe, die dazu beigetragen haben könnten, dass Heimbach Neapel bereits nach kurzer Zeit wieder verließ, kann nur spekuliert werden. Tatsächlich aber wurden aufgrund der hohen Konkurrenzsituation in der Stadt schon vor ihm so berühmte Künstler wie Guido Reni (1575–1642) und Domenichino von den einheimischen Künstlern angefeindet und letztlich vertrieben. Ob Heimbach mit seiner Spezialisierung auf Porträts und Miniaturen tatsächlich lokalen Künstlern wie Filippo Napolitano (1587–1629) gefährlich werden konnte, muss hier offenbleiben.

Rom

Die neutestamentarische Darstellung der *Anbetung der Hirten* in der Fondazione Roberto Longhi in Florenz wurde 1951 auf der Mailänder Ausstellung *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* als ein Werk von Gerrit van Honthorst (1592–1656) präsentiert (Abb. 3).[12] Es war laut Ausstellungskatalog mit »G. H. Fecit 1645« bezeichnet. Eine entsprechende Bezeichnung ist heute leider nicht mehr sichtbar.[13] Wenn man aber davon ausgeht, dass es sie einmal gegeben hat, dann könnte das Gemälde noch in Neapel, vielleicht aber auch bereits während Heimbachs Aufenthalt in Rom entstanden sein. Wer sein



Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Anbetung der Hirten
1645, Öl auf Leinwand, 35 × 43 cm, Privatsammlung La Fondazione Roberto Longhi, Florenz



Abb. 4
Wolfgang Heimbach
Porträt von Papst Innozenz X.
1645, Öl auf Kupfer, 14,9 × 11,5 cm,
SMK – Nationalgalerie Dänemark,
Kopenhagen, Inv. KMS 1642

Auftraggeber war, ist allerdings in jedem Fall unklar. Die Autorschaft Wolfgang Heimbachs steht zumindest seit Gerson und Bauch außer Frage.[14]

Der Maler schuf mit der *Anbetung der Hirten* seine erste biblische Historie, die er zudem als caravaggeske Hell-Dunkel-Malerei gegeben hat: In einen von Kerzenschein erleuchteten Innenraum sind von rechts mehrere männliche Personen an einen Tisch herangetreten. Es sind drei kniende Personen darunter, möglicherweise der als Porträt gegebene Stifter und dahinter zwei stehende, ältere Hirten. Die Präsentation des Kindes erfolgt demnach nicht – wie sonst üblich – in einer Krippe oder auf dem Boden liegend, sondern sitzend auf dem Tisch! Um diesen versammelt sind Maria, die das Kind hält, Josef, der als Repoussoir-Figur vor dem Tisch steht, und drei Engel, von denen der mittlere mit seinem Profil und Flügel einen mächtigen, übergroßen Schatten an die Rückwand wirft. Damit entsteht der Eindruck, als hätte eher eine *Fröhliche Gesellschaft* für die Komposition Pate gestanden als die Darstellung einer Anbetung.

Mit den Arbeiten der Caravaggisten hat Heimbachs Gemälde bestimmte Bildelemente gemeinsam, wie das markante Hell-Dunkel, das Arrangement mehrerer Personen um einen Tisch sowie die tiefschwarze Repoussoir-Figur im Vordergrund, die die Lichtquelle – meist eine Kerze – verschattet und damit den Bildraum in die Tiefe öffnet. Weiter reichen die Übereinstimmungen allerdings nicht. Denn Heimbach zeigt im kleinen und mittleren Format durchgängig ganz- und nicht halbfigurige Kompositionen, ohne Typenbildung bei den Figuren oder eine drastische Darstellung der Affekte, die durch die Lichtführung unterstrichen wird, wie bei Caravaggio und seinen Nachfolgern.[15] Heimbachs Schöpfungen liegt dagegen ein eher ruhiger Tenor zugrunde.

Den Beginn von Heimbachs Tätigkeit in Rom markieren zwei Porträtdarstellungen von Papst Innozenz X. (1574–1655), mit denen er sich in der Ewigen Stadt in seiner Kernkompetenz als Porträtmaler vorstellte. Wie und durch wen die Vermittlung an den Papst erfolgte, ist bislang nicht geklärt.

Zum einen handelt es sich um das mit »WHP f 1645« bezeichnete Brustbild von Innozenz X. im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Abb. 4) und zum anderen um das mit »WHP fecit 1646« monogrammierte und datierte Ganzfigurenbildnis des sitzenden Papstes in Münster (Kat. 12). Beide Gemälde bestätigen damit die Erwähnung Johann Just Winckelmanns aus dem Jahr 1663, wonach Heimbach in Italien »bey Bapst / Cardinälen und vornehmen Herrn / seiner lobwürdigen Kunstmahlerey halber / sehr beliebt« gewesen ist und »nach Ausweise seiner Bullen und Briefen / gehalten worden«.[16]

Da das kleinere Brustbild auf 1645 datiert ist, dürfte sich Heimbach spätestens gegen Ende des Jahres 1645 von Neapel nach Rom begeben haben. Mit ihm machte der Maler den Anfang, während das zweite, auch heraldisch weiter ausgearbeitete Porträt – vielleicht auf der Grundlage des ersten – im Winter 1645/46 entstand.[17]

Giovanni Battista Pamphilj (1574–1655) stammte aus einer der ältesten und bedeutendsten römischen Familien und war 1644 zum zukünftigen Papst gewählt worden. Zu Beginn seines Pontifikats bestand demnach ein Bedarf an Bildnissen des neuen Papstes, und auch Heimbach erhielt einen der prestigereichen

14 Vgl. Fondazione 1980, Nr. 178, S. 315. **15** Heimbach folgt damit einem Darstellungsmodus, wie ihn Nicolas Poussin in Rom um 1626 für das Historienbild einführte und der »fortan in starker Konkurrenz zum halbfigurigen Historienbild caravaggesken Ausmaßes stand«. Zit. nach Ausst.-Kat. Wiesbaden 2016, S. 159, Anm 9. Vgl. dazu Gianfreda 2005, S. 103–108.
16 Abgedruckt bei Morsbach 1999, S. 8. **17** Lorenz legt die Entstehung des Gemäldes aufgrund der Kleidung des Papstes in den Winter 1645/46 mit einer Fertigstellung im Jahr 1646. Vgl. Lorenz 2012.



Abb. 5
Wolfgang Heimbach
Junges Mädchen mit Öllampe
1646, 43 × 35 cm, Öl auf Leinwand,
Galleria Doria Pamphilj, Rom,
Inv. FC 422

Aufträge. Er hatte sich möglicherweise mit anderen Porträts aufgrund seiner Fähigkeit empfohlen, feinste Strukturen und Texturen von Geweben sowie das Inkarnat des Porträtierten mit all seinen Falten, Adern und Härchen detailliertest wiederzugeben. Gertrud Göttsche hat in diesem Zusammenhang infrage gestellt, dass der Maler das Kirchenoberhaupt persönlich gesehen, also von Angesicht zu Angesicht porträtiert hat.[18] Anlass dafür waren wohl die sehr ausdrucksstarken und charakteristischen Bildnisse, die Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) und Diego Velázquez von Innozenz geschaffen hatten, und die im Vergleich dazu geschönten, ebenmäßigen Züge in Heimbachs Innozenz-Bildnissen.[19] Heimbach dürfte bei der Gestaltung seiner Porträts jedoch in der Regel den Wünschen seiner Auftraggeber gefolgt sein, hier also denjenigen nach einer idealisierenden Darstellung, war er doch durchaus in der Lage, markante und weniger schöne Gesichtszüge wiederzugeben (vgl. Kat. 38).



Abb. 6
Wolfgang Heimbach
Jüngling mit Öllampe
1646, Öl auf Leinwand, 43 × 35,5 cm,
Galleria Doria Pamphilj, Rom,
Inv. FC 421

Für die Familie Pamphilj führte Heimbach in Rom vermutlich noch weitere Aufträge aus. Darauf deutet das heute noch in der Galleria Doria Pamphilj befindliche Gemälde *Junges Mädchen mit Öllampe* hin, das mit »WH FEC. 1646« bezeichnet ist (Abb. 5). Es zeigt ein junges Mädchen zu nächtlicher Stunde in einem Innenraum, der nur vom Schein einer Öllampe beleuchtet wird. Ihre Hand verdeckt die Lichtquelle – ein typisches Element caravaggesker Lichtführung –, sodass das Licht in den Raum und auf das Mädchen zurückgeworfen wird. Damit ist ihre Gestalt hell erleuchtet, und auf ihrem Nasenrücken prägt sich ein starker, kegelförmiger Schatten aus. Das als Pendant anzusehende Gemälde *Jüngling mit Öllampe* in derselben Sammlung zeigt

18 Göttsche 1935, S. 43. **19** Vgl. Gian Lorenzo Bernini: Bildnisbüste Papst Innozenz X., 1647, Marmor, H. 78 cm, Rom, Palazzo Doria Pamphilj; Diego Velázquez: Porträt von Innozenz X., um 1650, Öl auf Leinwand, 141 × 119 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj.

eine noch reizvollere Lichtregie (Abb. 6): Ein junger Mann durchschreitet einen Raum nach links in Richtung einer hölzernen Tür, hinter der bereits ein Besucher zu warten scheint. In seinen Händen hält er eine Öllampe, deren Schein auf seinen Körper und insbesondere auf seine rückwärtige Hand fällt, sodass auf der Rückwand ein überdimensional großer Schatten entsteht.

Eng verwandt mit dem *Mädchen mit Öllampe* ist das Gemälde *Jüngling mit Kerze* in der Galleria Borghese in Rom, denn beide stimmen in Format, Komposition und Lichtführung überein (Kat. 13).

Ebenfalls zu dieser Werkgruppe gehörig ist das Gemälde *Briefleser bei Kerzenlicht*, das mit dem Monogramm »WHBC« versehen ist und damit zeitgleich, 1646 in Rom, entstanden sein dürfte (Kat. 14). Beide Heimbach-Gemälde der Galleria Borghese wurden bei ihrem Ankauf im Jahr 1783 für Werke von Gerrit van Honthorst gehalten.[20] Tatsächlich sind bei Heimbachs in Italien entstandenen Gemälden Parallelen zu den frühen Arbeiten dieses Utrechter Caravaggisten offensichtlich, wie bei der *Anbetung der Hirten* bereits gezeigt wurde. Der Maler kann erstmalig in den späten 1620er und den frühen 1630er Jahren während seines Aufenthalts in den Niederlanden in Kontakt mit dem Utrechter Caravaggismus gekommen sein. Dieser Einfluss machte sich in seinem Œuvre aber erst in Italien bemerkbar und kann auf die Begegnung mit bestimmten Werken zurückgeführt werden.

Der Caravaggismus selbst war in Rom und Neapel als den primären Wirkungsstätten von Caravaggio in den 1630er Jahren bereits am Abklingen. Inzwischen waren in Rom die Vertreter eines gemilderten Klassizismus wie Andrea Sacchi (1599–1661) oder der junge Nicolas Poussin in die erste Reihe gerückt.[21] Offensichtlich gab es aber in bestimmten Kreisen selbst in den 1640er Jahren noch eine Nachfrage nach caravaggesken Arbeiten. Indem Heimbach verschiedene Aspekte in einem Werk vereinte, wie das kleine und damit erschwingliche Format des Kabinettbilds, die ganzfigurige Komposition und eine caravaggeske Lichtführung, entsprach er damit vermutlich genau dem Geschmack der Kunstsammler an den italienischen Höfen.

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang Heimbachs Lichtführung beziehungsweise die prägnanten und klar konturierten Schattenwürfe an den Rückwänden seiner Innenräume, die eine bestimmte Geste oder Kontur hervorheben. Auch wenn der Effekt zumeist äußerst originell und eindrucksvoll ist, bleibt er für die dargestellte Handlung ohne Bedeutung. Anregungen dazu dürften von Malern wie Carlo Saraceni (1579–1620) und Domenico Fetti (1588/89–1623) gekommen sein.[22]

Es bleibt damit festzuhalten, dass ein zweiter Aufenthalt Heimbachs in Rom, der nach seiner Zeit in Florenz angenommen wurde, wenig wahrscheinlich ist, da er weder durch die Werke noch durch Archivalien nahegelegt wird.

Florenz

Wolfgang Heimbach war spätestens gegen Ende des Jahres 1646 nach Florenz umgesiedelt: Am 8. Oktober 1646 verfasste Ferdinando II. de' Medici (1610–1670), Großherzog der Toskana, für den Maler ein Empfehlungsschreiben an Francesco Caetano, den Gouverneur der Casa Santa di Loreto.[23] Daraus lässt sich folgern, dass Heimbach zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Großherzog bekannt gewesen sein muss.[24] Francesco Caetano antwortete am 27. Oktober 1646 bestätigend.[25] Der Maler plante demnach eine

Wallfahrt nach Loreto, dem zweitwichtigsten Wallfahrtsort in Italien. Diese Reise dürfte unter Vermittlung des Großherzogs gegen Ende 1646 stattgefunden haben. Daraus folgt auch, dass Wolfgang Heimbach spätestens zu diesem Zeitpunkt zum katholischen Glauben konvertiert sein muss.

Für den Aufenthalt des Malers in Florenz kann davon ausgegangen werden, dass er am Hof der Medici verkehrte und für Ferdinando II. sowie seine Gemahlin Vittoria della Rovere (1622–1694), die Großherzogin der Toskana, tätig war.

Ferdinando II. führte das Großherzogtum der Toskana nach sieben Jahren der Vormundschaft seit 1628 eigenständig und verfolgte während seiner Regentschaft zwei Hauptinteressen: Reformen im Bereich des Militärs und die Förderung des wissenschaftlichen Fortschritts. Das Verhältnis zu seiner Gemahlin war angespannt, und nach dem Bruch im Jahr 1642 lebten die Eheleute bis 1658 weitgehend getrennt. Trotzdem übernahm auch Vittoria beträchtliche politische Verantwortung, indem sie an Staatsgeschäften teilnahm und zu Audienzen empfing. Als Mäzenin betätigte sie sich vor allem im Bereich der Porträtkunst und des religiösen Andachtsbilds.[26]

Erstere war am Florentiner Hof maßgeblich durch den Flamen Justus Sustermans (1597–1681) geprägt, der seit 1620 den Rang eines Hofmalers hatte und die Staatsporträts, unter anderem auch die verbindliche *Serie Aulica*, schuf. Vittoria förderte zudem eine Reihe begabter Miniaturmalerinnen wie zum Beispiel Giovanna Garzoni (1600–1670) und Maddalena Covini (1606–1664).[27] Zu den bevorzugten Künstlern der Großherzogin gehörte ebenfalls Carlo Dolci (1616–1686), dessen brillant gemalte Heiligenbilder bei der frommen Vittoria großen Anklang fanden.

Mit diesen Vorlieben im Bereich des minutiös ausgeführten Porträts kann es nicht verwundern, dass eine Auftraggeberin wie Vittoria della Rovere Gefallen an der Malerei Wolfgang Heimbachs finden sollte. Möglicherweise hatten die Pamphilj den deutschen Maler an den Florentiner Hof empfohlen oder seine Papstbildnisse hatten von sich reden gemacht. Denkbar ist auch, dass sein leider undatiertes Porträt von Vittoria della Rovere als Auftragswerk entstanden ist (Kat. 17). Es zeigt die Großherzogin mit Mitte zwanzig als junge Ehefrau und Mutter in einem prächtigen Gewand, das mit den von ihr so geliebten wertvollen Spitzen geschmückt ist.

Das erste, höchstwahrscheinlich in Florenz entstandene Werk ist das auf das Jahr 1647 datierte *Abendliche Mahl* (Kat. 15). Es ist wohl auf eine direkte Begegnung mit Gerrit van Honthorsts Gemälde *Fröhliche Gesellschaft mit Lautenspieler* zurückzuführen, das dieser um 1619/20 für Großherzog Cosimo II. gemalt hatte und das sich also im Besitz der Medici befand (Abb. 7). Giulio Mancini (1559–1630) hatte an dieser »Scena di Buffonarie« (Mahlzeit der Possenreißer) in seinem 1620/21 verfassten Traktat

20 Vgl. Moreno/Stefani 2000, S. 359. **21** Vgl. Ausst.-Kat. Wiesbaden 2016. **22** Der in Venedig gebürtige Carlo Saraceni lebte und arbeitete in Rom. Parallelen zum Werk Saracenis sind damit kein Beleg für einen Venedig-Aufenthalt Heimbachs, sondern vielmehr Ausdruck des Einflusses, den Saracenis in Rom entstandene Werke auf den Künstler hatten. Vgl. Ausst.-Kat. Rom 2013. **23** Florenz, Archivio di Stato, Filza 149. Vgl. dazu auch Morsbach 1999, S. 98. **24** Göttsche 1935, S. 15, schließt daraus: »Man kann dem Schreiben entnehmen, dass der Maler für den Großherzog – vermutlich zwischen 1645 und dem 8. Oktober 1646 – tätig war.« Allerdings ist nicht bekannt, wann Heimbach in den Dienst der Medici getreten ist. **25** Florenz, Archivio di Stato Firenze, Filza 1007, Ins. 3, Nr. 260. Vgl. dazu auch Göttsche 1935, S. 15f. **26** Vgl. Modesti 2020. **27** Vgl. Fumagalli 2020, S. 54–61.



Abb. 7
Gerrit van Honthorst
Fröhliche Gesellschaft mit Lautenspieler
1619/20, Öl auf Leinwand, 138 × 203 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 730

Considerazioni sulla pittura die Beleuchtung durch zwei Lichtquellen gelobt sowie die dadurch hervorgerufenen Reflexe und Schatten.[28] Zwei Lichtquellen finden sich auch in Heimbachs Umsetzung, sodass er darin eindeutig dem gepriesenen Vorbild der Caravaggio-Schule folgte. Anders als bei Honthorst fehlen bei ihm jedoch die ausgelassene Stimmung und der moralisierende Unterton.

Für das Jahr 1647 lässt sich in Florenz ein weiteres Werk Heimbachs nachweisen: die alttestamentarische Szene von *Josef und Potiphars Weib* (Kat. 16). Auch hierbei handelt es sich um eine Wiederholung nach einem ehemals berühmten Werk, das der Florentiner Maler Giovanni Bilivert (1585–1644) 1619 für Kardinal Carlo de' Medici (1595–1666) gemalt hatte. Heimbach erprobte sich damit im großen Format und in der Königsdisziplin: der Historie. Dies ist jedoch einer der wenigen Exkurse des Malers außerhalb des Bereichs der Miniaturmalerei.

Während es sich bei Heimbachs in Italien entstandenen Genrebildern durchweg um nächtliche Szenarien, sogenannte notturni, handelt, zeigt das Nürnberger *Kücheninterieur* von 1648 einen Innenraum bei Tageslicht (Kat. 18). Es wäre insofern naheliegend, zu schlussfolgern, dass das Gemälde eben nicht mehr in Italien entstanden ist, wäre da nicht ein Detail mit deutlich italienischem Bezug: Der mittig dargestellte Herr trägt an seiner Jacke nämlich einen kleinen goldenen Orden, den Morsbach als denjenigen der Ritter von Santo Stefano identifizierte.[29] Dieser war 1516 durch Cosimo I. de' Medici (1519–1574) gegründet worden, weshalb es sich um das Porträt eines Ritters dieses Ordens handeln könnte, wenngleich er keine besonders individuellen Züge trägt.

Damit bleibt festzuhalten, dass der Zeitraum für Heimbachs Italien-Aufenthalt, den Johann Just Winckelmann mit zwölf Jahren angab, als nicht realistisch erscheint. Der Maler kann frühestens 1642 in Italien angekommen sein und dürfte es spätestens 1651 wieder verlassen haben. Und selbst innerhalb dieses Zeitraums von neun Jahren sind nur die vier Jahre von 1644 bis 1647 durch Quellen und Bezeichnungen auf Gemälden gesichert, vielleicht auch das Jahr 1648.

Darüber hinaus kann man über Heimbachs Lebens- und Arbeitsbedingungen in Italien nur Vermutungen anstellen. So dürfte er in keiner der italienischen Städte, in denen er sich länger aufgehalten hat, im Besitz einer eigenen Werkstatt gewesen sein. Wahrscheinlicher ist, dass er sich die Miete für eine Werkstatt mit einem anderen Maler teilte oder aber als Hofmaler von seinen Auftraggebern ein Atelier als Arbeitsplatz zugeteilt bekam.

Was ist schließlich nach der Rückkehr von der italienischen Reise geblieben? Zum einen der Stolz des Weitgereisten, der sich in den Signaturen seiner Werke teilweise in italienischer oder lateinischer Sprache niederschlug. Darüber hinaus sollte Heimbach auf lange Sicht die nächtlichen Interieurszenen beibehalten, die er auch in seiner Kopenhagener Zeit immer wieder malte. Sie bleiben in seinem Werk eine Konstante.

28 Vgl. Ausst.-Kat. Utrecht/München 2018, S. 160. **29** Morsbach 2008, S. 87.

MICHAEL REINBOLD

Wolfgang Heimbachs Oldenburger Jahre

Wolfgang Heimbachs Frühzeit liegt im Dunkeln. Sein Geburtsjahr können wir nicht genau bestimmen. Auch ist der Ort der Geburt nicht hundertprozentig sicher. Und ebenso gibt es sogar über seine Vornamen Differenzen.[1] Der Oldenburger Historiker Johann Just Winckelmann berichtet 1671 in seiner Chronik über die Regierungszeit des Grafen Anton Günther, Heimbach[2] sei »gegenwärtig ein Mann von 50. Jahren«.[3] Er schaltet seinen viel zitierten Exkurs über den Künstler für das Berichtsjahr 1663 ein, woraus geschlossen wurde, Wolfgang Heimbach habe gegen 1613 das Licht der Welt erblickt. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass der Autor den Zeitpunkt seiner Textniederschrift als jenen Terminus ante quem meint, von welchem die erwähnten 50 Jahre Heimbach'scher Lebenszeit abzuziehen sind. Dann wäre der Künstler gegen 1615 geboren worden.[4] Vielleicht liegt die Wahrheit auch irgendwo in der Mitte. Sicher können wir lediglich sagen, dass frühestens ab 1613 mit der Person Wolfgang Heimbach zu rechnen ist.

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

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

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

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

1 Aus Heimbachs Monogramm »CWHB« (ligiert) machten Forscher gern »Christian Wolfgang Heimbach«. Jedoch steht das »C« eher für »Conterfeiter« (Porträtmaler), eine Berufsbezeichnung, die der Künstler sogar auf seinem autonomen Selbstporträt benutzte (vgl. Kat. 1). Interessanterweise unterzeichnete Heimbach 1652 italianisiert mit »Wolffg. Gio: [vanni] Heimbach. Pittore«, was einen Zweit-Vornamen »Johannes« intendiert, der vom Künstler jedoch wohl nur in Italien gebraucht wurde (»Giovanni pittore«), weil der Name »Wolfgang« dort nur schwer über die Zunge geht. »Cristiano« wäre hingegen gut gegangen – aber so hieß er eben nie. **2** »Heimbach« ist ein mehrfach vorkommender deutscher Ortsname und als Herkunftsbezeichnung von Neubürgern im Mittelalter geführt worden. Ob die Ahnen von Wolfgang Heimbach ursprünglich aus Thüringen stammen (vgl. Göttsche 1935, S. 14, und andere), kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. **3** Vgl. Winckelmann 1671, S. 513. **4** Der Druckbeginn der Chronik war am 4. Januar 1665 (Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Oldenburg, im Folgenden NLA-StA Oldenburg, Best. 20-6 G 97, fol. 666r). Er begann demnach bereits vor dem Ende der Niederschrift, die ja noch Graf Anton Günthers Tod 1667 umfasst. **5** Der typisch niederländische Ortsname, der in Norddeutschland mehrfach in leichten Variationen anzutreffen ist, bezeichnet mit hoher Wahrscheinlichkeit eine ursprüngliche »Holländerei« des 12./13. Jahrhunderts. Seinerzeit wurden im Elbe-Weser-Gebiet von lokalen Machthabern gern niederländische Kolonisten angeworben. Das hiesige O. ist allerdings erst für 1514 schriftlich bezeugt. **6** Bolte 2014, S. 47 f. Ich danke Dieter Bolte für die Recherchen und Auskünfte. Es ist auch ein Albertus Caesar in den Dokumenten von 1652 zu Heimbachs Anstellung am Oldenburger Hof belegt. Eine Verwandtschaft über die angeheiratete Familie seiner Schwester liegt nahe (NLA-StA Oldenburg, Best. 20-6, Nr. 3). Ein gewisser »W. Caesar« bezeichnete sich 1678 gegenüber Rechtsnachfolgern des verstorbenen Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen als Neffe des Künstlers W. H. (Fritz 1962, S. 320). NLA-StA Oldenburg, Best. 20-5, Nr. 32-6. **7** Vgl. Lübbing 1967, S. 153.



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

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

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

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

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

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

sind bemerkenswert: Zum einen wird Heimbach explizit als »stumm« bezeichnet, eine eher unnötige Spezifizierung, die dem Namen »Wolfgang Heimbach« künftig noch öfter anhängen sollte. Bisweilen scheint es, als sollte mit diesem Adjektiv eine Art Marke angedeutet werden. Zum Zweiten ist der Maler »zum Versuch« angestellt, gewissermaßen auf Probe. Denn »Versuch« deutet an, dass bei Bewährung des Arbeitnehmers – sprich: fleißiger Arbeit und nahtloser Einfügung in das sorgsam abgestufte höfische Sozialgefüge – durchaus eine Verlängerung des Vertrags denkbar gewesen wäre. Dazu ist es jedoch nicht gekommen. Auch hiervon wird noch die Rede sein.

Heimbachs Pflichten werden in dieser Aktennotiz nur grob umrissen. Der Maler solle »treu und fleißig ufwarthe« – eine Forderung, die für jeden Bediensteten gleichermaßen galt – und im Übrigen tun, was ihm der Graf auftrage »nach bester seiner Wissenschaft«, womit seine künstlerische Befähigung gemeint ist. Heimbach hatte exklusiv für den Hof zu arbeiten und durfte in dieser Zeit keine Fremdaufträge annehmen. Dafür erhielt er 200 Reichstaler Besoldung, freie Unterkunft im Schloss oder in der Stadt sowie einen freien Platz an der Junkertafel, einem Tisch für Höhergestellte im Speisesaal.

Durch Winckelmann werden wir indirekt darüber unterrichtet, mit welcher Art Empfehlungsschreiben Heimbach seine Bewerbung unterstützt hatte. Er sei »bey Babst / und Cardinälen / seiner lobwürdigen Kunstmahlerey halber / sehr beliebt / nach Ausweise seiner Bullen und Briefen / gehalten worden«,[10] heißt es. Damit gab sich Wolfgang Heimbach als arrivierter Künstler zu erkennen, der in der Welt herumgekommen war und dabei zumindest zeitweilig in den Diensten der Mächtigen stand. Zweifellos hatte er mit dieser Vita seinen Kollegen bei Hofe einiges voraus.

Hier stellt sich die Frage: Wer waren eigentlich die Malerkollegen und Konkurrenten, die für den Oldenburger Grafen tätig waren, und was haben sie gemalt? In den gräflichen Rechnungsbüchern taucht zwischen 1644 und 1657 ein Name immer wieder auf: Peter de Saint-Simon. Er war wohl ein Sohn des bereits erwähnten Wilhelm de Saint-Simon, der von 1628 bis 1639 aktenkundig wurde. Auch werden ein Salvio de Saint-Simon genannt und eine Lukretia de Saint-Simon. Letztere hat ein Altarbild für die Kirche in Osternburg bei Oldenburg gemalt. Die Malerfamilie stand zu ihrem Dienstherrn in einem lockeren, nicht schriftlich fixierten Arbeitsverhältnis. Die Künstler wurden für geleistete Arbeit entlohnt und erhielten gelegentlich ein sogenanntes Wartegeld.[11] Ihre Aufgaben bestanden in der Anfertigung von Porträts, Tierstücken (insbesondere Pferdebildern) und Wappenschilden.

Wolfgang Heimbach verfügte hingegen über ein größeres Spektrum. Er verstand die Inszenierung von Historien und Genreszenen, und diese Fertigkeit machte ihn in Oldenburg zu einem Ausnahmekünstler. Allerdings scheint sein Aufenthalt in der Residenzstadt nicht immer unproblematisch gewesen zu sein. In einem Schreiben an den Fürsten Ottavio Piccolomini berichtet Heimbach, er habe in Graf Anton Günther einen guten Herrn und werde wohl ungefähr ein Jahr lang in Oldenburg bleiben. Der »König aus Holstein« (gemeint ist der von Dänemark) habe ihn in seine Dienste nehmen wollen, doch verdiene er in Oldenburg mehr. Er solle in Oldenburg in die Kirche gehen, pflege aber mit seinem Diener nach Bremen zu fahren, um dort das Heilige Abendmahl zu nehmen. Er kümmere sich nicht um das Gerede der Leute.[12] Daraus wird deutlich, dass der Katholik im protestantischen Oldenburg als Fremdkörper angesehen wurde.

Aus dem erhofften Oldenburger Jahr wurde nichts. Es kam zu keiner Verlängerung des Vertrags. Drei Wochen nach Ablauf der Dienstzeit wies Heimbach behutsam auf diesen Umstand hin, musste jedoch erfahren, dass sein Herr willens sei, ihn »gnadig zu dimittieren«, also zu entlassen. Ob diese Entscheidung

mit konfessionellen Irritationen zusammenhing oder aber Graf Anton Günther schlichtweg keinen Bedarf an weiteren Gemälden hatte, wird sich kaum noch klären lassen. Heimbach war nun in der peinlichen Lage, ohne Anschlussvertrag in der Tasche Oldenburg binnen acht Tagen verlassen zu müssen – woraus übrigens deutlich wird, dass er tatsächlich im Schloss und nicht etwa in der Stadt untergekommen war.

Exakt 26 Wochen hatte Wolfgang Heimbach in oldenburgischen Diensten gestanden. In dieser Zeit malte er für Anton Günther neun Gemälde. Das ist ein beachtliches Pensum. Von diesen Gemälden hatte Heimbach am 12. November 1652 bereits vier an den Grafen ausgeliefert. Es handelte sich den Akten zufolge um »1. ein Waschelstucke, 2. von Christi Leiden der Geißelung, 3. Badestucke, 4. ein Stück, darin ein Frauenbilde im Bette und stehet vor ihr ein Mann mit einem bloßen Schwert«. Mit »Waschelstucke« war höchstwahrscheinlich das bereits erwähnte Genrebild mit den Wäscherinnen vor den Toren Oldenburgs gemeint (Kat. 21). Wir können nur vermuten, warum Heimbach es gemalt hat. Der Bildgegenstand zeigt im Grunde eine unspektakuläre Reiseanekdote; eine Begebenheit, wie man sie damals vielleicht beim abendlichen Umtrunk unter Männern zum Besten gegeben hätte. Man darf das erotische Stimulans nackter Frauenbeine in einer Zeit knöchellanger Röcke und Kleider nicht unterschätzen. Heimbach konnte über dieses Augenerlebnis nicht reden, sonst hätte er die Szene möglicherweise gar nicht gemalt. Zumindest wird diese Vermutung durch die Singularität des Bildgegenstands unterstützt. Allemal durfte der Künstler auf Interesse an seinem voyeuristischen Motiv rechnen und zugleich unter Beweis stellen, dass er durchaus imstande war, das Reservoir an bildwürdigen Themen für sehr spezielle Vorlieben einer männerdominierten Hofgesellschaft auszuweiten.

Dieselbe Aufgeschlossenheit konstatieren wir am unter Nummer 3 genannten Werk. Beim »Badestucke« handelt es sich vermutlich um die *Badenden Mädchen* (Kat. 20). Hat Wolfgang Heimbach diese Szene mit eigenen Augen erblickt? Auch hier findet sich ein erotischer Aspekt in der Darstellung eines lesbischen Paares, was seinerzeit als äußerst sittenwidrig galt. Warum glaubte Heimbach, sich mit Schlüpfrigkeiten interessant machen zu müssen? Das wüssten wir zu gern. Vielleicht stand sein Oldenburger Dienstherr im Ruf, an Frivolitäten Gefallen zu finden. Handelt es sich um Tagträume eines sexuell zu kurz Gekommenen? Oder versuchte Heimbach zu kaschieren, dass ihm persönlich Neigungen zum weiblichen Geschlecht fern lagen? Dafür spricht, dass er nach unserer Kenntnis nie verheiratet gewesen ist und seine ungeschickten weiblichen Akte allenfalls auf Theorie und nicht auf Autopsie beruhten. Und dann war da ja noch dieser ständige männliche Reisegefährte … Alles mangels Quellen leider Spekulationen.

Gemälde Nummer 2 *Von Christi Leiden der Geißelung* galt bislang als verschollen, ist aber vielleicht dasjenige, das sich bisher unter anderer Zuschreibung im Landesmuseum Mainz befindet.[13] Das Bild atmet ganz und gar den Geist des Katholizismus. Üblicherweise zeigt dieses Thema Christus an der Marter-säule – nicht jedoch bei Heimbach. Er verzichtete auf die Geißelung durch Schergen des Pontius Pilatus und

10 Vgl. Winckelmann 1671, S. 513, abgedruckt bei Morsbach 1999, S. 8. **11** Vgl. Reinbold 1997, S. 26 f. und Anm. 63. **12** Vgl. Göttsche 1935, S. 17. **13** Freundlicher Hinweis von Dr. Julia Ellinghaus , die allerdings auf die Datierung von 1658 verweist, weshalb es eigentlich nicht das in der Quelle von 1652 genannte sein kann. Das Gemälde befand sich einem historischen Foto zufolge 1933 in der Galerie bzw. Sammlung Rohde-Hinze in Berlin. Nach 1938 verlor sich die Spur. 1989 erwarb das Landesmuseum Mainz das Gemälde aus hannoverischem Kunsthandel. Bislang galt als Urheber Valeron Vaillant (1623–1676). – Vgl. Morsbach 1999, S. 226, seitenverkehrte Schwarz-Weiß-Abb. S. 227. – Vgl. Schlüter-Göttsche 1966, S. 13 f.

inszenierte die transzendental anmutende, nicht biblisch autorisierte Vorstellung einer Pflege der Wunden Christi stattdessen durch zwei Engel im Beisein der Maria und des Evangelisten Johannes, über deren Häuptern Heiligenscheine schweben. Aus dem aufgerissenen nachtschwarzen Himmel bricht der helle Strahl göttlicher Liebe auf Christus herab. Im gleißenden Licht tummeln sich drei anbetende Putten; zwei weitere heben die Kleider des Gefolterten vom Boden. Rechts im Hintergrund findet sich eine arkadengeschmückte Palastarchitektur im Stil des Paolo Veronese. Handelt es sich um eine freie Kopie? Zumindest wohl um die Reminiszenz einer Arbeit, für die Heimbach auf zeichnerische Studien seiner italienischen Jahre zurückgreifen konnte.

Bild Nummer 4 kennen wir bisher nicht. Die Beschreibung der Szene als »ein Frauenbilde im Bette und stehet vor ihr ein Mann mit einem bloßen Schwert« identifiziert es unschwer als *Tarquinius und Lukretia*, ein in Renaissance und Barock geschätztes Thema, das gern auch als Gegenstück zu *Josef und die Frau des Potiphar* Verwendung fand. Es geht in beiden Geschichten um den Konflikt zwischen Keuschheit und Wollust, wobei der negative Part einmal männlich und einmal weiblich besetzt ist. Die biblische Begebenheit aus der Josef-Geschichte hat Heimbach mindestens einmal im Jahr 1647 gemalt (Kat. 16).

Gleich zwei Gemälde behandeln das gänzlich aus dem Rahmen fallende Thema *Frauen von Samaria, Wasser des Lebens trinkend*. Beides waren »Nachtstucke« im Chiaroscuro »und werden sehr hoch geschatzet«, wie es in der bereits erwähnten Aktennotiz heißt. Beide Bilder waren Repräsentationsgemälde in Lebensgröße und ein wenig darunter. Überdies wird betont, sie seien »nach dem Leben gemahlet«, also mithilfe von Modellen und möglicherweise ohne unmittelbares Vorbild. Wieder haben wir es mit einer außerbiblischen und vielleicht scholastischen Anregung des Künstlers zu tun, denn motivisch kann es sich bei dieser Darstellung nur um eine Bilderfindung im Kontext von *Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen* (Joh 4, 4–42) handeln. Zwar ist in Vers 39 im Anschluss an den Dialog zwischen Christus und der Samariterin die Rede von »vielen Samaritern, die auf das Wort der Frau hin zum Glauben an Jesus und sein Wort kamen«, nicht jedoch explizit von Frauen. Hier liegt wohl eine Interpretation Heimbachs vor, in der der Maler sicherlich nicht ohne Absicht weibliche Spiritualität herausstreicht. Denkbar, dass mindestens eines der Gemälde für das sogenannte Frauenzimmer, also den Wohntrakt der Gräfin Sophia Katharina von Oldenburg, bestimmt gewesen war.

Über die genannten Werke hinaus schuf Heimbach noch »3 kleine Stucke«, die er dem Oldenburger Grafen »über seine Bedienung [Pflicht] hinaus [...] verehret«, also geschenkt hat. Ihre Motive werden leider nicht erwähnt. Vermutlich handelt es sich bei diesen Geschenken um Werke, die Heimbach als Probe seines Könnens bei seiner Bewerbung eingereicht hatte. Für die sechs inhaltlich gekennzeichneten Bilder erhielt der Maler 200 Reichstaler, so wie es ihm bei seiner Bestallung zugesagt worden war. Das war keine unbedeutende Summe. Zum Vergleich: Peter de Saint-Simon erhielt zwei Jahre zuvor für ein lebensgroßes Porträt des Grafen Anton Günther »in voller Positur« 25 Taler, für eine Replik als Kniestück zehn Taler. Am Brandenburger Hof, wo man sich unter dem Großen Kurfürsten deutlich kulturaffiner gab als in Oldenburg, erhielt ein Willem von Honthorst zwar das stolze Jahresgehalt von 1 000 Reichstalern und sogar die etwas weniger prominenten Künstler durften mit 300 bis 500 Talern rechnen.[14] Trotzdem war Heimbach nicht schlecht gestellt. Der heutige Gegenwert von 200 Reichstalern für ein halbes Jahr Arbeit ist schwer einzuschätzen. Bedenkt man jedoch, dass ein Luxuspferd aus der gräflich-oldenburgischen Zucht mit 100 bis 110 Talern taxiert wurde, käme man analog auf umgerechnet rund 30 000 bis 40 000 Euro für sechs Monate. Und das kann sich auch heute noch durchaus sehen lassen.

Eine ungewöhnliche Begebenheit des oldenburgischen Halbjahrs verdient noch der Erwähnung. Im September wird der Diebstahl eines Heimbach-Gemäldes aus dem Oldenburger Schloss aktenkundig. Das Bild wird so beschrieben: »ein Gemählde so von dem Stummen zur Ovelgönne also verfertigt als stunden etzliche Weiber wüschen, bleicheten und truckerten Ihr leinwand«.[15] Es handelte sich also um jenes Bild, das uns vermutlich als »Waschelstucke« (Kat. 21) bekannt geworden ist. Der Diebstahl ließ sich rasch aufklären, und das Gemälde fand sich im Hause eines Barbiers in der Stadt Oldenburg. Dessen Lehrling hatte das Bild von seinem Halbbruder Tönnies Christian Rugeröde zur Verwahrung bekommen, der es versehentlich für ein Geschenk des Landrichters Mylius an den Amtmann von Harpstedt gehalten habe. Ein wenig voreilig habe Rugeröde das Bild samt weiterem Gepäck auf den Reisewagen des Landrichters geladen und seinen Irrtum erkennen müssen, als er schon nicht mehr in der Lage war, das Gemälde in die Bilderkammer zurückzustellen. Er habe es bei der erstbesten Gelegenheit jedoch wieder ins Schloss zurückbringen wollen und es lediglich zwischenzeitlich bei seinem Halbbruder untergestellt. Eine mehr als fadenscheinige Geschichte. Aber sie bezeugt, welches Interesse dieses ungewöhnliche Bild von Wolfgang Heimbach offenbar sogar bei Menschen auslöste, die kaum Zugang zur Kunst gehabt haben dürften. Sicherlich machte das erotische Fluidum den Reiz des Werks für den Laien aus. Derart kühne Motive hatte man in Oldenburg sicherlich vor Wolfgang Heimbach nie gesehen, zumal reine Konversationsstücke ohnehin nicht zu den Themen höfischer Malerei zählten.

Im Anschluss an seine Anstellung am Oldenburger Hof kam Heimbach erneut bei seinem Vater in Ovelgönne unter. Freilich vermochte ihm dieser in seinem Privathaus keinen geeigneten Atelierraum zur Verfügung zu stellen, weswegen Wolfgang Heimbach bei Graf Anton Günther anfragen ließ, ob wohl die Möglichkeit bestünde, ihm eine geeignete Lokalität im Schloss Ovelgönne zu überlassen. Dies war möglich – ein Beweis dafür, dass der Graf und sein Maler sich nicht im Bösen getrennt hatten. 1652 entstand auch das Gemälde *Jakob und Rahel* (Kat. 19), eine biblische Historie wiederum in eigenwilliger Interpretation.

Die schicksalhafte Begegnung zwischen Erzvater Jakob und der Tochter seines Onkels Laban gehört zu den von Alten Meistern sehr geschätzten alttestamentarischen Themen und wird in Genesis 29, 1–30, erzählt: Rahel hütet die Schafherde ihres Vaters, Jakob tritt hinzu und entfernt für sie den schweren Stein eines Brunnens, damit sie die Tiere tränken kann. Kurze Zeit später bittet Jakob Laban um die Hand von dessen Tochter, die ihm unter der Auflage zugesagt wird, vor der Eheschließung sieben Jahre beim künftigen Schwiegervater um Rahel zu dienen. Doch dann bekommt Jakob gegen jede Absprache Lea zur Frau, die ältere Schwester der Rahel, und muss weitere sieben Fronjahre arbeiten, bis er endlich die geliebte Rahel in den Armen halten kann. Wie fast alle Künstler konzentriert sich Heimbach auf den Moment der ersten Begegnung der beiden Protagonisten. In jener Szene ist der Brunnen das Zentrum der Handlung.

Doch was tat Heimbach? Wie bei den *Frauen von Samaria* war für ihn die biblische Erzählung lediglich Anregung für ein eigenständiges Werk in lockerster Bindung zum religiösen Bezugstext. Zunächst verzichtete Wolfgang Heimbach bei *Jakob und Rahel* auf den Brunnen als das Wiedererkennungsmerkmal der Geschichte. Er präsentiert dem Betrachter lediglich einen jungen Mann mit offenem Hemd, der einer hocheleganten Schäferin mit Strohhut knieend sein Herz anträgt und dabei Unterstützung durch einen

14 Vgl. Gramlich 1991, S. 41. **15** NLA-StA Oldenburg, Best. 20-9, Nr. 75, fol. 138.

Abb. 2
Wolfgang Heimbach
Porträt von Gräfin Sophia Katharina von Oldenburg
ca. 1664, Öl auf Holz, 25,6 × 19,6 cm,
Die Königlich Dänische Sammlung,
Schloss Rosenborg, Inv. 729

Engel erhält, der auf einer Wolke herniedersteigt und mit der Hand auf den künftigen Bräutigam verweist. Im Bildmittelgrund rechts spaziert ein junges Paar einer mauerumgürteten Stadt entgegen. Man sieht die beiden nur von hinten. Der Mann ist exakt wie Jakob gekleidet, die Frau hat ein anderes Kostüm an als Rahel. Vielleicht ein Hinweis auf Jakob und seine ungeliebte Erstfrau Lea? Die Gesichter von Jakob und Rahel im Bildzentrum wirken übrigens durchaus individuell und scheinen nicht der Imagination des Malers entsprungen zu sein. Insofern ist zu vermuten, dass hier ein reales Liebespaar gemeint ist, das in einem Doppel-Rollenporträt verewigt wird. Der Engel steht für göttliche Fügung und eine einwandfreie gesetzliche Verbindung, womit jeder Gedanke an eine unkeusche Liebschaft unterbunden wird. Heimbachs Version von Jakob und Rahel ist ein elegant-sentimentales Werk und vielleicht im Auftrag einer Bremer Honoratiorenfamilie entstanden. Motivisch ähnlich frei mit der biblischen Begebenheit verfuhr übrigens der Rembrandt-Schüler Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674) in seiner undatierten Version von *Jakob und Rahel*. Auch dort sieht man ein elegantes Liebespaar – ohne Brunnen.

Was nun in Heimbachs Leben folgte, waren die Kopenhagener Jahre, um die es an dieser Stelle nicht gehen kann. Ein Jahrzehnt nach *Jakob und Rahel* schrieb Heimbach einen Brief an König Frederik III. von Dänemark, in dem er nach achteinhalb Jahren höfischer Anstellung als Maler um einen Urlaub bat, damit er seinen alten Vater noch einmal »vor seinen abscheide dieser welt« sehen könne.[16] Dies wurde ihm bewilligt, und Heimbach reiste nach Ovelgönne. Doch sein Vater erwies sich als zählebiger denn gedacht: Noch 1664 erhielt der »Alte Kornschreiber heimbach« vom Hof geschenkweise einen Schlachtochsen. Wolfgang Heimbach hatte mittlerweile seinen früheren Kontakt zu Graf Anton Günther – jetzt ebenfalls hochbetagt – wieder aktiviert. Wohl ebenfalls 1664 malte er dessen Bildnis im Profil (Kat. 40), ein sehr fein ausgeführtes kleines Ovalporträt auf Holz, geradezu liebevoll aufgefasst mit deutlichen Hinweisen auf die körperliche Hinfälligkeit des Dargestellten. Außerdem wurde ein Gegenstück mit dem linksgekehrten Profil der gräflichen Gemahlin (Abb. 2) in Angriff genommen; doch dieses Bildchen ist ohne jeden Reiz. Ganz offenkundig fehlte Wolfgang Heimbach der persönliche Zugang zu Gräfin Sophia Katharina. Das Profilbild Anton Günthers fand noch im selben Jahr als Münzbild für Dukaten, Reichstaler und Portugaleser oldenburgischer Prägung Verwendung,[17] und es kann sehr gut sein, dass es allein für diesen Zweck konzipiert wurde.

Ein weiteres kleinformatiges Ovalporträt des Grafen Anton Günther in Dreiviertelansicht kennen wir nur von einer Fotografie (Abb. S. 228).[18] Das Original befindet sich vermutlich in England im Besitz des Herzogs von Portland als Erbe der erloschenen Familie Aldenburg-Bentinck, die einst von Anton Günthers außerehelichem Sohn Anton von Aldenburg gegründet worden war. Physiognomie, Kleidung und Samt-

16 Vgl. Morsbach 1999, S. 101. **17** Vgl. Kindel 1999, S. 37 f.; Reinbold 1997, S. 37, 55 f.
18 Le Blond 1912, Abb. gegenüber S. 168.





Abb. 3
Paolo Veronese
Familie des Darius vor Alexander dem Großen
1565/1567, Öl auf Leinwand,
236,2 × 474,9 cm, National Gallery
London, Inv. NG294

vorhang im Hintergrund entsprechen in jeder Beziehung dem Profilporträt. Beide Gemälde sind etwa zeitgleich entstanden. Auf der Grundlage dieses Bildnisses malte Wolfgang Heimbach auch ein Miniaturporträt des Grafen (Kat. 41) für eine Konterfeibüchse. Diese Miniatur zählt zu den besten Werken des Künstlers und braucht den Vergleich mit Spitzenwerken international renommierter Miniaturisten keinesfalls zu scheuen.

Zu jener Zeit ließ sich Wolfgang Heimbach in Oldenburg häuslich nieder. Die Jahresmiete in Höhe von 20 Reichstalern für ein Wohnhaus in der Stadt beglich die gräfliche Hofkasse. In den Jahren 1664 bis 1666 erhielt der Maler Entlohnungen für Gemälde; 1665 und 1666 jeweils auch ein Neujahrsgeschenk. Heimbach war diesmal nicht vertraglich an den Oldenburger Hof gebunden und konnte daher 1666 die Historie *Die Familie des Darius vor Alexander dem Großen* (Kat. 43) in Angriff nehmen. Das schauattraktive Werk zeigt König Frederik III. von Dänemark in der Rolle des großmütigen Makedonenkönigs. Es handelt sich um eine freie Interpretation des berühmten Gemäldes gleichen Themas von Paolo Veronese von etwa 1565/1567 in der National Gallery London (Abb. 3). Vermutlich kannte es Heimbach aus Italien und hatte es dort zeichnerisch kopiert.

Eine weitere Historie für die Krone gesellte sich der *Darius-Familie* hinzu, nämlich die bekannte *Erbhuldigung* (S. 28/29, Abb. 3) in Schloss Rosenborg. Sie wird mit Recht zu den Hauptwerken des Künstlers gerechnet. Das Bild zeigt einen Staatsakt zu Ehren Frederiks III. am 18. Oktober 1660 in Kopenhagen, an dem Wolfgang Heimbach persönlich teilgenommen hat. Der Künstler versah sein 2,32 Meter breites Kopenhagen-Panorama am linken unteren Bildrand mit einer Inschriftenkartusche sowie einem charmanten

Selbstporträt, wobei er den Hut zum Gruß lüftet und so den Betrachter einlädt, am Bildgeschehen teilzuhaben. Zugleich sagt er damit selbstbewusst und ohne Worte: »Seht her, *ich* bin es, der euch die Welt zeigt!« Auf der Kartusche ist der Name »Oldenburg« als Entstehungsort des Gemäldes erst- und einmalig in Heimbachs Œuvre in Großbuchstaben voll ausgeschrieben. Dieser Umstand sowie die im Ganzen sehr individuelle, auch die Person des Malers genial inszenierende Darstellung machen eine Auftragsarbeit unwahrscheinlich. Offenbar wollte sich Wolfgang Heimbach mit dem Kraftakt einer vielfigurigen Historie freischwimmen vom Ruf als Maler des kleinen Formats, der seinem Fortkommen in Dänemark hinderlich gewesen sein musste. Und so scheint es nicht übertrieben, in diesem »Wimmelbild« die Bewerbung für eine erneute Anstellung am dänischen Königshof zu sehen.

Wolfgang Heimbach entwickelte augenscheinlich 1666 eine rege Betriebsamkeit. Der nachlassende Gesundheitszustand Graf Anton Günthers erforderte dies. Mit dessen Tod am 19. Juni 1667 im 84. Lebensjahr schienen für unseren Künstler die Oldenburger Jahre zu Ende zu gehen. Heimbach musste sich erneut auf Wanderschaft begeben und reiste spontan nach Kopenhagen. Er hinterließ vor seiner Abreise noch ein paar Vorzeichnungen für Stiche der Winckelmann-Chronik, darunter das wohlbekannte Reiterporträt Graf Anton Günthers (Kat. 49). Heimbach kreierte für die Chronik einen Archetypus »Anton Günther« im immer gleichen Kostüm und mit identischer Physiognomie. »Seinen« Anton Günther malte er längst aus dem Kopf.

In Kopenhagen weilte damals aus Bestallungsgründen auch Graf Anton von Aldenburg. Als Chef des dänischen Zweigs des Hauses Oldenburg erbte König Frederik III. von Graf Anton Günther vertragsgemäß die erledigten Grafschaften Oldenburg und Delmenhorst, ernannte jedoch auf Wunsch des Verstorbenen dessen Sohn zum dänischen Statthalter. Vom 3. August 1667 datiert ein Empfehlungsschreiben des Königs an seinen Statthalter, dieser möge doch Heimbach unterstützen und ihm ein Stück Land bei Ovelgönne zuweisen. Der Maler unterstrich sein durch höchste Majestät gefördertes Anliegen zusätzlich mit dem *Familienbildnis* (Kat. 44).

Das Gemälde zeigt den greisen Grafen, dessen Gemahlin und Anton von Aldenburg in einem Zimmer des Oldenburger Schlosses beim Studium von Briefen. Es ist ein charakteristisches »Nachtstück« mit Kaminfeuer und Kerzenlicht. Doch die Qualität des Dreierporträts ist für Heimbach kaum mehr als guter Durchschnitt. Die Personenstaffelung im Raum erscheint nur einigermaßen geglückt. Das Porträt der Gräfin entpuppt sich als seitenverkehrte 1:1-Kopie des Werks von 1664 (Abb. 2). Alles in allem handelt es sich vermutlich um den raschen Versuch einer Kontaktaufnahme über ein Bildgeschenk. Doch sah sich Anton von Aldenburg damit offenbar hinreichend umgarnt und den Bedürfnissen des Malers geneigt. Denn wir finden nach Ausweis von Bildsignaturen Wolfgang Heimbach noch zwei Jahre später (1669) in Ovelgönne.[19] Der Maler bewohnte damals das Haus seines verstorbenen Vaters, das gelegentlich als »Alter Ziegelhof« bezeichnet wurde.[20] Aus dieser Schaffensphase stammt unter anderem das sensibel empfundene und fein ausgeführte Hochoval *Der Kranke* (Kat. 46) in der Hamburger Kunsthalle. Dennoch wäre das oldenburgische Umland für Wolfgang Heimbach auf Dauer zur künstlerischen Sackgasse geworden. Zum Glück konnte er noch im selben Jahr das Ruder seines Lebensschiffs erfolgreich herumreißen und durch Eintritt in die Dienste des Bischofs von Münster, Christoph Bernhard von Galen, einen letzten erfolgreichen Kurswechsel einleiten.

19 Fritz 1962, S. 320. **20** Morsbach 1999, S. 98.

GERD DETHLEFS

Heimbach als Hofkünstler

Maler und Hofmaler im Münsterland 1620–1679

Die Tätigkeit von Wolfgang Heimbach als bestallter Hofmaler des münsterischen Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen umfasste, nach den vier erhaltenen Gehaltsquittungen vom 8. Dezember 1670, 4. Februar und 12. August 1671 sowie vom 25. April 1672 und nach der Aussage seines Erben und Neffen Wolfgang Caesar 1679,[1] die Jahre von 1670 bis »1673 inclusive« – jedenfalls erhielt er bis dahin sein Gehalt. Der Bischof hatte »ihm jahrliches zum Salario – 250 Rht nebst ein frey Logement, undt zu der Mahlerey frey Linnen undt Rahmen gnädigst verordnet«.[2] Wohl 1671 erhielt ein Coesfelder Schreiner noch 30 Taler »wegen für den tauben Mahler verfertigter Rahmen und Instrumenten«.[3] Für die Jahre danach empfing Heimbach nur 200 Taler, was immerhin das Jahr 1674 bis in den Oktober abdeckt; und streckte noch zehn Taler an Materialkosten vor. Sein Jahresgehalt war sehr ansehnlich, fast so hoch wie das eines Hauptmanns (300 Taler jährlich). Heimbach muss also einiges geschaffen haben; 1674 hat er noch einmal Bilder in Coesfeld und Münster signiert. Insgesamt sind aber nur wenige datierte Bilder aus dieser Zeit bekannt, darunter Porträts (Abb. 5, Kat. 47), Genrebilder (Kat. 48, 51) und ein religiöses Bild (Kat. 53). Ein weiteres Porträt ist undatiert (Kat. 39). Man möchte annehmen, dass der Bischof Heimbach vor allem anstellte, um seine Residenz in Coesfeld prächtiger auszustatten. Warum der Maler eine Chance hatte, im Fürstbistum Münster eine – typischerweise für ihn vorübergehende – Anstellung zu erhalten, erklärt sich vielleicht ein wenig aus seiner Konversion zum katholischen Bekenntnis und wird verständlich aus den Organisationsstrukturen der Malkunst im Fürstbistum Münster.

Schauen wir zunächst auf die politischen Strukturen des Fürstbistums, des »Stifts« oder, wie es später hieß, des »Hochstifts Münster«. Es war das flächenmäßig größte von einem Kirchenfürsten beherrschte Territorium des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, zu dem neben dem »Oberstift«, dem heutigen Münsterland, auch das »Niederstift« mit den Ämtern Emsland, Cloppenburg und Vechta gehörte, deren geistliche Herrschaft 1668 von der Diözese Osnabrück an das Bistum Münster übertragen wurde. Das Amt Wildeshausen war 1648 im Westfälischen Frieden an Schweden gefallen. Oldenburg, das evangelische Heimatland Heimbachs, war der nördliche Nachbar des Fürstbistums, das der 1650 zum Fürstbischof gewählte Christoph Bernhard von Galen 1653 das »deutsche Malta« nannte – wie die Mittelmeerinsel von muslimischen Feinden, sei sein Territorium ringsum von protestantischen Staaten umgeben.[4] Politisch war von Galen sozialisiert im Dreißigjährigen Krieg, den er als Konfessionskrieg erlebte: Schweden und Hessen hatten vergeblich versucht, die geistlichen Staaten Westfalens als Kriegsbeute zu säkularisieren; nur Minden fiel an Brandenburg. Von Galen betrieb zur Selbstbehauptung folglich eine militärisch gestützte

1 Die Quittungen Heimbachs bei Fritz 1962, S. 317–320; Lahrkamp 1993, S. 34 f. **2** Eingabe von Wolfgang Caesar an die Testamentsexekutoren, o. D., nach dem 1. Mai 1679, siehe LWL-Archivamt für Westfalen, Gräflich Galen'sches Archiv Assen, Exekutorium Christoph Bernhard Nr. 123, letztes Blatt. Vgl. Rensing 1940, S. 174–177. – Von Galens Nachfolger Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg verfügte im März 1679, dass die Exekutoren öffentlich die Gläubiger des Fürstbischofs aufzufordern hatten, ihre Ansprüche anzumelden. Daraufhin meldeten sich viele, eben auch Wolfgang Caesar, damals in Münster stationierter Leutnant. **3** Fritz 1962, S. 317, nach Archiv Assen (wie Anm. 2), Landessachen Nr. 583: Hofkammerrechnung 1670/71 Bl. 8 v. 1671/72 erhielt der »Hofschreiner« Lindermann 111 Taler, doch ohne Angabe wofür. **4** Dethlefs 2008, S. 34–54. **5** Grundlegend immer noch die Beiträge von Géza Jászai (Bildhauerkunst), Paul Pieper (Malerei im 16. Jahrhundert) und Angelika Lorenz (Barockmalerei) in Jakobi/Küster 1993, Bd. 3, S. 367–437. **6** Vgl. Karrenbrock 1993, S. 107–329; Karrenbrock 1998. **7** Ausst.-Kat. Münster 1996; zum Werk des Nikolaus: Hölker 1927, S. 53–56 und 88–90; Riewerts/Pieper 1955, S. 53–55; Strohmann 1986, S. 15–17. **8** Geisberg 1941, S. 147–182.



Abb. 1
Dietrich Molthane
Brustbildnis Arnd von Raesfeld zu Hameren
1610, Öl auf Holz, 25,2 × 21,0 cm, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. 2401 LM

Außenpolitik. So versuchte er, die dem Hochstift entfremdete Lehnsherrschaft Borculo in der niederländischen Provinz Overijssel in zwei Kriegen 1665/66 im Bündnis mit England und von 1672 bis 1674 mit Frankreich zurückzuerobern – vergeblich. 1675 besetzte er das Amt Wildeshausen, das 1679 im Frieden von Nijmegen zwar an Schweden zurückfiel, doch bis zur Zahlung von 100 000 Talern 1699 als Pfand in münsterischer Hand blieb.

Wichtigstes Zentrum der Kunstproduktion im Hochstift war die namengebende Hauptstadt,[5] auch für das Niederstift und zum Teil für das Osnabrücker Land.[6] In Münster waren die Maler zünftig organisiert. Prominenteste Mitglieder der »Gilde der Maler, Glaser und Sattler« waren die Mitglieder der Familie Tom Ring in drei Generationen von etwa 1520 bis zu ihrem letzten Spross Nikolaus (1564–1621) gewesen.[7] Andere Angehörige der Malergilde waren wohl mehr als Anstreicher (»Stoffirer«) tätig, die Altäre und Skulpturen ausstaffierten. Die als Meisterstück geforderten Historienbilder wurden im 17. Jahrhundert indes in der Regel als ungenügend befunden.[8] Archivalisch bezeugte Werke sind meist verloren. Die Malergilde behauptete, Anfertigung und Verkauf von Gemälden in Münster sei ihr vorbehalten, konnte diesen Anspruch aber nicht durchsetzen, auch wegen der nur handwerklichen Qualität ihrer Bilder. Dass die Historien- und Porträtmalerei als eine »freie Kunst« galt, entschied der Stadtrat endgültig 1626 zugunsten des Malers Dietrich Molthane, der in Düsseldorf tätig gewesen und nach dem Tod des letzten Herzogs Johann Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg 1609 nach Münster übergesiedelt war, wo er ab 1611 Steuern bezahlte und 1615 die Bürgerschaft erwarb. Er arbeitete für Bürger wie für Adlige in ganz Westfalen als Porträtist, bis er 1631 in

Münster an der Pest verstarb. Ein Beispiel seiner Kunst ist das Brustbild des Arnd von Raesfeld zu Hameren (1550–1621, Abb. 1) von 1610.[9] Im Münsterland namhaft zu machen ist dagegen Anton Kentlinck aus Ahlen, der auch für die Familie von Morrien in Nordkirchen arbeitete.[10] Einige teils großformatige Adelsbildnisse im Münsterland sind zudem von auswärtigen Wandermalern geschaffen worden, so ganzfigurige Bildnisse (je 220 × 130 cm) der Familie des Emsländer Amtsdrosten von Velen 1645, signiert von einem »H. Hase«.[11] Und als 1644 der Westfälische Friedenskongress in Münster begann, fehlten qualifizierte Bildnismaler in der Stadt, sodass die Gesandten eigene Künstler mitbrachten, wie Anselm van Hulle und Gerard ter Borch. Insgesamt waren wohl ein Dutzend Porträtmaler in Münster tätig,[12] doch nur wenige Namen sind bekannt. Die Kunstfreiheit erlaubte auch dem aus Münster stammenden Johann Boeckhorst (1604–1668), der sich nach einer Ausbildung in Antwerpen im Umkreis von Jordaens und Rubens einen guten Ruf erwarb, für münsterische Auftraggeber, etwa die Martinikirche, zu arbeiten.[13]

Als 1650 Christoph Bernhard von Galen zum Fürstbischof aufstieg, gab es erstmals seit 1574 wieder einen Fürstenhof mit entsprechenden Repräsentationsaufgaben. Von Galen musste sich allerdings erst einmal gegen die Stadt Münster und den noch überwiegend evangelischen Adel behaupten und durchsetzen, sodass er seine Residenz ab 1655 in Coesfeld in der neu gebauten Zitadelle Ludgerusburg nahm (Abb. 2). Dort bewohnte der Fürstbischof ein größeres einflügeliges und zweistöckiges Wohngebäude, das aber nicht wirklich als repräsentativer Bau anzusprechen ist. Die wenigen nach dem Tod des Bischofs 1679 aufgestellten Inventare nennen nur wenige religiöse Bilder: in Coesfeld ein Porträt als Supraporte und im Saal »12 kleine Contrafeter von einigen Chur- und Fürsten« – das könnten Werke Heimbachs gewesen sein. Für Schlachtenbilder und Landschaften kommt er wohl nicht infrage; in einem Nebenzimmer hingen noch »4 kleine Contrafeten«.[14] Üblicherweise fehlen in den Inventaren die Künstlernamen.



Abb. 2
Peter Pictorius d. Ä.
Plan der Stadt Coesfeld mit der Zitadelle St. Ludgerusburg
um 1680, 34,5 × 44 cm
NRW Landesarchiv Westfalen, Planslg. A 219



Abb. 3
Unbekannter Künstler
Der große Fisch ►
Öl auf Leinwand, 70,5 × 127,5 cm,
LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. 443 LM

Angesichts der künstlerischen Schwäche der stadtmünsterischen Gildemaler dominierten in der ganzen Regierungszeit von Galens auswärtige Künstler wie eben Wolfgang Heimbach; und sie waren fast alle nur wenige Jahre für den Fürstbischof tätig. 1654 fiel ein »fürstlicher Maler« Carl Emanuel Wiset (auch Biset, 1634–1691) aus Mechelen in Münster durch sein arrogantes und gewaltbereites Verhalten auf; ab 1661 gehörte er der Lukasgilde in Antwerpen an.[15] Ab 1656 war der aus Antwerpen stammende Maler Johann van Kessel in der Kleinstadt Horstmar ansässig, wo es bis zur Zerstörung der Burg 1635 eine Bischofsresidenz gegeben hatte. Van Kessel lieferte 1655 die Hochaltarbilder dorthin. Vielleicht um 1620 geboren, 1637 als Schüler des Simon de Vos bezeugt und um 1644/45 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen, lebte er bis nach 1697 in Horstmar, wo er ein stattliches Haus besaß und um 1678/86 mehrfach das Amt eines Bürgermeisters bekleidete, aber vom Fürstbischof wohl ebenso wenig Aufträge erhielt wie Arnd/Arnold Vogel, der in Horstmar ab 1663 als zweiter Maler lebte und in münsterländischen Kirchen wie Darfeld Altäre anstrich und Altarbilder schuf.[16] Vielleicht lässt sich Van Kessel oder Wiset ein wohl 1657

9 Dethlefs 2012, S. 71–75, auch für das folgende, und S. 76–92 (Werkverzeichnis). Nachzutragen sind das hier abgebildete, 2018 durch eine Stiftung des Freundeskreises erworbene Bildnis des Arnd von Raesfeld 1610 (Inv. 2401 LM) sowie das Bildnis eines 1575 geborenen münsterischen Bürgers von 1621 im Stadtmuseum Münster, siehe Ausst.-Kat. Münster 2005, S. 61. **10** Vgl. Dethlefs 2012, S. 65 f., 70 f. mit Abb. 21, 75. **11** LWL-Amt für Denkmalpflege für Westfalen, Bildnissammlung Gemen Nr. A 3013, 3023–3024; Wolf 1986, S. 108. **12** Dethlefs 2005, S. 66–79, mit Einzelnachweisen. **13** Galen 2012 (mit Werkverzeichnis); Lahrkamp 1982; Ausst.-Kat. Antwerpen/Münster 1990; Ausst.-Kat. Münster 1998; vgl. auch die Beiträge zum Boeckhorst-Kolloquium 1990 in Westfalen 48 (1990). **14** Archiv Assen (wie Anm. 2), Exekutorium Akten Nr. 5 Bl. (4-17), hier Bl. 7r, 8r **15** Lahrkamp 1993, S. 31–33; Strohmann 1986, S. 36. **16** Ilisch 2017, S. 244–256, auch für das folgende.



Abb. 4
Jacob Quinchard
Brustbildnis Christoph Bernhard von Galen
1659, Öl auf Leinwand, 65 × 56 cm, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. 416 AV, Dauerleihgabe des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens Abt. Münster

Abb. 5
Wolfgang Heimbach
Reiterbildnis Christoph Bernhard von Galen über Groningen ▶
1674, Öl auf Leinwand, 170,7 × 133 cm, Groninger Museum, Collection Westerwolds Monument Fund

gemaltes Bild eines Salms zuschreiben (Abb. 3), das von der Bildauffassung, den fast karikaturenhaften Figuren und den derben Accessoires Brühwurst, Tonpfeife und Zinnkrug Genrebildern Heimbachs an die Seite zu stellen ist und jedenfalls die Verkäuflichkeit solcher Bilder belegt.

Fürstenhöfe hatten zunächst Bedarf an repräsentativen Herrscherporträts. Aus den ersten Regierungsjahren von Galens sind solche allerdings weder bekannt noch überliefert. Dass von Galen dafür auswärtige Künstler heranzog, belegt ein Brustbildnis, dessen Signatur »IQ 1659« es als ein Werk des Malers Jacob Quinchard (oder Quinkhardt) aus Wesel (gest. 1680) ausweist (Abb. 4).[17] Ein Bildnis Quinchards wurde 1661 durch den Hofkupferstecher Hendrick van Lennep gestochen.[18] Laut einer in Münster ausgestellten Quittung vom 22. Februar 1666, mitten im ersten Holländischen Krieg, lieferte Quinchard Repliken im Dutzend ab: »12 kleine Conterfeiten und dan 7 große«, die von Galen wohl an Beamte und Offiziere verschenkte.[19] Eines der auf 1665 datierten kleinformatigen Bildnisse in achteckiger Form im Landesmuseum zeigt allerdings das Wappen des Bischofs in der von 1655 bis 1661 gebräuchlichen Form noch ohne das Wappen von Corvey.[20] Von 1661 bis 1663 war ein Maler Egbert Oesebrandts für den Bischof tätig, wohl ein Niederländer.[21]

Der nächste Bildnismaler, der für den Fürstbischof arbeitete, war wohl Wolfgang Heimbach. Bald nach seiner Rückkehr aus Dänemark um 1662/63 wird er das undatierte Reiterbildnis von Galens geschaffen haben, das den Fürstbischof auf dem isabellfarbenen Pferd mit dem von ihm ab 1661 geführten

17 Wiederholungen aus westfälischem Adelsbesitz im Ausst.-Kat. Münster 1993, S. 365; Auktion Sotheby's Amsterdam 928, 5. 5. 2004: The Graf von Galen Collection from Haus Assen, Nr. 305, 72,5 × 64 cm (wohl um 1665/66). **18** Ausst.-Kat. Detmold 2001, S. 53, Nr. 4; Berghaus 1980, S. 134–136. **19** Lahrkamp 1993, S. 33–35. **20** LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster Inv. 1542 LM, 22,4 × 17,9 cm; siehe Ausst.-Kat. Münster 1993, S. 165 Nr. 3.4 (mit Farbabb.). **21** Berghaus 1980, S. 134–137.



Wappen auf der Satteldecke und über der von seinen Truppen belagerten Stadt Münster zeigt (Kat. 39). Im März 1661 hatte sich die Stadt nach siebenjährigem Widerstand ergeben müssen. Die letzte Belagerung hatte schon Mitte 1660 begonnen. Für die frühe Datierung des Bildes, das man bisher oft der Anwesenheit Heimbachs als bestalltem Hofmaler um 1670 zuschrieb, spricht, dass der Bischof dort noch relativ junge Gesichtszüge trägt und die Stadt Münster von Westen ohne die dort ab 1661 angelegte Zitadelle Paulusburg dargestellt ist,[22] auf die der Bischof ziemlich stolz war. Das Bildnis, das Heimbach 1670 in Coesfeld malte (Kat. 47), zeigt den Bischof deutlich älter, ebenfalls das 1674 in Münster entstandene Reiterbildnis, das statt der Stadt Münster die Belagerung von Groningen im August 1672 zeigt (Abb. 5). Der Vergleich der Porträtköpfe auch mit den übrigen bekannten Bildnissen von Galens macht das überzeugend deutlich. Auffällig ist der breitkrempige Hut auf den Reiterbildnissen, der Bilder wiederholt, die Heimbach aus Dänemark kannte (Kat. 33). Die erste derartige Darstellung des Fürstbischofs findet sich auf dem Belagerungsplan, den die Stadt Münster 1657 zur Erinnerung an die gescheiterte Belagerung durch bischöfliche Truppen im Großformat veröffentlichte und der den Bischof genauso links unten in der Ecke im Kreis seiner Offiziere zeigt (Abb. 6).[23] Nun, nach 1661, war der Bischof oben und die belagerte Stadt unten. Während ein gleichzeitiges, wohl um 1661/1664 entstandenes Flugblatt den Fürsten über der Stadt als Truppenkommandeur mit Feder-



Abb. 6
Everhard Alerdinck
Plan der Belagerung Münsters 1657
(Ausschnitt: Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen mit seinen Offizieren), Radierung, 100 × 123,5 cm (Blatt)
Stadtmuseum Münster, Inv. GR-0891-2

Abb. 7
Unbekannter Künstler
Sitzbildnis Christoph Bernhard von Galen ►
um 1670/1674, Öl auf Leinwand, 192 × 298 mm, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. 2096 LM



hut und Brustpanzer und damit als Herrn über Krieg und Frieden darstellt,[24] kleidete Heimbach den Kirchenfürsten in ein schlichtes schwarzes Gewand. Das relativ kleinformatige Brustbildnis von 1670 (Kat. 47) dagegen zeigt von Galen in bischöflicher Tracht als besorgten Landesvater.

Heimbach lange zugeschrieben war auch das monumentale Sitzbildnis des Fürstbischofs (Abb. 7),[25] das wohl 1679 mit einem zweiten »Controfait« – dem Reiterbildnis über Groningen von 1674? – aus der münsterischen Bischofsresidenz im Fraterhaus in den Assenschen Hof überführt wurde und dort 1770 bezeugt ist.[26] Es zeigt links im Hintergrund die Ansicht der Stadt Münster hinter einer drapierten Brüstung, rechts einen Tisch mit Herrschaftsinsignien sowie ein Kruzifix vor einer Säule als Hinweis auf

22 So schon Hans Galen in: Ausst.-Kat. Münster 1984/85, S. 312 f., Nr. 208. **23** Vgl. Ausst.-Kat. Münster 1990/91, darin S. 4–9. **24** Vgl. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Inv. C-1259 LM, Schenkung des Freundeskreises; Abb. in: Ausst.-Kat. Münster 2007, S. 87; ein Exemplar in Wolfenbüttel online auf https://www.portraitindex.de/documents/obj/34014325 (Zugriff: 18. 12. 2021). **25** Vgl. Dethlefs 2011, mit Farbabb.; Fritz 1962, S. 327–330 mit Nachweis der älteren Literatur; Morsbach 1999, S. 214, Nr. BI 46; Kindel 1999, S. 40–42. **26** LWL-Archivamt für Westfalen, Gräflich Galensches Assen, Haus Assen, Akten Nr. 1399; Exekutorium Akten Nr. 8: »Ao. 1679 Mercurii 8. Febr. im Fraterhaus [...] befunden So nachgehendts im Assischen Hoff gefahren worden Ihr. Furstl. Gnaden Controfait [...]«.

Abb. 8
Heinrich Cronenburg
Die Heiligen Elisabeth und Gertrud als Patrone von Kinderhaus
um 1673, Öl auf Leinwand,
154,5 × 113 cm, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. 415 LM

Frömmigkeit, Tugend und Ausdauer des Fürsten. Einzelne Elemente wie die blaue Draperie an der Säule finden sich tatsächlich auch im Werk von Wolfgang Heimbach. Ist es die vergrößerte, lebensgroße Ausführung eines kleinformatigen Heimbach-Gemäldes, ergänzt um die Stadtansicht? Der weiß-rot geflieste Boden findet sich nur ausnahmsweise in Werken Heimbachs, er war vielmehr für die niederländische Kunst jener Zeit bei Innenraumdarstellungen üblich. Die Porträtaufnahme entspricht Heimbachs Bildnissen jedenfalls nicht; sie ist durchaus lebensnäher und das wohl beste Bildnis des Fürstbischofs, das auch für Kupferstichreproduktionen Verwendung fand. Bisher hat man versuchsweise das Bildnis Jacob Quinchard zugeschrieben.

Zumindest 1674 war Heimbach in Münster und Coesfeld (wenn die Lesart »1679« nicht korrekt ist und »1674« meint, vgl. Kat. 53) noch einmal für den Fürstbischof tätig; 1678 malte er Georg Ludwig, den Sohn des Osnabrücker Fürstbischofs Ernst August; in Osnabrück ist Heimbach Ende April 1679 gestorben und am 1. Mai 1679 in der katholischen Pfarrei St. Johann beerdigt worden (Abb. 9), zu der auch der Schlossbau gehörte. In den Kammerrechnungen des Osnabrücker Hofes und in den gut überlieferten Schlossbauakten fehlt indes Heimbachs Name.[27] Aus dem Brief, in dem Heimbachs Neffe die rückständigen Gehälter wohl aufgrund einer Gläubiger-Zitation vom März 1679 anmahnte,[28] sicher aufgrund der im Nachlass seines Onkels befindlichen Bestallung, geht hervor, dass die Ansprüche den Jahren seit 1674 galten und Heimbach außerdem 1672/73 für zehn Taler Arbeitsmaterial gekauft hatte. Blieb er danach in Coesfeld oder Münster? Sein Neffe Wolfgang Caesar war Sohn des wohl 1608 geborenen früheren Lehrers in Ovelgönne Albert Caesar und vielleicht Patenkind des Malers, war 1658 Student an der Akademie in Bremen – also wohl um 1640 geboren – und später münsterischer Leutnant der Kavallerie. Er hatte zwischen Februar 1674 und 1695 in Münster sieben Kinder aus drei Ehen. 1680–1685 wird er in den Einwohnerlisten der Ludgeri-Laischaft in Münster als »Bereiter« und Leutnant in der Kompanie des Hauptmanns Goer genannt, war also für die Ausbildung der Reitpferde für die Kavallerie zuständig. Noch im Juli 1688 ist er als »reformierter Leutnant« mit einem Wartegeld von zwei Talern genannt und wurde dann wohl »Führer« im Amt Wolbeck, also für das Bauernaufgebot zuständig.[29]

27 Vgl. Kaster/Steinwascher 1996, S. 184 f.; Pfarrarchiv St. Johann Osnabrück, Kirchenbuch 2, Bl. 209r (Beerdigungen): »1. Majus 1679 Wolffgangus Heimbag surdus et mutus Apelles«; online https://data.matricula-online.eu/de/deutschland/osnabrueck/osnabruck-st-johann/0002/?pg=16 (Zugriff: 8. 2. 2022), Niedersächsisches Landesarchiv Osnabrück, Rep. 110 I, Nr. 122–123 (Rechnungen 1677), 441 (Kammerrechnungen 1677), 129, 481, 483, 488, 502, 516 (Schlossbaurechnungen), Rep. 110 II Nr. 383 (Kammerrechnungen 1673-1680). **28** Rensing 1940, S. 174–177. **29** Vgl. Jahrbuch für das Oldenburger Münsterland 1971, S. 120; Landesarchiv NRW Abt. Westfalen, Münster, Domkapitelprotokolle 7. 7. 1688; ebd. Msc. VI Nr. 26 Bl. 43 (Sommer 1688).



Heimbach war dabei nicht der einzige, dem von Galen Aufträge erteilte und der als Hofmaler wahrgenommen wurde. Immer wieder beschäftigt wurde der aus Emden gebürtige, in Utrecht ausgebildete Heinrich Cronenburg, der seit 1659 für bischöfliche Altarstiftungen Bilder malte – das 1659 entstandene Bild *Tod des hl. Liudger* für die Billerbecker Ludgeruskapelle zeigt sogar die Gesichtszüge von Galens.[30]

1675 ist er als »des Fürsten Mahler« zu Münster bezeugt. Er war jedenfalls auf Großformate spezialisiert und ist wohl der »Hofmaler«, der 1673 zwei Bilder nach Kinderhaus lieferte, darunter ein Bild der bisherigen Patrone Elisabeth und Gertrud (Abb. 8).[31] Noch 1669 waren dem Maler Johann Gigas (Meister 1646, gest. um 1680/1685) »zwei Schildereien zum behueff der Kirchen zum Kinderhauß« mit sechs Talern bezahlt worden, »theuer genuch«, wie die Rechnung vermerkt.[32]

Drei weitere Künstlernamen bleiben noch zu nennen: Erst 1675 kam der in Antwerpen ausgebildete Anton Vercruicen (gest. um 1716/17) nach Münster, lieferte in diesem Jahr ein Altarbild nach Warendorf und erhielt vom Fürstbischof die Freiheit von städtischen Lasten, erwarb aber später die Bürgerschaft.[33] Wohl nicht für von Galen gearbeitet hat der Italiener Andrea Alovisii (gest. 1686), früherer Hofmaler des Osnabrücker Fürstbischofs, der sich auch in Münster niederließ, hier 1676 als »fürstlicher Maler« in einer Einwohnerliste als steuerfrei genannt ist und 1679 und 1683 für den Stadtrat Bildnisse der nachfolgenden Fürstbischöfe malte.[34] Für den Bruder des Bischofs, Heinrich von Galen (1610–1694), arbeitete ein Georg Ernst Piscator, dem 1676 nach den Rechnungen des Hauses Assen »wegen Ihr Gn. deß H. zur Aßen Contrafactur« vier Reichstaler gezahlt wurden; er war von der Frau von Beverförde zu Werries (bei Hamm) geschickt – man verstehe wohl: empfohlen – worden.[35]

Für Auftraggeber außer dem Fürstbischof scheint Heimbach dagegen im Münsterland nicht oder nicht viel gearbeitet zu haben, weder für Domherren noch für Adlige. Allerdings gibt es zwei mit 107 mal 138 Zentimetern beziehungsweise 141 mal 239 Zentimetern sehr großformatige von Heimbach signierte Gemälde in westfälischem Adelsbesitz, die ein *Volksfest in Venedig* darstellen; das eine entstand laut Signatur (1667?) in Kopenhagen, das andere in seinem Heimatort Ovelgönne 1669. Hat Heimbach diese älteren Bilder an Höflinge des Bischofs verkauft? Bisher fehlen die Belege.

Unter den vielen Malern, die Fürstbischof Christoph Bernhard beschäftigte, war Heimbach jedenfalls der höchstbezahlte und zudem der einzige, der auch außerhalb des Fürstbistums erfolgreich Karriere machte. Mit seinen – leider durch falsche »Restaurierungen« stark beschädigten – Reiterbildnissen schloss er an international gültige Konventionen des Herrscherbildnisses an.

30 Rensing 1954, S. 235f.; Strohmann 1986, S. 36; Strohmann 2014, S. 178; Lahrkamp 1993, S. 36f. **31** Strohmann 2014, S. 178; Lahrkamp 1993, S. 36f. **32** Stadtarchiv Münster, Armenhaus Kinderhaus, Akten Nr. 19 (Rechnungen 1669–1674), zu 1669, 13.1.1673. Möglicherweise sind es zwei ebenfalls 1912 in das LWL-Museum gelangte Bilder der Heiligen Ignatius und Franz Xaver (Inv. 517 LM, 144 × 81,5 cm), Patrone der 1646 gestifteten Schulvikarie (online https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/38254 [Zugriff: 18.12.2021]), und ein Bild der Auferstehung Christi (Inv. 800 LM, 134,1 × 100,2 cm, unpubliziert). **33** Strohmann 2014, S. 37, 116–118. **34** Lahrkamp 2003, S. 69–96. **35** Beleg in LWL-Archivamt für Westfalen, Gräflich Galensches Assen, Haus Assen, Akten Nr. 1203 Bd. 1 (Quittungsbelege 1676), Quittung O; ebd. Nr. 996 Bl. 289r: Rechnung 1674/76. – Ein zeitlich passendes Altersbildnis des damals 66-Jährigen, früher auf Haus Assen, bei Heitmann 1974, S. 208; möglicherweise auch von ihm das Brustbild des Franz Wilhelm von Galen 1677 (Inv. 2099 LM).

Brief des Leutnants Wolfgang Caesar
an die Testaments-Exekutoren des Fürstbischofs,
nach dem 1. Mai 1679

Hochwurdig=Wohlgebohrne, gnädige undt Hochgunstige Herren / Executoren,
Demnach weyl: der Hochwurdigste Furst undt Herr
H. Christoff Bernhardt, Bischoff zu Munster, Administrator
zu Corvey, Burggraf zum Stromberg, u. Herr zu Borckeloh p
meinen Sehligen Öhm Wolffg. Heimbach gewesenen Stummen undt
tauben Hoffmahlern wegen seiner besondern Mahlerkunst ver=
möge beygelegter Commission in dero Diensten in Gnaden
angenommen, undt ihm jahrliches zum Salario – 250 Rht nebst
ein frey Logement, undt zu der Mahlerey frey Linnen undt Rahmen
gnädigst verordnet hatt: Undt dan sothanes Salarium
biß Ao. 1673 inclusive vom Rentmeister Galen richtig erlagt
Nachgehends aber biß ad annum 1678 auff sein des Sehl. Öhms offters demutigs
Suppliciren in alles nur zweyhundert rht entpfangen worden,
u. uberdas in vorigen 1672 u. 73 Jahren vermöge beygelagter Rechnung
vor linnen tuch p die zehn rhtl: schuldig worden, welche von mir alß
negsten anverwanten annoch praetendirt werden wollen.
Alß bitte in aller unterthänigkeitt gehorsambst, Ewr Hochw.
undt Wollgebohrn. G. G. wollen in Bedenkung der weyl
Hochfurstl eigenhändiger geschribenen Comission, undt xxx von
meinem Sehl Öhm mir übergetragenen undt wollverdienten Arbeits=
lohn zu meiner kleinen Kinder lengst disponirte nohtturfftigen / unterhalt

mir Etwas undt so viell Ihre hohe discretion deßfalß gnädigst
zu lagen möchte, zu kommen undt die Rechnung gutt thun
laßen, auch daruber gehörenden ohrts gnädigst befehlen wollen
der Gnädigsten Resoluttion hiruber abwartend alß
Ewr Hochwurd undt Wollgebohrn G. G.
unterthänigster gehorsambster
Diener

Wolff Caesar mp Leuut:/

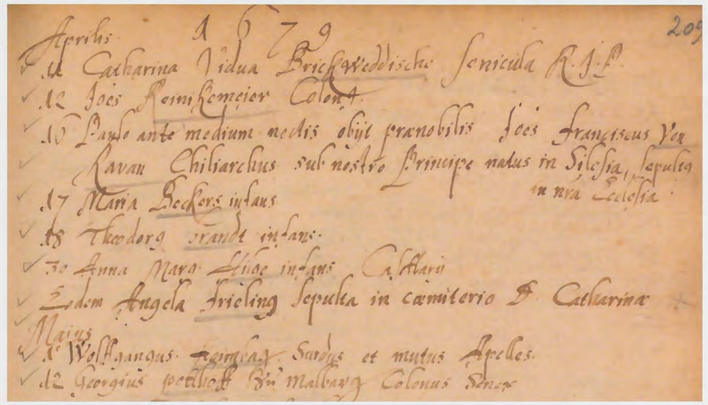


Abb. 9
Eintrag für die Beerdigung aus dem Kirchenbuch St. Johann zu Osnabrück
Bistumsarchiv Osnabrück, Beerdigungen F002-2 (1657–1692), Signatur 0002

Wolfgang Heimbachs

Lebens- und Reisestationen





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

Ca. 1613
Geburt vermutlich in Ovelgönne, Grafschaft Oldenburg

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

Spätestens 1651
Heimbach verlässt Italien

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



5. Mai 1652
Heimbach ist für ein halbes Jahr als Hofmaler des Grafen Anton Günther angestellt

18. Juli 1652
Brief in deutscher Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini, in dem er über die Anstellung am Oldenburger Hof berichtet

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

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

August 1666
20 Reichstaler für zwei Gemälde aus der gräflichen Kasse

16. August 1666
20 Reichstaler Hausmiete für den Zeitraum von Ostern 1665 bis Ostern 1666

1666
Zu Neujahr erhält Heimbach 20 Reichstaler und 54 Groschen geschenkt



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

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

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

1669
Wieder in Ovelgönne nachweisbar (Kat. 46)

4. Februar 1671
12. August 1671
25. April 1672
In Coesfeld von Heimbach ausgestellte Quittungen über jeweils 125 Reichstaler Halbjahresgehalt. Darüber hinaus bestätigt der Maler, dass er für das Jahr **1670** insgesamt 250 Reichstaler als Jahresgehalt erhalten hat

Dokumente und Bildsignaturen belegen, dass Heimbach in Münster und Coesfeld wenigstens **bis 1675** Anstellung erhalten hat; **1678** war er noch einmal für den Osnabrücker Hof tätig

OLDENBURG/OVELGÖNNE | ITALIEN | OLDENBURG/OVELGÖNNE | KOPENHAGEN | OLDENBURG/OVELGÖNNE | MÜNSTER/COESFELD

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



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

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

8. Oktober 1646
Empfehlungsschreiben des Großherzogs Ferdinand II. der Toskana an den Gouverneur der Santa Casa di Loreto für eine Wallfahrt Heimbachs nach Loreto

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

20. Februar 1652
Heimbach schreibt von Ovelgönne aus einen Brief in lateinischer Sprache an den Reichsfürsten Ottavio Piccolomini, in dem er die Rückkehr in seine Heimat vermeldet

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

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



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

Oktober 1666
10 Reichstaler für ein Porträt aus der gräflichen Kasse

3. August 1667
Empfehlungsschreiben des dänischen Königs an den Oldenburger Statthalter Graf Anton von Aldenburg, in dem dieser um Unterstützung des Malers sowie um die Zuweisung eines Stücks Land bei Ovelgönne gebeten wird

1670/71
Quittung der Hofkammer von Münster über 30 Reichstaler, die an einen gewissen Meister Lindeman für Materialverbrauch und Anfertigung von Rahmen für »den tauben Maler« ausgezahlt wurden

1. 5. 1679
Heimbach wird in Osnabrück beerdigt

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





SEBASTIAN DOHE

Kann er nicht oder will er nicht?

Kunst und Qualität im 17. Jahrhundert

Mit Kunst und Qualität ist das so eine Sache. Der Satz »Kunst kommt nicht von Können« ist ein Gemeinplatz modernen Kunstverständnisses. Wenn die moderne Kunst keinen Anspruch auf Naturtreue erhebt, kann ein Kunstwerk auch nicht daran gemessen werden, ob zum Beispiel eine Figur ›richtig‹ proportioniert ist, ob ein Raum perspektivisch richtig gezeichnet wurde oder ob ein Porträt einer Person hinreichend ähnlich sieht. Wer sich heute an einer Kunstakademie mit der Vorstellung bewirbt, handwerkliche Fertigkeit sei ausschlaggebend für die Aufnahme, wer meint, eine bestimmte Aufgabe ›richtig‹ in einem Kunstwerk erfüllen zu wollen, kann Eignung und richtiges Kunstverständnis abgesprochen bekommen.[1] Der moderne Künstler ist ein Genie und bringt vor allem durch geistige Schöpfungskraft Einzigartiges, Unverwechselbares und Autonomes in die Welt. Keine äußere Notwendigkeit, sondern inneres Getriebensein macht ihn zum Künstler.[2] Materialisierung, Ausführung, Handwerkliches, in gewissem Sinne Irdisches, ist dem gegenüber nachgeordnet oder sogar irrelevant.[3]

Demnach kann ein Kunstwerk auch keinen ›Fehler‹ haben. Vielleicht hat ein Gemälde im Nachhinein gelitten, weil es gealtert ist, vielleicht wirkt eine Bronzeplastik unsauber, weil die vom Künstler beauftragte Gusswerkstatt Fehler gemacht hat, aber dass ein Genie in einem vollendeten Kunstwerk nur Mittelmaß vorweist oder sogar bewusst unter seinen Möglichkeiten bleibt, widerstrebt unserer Auffassung. Mangelnder Fleiß, mangelnde Sorgfalt oder mangelndes Talent sind allenfalls in der Beurteilung eines jungen Künstlers Kriterien. Fehler wirft das moderne Kunstwerk auf Rezipienten zurück – wenn es sie gibt, liegen sie bei uns als Betrachtende, weil wir nicht verstehen.

Wer heute vor einem Gemälde von Wolfgang Heimbach steht, kann sich nicht des Eindrucks erwehren, qualitative Unterschiede, Stärken und Schwächen, zu empfinden. Mit diesem gemischten Eindruck sind wir nicht allein, sondern teilen ihn unter anderem mit der besten Kennerin von Heimbachs Œuvre im 20. Jahrhundert, Gertrud Schlüter-Göttsche, die zusammenfassend feststellte, es könne »der durch Qualität keineswegs hervorragende Norddeutsche Wolfgang Heimbach in mancher Hinsicht als der Prototyp eines Künstlers des 17. Jahrhunderts angesehen werden«.[4] Ist dieses Urteil angemessen? Und wie werden wir Heimbachs Kunstwerken und seiner Zeit gerecht?

Akademische Qualitätskriterien

»Kunst / hat ihren Namen vom können: man mus können und kennen / was man practiciren will.«[5] Dieser Satz verdeutlicht, dass das Kunstverständnis des 17. Jahrhunderts sich nicht deckungsgleich zu dem der Moderne verhält. Er stammt von Joachim von Sandrart (1606–1688), der ebenfalls in den Niederlanden das Malereihandwerk lernte und später an verschiedenen deutschen Höfen tätig war. Mit seiner *Teutschen Academie* schrieb er ein Überblickswerk, das Begriffe zur Kunstbewertung aufrief sowie Biografien »Hoch- und Nieder-Teutscher« Künstler versammelte, was sowohl Künstler der heutigen Niederlande als auch Deutschlands umfasste (Abb. 1). Er gibt uns einen beispielhaften Einblick in die Qualitätskriterien, mit denen die Zeitgenossen Heimbach gemessen hätten.

Nicht jeder war demnach zum Künstler geeignet, sodass gute Kunst »aus einem sonderbaren Verstand und Geist erscheinen müße / und vieler Jahre Arbeit vonnöten sey / bevor man sich solcher Geschicklichkeit versichern kan.«[6] Fehler durften von Betrachtenden benannt werden: »Wann der Kunstmahler einen Fehler in seinem Werk vermerket / oder dessen von andern erinnert wird: soll er nicht thun / wie die unvernünftige Mütter / die auch die Torheiten an ihren Kindern lieben und loben.«[7] Originalität war nur bedingt gefragt und zu einem guten Studium gehörte es selbstverständlich, sich mit vorangegangenen Künstlern auseinanderzusetzen: »[...] ist also die imitation und Nachahmung / der sicherste Weg / in diesen (gleichwie auch in andern) Studien zur perfection zu gelangen.«[8] Dies vermied, dass sich Fehler einschliffen, »daß / wo man erstens eine böse Manier annimt / dieselbe also haftet / daß man sich derselben hinfuro nicht mehr wol entäussern / und einer bässern befleissen kan.«[9] Bei allem Eifer hatte jeder Maler seine Grenzen



Abb. 1
Frontispiz in:
Joachim von Sandrart
Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste
Bd. 1, 1675

1 Vgl. Schürkmann 2017, S. 73–78. **2** Vgl. ebd., S. 79. **3** Vgl. z. B. Nemitz 1930/31, S. 31–36; Müller 1976, S. 57 f. **4** Schlüter-Göttsche 1966, S. 24. **5** Sandrart 1675, Teil 1, Buch 3, S. 73. Schnellen Zugriff bietet die Online-Edition http://www.sandrart.net/de/ (Zugriff: 11. 2. 2022). **6** Ebd., S. 58. **7** Ebd., S. 73. **8** Ebd., S. 73. **9** Ebd., Teil 2, Buch 2, S. 122.

und selbst der beste seine Schwächen, »gleich als man auch im Sprichwort zu sagen pfleget / daß der gute Homerus selbst zu zeiten schlaffe / und sich traumen lasse.«[10] So sollten Vorzüge betont und Fehler nicht leichtfertig angeprangert werden, »gleichwie man die Künstlichkeit eines weitberühmten Lautenschlagers / wegen eines einigen falschen Säiten-griffs / nicht beschämet [...].«[11]

Universalität wurde nicht erwartet. Malerei war von Spezialisierung geprägt, und wer in einer bestimmten Motivwahl, einer bestimmten Malweise oder einem bestimmten Format brillierte, musste das nicht auch auf anderen Gebieten tun. Alle großen Meister hatten sich in unterschiedlichen Stärken ausgezeichnet, sodass sich junge Künstler »nur in einem und anderm sich zu perfectioniren und vollkommen zu machen trachten sollen«.[12] Sie konnten etwa brillieren in »Sauberkeit«, »hohem Verstand«, »vernünftigen affecten«, »Angenemheit«, »invention«, »Anmutigkeit«, »gratiositeten«, »reichen Gedanken«, »Seltsamkeit«, »Lebhaftigkeit«, »Holdseligkeit«, »Geschwindigkeit« und vielem mehr.[13] Diesen Stärken standen Schwächen gegenüber, die mancher durch Tricks ausglich. So habe zum Beispiel der in Köln geborene und in England arbeitende Porträtist Georg Geldorp (um 1590–1665) sein Unvermögen im Freihandzeichnen ausgeglichen, indem er fremde Zeichnungen durchpauste: »Gleichwol brachte er bey so überaus schlechter Zeichen-Kunst gar ähnliche Contrafäte zuwegen / und sich selbsten darmit wol hin.«[14] Schwächen zu kaschieren und Stärken auszuspielen, konnte also von einem Künstler erwartet werden.

Dies bezog sich nicht nur auf einen Malstil, sondern auch auf äußere Merkmale wie Format und Motiv, sodass mancher Maler »in großen«, anderer »in kleinen Sachen« gut war, mancher »nur Menschen«, anderer »Thiere« oder ein dritter »Landschaften« besser malen konnte.[15] Solche Spezialisierungen waren im 17. Jahrhundert zusehends gefordert. So war das Bildformat wesentlich für die Preisgestaltung. Dazu kam eine inhaltliche Hierarchie: Großformatige Historiengemälde mit lebensgroßen Figuren waren höher geschätzt als kleinformatige Historien, Historien grundsätzlich höher als Stillleben, Landschaften oder Porträts, mit Akzentverschiebungen über den Verlauf des Jahrhunderts hinweg.[16] Unabhängig davon konnte ein Künstler innerhalb einer Kategorie höchste Meisterschaft erlangen und, wie Sandrart es aufzählt, etwa als berühmter Historienmaler, Miniaturmaler, Maler von Seestücken, südlichen Landschaften, Gesellschaftsszenen, Tierstücken, Stillleben und vielem mehr gelten, was ebenfalls den Preis beeinflusste. Wurde jemand nur als durchschnittlich empfunden, konnte auch das ein Auskommen sichern, indem dies Käufer mit einem kleinen Geldbeutel adressierte.[17]

Rückständige oder fehlerhafte Malerei, die Regeln nicht beachtete, bezeichnete Sandrart manchmal als »einfältig«. So empfand er chinesische Malerei als einfältig, da sie keine Perspektivlehre beachte und Gegenstände im Raum falsch proportioniere.[18] Gleiches gelte für altertümliche Darstellungen auf einem Goldhorn aus der Kopenhagener Wunderkammer.[19] In Frankreich habe erst das Mäzenatentum Kardinal Richelieus (1585–1642) heimischen Malern zu Fortschritt verholfen, um »ihre flach- und einfältige Manier (die ob sie zwar ungeschlacht jedoch geistreich gewesen) zu verlaßen [...]«.[20] Einfalt aus Rückständigkeit heraus war also unter Umständen auch ein gewisser Reiz abzugewinnen. Noch positiver besetzt war sie, wenn sie eine unverstellte, nicht verkopfte Malerei nach der Natur bezeichnete. Ein prominentes Beispiel war Rembrandt, dessen Darstellungen alter Menschen »dem einfältigen Leben ganz nahe kamen« und der, anstatt antike Texte zu studieren und deren Themen darzustellen, »meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende [...] Sachen gemahlet« habe.[21] Hätten Sandrart und seine Zeitgenossen Heimbach also als einfältigen Maler beschrieben, so hätte dies sowohl Lob als auch Tadel bedeuten können.

Die Frage nach Fortschrittlichkeit war schließlich auch eine Frage von Nationalität. Dass deutsche Künstler, für deren Ruhm Sandrart sein Buch verfasste, sich am Ende des Jahrhunderts nicht gegenüber dem Mutterland der Künste Italien verstecken mussten, zeigt ein abschließender Blick in die Praxis. So schrieb Landgraf Carl von Hessen Kassel (1654–1730), ambitionierter Herrscher eines aufstrebenden Fürstentums, aus Venedig: »[...] bin zu mahlern und bildhauern gefahren, da dan keinen angetroffen, welcher etwas tüchtiges gemacht, als einen teütschen mahler, welcher so zimlich gemahlt, der bildhauer wahr nicht besser als der meinige, zu Rohm hoffe aber in dieser kunst bessere kräfte zu finden [...].«[22] Ein deutscher Mäzen mochte sich also nicht mehr augenblicklich einem Kulturgefälle ergeben, und vielleicht traf der Grenzgänger Heimbach bereits zu Lebzeiten einen solchen Nerv.

Uneigenhändig, unfertig, unfähig?

Manche unserer modernen Qualitätskriterien unterscheiden sich so sehr von der Praxis des 17. Jahrhunderts, dass sie zu grundlegenden Missverständnissen in der Bildung von Werturteilen führen können. Dazu gehört die Frage nach Eigenhändigkeit, die für moderne Künstler entscheidend ist – ein echtes Gemälde von Van Gogh oder Picasso kann nur von ihm und niemand anderem gemalt sein. Dagegen war im 17. Jahrhundert kollaboratives Arbeiten in Werkstätten mit einem Meister und mehreren Mitarbeitern nicht ungewöhnlich (Abb. 2). Das konnte so weit gehen, dass vom Meister selbst nur ein prozentual kleiner Teil des fertigen Gemäldes stammte. Der Delfter Porträtmaler Michiel van Mierevelt (1566–1641) war zum Beispiel bekannt für seine seriell angefertigten Porträts, an denen viele Mitarbeiter mitwirkten und die nur noch selten, vermutlich aus Preisgründen, mit dem Schriftzug »durch mich selbst gemalt« aufgewertet wurden.[23] Peter Paul Rubens erörterte einen vergleichbaren Umstand in Verhandlungen mit einem Kunden, dem er eine Liste an Gemälden zur Auswahl stellte, manche bezeichnet mit »Original von meiner Hand«, andere als »von einem meiner Schüler gemalt, jedoch ganz von meiner Hand retuschiert«.[24] Die nicht ganz eigenhändigen Werke pries er an als »von meiner Hand so gut retuschiert, daß man sie schwer von den Originalen unterscheidet, und sind dennoch mit einem bedeutend niedrigerem Preis angesetzt«.[25] Jacob Jordaens (1593–1678), der nach Rubens' Tod den Antwerpener Kunstmarkt mit seiner Werkstatt dominierte, musste nach der Klage eines Auftraggebers notariell beglaubigen, dass er bestellte Gemäldekopien wenigstes eigenhändig überarbeitet, verändert und erweitert hatte.[26] Vor dem Hintergrund dieser Praxis ist es zumindest denkbar, dass temporäre Mitarbeiter unterschiedliche Qualitätsstufen in einem

10 Ebd., S. 127. **11** Ebd., Teil 1, Buch 3, S. 103. **12** Ebd., S. 57. **13** Vgl. ebd. **14** Ebd., Teil 2, Buch 3, S. 316. **15** Ebd., Teil 1, Buch 3, S. 57 f., sowohl bezogen auf Künstler der Antike als auch des 16. und 17. Jahrhunderts. **16** Vgl. für die Niederlande die Preisstaffelungen bei North 2001, S. 94–96. **17** Vgl. ebd., S. 82 f. **18** Sandrart 1675, Teil 1, Buch 3, S. 100. **19** Sandrart 1679, Teil 3, S. 90. **20** Sandrart 1675, Teil 2, Buch 3, S. 367. **21** Ebd., S. 327. **22** Landgraf Carl an seine Ehefrau Maria Amalie, Brief vom 29.12.1699 – 8.1.1700, zit. nach Weinberger 2006, S. 238. **23** Vgl. Büttner 2015, S. 99. **24** Zoff 1918, S. 83. **25** Ebd., S. 84. **26** Vgl. Rooses 1906, S. 139. Zu beiden Beispielen und dem Stellenwert von Eigenhändigkeit vgl. Büttner 2006, S. 114–121.



Abb. 2
Adriaen van Ostade
Maleratelier
um 1647/1650, Öl auf Holz,
36,5 × 34,5 cm, Rijksmuseum
Amsterdam, Inv. SK-A-298

Gemälde Heimbachs hinterließen. Das Gleiche gilt auch in umgekehrter Richtung, wenn Heimbach zeitweise als Kopist in der Werkstatt eines anderen Meisters arbeitete. Sein Beitrag war dann zwar hierarchisch nachgeordnet, aber ein anerkannter Teil einer Produktionskette.

Mit diesem Blick müssen auch Werke Heimbachs, die vermeintlich wenig originell wirken, betrachtet werden. Wenn etwa das Porträt Christinas von Schweden einmal detailreich und als aufwendige Feinmalerei ausfällt (Abb. 3, 4), das andere Mal dagegen schlichter und reduziert wirkt (Abb. 5), dann muss das nicht von Einfallslosigkeit zeugen. Es kann bedeuten, dass ein unerkannter Mitarbeiter Heimbach zur Hand ging, oder dass eine Arbeit, die einmal überzeugt hatte, ein weiteres Mal angefragt wurde und an den weniger wichtigen Teilen des Gemäldes Zeit gespart wurde. Auch eine Paraphrase wie *Die Familie des Darius vor Alexander dem Großen* (Kat. 43) reiht sich hier ein: Das erkennbare Aufgreifen des Stils eines anderen Meisters ergab sich selbstverständlich aus der Praxis des Studiums von Vorbildern und konnte sich, wenn es die Fähigkeit zu eigenen Akzenten erkennen ließ, eigener Wertschätzung als Beispiel produktiven Wetteifers, als *aemulatio*, erfreuen.

Ebenfalls aus unserem modernen Blick gerät leicht, dass ein Künstler nicht immer seine bestmögliche Arbeit abliefern konnte oder wollte. Dies traf etwa auf junge Maler zu, die die Aufnahme in eine Malerzunft begehrten, eine im 17. Jahrhundert selbstverständliche Institution für die Organisation bildender Künstler. Als zum Beispiel der Maler Leonhart Brechtel der Jüngere (1590–1637) sowie dessen Schwager im Jahr 1623 in Nürnberg ihre »Probstück« zur Erlangung des Meistertitels vorlegten, mussten sie sich vorhalten lassen, »wegen Mängel, selbige zu corrigiern […]«.[27] Nach fruchtloser Klage legte Brechtel ein zweites Gemälde vor, das nur leidlich bestand als »nit allerdings maisterlich genug, jedoch weil es dennoch beßer dan das erste Probstück […]«.[28] Gleiches galt einige Jahre später für den Maler Wilhelm Geist (vor 1634–vor 1662) mit seinem zweiten Meisterstück, »wiewol es zimblich schlecht, ist er, Geist, doch dismal bei solchem gelassen und passirt worden«.[29] Manch anderer passierte beim ersten Versuch nur mit Auflagen, weil seine Arbeit »so gar schlecht und gering« ausfiel oder er »sich darmit also übereilet […]«.[30] Auch ein Hofmaler außerhalb der Zunft war nicht vor Klage geschützt. So bezeichnete Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) im Jahr 1711 den Tiermaler Johann Melchior Roos (1663–1731) als »liederlichen Kerl«, der zwar Talent nicht missen lasse, aber zu langsam arbeite und jeden Vorschuss verbrauche, mit anderen Worten, faul wirkte.[31]

Ein prägnantes Beispiel, die eigenen Fehler gut zu verkaufen, bietet Rembrandt. Als er einem Auftraggeber in Sizilien, Don Antonio Ruffo (1610/11–1678), eine Darstellung Alexanders des Großen sandte, verlangte Ruffo Preisminderung, denn der Künstler habe schlampig gearbeitet und einfach eine bestehende Leinwand angestückt, statt ein ordentliches neues Gemälde abzuliefern. Rembrandts Antwort beinhaltete die lapidare Äußerung, er habe eben nicht mehr genug zusammenhängende Leinwand zur Hand gehabt und Ruffo solle das Gemälde doch einfach in ein besseres Licht hängen, dann schaue sich der Umstand schon weg. Einer weiteren Lieferung an Ruffo, einer Darstellung des Philosophen Homer, wurde Unfertigkeit attestiert – und das war möglicherweise ein ›Köder‹ für den Käufer. Rembrandt erhielt sie zurück und überarbeitete sie, dann wurde sie vom Käufer akzeptiert.[32]

27 Tacke 2001, S. 193. **28** Ebd., S. 195. **29** Ebd., S. 197. **30** Ebd., S. 192 (Heinrich Peckh) und S. 200 (Franz Rösel).
31 Vgl. Jedding 1998, S. 247. **32** Vgl. zu den Auseinandersetzungen Slive 1953, S. 63; Crenshaw 2006, S. 128–133.



Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Königin Christina von Schweden
1660, Öl auf Kupfer, 43 × 32 cm,
Herzog Anton Ulrich-Museum,
Braunschweig, Inv. GK 709



Abb. 4
Wolfgang Heimbach
Königin Christina von Schweden
1661, Öl auf Leinwand, 43 × 36 cm,
LWL-Museum für Kunst und Kultur.
Westfälisches Landesmuseum,
Münster, Inv. 2526 LM
▭ Kat. 36



Abb. 5
Wolfgang Heimbach
Königin Christina von Schweden
um 1660, Öl auf Leinwand, 45 × 33,5 cm,
Museumslandschaft Hessen Kassel,
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 613
▭ Kat. 35

Ein Künstler hatte also die Qualität seiner Arbeit ebenso wie die eigene Arbeitshaltung im Zweifelsfall zu verteidigen und leugnete, war er besonders selbstbewusst, einen handwerklichen Mangel nicht. Bei Weitem nicht jeder, der sich Meister nennen durfte und damit seinen Lebensunterhalt bestritt, zählte zu den Besten seines Berufsstands. Ein Streit zwischen Künstler und Auftraggeber, ein Anmahnen von Mängeln und das Fordern nach Besserung war dementsprechend nicht ungewöhnlich. Heute können wir uns so etwas nur noch als Streit zwischen Kunden und Dienstleister, zum Beispiel zwischen einem Bauherrn und einem Handwerker, vorstellen, aber nicht mehr im Feld der bildenden Kunst.

Talent oder Priorität?

Besonders gelungen erscheint uns heute die fein gemalte Kleidung, die wir auf vielen Gemälden Heimbachs finden. Anhand dieser Stärke lässt sich beispielhaft erörtern, wie diese unmittelbar mit den Erwartungen von Zeitgenossen zusammenhing. Das Verhältnis zu Kleidung in dieser Zeit müssen wir als viel stärker und existenzieller als heute bewerten. Vor der Industriellen Revolution waren Textilien deutlich kostbarer und zeigten Rang und Status an, Armut und Ehrlosigkeit machte sich hingegen durch einfache, schmutzige oder zerschlissene Kleidung deutlich. Wohlhabende Tote wurden repräsentativ gekleidet aufgebahrt und beigesetzt, wie in Oldenburg das Beispiel Graf Anton Günthers noch heute belegt. Auftraggeber eines Porträts konnten ein Lieblingskleidungsstück nach einer Sitzung im Atelier belassen, sodass es in ihrer Abwesenheit in Ruhe abgebildet wurde, oder zu diesem Zweck nachträglich an den Maler übersenden.[33] Das konnte sich auch vertraglich niederschlagen: So sollte Johann Heinrich Roos (1631–1685) laut seiner Bestallungsurkunde als kurpfälzischer Hofmaler im Jahr 1664 für Porträts unterschiedlichen Lohn je nach Format erhalten, doch »alles nach dem sich die Arbeit an Kleidung vnd Zierathen, befinden wird [...]«.[34] Vielleicht ließen sich auf Wiederholung basierende Kleidungsmuster an Werkstattmitarbeiter delegieren, aber das änderte nichts daran, dass das Ergebnis den Kunden überzeugen musste.

Wenn Heimbach also durch detailliert gemalte Kleidung beeindruckte, adressierte dies wohlhabende Auftraggeber oder potenzielle Käufer, die sich standesgemäß porträtiert oder in der Rolle fein gekleideter Menschen in Genrebildern sahen. Seine malerischen Qualitäten in einem Porträt in einen Gegensatz zu einem »erdrückenden Detail von Gewandung und Schmuck«[35] zu stellen, erscheint dagegen ahistorisch. Wo sich qualitative Unterschiede beobachten lassen, können unterschiedliche Erwartungshaltungen eine Rolle gespielt haben. So liegt in dem Nürnberger *Kücheninterieur* (Abb. 6) unter allen Personen das Augenmerk ganz auf dem Mann in der Bildmitte. Sowohl kompositorisch als auch durch die genauer ausgearbeiteten Gesichtszüge unterscheidet er sich von allen anderen Personen. Vor allem ist er aufwendig nach der Mode der Zeit gekleidet, inklusive schwarzer Schleifenschuhe, die er den Betrachtenden posierend entgegenhält. Diese Figur wendet sich an einen potenziellen Besitzer des Gemäldes als Identifikationsfigur, während alle anderen nachrangiges Dienstpersonal bezeichnen. Die drei Frauen sind in der Art und Farbe ihrer Kleidung wenig differenziert und deklinieren nur verschiedene Altersstufen durch – sie waren weniger

33 Vgl. De Winkel 2007, S. 68–70. **34** Jedding 1998, S. 17. **35** Schlüter-Göttsche 1966, S. 2.



Abb. 6
Wolfgang Heimbach
Kücheninterieur
1648, Öl auf Leinwand, 59 × 78,5 cm,
Detail, Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg, Inv. Gm 1346
☐ Kat. 18

wichtig und ihre Darstellung musste daher auch nicht mit der gleichen Qualität behandelt werden. Der Blick des Auftraggebers oder Käufers konnte also den Fokus des Künstlers beeinflussen. Für andere Gattungen galt dieses Augenmerk nicht, etwa für biblische Historien, wo modische Kleidung der Zeit und Zurschaustellung individueller Statusansprüche der Gegenwart fehl am Platz war, oder auch allegorische Genrebilder wie *Der Kranke* (Abb. 7), wo das Bildthema gerade das Gegenteil einer Zurschaustellung von Wohlstand durch edle Kleidung bedeutete.

Ein zweites Beispiel bezieht sich auf das Format. Hier war Heimbach eindeutig auf Miniaturen spezialisiert. In dem Münsteraner Porträt Innozenz' X. (Kat. 12) punktet er neben seiner Stärke, textile Oberflächen haargenau darzustellen, mit dem Miniaturformat, das ihn von zeitgenössischen Größen wie Diego



Abb. 7
Wolfgang Heimbach
Der Kranke
1669, Öl auf Kupfer,
23,5 × 19,1 cm, Detail,
Hamburger Kunsthalle,
Inv. HK-438
▭ Kat. 46

Velázquez absetzt und vermutlich auf eine Nische im umkämpften römischen Kunstmarkt zielte. Seine Genreszenen sind da wenig perspektivisch verzeichnet, wo nur wenige Personen zusammenkommen und der Bildausschnitt nah ist – auch ein ökonomischer Trick, den wir heute aus B-Movies kennen, wenn viele nahsichtige Kameraausschnitte gewählt werden, um Kulissenbauten und stimmige Sets im Hintergrund überflüssig zu machen. Größere Genrebilder, die eine umfassendere Raumperspektive bedeuteten, oder mehrere Durchblicke, die den Bühnenraum verschachtelt öffnen, fordern viel mehr Konstruktionsleistung, die andere Spezialisierungen abverlangen, im Beispiel der *Erbhuldigung* (S. 28/29, Abb. 3) etwa die eines Architektur- und Vedutenmalers. Möglicherweise war es auch ein bewusstes Überschreiten dieser Grenze, das zu gewissen Künstlichkeiten führte, aber ebenso deutlich höhere Ansprüche bediente. Die Gasthausszene aus dem Deutschen Historischen Museum (Kat. 25) fällt überaus groß für ein Genrebild aus und bietet eine Verschachtelung vieler kleiner Genreszenen durch interagierende Gruppen, ein Bild im Bild an der Stirnseite des Raums und einen Durchblick in einen nächsten Raum, der wieder eine eigene Komposition bietet. Der Raum, der alles umfängt, wirkt wie im Panorama verzerrt, aber dafür bekam ein Kunde eine Vielzahl an Miniaturgemälden in einem geliefert. Das Kasseler Stillleben wiederum (Kat. 48) wirkt als Stillleben etwas ›einfältig‹, aber Stofflichkeiten sind gut getroffen: Vor allem dadurch, dass Heimbach mehr bieten will durch die Interaktion mit der Magd und durch die perspektivische Öffnung und Verschränkung von Stillleben und Genre, wirkt das Resultat auf uns stärker verzeichnet.

Mit anderen Worten: Wäre Heimbach nur bei kleinen Genrebildern mit zwei oder drei Personen in festlicher Kleidung und schmalen Räumen geblieben, würde uns ein Qualitätsgefälle möglicherweise weniger auffallen. Hier trifft sich die Beobachtung mit Sandrarts Befund, dass gerade Kleinformate leicht bestimmte Fehler kaschieren ließen, »weil jene nicht können mit allen den nötigen Theiln erfüllet werden / als wie in einem Menschen oder Thier von Lebens-Größe. Wann dann das Werk also nicht voll ausgemacht ist / so kan man auch die Fehler so leicht nicht darinn verspüren«.[36] Dass ein auf Miniaturformate spezialisierter Maler Probleme haben könne, größere Formate zu bedienen, hören wir beispielsweise auch aus einem Selbstzeugnis von Heimbachs Nürnberger Zeitgenossen Johann Hauer (1586–1660) heraus.[37]

Es ist also plausibel, anzunehmen, dass Talent, Format und Priorität für Heimbach Hand in Hand gingen, um sich eine Nische im Kunstmarkt zu sichern, und dass das Überschreiten dieser Nische zu Lasten seiner Kernkompetenzen ging, aber andererseits auch größere Ambitionen zeigte, als von seiner Spezialisierung erwartet werden durfte. Wenn die Zeitgenossen ein qualitatives Gefälle wahrgenommen haben sollten, dann vor dem Hintergrund einer großen Bandbreite an Qualitätskriterien, die viel Platz für Kompromisse ließ. So ist die Qualitätsfrage letztlich ein Problem, das wir heute mit unserem Kunstbegriff stärker haben, als es Heimbachs Zeitgenossen mit seiner Kunst gehabt hätten.

36 Sandrart 1675, Teil 1, Buch 3, S. 103; die Regel übernahm Sandrart von Leonardo da Vinci.
Vgl. http://ta.sandrart.net/de/annotation/view/6731 (Zugriff: 11. 2. 2022). **37** Tacke 2001, S. 42 und 257 f.

MARCUS KENZLER

Die Erwerbungsgeschichte eines »heimatberechtigten« Bildes

Wolfgang Heimbachs *Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* im Blick der Provenienzforschung

Das Gemälde *Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* (Abb. 2) von 1657 zählt zu den wichtigsten Werken Wolfgang Heimbachs in den Sammlungen des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und erfreut sich auch bei den Besucherinnen und Besuchern großer Beliebtheit. Es widmet sich einem Thema aus der Kindheitsgeschichte Christi, das vor allem in der bildenden Kunst immer wieder aufgegriffen und variiert wurde. Im Matthäusevangelium wird beschrieben, dass König Herodes von Judäa den als »König der Juden« gepriesenen Jesus Christus als Konkurrenten betrachtete und um seine Macht fürchtete. So befahl er seinen Soldaten, alle Knaben bis zu einem Alter von zwei Jahren in Betlehem zu töten. Josef aber erschien ein Engel im Traum, der ihn warnte und aufforderte, mit Jesus und Maria nach Ägypten zu fliehen. Nachdem die Heilige Familie sieben Jahre im ägyptischen Exil verbracht hatte, erschien Josef der Engel abermals und verkündete, dass Herodes nun gestorben sei und die Familie in ihr Heimatland zurückkehren könne. Da aber inzwischen Herodes' Sohn Archelaus in Judäa herrschte, zog die Familie aus Furcht in das Gebiet von Galiläa im Norden des heutigen Israel und ließ sich in der Stadt Nazareth nieder.

Heimbachs »Heiliger Wandel«

Die hier beschriebene Rückkehr aus Ägypten fand im frühen 17. Jahrhundert Ausdruck in einem Bildtypus der christlichen Ikonografie, der als »Heiliger Wandel«[1] bezeichnet wird und als Motiv der katholischen Gegenreformation Verbreitung erfuhr. Jesus, Maria und Josef werden als Reisende gezeigt, wobei Jesus zumeist in der Mitte gehend an der Hand geführt wird. Die Rückkehr beziehungsweise der »Heilige Wandel« war ein beliebtes Sujet unter den Malern des Barocks und wurde unter anderen von Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens, Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682) und Nicolas Poussin in bildgewaltigen Szenen umgesetzt, die aber zumeist auf die reine Familiendarstellung reduziert waren. Wolfgang Heimbach dagegen variierte das Thema und komponierte eine figurenreiche, überwiegend vom Bildpersonal bestimmte Szene in einer barocken Ideallandschaft. Jesus erscheint hier nicht als sieben Jahre alter Knabe an der Hand von (Zieh-)Vater und Mutter, sondern wird in der Tradition des Marienbildnisses als Kleinkind auf dem Arm Marias dargestellt. Eindrucksvoll schildert Heimbach, wie die von zwei Engeln begleitete Familie sichtlich erschöpft in heimatliche Gefilde zurückkehrt und von einem älteren Mann und einer zu Füßen Marias knieenden Frau freudig willkommen geheißen wird. Der rechts im Bildvordergrund schreitende Engel trägt einen Korb mit Josefs Zimmermannswerkzeug (Abb. 1) und blickt auf den schwer bepackten Esel, der müde sein Haupt senkt, um sich mit frischem Gras zu stärken. Bemerkenswert sind die meisterlich ausgeführten Gewänder der Protagonisten, die aufgrund ihrer leuchtenden Farbigkeit besonders ins Auge fallen. Klassisch ist die Darstellung der Maria, die als Mittlerin zwischen Himmel und Erde und Gottesmutter in ein rotes Gewand mit blauem Mantel gekleidet ist – der breitkrempige Hut kennzeichnet die Wanderschaft der Familie, kann aber auch als Dopplung des Heiligenscheins verstanden werden. Josef dagegen ist in einen einfachen braunen Mantel gehüllt, der ihn als bescheidenen, gottergebenen Mann ausweist. Im Kontrast dazu steht sein schimmerndes Gewand, dessen hellviolette Färbung aus den Grundfarben Rot und Blau,

1 Vgl. Erlemann 1993, S. 94–120.



Abb. 1
Wolfgang Heimbach
Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten
1657, Öl auf Leinwand, 76 × 110 cm,
Detail, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg,
Inv. 10.484

den Farben Marias, besteht. Besondere Aufmerksamkeit erregt das orangerote Oberteil des vorderen Engels, der zudem perspektivisch hervorgehoben ist und somit eine überraschende Akzentuierung in der Lesart des Gemäldes provoziert: Nicht Jesus oder Maria und Josef sind die Hauptakteure des Bildgeschehens, sondern der von Gott entsandte Engel, der die Familie sicher und mit tatkräftiger Unterstützung aus Ägypten zurück in die Heimat geführt hat. Die besondere Betonung der Kleidung ist allerdings nicht nur in diesem Gemälde augenfällig, sondern findet sich in zahlreichen weiteren Darstellungen Heimbachs und kann als charakteristisch für dessen Gesamtwerk bezeichnet werden. Auch die als Chiaroscuro bezeichnete Hell-Dunkel-Malerei, die in der Spätrenaissance und im Barock als gestaltendes Mittel vor allem zur Steigerung der Räumlichkeit entwickelt worden war und hier die Heilige Familie mitsamt den beiden Engeln gleichsam erstrahlen lässt, ist kennzeichnend für den Maler und verrät die Auseinandersetzung des Künstlers mit den Caravaggisten Gerrit van Honthorst (1592–1656) und Georges de la Tour (1593–1652).

Abb. 2
Wolfgang Heimbach
Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten
1657, Öl auf Leinwand, 76 × 110 cm, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 10.484
▭ Kat. 26



Auf dem Prüfstand der Provenienzforschung

Das in der landesgeschichtlichen Ausstellung des Landesmuseums präsentierte Gemälde wirkt, als gehöre es seit langer Zeit zur Ausstattung des Oldenburger Schlosses. Tatsächlich wurde es aber erst im Kriegsjahr 1941 in den von der deutschen Wehrmacht besetzten Niederlanden erworben und wirft daher Fragen hinsichtlich seiner Herkunft und Eigentumssicherheit auf, die im Zuge detaillierter Provenienzrecherchen geklärt werden (Abb. 3). Das Landesmuseum überprüft seit 2011 seine vielfältigen Sammlungen systematisch auf das Vorhandensein von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kunst- und Kulturgut. Ziel ist es, diese Objekte zu identifizieren und, wenn möglich, an die erbberechtigten Nachfolgerinnen und Nachfolger der Geschädigten zurückzugeben.

In der Rekonstruktion der über 360 Jahre währenden Herkunftsgeschichte von Heimbachs *Rückkehr* sind vor allem die Jahre zwischen 1933 und 1945 relevant – verbunden mit der Frage nach den in dieser Zeit vollzogenen Eigentumswechseln. Die bisherigen Nachforschungen haben ergeben, dass sich das Gemälde in den frühen 1930er Jahren in französischem Privatbesitz befunden hatte, bis es im November 1935 zusammen mit dem 1648 entstandenen Heimbach-Gemälde *Kücheninterieur*[2] (Kat. 18) von dem deutschen Kunsthändler Dr. Curt Benedict in Paris zum Kauf angeboten wurde. Benedict selbst war kein Unbekannter im europäischen Kunsthandel: Bis 1933 hatte er die Berliner Kunsthandlung Dr. Curt Benedict & Co. geleitet, die zum internationalen Kunsthandelskonzern Margraf & Co. gehörte, der 1929 von dem

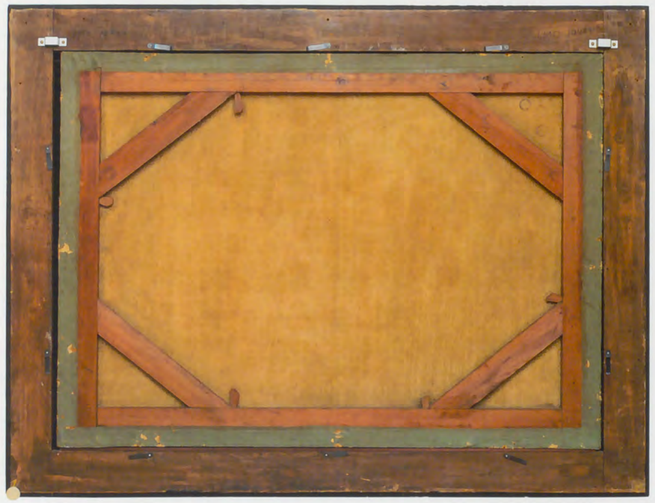


Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten
Rückseite, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 10.484



jüdischen Unternehmerpaar Jacob (1879–1941) und Rosa (1877–1943) Oppenheimer übernommen worden war. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten siedelte Benedict nach Paris über, um die dortige Filiale seiner Kunsthandlung zu leiten – der Konzern Margraf & Co. wurde 1935 als jüdischer Betrieb liquidiert.[3] Benedict verkaufte das *Kücheninterieur* am 25. November 1935 an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, das noch heute Eigentümer des Gemäldes ist. Für einen Verkauf der *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* existieren dagegen keine Belege, allerdings muss davon ausgegangen werden, dass das Gemälde bald darauf in private Hände gelangte.[4]

Über einen deutschen Emigranten in Paris

Hinweise darauf finden sich in den Geschäftsunterlagen der Amsterdamer Kunsthandlung D. A. Hoogendijk & Co., die das Gemälde am 28. August 1939 in Paris von dem deutschen Kunstsammler und Maler Richard Goetz (1874–1954) erwarb, der nach den Aufzeichnungen Hoogendijks als Emigrant nach Paris gekommen war und das Bild Jahre zuvor für 12 000 Francs erworben hatte.[5] Ob Goetz das Bild zuvor direkt bei Benedict gekauft hatte, kann an dieser Stelle nur vermutet werden. Wer aber war Richard Goetz? 1874 als Sohn eines vermögenden jüdischen Textilunternehmers in Ulm geboren, studierte er Malerei in Düsseldorf, Frankfurt und München und siedelte um 1900/01 nach Paris über, wo er sich dem Künstlerkreis des Cafés du Dôme am Montparnasse anschloss.[6] Er zählte die Künstler Pablo Picasso (1881–1973), Georges Braque (1882–1963), André Derain (1880–1954) und Lyonel Feininger (1871–1956) ebenso zu seinen Freunden wie die einflussreichen Kunsthändler Paul Cassirer (1871–1926) und Heinrich Thannhauser (1859–1934). So ist es kaum verwunderlich, dass auch Goetz selbst mit der Zeit zu einem erfolgreichen Kunsthändler avancierte und eine bemerkenswerte Sammlung mit Positionen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufbaute. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs musste er Paris jedoch überstürzt und ohne seine hochkarätige Kunstsammlung verlassen und nach Deutschland zurückkehren. Nach Kriegsende lebte Goetz kurzzeitig in Berlin, kehrte aber 1921 nach Paris zurück und versuchte, sich als Kunsthändler eine neue Existenz aufzubauen.[7] Der nationalsozialistische Terror gegen die jüdische Bevölkerung in Deutschland und die wachsende Kriegsgefahr veranlassten Goetz, nur wenige Tage vor dem deutschen Überfall auf Polen in die USA zu emigrieren. Kurz zuvor veräußerte er noch große Teile seiner Kunstsammlung – unter anderem, um die recht kostspielige Passage nach New York bezahlen zu können.

2 Wolfgang Heimbach: Kücheninterieur, 1648, Öl auf Leinwand, 59 × 78,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gm 1346. **3** Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste. URL: https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Museum-fuer-Kunst-und-Gewerbe-Hamburg/Projekt3.html (Zugriff: 14. 10. 2021). **4** Vgl. auch Morsbach 1999, S. 150, AI 17 sowie Best.-Kat. Nürnberg 1995, S. 102, Kat. 45. **5** Hoogendijk führte das Heimbach-Gemälde unter der Nummer O.S. 1216. Vgl. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Niederlande, Hoogendijk-Archiv. **6** Vgl. Borchert, Jörn: Adolf Wüster. URL: https://www.adolfwuester.de/künstler/künstlerkollegen/richard-goetz/ (Zugriff: 18. 10. 2021). **7** Vgl. ebd.

Bei Hoogendijk in Amsterdam

Heimbachs Gemälde befand sich Ende August 1939 im Besitz der renommierten Amsterdamer Kunsthandlung D. A. Hoogendijk & Co., die in der Keizersgracht 640 ansässig war und zu dieser Zeit zur Hautevolee des Amsterdamer Kunsthandels zählte. Am 7. November 1939 bot Hoogendijk das Gemälde dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg zum Kauf an.[8] Diese Offerte war nach Aktenlage der erste Kontakt zwischen der Kunsthandlung und dem Museum, die Herkunft Wolfgang Heimbachs und die kleine, im Oldenburger Schloss gezeigte Heimbach-Sammlung mögen Anlass für das Angebot gewesen sein. Der Direktor des Landesmuseums Walter Müller-Wulckow (1886–1964) zeigte sich sehr interessiert an dem Gemälde, sodass es im Januar 1940 von Hoogendijk zur Ansicht ans Landesmuseum geschickt wurde.[9] Vier Wochen später beantragte Müller-Wulckow beim Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg die Erwerbung des Gemäldes, dessen Ankaufspreis er mit 6 000 Reichsmark bezifferte, welcher, »verglichen mit den auf den letzten Kunstversteigerungen erzielten Ergebnissen«, sehr niedrig sei.[10] Aufschlussreich ist, dass er den Ankauf des »hier gewiß heimatberechtigten Bildes […] aus dem Verkaufserlös beschlagnahmter Werke« beantragte. Müller-Wulckow bezog sich damit auf die nationalsozialistische Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst«, die eine »Säuberung« deutscher Museen von moderner Kunst zum Ziel gehabt hatte. Am 22. August 1937 waren im Landesmuseum Oldenburg 103 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafiken konfisziert worden – viele davon wurden später durch die mit der »Verwertung« der »entarteten Kunst« beauftragten Kunsthändler Bernhard A. Böhmer (1892–1945), Karl Buchholz (1901–1992), Hildebrand Gurlitt (1895–1956) und Ferdinand Möller (1882–1956) verkauft. Obgleich Hoogendijk im Zuge der nachfolgenden Verhandlungen den Preis auf 5 400 Reichsmark reduzierte, wurden die Mittel für einen Ankauf des Gemäldes vom Ministerium nicht zur Verfügung gestellt.[11] Nachdem Anfang Mai 1941 verschiedene Tauschoptionen erwogen, aber wieder verworfen worden waren,[12] eröffnete eine Anfrage des Hamburger Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt neue Möglichkeiten für einen Ankauf des Heimbach-Gemäldes.

Die Rolle Hildebrand Gurlitts

Am 11. Juni 1941, als der Handel mit Werken jüdischer Künstler bereits untersagt war, wandte sich Gurlitt auf der Suche nach »bedeutenden Bildern von Liebermann« an das Landesmuseum Oldenburg.[13] Offensichtlich kannte er Max Liebermanns (1847–1935) Ölstudie *Reiter am Strand* von 1909, die 1914 durch den Oldenburger Galerieverein erworben und ab 1923 im Oldenburger Schloss als Teil der Galerie der Moderne präsentiert worden war. 1937 war das Bild von der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« verschont geblieben und hatte bis 1940 sogar den Roten Salon des Schlosses geziert, der als Besprechungszimmer für NS-Funktionäre diente. Als das Liebermann-Bild dann aber doch abgestoßen werden sollte, entschied sich Müller-Wulckow für den Verkauf an Gurlitt – vereinbart wurde ein Preis in Höhe von 5 400 Reichsmark. Zunächst war beabsichtigt, den Verkaufserlös für den Ankauf des Heimbach-Gemäldes zu verwenden.[14] Gurlitt wurde dementsprechend gebeten, den Kaufpreis »der Einfachheit halber direkt an den Kunsthändler Hoogendijk in Amsterdam« zu überweisen, »der das Tauschobjekt an das Landesmuseum geliefert« habe.[15]

Das bereits vom Oldenburger Ministerium genehmigte Tauschgeschäft scheiterte letztlich aber doch, worauf-hin Gurlitt einen Verrechnungsscheck über 5 400 Reichsmark nach Oldenburg schickte. Mit Hoogendijk einigte sich das Landesmuseum im August 1941 schließlich darauf, das Heimbach-Bild gegen das um 1615 entstandene Gemälde *Christus und Magdalena (Noli me tangere)* von Jan Brueghel dem Älteren (1568–1625) einzutauschen, das aus der Großherzoglichen Gemäldegalerie stammte.[16]

Ein vorläufiges Fazit

Wolfgang Heimbachs Gemälde gelangte auf zum Teil verworrenen Wegen nach Oldenburg, wobei sowohl Voreigentümer als auch andere involvierte Akteure Zweifel an der Unbedenklichkeit der Provenienz aufwerfen. Immerhin befand sich das Gemälde zwischen 1935 und 1939 nachweislich in jüdischem Besitz und wurde dann verkauft. Richard Goetz lebte jedoch in Frankreich und war nach aktuellem Kenntnisstand bis zu seiner Emigration in die USA keinen Repressionen beziehungsweise nationalsozialistischer Verfolgung ausgesetzt. Obgleich er Frankreich wohl nicht aus freiem Willen verließ, da er als Jude die Invasion der deutschen Wehrmacht fürchtete, kann nicht von einem direkten NS-verfolgungsbedingten Zwangsverkauf an die niederländische Kunsthandlung D. A. Hoogendijk & Co. ausgegangen werden. Mit Blick auf die Rolle Hoogendijks ist zu beachten, dass die Kunsthandlung nachweislich in den NS-Kunstraub verstrickt war und sowohl mit den Verantwortlichen des »Sonderauftrags Linz«,[17] die für den Aufbau von Adolf Hitlers »Führersammlung« zuständig waren, als auch mit Hermann Göring, der sich ebenfalls am Kunstraub massiv bereicherte, zusammenarbeitete. Allerdings wurde der Weiterverkauf des Gemäldes ans Landesmuseum Oldenburg von diesen Machenschaften offenbar nicht tangiert, sodass geschlussfolgert werden kann, dass es sich bei Heimbachs Gemälde mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht um NS-Raubgut handelt. Es wurde dennoch 2016 in der Lost Art Internet Database als Fundmeldung veröffentlicht, um maximale Transparenz herzustellen und weitere Forschungen zu ermöglichen.

8 Vgl. D. A. Hoogendijk & Co. an Walter Müller-Wulckow, 7.11.1939, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv (im Folgenden: LMO-A) 572. **9** Vgl. Versandschein der niederländischen Speditionsfirma A.T.O./Van Gend & Loos A.G., 18.1.1940, ebd. **10** Vgl. Walter Müller-Wulckow an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg, 20.2.1940, ebd. **11** Vgl. Walter Müller-Wulckow an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg, 5.7.1940, ebd. **12** Vgl. Walter Müller-Wulckow an D. A. Hoogendijk & Co., 2.5.1941, ebd. **13** Vgl. Hildebrand Gurlitt an Walter Müller-Wulckow, 11.6.1941, LMO-A 620. **14** Vgl. Walter Müller-Wulckow an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg, 12.7.1941, ebd. **15** Vgl. Walter Müller-Wulckow an Hildebrand Gurlitt, 3.7.1941, ebd. **16** Vgl. D. A. Hoogendijk & Co. an Walter Müller-Wulckow, 6.8.1941, LMO-A 572; vgl. auch Dohe/Falk/Stamm 2017, S. 230. **17** Vgl. Deutsches Historisches Museum: Datenbank zum Central Collecting Point München. URL: http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=8&current=60 (Zugriff: 29.10.2021).



MICHAEL REINBOLD

Heimbach im kleinen Format

Wolfgang Heimbach war von Haus aus ein Spezialist des kleinformatigen Porträts. Oft waren seine gemalten Köpfe nur handtellergroß oder noch kleiner. Aufgrund ihres bescheidenen Formats eigneten sich diese Bildnisse von ausgesprochen privatem, bürgerlichem Charakter kaum für »offizielle« Funktionen. Auch dann nicht, wenn es sich bei den Dargestellten um illustre Würdenträger handelt. Allenfalls im Rahmen kleiner Ahnengalerien taugten sie zu einer dynastischen Aussage.

Lebensgröße hat der Künstler gelegentlich auch angestrebt,[1] aber wohl selten mit Erfolg. Zumindest können derartige Arbeiten weder quantitativ noch qualitativ mit den Kleinformaten mithalten. Heimbach verwendete in intimeren Abmessungen gern den in der Miniaturmalerei verwendeten ovalen Malgrund. Eine gewisse Anzahl dieser Werke zeigt halb- oder ganzfigurige Darstellungen. Die Personen erscheinen darin zwar miniaturhaft klein, doch sprengt der Malgrund das für »echte« Miniaturen geforderte Format.[2] Freilich existieren auch Porträts von Heimbachs Hand, die klar als Miniaturbildnisse anzusprechen sind. Heimbach bevorzugte für ihre Anfertigung die ältere, ihm aus den Niederlanden geläufige Technik mit Ölfarben auf Kupfergrund.

Bereits die frühe *Vornehme Gesellschaft* von 1636/37 (Kat. 8) weist Heimbach als Meister der miniaturesken Feinmalerei aus. Die mit Ölfarben »überaus fein auf wertvolles Kupfer gemalte«[3] Genreszene im Besitz der Bremer Kunsthalle war zweifellos als Kabinettstück konzipiert, als Bravourstück, mit dem sich der Künstler dem hanseatischen Publikum empfehlen wollte. Eine Vielzahl der nur daumengroßen Figuren einer Hochzeitsgesellschaft überzeugt durch Mimik und Gestik sowie die Pracht der minutiös dargestellten Gewänder auf eine Art und Weise, die nicht nur heutzutage noch viele Museumsbesucher und -besucherinnen begeistert, sondern bereits den einen oder anderen von Heimbachs Zeitgenossen zu der kopfschüttelnden Frage veranlasst haben mag, wie er das vermocht habe.

Mit feinmalerischen Leistungen dieser Art empfahl sich ein Künstler im 17. Jahrhundert automatisch zur Porträtmalerei en miniature. Im norddeutschen Raum war sie vor allem in den wohlhabenden Hansestädten Hamburg und Bremen nachgefragt. Miniaturporträts fanden auf unterschiedlichste Weise Verwendung. Sie konnten in Schmuckanhängern, an Ketten oder Ringen eingearbeitet sein. Sie schmückten Dosen und Tabatieren, gelegentlich dienten sie auch als Wandschmuck. Fürstliche Kunst- und Wunderkammern beherbergten exquisite Miniaturen. Sein kleines Format sicherte dem Miniaturporträt einen betont intimen Charakter. Es wandte sich an die betrachtende Person und nicht an ein größeres Publikum. Offen oder verdeckt am Körper getragen, bekundete der Besitzer seine persönliche Bindung zur dargestellten Person. Auch auf Reisen wurden Miniaturen gern mitgeführt und unterstützten die Erinnerung an Daheimgebliebene. Weil Miniaturen jedoch relativ empfindlich waren und zur genaueren Betrachtung in die Hand genommen werden mussten, erhielten sie häufig einen Schutz aus Glas oder Bergkristall.

Die Bildnisminiatur war zu Heimbachs Zeit eine noch verhältnismäßig junge Kunstgattung aus dem 16. Jahrhundert. Eine erste Blüte findet sich in den Werken von Hans Holbein d. J. (1497–1543) und dem englischen Miniaturisten Nicolas Hilliard (um 1547–1619). Oft entpuppen sich Miniaturen als nur wenige Zentimeter messende Wiederholungen lebensgroßer Porträts eines anderen Urhebers, seltener finden sich Originale. Insofern dominierte der handwerkliche Charakter dieser Kunst. Daher wird ihr – zumindest außerhalb der angelsächsischen Welt – in der kunsthistorischen Wertschätzung bis heute noch oft jener Stellenwert versagt, der ihr eigentlich zusteht. Allzu sehr hat die kontinentaleuropäische Forschung der Gattung »Miniatur« Effekthascherei im Interesse eines künstlerisch unbedarften Publikums vorgeworfen.

Dieselbe Kritik wurde schon im 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Leidener Feinmalerschule laut. Damit steht die Miniatur mit dem Trompe-l'Œil und der frühneuzeitlichen Mikrografie in einer Reihe. Auktionshäuser führen Miniaturgemälde in der Regel unter der Rubrik »Kunstgewerbe«. Auch in den Bestandskatalogen bedeutender Galerien werden sie zumeist gesondert aufgeführt.

Für die Anfertigung von Bildnisminiaturen standen dem Künstler unterschiedliche Techniken zur Verfügung. Noch im 17. Jahrhundert war Ölfarbe auf Kupfer als generell in der Feinmalerei bevorzugte Kombination beliebt.[4] Vereinzelt findet sich auch Ölmalerei auf Schiefer, Elfenbein, Silber oder Gold. Die Glätte des polierten Metalls erlaubte zarteste, exakte Pinselstriche, wie die Textur einer Holztafel oder Leinwand sie kaum ermöglicht hätte. Ölfarben ließen sich bei Bedarf zu Lasuren verdünnen, sodass der polierte Metallgrund durchschimmern und die Leuchtkraft der Malerei erheblich gesteigert werden konnte. Der Nachteil der Ölfarben besteht in ihrer mehrtägigen Trockenzeit, wodurch die feuchte, fetthaltige Farbschicht in geheizten Räumen oder im Sommer Staubpartikel geradezu magnetisch anzieht. Ebenso bleibt der Anspruch einer spiegelglatten Bildoberfläche illusorisch. Aufgrund der Viskosität des Öls ist ein Pinselstrich zumindest minimal pastos. Bei zwei oder drei übereinander liegenden Farbschichten tritt die Dickflüssigkeit schon augenscheinlich zutage. Das macht Ölfarbe bei all ihren sonstigen Vorzügen für die Miniaturmalerei problematisch.

Anders dagegen die Gouache: Bei ihr handelt es sich um eine in wenigen Sekunden trocknende, wasserlösliche Deckfarbe, opak und glanzlos. In der Miniaturmalerei dienten Kalbspergament (Velin), Elfenbein und Papier beziehungsweise Pappe (Spielkarten) und bisweilen selbst Glas als bevorzugte Untergründe für dieses Medium. Miniaturisten, die mit Gouache arbeiteten, bedienten sich der Maltechnik des »Stupfens«. Bei diesem Verfahren besteht das Bildnis aus einer Unzahl von dicht an dicht gesetzten Pünktchen, die im Auge des Betrachters zu belebten Farbflächen verschwimmen, ähnlich dem Effekt der pointillistischen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts. Zusätzliche lasierende Wirkungen werden mit Aquarellfarbe erzielt. Alles in allem ermöglicht die Kombination aus Gouache und Aquarell eine bemerkenswerte Detailliertheit. Dieselbe Technik findet auch Anwendung, wenn der Miniaturist mit polychromem Maleremail auf Metall arbeitet. Da Emailfarben für eine feste Verbindung mit ihrem Malgrund eingebrannt werden müssen, kann man bei dieser Technik auf eine Schutzabdeckung aus Glas verzichten.

Das früheste uns bekannte Beispiel für Heimbachs Miniaturporträts findet sich auf einer gedrechselten ovalen Elfenbeindose im Besitz der Kunsthalle Karlsruhe (Kat. 7, auch Abb. 1, 2).[5] Die Arbeit ist signiert und inschriftlich auf 1636 datiert, also das Jahr, in welchem Heimbach die *Vornehme Gesellschaft* in Angriff nahm. Die Karlsruher Arbeit ist von bemerkenswert hoher Qualität und zeigt einen Bremer Bürger.

1 Vgl. das 1,92 × 2,58 cm große Porträt des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen, ehemals Haus Assen (Lippetal-Lippborg), in: Kindel 1999, S. 42 (mit Abb.). **2** Eine Definition für das Miniaturformat existiert im Grunde nicht. Selbst in der neueren Literatur ist nur sehr vage von »klein« oder »besonders klein« oder einem »handlichen Format« die Rede. Erst für die Gegenwartskunst hat die Royal Society of Miniature Painters in Großbritannien festgelegt, dass Miniatur-Bildformate die Maße von 17,5 × 12,5 cm nicht übersteigen dürfen. Porträtköpfe können maximal 5 cm groß sein. Darstellungen sollen ein Sechstel der Originalgröße nicht überschreiten. Vgl. Hughes/Johnson 1998, S. 12. **3** Buschoff 2011, S. 38 (Ute Protz). **4** Vgl. Tansey Miniatures Foundation 2016, S. 88–96. **5** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Beckmann/Lüdge 1995, S. 55 f., Abb. 167 f.



Abb. 1
Elfenbeindose mit Miniaturporträt
1636, Öl auf Elfenbein, 6,6 × 5,2 cm, Kunsthalle Karlsruhe
▭ Kat. 7

Im Deckel befindet sich eine charmante Genreszene mit Liebespaar. Demnach diente die wertvolle Dose als Brautwerbe- oder Verlobungsgeschenk. Womöglich handelt es sich bei dem Porträtierten und der Adressatin der Dose um jenes Brautpaar, dessen Hochzeit in der *Vornehmen Gesellschaft* verewigt ist.

Auf der Deckeloberseite ist das 6,6 Zentimeter hohe Brustbild eines laut Inschrift rund 23 oder 25 Jahre alten männlichen Mitglieds der Bremer Goldschmiedefamilie Blum (auch Blume oder Blome) zu sehen (Abb. 1). Die Initialen des Dargestellten lauten AGB, woraus zu schließen ist, dass seine beiden Vornamen mit »Anton Günther«, also dem Vornamen des seit 1606 regierenden Grafen von Oldenburg, aufzulösen sind, der häufig um Patenschaft gebeten wurde. Es dürfte sich um einen Sohn des Goldschmieds Cordt Blome handeln, der für den Oldenburger Grafen gearbeitet hat. Der Dargestellte wirkt älter, als er der Beschriftung zufolge war. A. G. Blum ist in das schwarzseidene Kostüm der auch im Bremer Patriziat obligatorischen niederländischen Herrenmode mit einem Umlegekragen aus weißer Klöppelspitze gekleidet. Sein Gesicht mit Kinn- und Knebelbart ist dem Betrachter fast frontal zugewandt; der Ausdruck offen und ohne Emotionen. Die leicht erhobene linke Hand des Porträtierten erscheint am unteren rechten Bildrand.



Abb. 2
Elfenbeindose mit Familienwappen
1636, Öl auf Elfenbein, 6,6 × 5,2 cm, Kunsthalle Karlsruhe
▭ Kat. 7

Sie ist feingliedrig und beinahe feminin. Typisch für Wolfgang Heimbachs Physiognomien sind die etwas vortretenden Augen mit schweren Lidern und ausgeprägten Tränensäcken.

Es hat den Anschein, als habe Heimbach mit seiner Miniaturmalerei auf der Elfenbeinbox einen derartigen Erfolg gehabt, dass ihm die Blums den Auftrag für die Genreszene mit dem Thema ihrer Hochzeit in gleich feiner Ausführung erteilten (vgl. Kat. 7). Die Forschung war sich stets darüber einig, dass Wolfgang Heimbachs frühes Meisterwerk den Akt der juristischen Fixierung eines Ehevertrags in Gegenwart des Brautpaars und ihrer gut gelaunten Gästeschar zeigt. Das junge Paar sitzt vorn rechts im Bild auf Stühlen. Auf dem steinernen Kaminsims im Hintergrund sind rechts und links das Oldenburger Landes- und das Bremer Stadtwappen zu erkennen. Demnach handelt es sich um die eheliche Verbindung eines Bremer Bürgers mit einer Oldenburgerin. Eine männliche Standesperson als zentrale Hintergrundfigur unmittelbar vor dem Kamin kann leicht als Graf Anton Günther von Oldenburg identifiziert werden. Wenn es sich, wie hier behauptet, tatsächlich um die Hochzeit des Ehepaars Blum handelt, dann erklärt sich der Oldenburger Landesherr inmitten der Hochzeitsgäste von selbst: Er war immerhin Namensgeber und Patenonkel des Bräutigams.

Abb. 3
Wolfgang Heimbach
Porträt einer Dame
1637, Öl auf Kupfer, 6,5 × 6 cm,
Kunsthandel Wien



Eine weitere Arbeit (Abb. 3) Heimbachs stammt aus dem Jahr 1637 und zeigt eine bürgerliche Dame mit fein ausgearbeitetem Spitzenkragen. Vermutlich handelt es sich um eine Bürgersfrau oder -tochter aus Bremen. Das wenig individualisierte Gesicht der jungen Frau ohne besonders augenfällige Züge tritt hell aus dunklem Grund hervor. Augen, Nase und Mund wirken leicht überproportioniert im Gesichtsoval. Das rötlich-braune, lockige und offen getragene Haupthaar der Porträtierten verschwindet nahezu im dunklen Hintergrund. Heimbach hat sein Augenmerk klar auf die modischen Accessoires gelegt. Obwohl die Miniatur mit »HBW 1637« signiert ist, wurde sie zeitweilig Jacob de Backer (um 1555–1591) zugeschrieben. Allein aufgrund der Kleidung ist jedoch eine Datierung in das ausgehende 16. Jahrhundert unzutreffend.

Eine zwar signierte, jedoch undatierte Miniatur Heimbachs (Abb. 4) wurde 2010 bei Sotheby's in London versteigert. Sie gehört stilistisch in die Bremer Zeit des Künstlers. Ein vornehmer Bürger – wiederum gekennzeichnet durch sein bislang unidentifiziertes Familienwappen – im gewohnten Kostüm mit minutiös beobachtetem Umlegekragen richtet den Blick leicht erhobenen Hauptes am Betrachter vorbei. Der Mann ist augenscheinlich noch jung, hat jedoch bereits eine Stirnglatze. Seine an die Brust erhobene Linke ist in ihrer Haltung quasi identisch mit der linken Hand auf Heimbachs Porträt des Medailleurs Johann Blum im Focke-Museum (S. 66, Abb. 1). Der Hintergrund ist halb verschattet, sodass er eine räumliche Tiefe suggeriert. Das Bildnis wirkt ausgesprochen routiniert gemalt. Der Kupfergrund scheint in Gesicht und Händen durch.

Abb. 4
Wolfgang Heimbach
Vornehmer Bürger
Öl auf Kupfer, 7,3 × 6,2 cm,
Kunsthandel London



Heimbach hat in den Hautpartien zähflüssiges Öl mit sprödem Borstenpinsel auf eine kratzende Art so penibel aufgetragen, wie es in der Rembrandt-Schule üblich war, und damit eine belebte, mit feinen Fältchen durchzogene Haut erzeugt.

Ein Werk von 1638 zeigt erneut eine Bremer(?) Patrizierin (Kat. 9).[6] Es handelt sich dabei vermutlich um die miniaturhafte Wiederholung eines lebensgroßen repräsentativen Brustbilds von fremder Autorschaft. Denn das Gesicht der jungen Frau mit den feinen Farbabstufungen (Monika Kindel nennt sie zu Recht »weichzeichnerisch«)[7] und dem subtilen Verschwimmen von Stirn und Haaransatz ist eher untypisch für den Künstler aus Ovelgönne. Schwer ist diese Technik mit der formelhaften Handschrift der zeitgleichen Graevaeus-Bildnisse (Kat. 5, 6) in Verbindung zu bringen, selbst bei Unterstellung betont konservativer Vorstellungen der Auftraggeber. Das *Brustbild einer Dame* (Kat. 9) besticht durch eine effektvolle Ausleuchtung des Kopfes sowie die Detailtreue eines durchsichtigen Kragens mit einer Rahmung aus Klöppelspitze, den die unbekannte Dame unter einem dreifachen Perlenband trägt. Ihre Brust ziert eine runde Goldbrosche.

6 Raupp 1995, S. 64 f. – Die Signatur unter dem Perlenarmband der rechten Hand wird irrtümlich mit »GHB 1628« aufgelöst. Morsbach liest hingegen »CHB/W/1638«, vgl. Morsbach 1999, S. 204, Nr. BI 8. Zum Gemälde: Kindel 1999, S. 22 f. **7** Kindel 1999, S. 26.



Abb. 5
Wolfgang Heimbach
Bildnis eines Herrn mit Goldkette
1642, Öl auf Kupfer, 21,5 × 16 cm, oval,
ehem. Sammlung SØR Rusche

Wenig motiviert und perspektivisch unkorrekt erscheint am unteren Bildrand die rechte Hand der Dame. Vermutlich hat der Künstler sie nachträglich hinzugefügt, wie er es auch bei seinen Porträts des Bremer Medailleurs Blum und des Papstes Innozenz X. handhabte.

Bei Letzterem sind wir bereits in Wolfgang Heimbachs italienischer Schaffenszeit. Das Miniaturbildnis des Papstes (S. 54, Abb. 4) im Statens Museum for Kunst Kopenhagen entstand 1646 zusammen mit einer kleinformatigen Ganzfigur des sitzenden Innozenz X. im LWL-Museum Münster (Kat. 12). Von Heimbachs erster Biografin, Gertrud Göttsche, wurde seine Darstellung des »gütige[n] Greisenantlitz[es]« dieses machthungrigen Papstes gescholten, der sie Diego Velázquez' Auffassung eines eher verschlagenen Kirchenfürsten entgegenhielt.[8] Die Autorin ignorierte dabei die hohe Wahrscheinlichkeit, dass Heimbach als Konvertit schwerlich zu den Papst-Kritikern seiner Zunft gehört haben dürfte und folglich das Oberhaupt der römischen Kirche aus Pietät ins beste Licht rückte. Bemerkenswert ist, dass dieses sorgsam gemalte, kleine Werk wohl schon seit Heimbachs Lebenszeit in Dänemark zu Hause war. Es ist gut denkbar, dass es sich nicht um das Original handelte, sondern dass der Künstler Repliken dieser Miniatur besaß, um sie seinen jeweiligen Auftraggebern als augenscheinlichen Beweis für seine Tätigkeit am Vatikan präsentieren (und eventuell schenken) zu können.

Nicht nur als Tondo, sondern auch maltechnisch sehr der italienischen Renaissance verhaftet erscheint das unbezeichnete und undatierte Miniaturporträt der Großherzogin von Toscana, Vittoria della Rovere in Münster (Kat. 17).[9] In seiner kalten Farbigkeit aus Lapislazuli, Weiß- und Grautönen erinnert es entfernt an Werke Agnolo Bronzinos (1503–1572). Freilich hat sich Heimbach nicht zu dessen manieriert-harter, abgrenzender Formensprache verstiegen, sondern blieb der ihm eigenen Weichheit treu. Der größte Teil des Hintergrunds ist von einem blauen Samtvorhang abgedeckt. Eine vom Wind bewegte Vorhangkordel mit Quaste finden wir nahezu identisch in Heimbachs kleinem *Bildnis eines Herrn mit Goldkette* aus dem Jahr 1642 wieder (Abb. 5).[10] Der aus dem Epiphanie-Motiv der Herrscherporträts her geläufige Hintergrund eines gerafften oder auch komplett geschlossenen Vorhangs mit Kordel und Quaste spielt in Heimbachs Porträtkunst eine erhebliche Rolle; die im Luftzug bewegte Kordel findet sich jedoch ausschließlich in seiner süddeutsch-italienischen Zeit.

In der Qualität geringer, aber ebenfalls in italienisch anmutendem Kolorit kommt ein weiteres italienisches Damen- oder Fürstinnenporträt von 1647 (Abb. 6) aus dem Pariser Kunsthandel daher.[11] Vor einem nur leicht geöffneten blauen Samtvorhang mit Blick auf einen venezianischen Palazzo und einen Kanal mit Brücke präsentiert sich frontal eine reich gekleidete junge Dame mit Blumen im Haar. Ihr Oberkörper lässt jede räumliche Tiefe vermissen, während die Spitzen und Goldapplikationen des roten Kleids mit gewohnter Heimbach'scher Akkuratesse festgehalten sind.

8 Göttsche 1935, S. 44. **9** Kindel 1999, S. 30 f. **10** Raupp 1995, S. 72 f.; Kindel 1999, S. 26; Morsbach 1999, S. 204. **11** Vgl. Vittet 2006.

Abb. 6
Wolfgang Heimbach
Damenporträt
1647, Öl auf Kupfer, 8,6 × 7 cm,
Kunsthandel, Paris



Ein interessantes Betätigungsfeld erschloss sich dem Miniaturmaler über die fürstliche Geschenk- und Auszeichnungspraxis. Im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert war die Miniatur noch oftmals dem Adel und besonders illustren Vertretern des Bürgertums vorbehalten gewesen. Unter Monarchen und regierenden Fürsten kannte man schon lange den Brauch, das eigene Bildnis als reliefierte Darstellung in Medaillenform (»Gnadenpfennig«) zu verschenken.[12] Das schöne Wort von Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg an seinen Agenten Philipp Hainhofer, »es sollen Eyer seyn, die nach den Gänsen außgeworffen werden müssen«,[13] umschreibt bildhaft diese spezielle Art fürstlicher Gnadenerweise. Fast ausnahmslos waren die in Gold oder Silber gegossenen Kleinkunstwerke mit einer Edelmetallrahmung versehen, die für sich bereits einen erheblichen materiellen Wert darstellte. Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts begannen nun aber allmählich Bildnisminiaturen, die bis dahin üblichen Medaillen abzulösen. Die Schmuckrahmung blieb weiterhin obligatorisch, weil sie einem Geldgeschenk entsprach und sich im Bedarfsfall versetzen ließ. Der einstige Gnadenpfennig wurde zur Konterfeibüchse, wenn das Miniaturporträt mit einem Deckel versehen beziehungsweise auf den Deckel einer ovalen kleinen Dose gemalt war. Die Konterfeibüchsen des Hochadels besaßen Auszeichnungscharakter und gelten daher als eine Frühform des Verdienstordens. Dementsprechend werden sie zuweilen auch als Porträtorden bezeichnet.[14] Sie wurden von Männern wie von Frauen bei besonderen Gelegenheiten am Hofkleid getragen.

Auch Wolfgang Heimbach hat wenigstens einmal in seinem Leben die Gelegenheit erhalten, im Auftrag Graf Anton Günthers eine Bildnisminiatur für eine Konterfeibüchse anzufertigen.[15] Vielleicht gab es auch mehrere Büchsen, an denen er beteiligt war, doch kennen wir bislang nur ein einziges Exemplar. Und selbst dieses ist nicht mehr komplett erhalten, sondern es existiert nur noch das gräfliche Porträt (Kat. 41) aus der Zeit zwischen 1664 und 1666. Es handelt sich um die kleinste Miniaturmalerei, die wir von Heimbach kennen, und ihre Qualität ist so exzellent, dass ihr in jeder einschlägigen Sammlung ein Ehrenplatz gebühren würde. Die zugehörige Büchse aus Goldblech mit Edelsteinrahmung wurde von der Besitzerfamilie offenbar schon früh zu Geld gemacht. Übrig blieben das kleine Grafenbildnis und die Bergkristallabdeckung. Beide erhielten im 18. Jahrhundert eine neue Fassung und wurden von weiblichen Familienmitgliedern bis ins 19. Jahrhundert als Halskettenanhänger getragen. Erster Besitzer dieser Preziose war der Oldenburger Hofapotheker Balthasar Dugend II. (1620–1670).

Wolfgang Heimbach benutzte als Grundlage für diese Miniatur sein heute in England befindliches Dreiviertelporträt des Grafen. Es entstand 1664 sicherlich zeitgleich mit dem Profilbildnis (Kat. 40), dessen eigentlicher Zweck wohl gewesen ist, eine Bildvorlage für einen Golddukaten desselben Jahres zu liefern.[16] Beide Werke bestechen durch die eindringliche Darstellung des Alters. Das schüttere weiße Haar des Grafen und die halb gesenkten Lider des Profilporträts weisen einen erstaunlichen Grad an Verismus auf. Das für die Miniatur verwendete Dreiviertelporträt zeigt jedoch einen eher wachen und energischen Anton Günther und dürfte mehr im Sinne des Dargestellten gemalt sein, der gerade in Bezug auf Alterskennzeichen auf seinen Bildnissen durchaus eitel war.[17]

Erst mit diesem bemerkenswerten Miniaturporträt von Wolfgang Heimbach ist 1665 der Gebrauch der Konterfeibüchse am Oldenburger Hof nachweisbar.[18] Vermutlich handelte es sich dabei um einen Prototyp, der dann doch nicht in Serie ging. 1666 ist in einer gräflichen Kammerrechnung die Rede von zehn Reichstalern, »Dem Mahler Wolff Heimbach am 21. Martij gezahlet«.[19] Zwei Tage später teilte Anton Günthers Hamburger Handelsagent Spießmacher der Oldenburger Kammer mit, er habe für den Grafen einen »Contrafeyer« für Miniaturen ausfindig gemacht, der auch bereits ein Muster geliefert habe. Sein Porträt lehnte sich eng an Heimbachs Profilbildnis des Grafen aus dem Jahr 1664 an, das heute in Schloss Rosenborg hängt. Als man nach Anton Günthers Tod im Sommer 1667 dessen Nachlass für die Erben inventarisierte, fanden sich 14 fertige Konterfeibüchsen und zahlreiche unverarbeitete Edelsteine sowie »sechs kleine Contrefait auf Papier«, Miniaturporträts, die jedoch zusammen nur auf zwölf Reichstaler taxiert wurden.[20] Daraus wird deutlich, dass der Oldenburger Hof die erheblich kostengünstigere Variante einer Bildnisminiatur in »Gouache auf Papier« bevorzugte. Das war jedoch nicht mehr Wolfgang Heimbachs Metier.

12 Heimbachs Bildnisse des Bremer Ehepaars Graevaeus zeigen Gnadenpfennige an Ketten, woraus ersichtlich ist, dass sehr wohl auch Bürgerliche in den Genuss derartiger Geschenke kamen. **13** Gobiet 1984, S. 505, Nr. 936. **14** Kunsthaus Lempertz 1991, S. 20 f. **15** Reinbold 1997, S. 39–41, S. 50, Nr. 13. **16** Ebd., S. 55 f., Nr. 31–33 a. **17** Ebd., S. 43. **18** Vom selben Jahr stammt eine Rechnungsbegleichung der gräflichen Kammer zugunsten des Juweliers Christian Goldan: »F. Kontrafaitbüchse so zum Modell gearbeitet 47 Rtl.« Siehe Müller 1935, S. 26. **19** NLA-StA Oldenburg, Best. 71 Ab, Nr. 40, fol. 367. – Morsbach 1999, S. 102; Göttsche 1935, S. 19. **20** NLA-StA Oldenburg, Best. 20-3, Nr. 1041, fol. 10r.



KRISTINA HOPPE



Ungehörtes Talent

Gehörlosigkeit in Kunst und Gesellschaft des 17. Jahrhunderts



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

Gehörlosigkeit im Wandel der Zeit

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

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

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

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

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

Gehörlosigkeit und Kunst

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

1 Vgl. Kurrer 2013, S. 82–85; vgl. hierzu auch Nolte 2009, S. 11. **2** Zit. nach Nolte 2009, S. 131. Das Vorurteil, Gehörlose wären »taubstumm«, existiert im gesellschaftlichen wie wissenschaftlichen Bereich bis heute. Der diskriminierende Begriff impliziert, dass Gehörlose ebenfalls sprachlos sind. Vgl. hierzu auch Kurrer 2013, S. 86. **3** Vgl. Nolte 2009, S. 131f. **4** Dieser Satz wurde missinterpretiert und bezog sich ursprünglich auf die Jüdinnen und Juden, die aufgrund ihres anderen Glaubens nicht das Wort Gottes von den Aposteln vernehmen können. Vgl. Nolte 2009, S. 79f. **5** Vgl. ebd., S. 80; vgl. auch Kurrer 2013, S. 30–32. **6** Vgl. Kurrer 2013, S. 30f. **7** Vgl. ebd., S. 31f. **8** Vgl. ebd., S. 35. **9** Vgl. Nolte 2009, S. 133. **10** Vgl. Kurrer 2013, S. 36f. **11** Vgl. Brosch/Pirsig 2003, S. 114.



Abb. 1
Hendrick Avercamp
Winterlandschaft
ca. 1608, Öl auf Holz,
77,3 × 131,9 cm, Rijksmuseum
Amsterdam, Inv. SK-A-1718



Abb. 2
Wolfgang Heimbach
Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern auf einem Fluss
1644–1651, Öl auf Leinwand,
82 × 102,5 cm, Museo
Soumaya, Fundación Carlos Slim,
Mexico City

Wolfgang Heimbach – ein gehörloser Reisekünstler

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

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

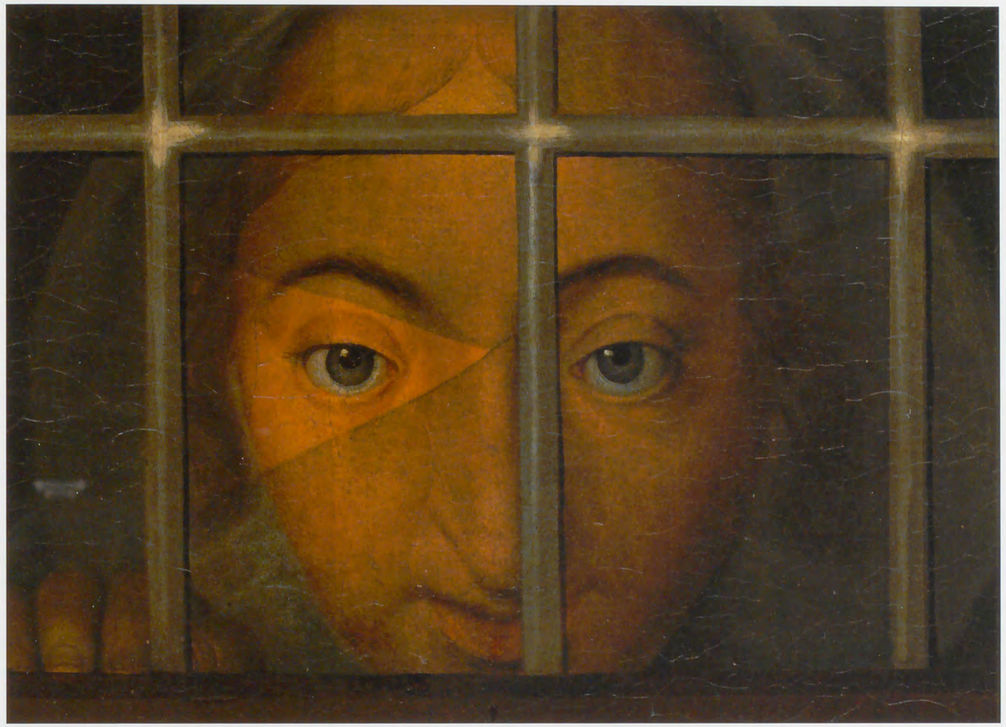
»[…] also daß er an eines andern Augen und Mund / auch durch andere Zeichen seine Meinung abnehmen und wieder von sich geben / auch die mit einem Finger vorgeschriebene Wörter verstehen / und die Namen der Länder / und Stätten wieder mit dem Finger klar und deutlich zu vernehmen geben kan / daß also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

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

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

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

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



Spezialisiert auf kleinformatige und minutiös gemalte Kabinettstücke für Privatgemächer, die bei seinen Auftraggebern besonders gefragt waren, fertigte Heimbach zum Teil recht unkonventionelle Bildkompositionen (vgl. Kat. 20). Zudem stifteten Heimbachs ikonografische Ausführungen in manchen Werken Verwirrung und zeigen, dass seine Wahrnehmung als gehörloser Maler für die Betrachtung und Analyse seines Œuvres miteinbezogen werden sollte.

So malte Heimbach 1669, nach seinem zehnjährigen Aufenthalt am Kopenhagener Hof und zurück in seiner Heimatstadt Ovelgönne, die kleine Tafel *Der Kranke* (Kat. 46). Seine Auseinandersetzung mit dem Thema des Andersseins und der Krankheit weicht von der seiner Zeitgenossen ab. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wurden Kranke, Operationen oder Menschen mit einer Behinderung zur Belustigung und mit einem gewissen Grad an Voyeurismus und Abscheu dargestellt – als etwas, von dem man sich distanzieren wollte. Heimbachs empathische Darstellung des Kranken, der gepflegt wird, soll vermutlich vielmehr eine Wiedergabe des Alltags sein, da Krankheit, Anderssein sowie der Tod mit zum Leben einer jeden Person gehören.[18]

Ein weiteres bemerkenswertes Werk ist das *Mahlzeitstillleben mit Magd hinter einem Fenster* (Abb. 3, Kat. 48). Je länger man das Gemälde betrachtet, desto vielschichtiger und interpretationsreicher wird es. Die Kombination aus einem Stillleben mit Speisen und Wein und einer Magd, die hinter einem Fenster auf die nicht zugängliche Tafel schaut, wird durch die zerbrochene Scheibe verbunden. Auf originelle Weise entsteht eine Mischform aus Genrebild und Stillleben. Die Verbindung beider Motive und die gleichzeitige Trennung der Magd durch das Fenster scheinen wie eine zeitgenössische Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung, dem Ausschluss Einzelner aus der Gesellschaft.

Dieses Gemälde ist ein Beispiel für Heimbachs Innovationspotenzial und seine Wahrnehmung von gesellschaftlichen Strukturen, die er in seinen Werken verarbeitete.[19] Die Tatsache, dass in den vergangen Jahren immer wieder Werke Heimbachs auf dem Kunstmarkt auftauchten, lässt uns mit Spannung abwarten, welche bis dato unbekannten Arbeiten noch zu seinem Œuvre gezählt werden können, die uns mehr Aufschluss über diesen so spärlich dokumentierten gehörlosen Künstler geben. Die Reduzierung auf seine körperlichen Einschränkungen, wie es zum Teil auf archivierten Rechnungen, durch Bemerkungen wie »Der Stumme von Ovelgönne«, noch zu lesen ist, wird dem Maler nicht gerecht, stieß er doch gerade durch seine interessanten Bildauffassungen bei zeitgenössischen Auftraggebern auf großen Zuspruch. Sein feinmalerischer Detailreichtum und die präzise Darstellung von Stofflichkeit fielen hierbei sicherlich mehr ins Gewicht als die Meisterung seiner Behinderung. Heimbachs Umgang mit der Gehörlosigkeit und seine jahrzehntelange Reisetätigkeit als Maler für namhafte Auftraggeber stehen der weit verbreiteten Wahrnehmung und Wertschätzung von Menschen mit körperlichen Einschränkungen entgegen und widerlegen die Theorien der damaligen Zeit, dass vom Körperlichen auf den Intellekt eines Menschen geschlossen werden kann. Die Fähigkeit, zu sprechen, definiert uns als Menschen. Diese Sprache kann jedoch vielschichtig und heterogen wie wir Menschen sein.

18 Vgl. Lange 2020, hier S. 257 f. **19** Ebd.

Katalog

ca.

1630

bis

1639

Niederlande — Bremen
— Oldenburg/Ovelgönne

1

Der Offizier

um 1634 — Öl auf Holz, 48 × 36,5 cm — bezeichnet unten links: HMB — Flensburg, Museumsberg, Inv. 20468

Provenienz: Privatbesitz, Kopenhagen 1935; Brunn-Rasmussen, Kopenhagen, Auktion 127, Nr. 122, 1961; Städtisches Museum Flensburg (Museumsberg Flensburg) 1961

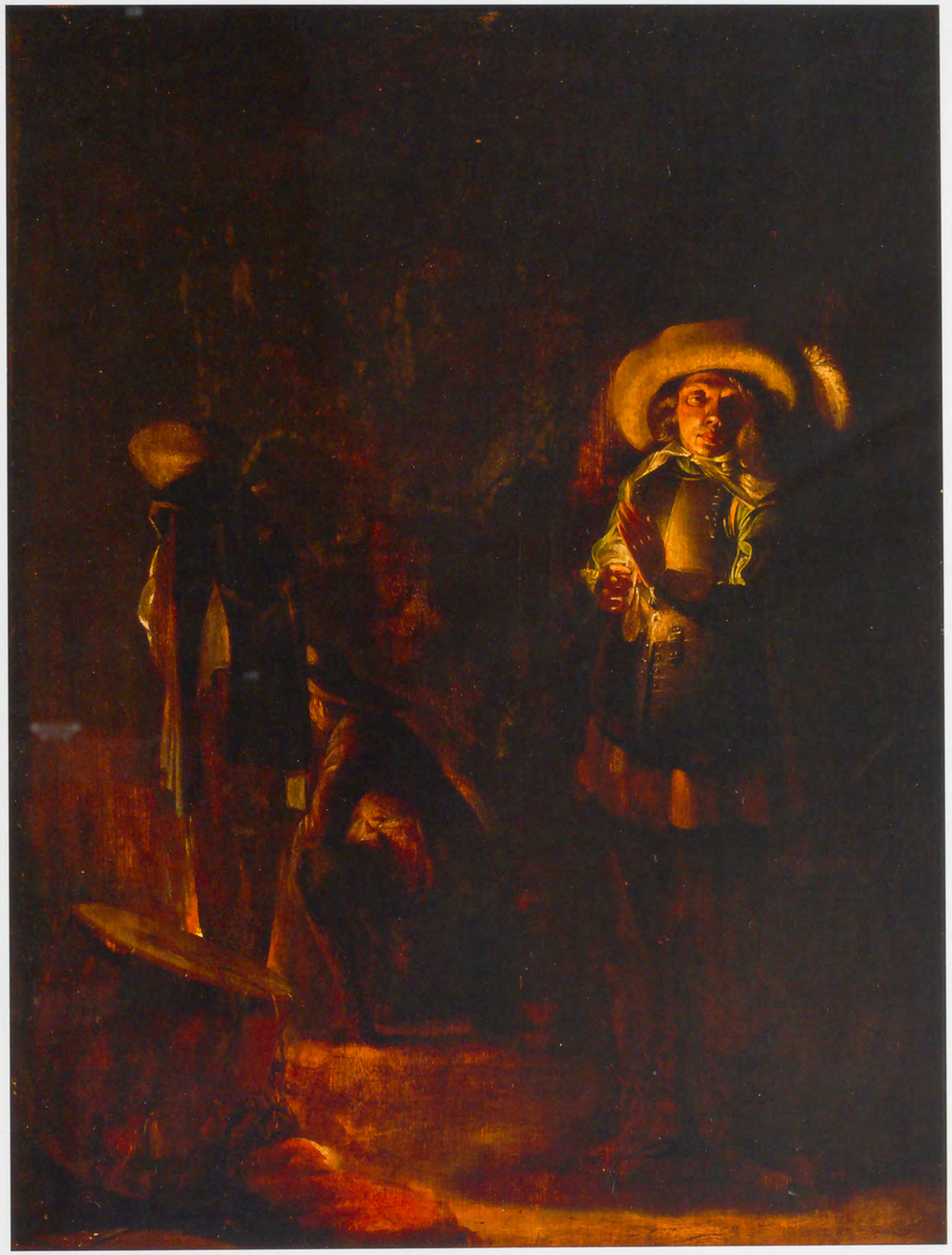
Literatur: Weilbachs Kunstnerleksikon 1896 (1947), S. 501; Raadhusudstillingen 1901, Nr. 657a; Göttsche 1935, S. 28 f., 31, 77, Kat. A56, Abb. 7; Göring 1937, S. 76; Bencard 1980, S. 6; Gilly 1983, S. 97 (Standortangabe und Datierung irrig); Schulte-Wülwer 1989, S. 118, Abb. 308; Morsbach 1999, S. 33 f., S. 108, Abb. S. 116; Morsbach 2008, S. 82 f., 277; Lange 2020, S. 252

Das Gemälde gehört zu den drei frühesten bekannten Genrebildern aus dem Œuvre Wolfgang Heimbachs. Es ist eine Kopie eines Gemäldes des niederländischen Malers Willem Duyster, der sich auf die Darstellung von sogenannten *cortegaerdje*, Wachstubenszenen, spezialisierte. Soldaten waren aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im ganzen Land stationiert und hielten folglich auch Einzug in die Bildwelten der zeitgenössischen Künstler.



Willem Cornelisz. Duyster
Soldaten am Wachtfeuer
Öl auf Holz, 45 × 33,8 cm, Schwerin, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Staatliches Museum, Inv. G29

Als Wolfgang Heimbach wahrscheinlich in den 1630er Jahren in die Niederlande zu Weiterbildungszwecken reiste, könnte er sich, aufgrund der stilistischen Übereinstimmungen in seinen frühen Werken, in den Werkstätten von Wachstubenmalern wie Pieter Codde und Willem Duyster in Amsterdam aufgehalten haben. Das Studium etablierter Meister und das Anfertigen von Kopien gehörten im 17. Jahrhundert zum Standard einer Künstlerausbildung. Die in Schwerin befindliche Vorlage und folglich auch Heimbachs Version überzeugen durch ihr innovatives und effektvolles Spiel mit den bildimmanenten Lichtquellen. Leicht aus der Mitte gerückt, steht im Zentrum der sonst im Dunkeln bleibenden Bildkomposition ein Soldat. Die zu drei Vierteln den Betrachtenden zugewandte Repoussoir-Figur erzeugt durch eine Kerze, eine der zwei Lichtquellen in dem sonst dunklen, in Brauntönen gehaltenen Nachtstück, Helligkeit. Das Element der verdeckten Kerzenflamme wurde rund ein Jahrzehnt vorher vom Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst eingeführt und von Malern wie Duyster und Heimbach adaptiert. Die schräge Platzierung der Repoussoir-Figur öffnet den Bildraum diagonal nach hinten links und der Blick wird frei auf zwei Rückenfiguren, die vor dem lodernden Lagerfeuer, der zweiten verdeckten Lichtquelle der Komposition, stehen. Lediglich der Schein des Feuers lässt die Silhouetten der Soldaten und die Trommel im Vordergrund erkennbar werden. Heimbach kopierte hier gänzlich die kompositorischen Elemente der Vorlage und adaptierte sie in einer Vielzahl von weiteren Werken (vgl. Kat. 13, 14). KH



2

Musikalische Gesellschaft

um 1635 — Öl auf Kupfer, 28 x 35,8 cm — unbezeichnet — Privatbesitz, Deutschland

Provenienz: 7. 4. 2000 Versteigerung im Auktionshaus Phillips, London

Literatur: https://rkd.nl/explore/images/68845 (Zugriff: 20. 1. 2022)

Die ***Musikalische Gesellschaft*** ist dem Frühwerk des Künstlers zuzuordnen. Auf dem Gemälde ist eine gutbürgerliche Stube dargestellt, deren Wände mit einer prächtigen grünen Goldledertapete verkleidet sind und die über das hohe Fenster in der linken Wand beleuchtet wird. Ein schwerer dunkler Vorhang, der am oberen sowie linken Bildrand in Erscheinung tritt, mag zu einem Bett gehören, das auf Höhe der Betrachtenden den Raum abschließen würde und hier also mitgedacht wird.

Der Möblierung dienten ausschließlich ein quer stehender, rechteckiger Tisch, um den sich mehrere Personen drängen, und die zugehörigen Stühle. Einige der Versammelten haben seitlich und hinter dem Tisch Platz genommen, um gemeinsam zu musizieren. Zu ihnen gehört ein Herr mit einem runden schwarzen Hut, der auf einer Gitarre spielt und dabei versonnen seinen Gedanken nachhängt. Neben ihm sitzen eine blonde Dame mit einem aufgeschlagenen Liederbuch sowie ein Herr, der seinen Hut vor sich auf dem Tisch abgelegt hat. Er teilt sich die Noten mit einer Dame, die nahe an ihn herangetreten ist und als einzige in Richtung der Betrachtenden blickt. Hinzu kommen zwei weitere Paare und ein Diener im Hintergrund.

Die frühe Datierung des Gemäldes ist mit den zahlreichen Parallelen zu der zeitnah entstandenen Gesellschaftsszene in Dortmund zu begründen (Kat. 3). Sie betreffen nicht nur die Komposition, sondern auch einzelne Figuren wie den Herrn mit dem schwarzen Hut, der in beiden Gemälden in vergleichbarer Weise auftritt. Quasi identisch ist schließlich das Detail mit dem Knaben, der ein Hündchen zum Männchen-Machen animiert.

Beide Gemälde können auf Vorbilder in der niederländischen Kunst zurückgeführt werden, wie etwa *Musizierende Gesellschaften* des Haarlemer Künstlers Dirck Hals. Damit lässt sich auch das Stillleben aus Musikinstrumenten im Vordergrund erklären, zu dem eine Viola da Gamba, eine weitere Gitarre, eine Flöte und lose herumliegende Noten gehören. Anders als bei Hals üblich, inszenierte Heimbach allerdings keine feuchtfröhliche Feier mit amourösem Unterton. Auf Speis und Trank wurde verzichtet, und so ist die Atmosphäre auch weniger ausgelassen als vielmehr zurückgenommen und verhalten. JC





3 Fröhliche Gesellschaft

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

Provenienz: Kunsthandlung Pieter de Boer, Amsterdam; dort am 24. 5. 1961 erworben, bis 1983 auf Schloss Cappenberg

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

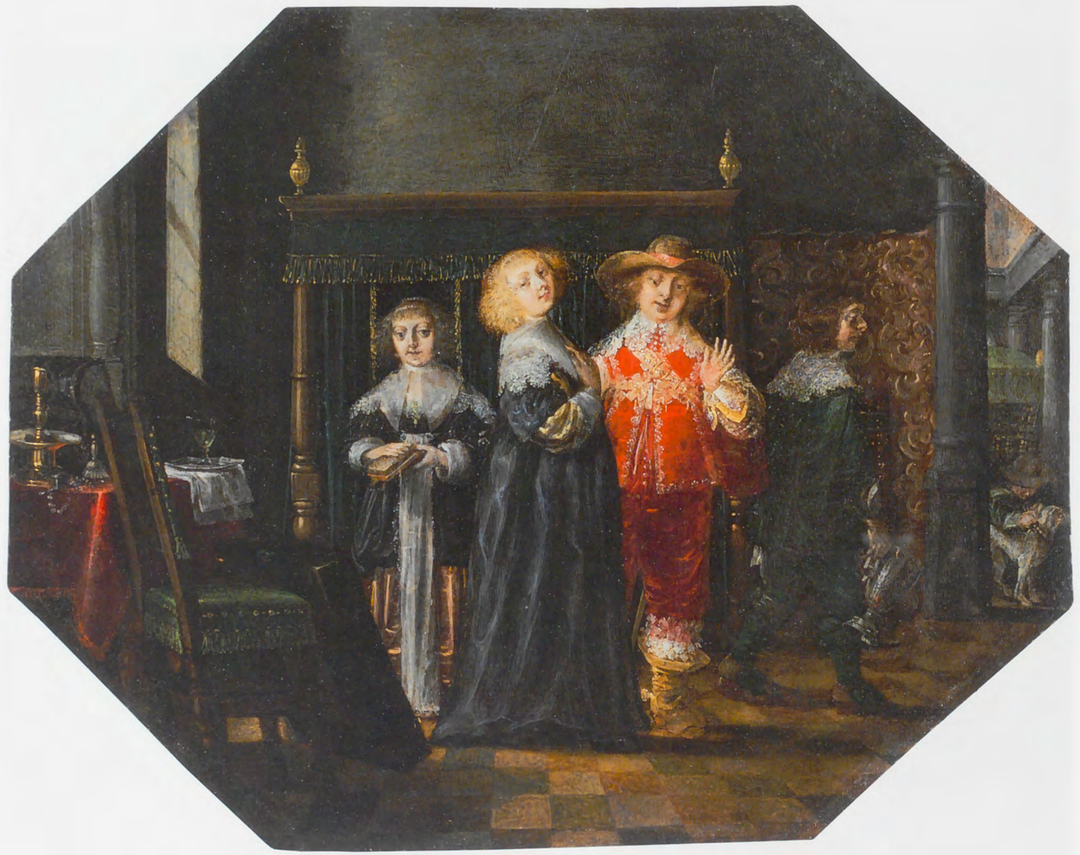
Die ***Fröhliche Gesellschaft*** zeigt einen gutbürgerlichen Wohnraum, in dem eine feine Gesellschaft bei Speis und Trank beisammensitzt. Der Fußboden des Raums ist gekachelt und die Wände verfügen über eine hölzerne Vertäfelung, die an der Rückwand durch zwei hohe, verglaste Fenster unterbrochen ist.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

Die räumliche Organisation des Bildgefüges ist recht verhalten: Sie beruht ausschließlich auf der Verkürzung der linken Seitenwand, und auch die Figuren sind auf der schmalen Raumbühne eher bildparallel neben- als hintereinander angeordnet. Die geöffnete Tür mit dem Durchblick in einen tiefer liegenden Raum, aus dem eine Magd emporblickt, spielt für die Bilderzählung nur eine untergeordnete Rolle.

Bereits Christiane Morsbach hat darauf hingewiesen, dass das Gemälde auf Vorbilder in der niederländischen Kunst verweist.[1] Bei diesen geht die Darstellung jedoch häufig über das gesellige Beisammensein hinaus und enthält einen moralisierenden Hintersinn wie bei Bildern der *Fünf Sinne* oder *Der verlorene Sohn*.

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

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



4 Dame bei der Toilette

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

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

Literatur: unpubliziert

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

Die blonde Dame, die in der Bildmitte zu stehen kommt und damit als Hauptfigur der Szene zu erkennen ist, trägt ein bodenlanges dunkelblaues Kleid, das am Hals mit weißen, kostbar gearbeiteten Spitzen besetzt ist. In einer koketten Drehung des Körpers scheint sie zum einen zu den Betrachtenden und zum anderen in den Spiegel zu blicken, der links auf dem Boden vor den Stuhl steht. Offensichtlich ist sie sich ihres adretten Erscheinungsbilds gewiss und erwartet auch unsere Bewunderung. Ihr Begleiter ist ein junger, in Rot gekleideter Herr mit Hut, Kniebundhose und Stiefeln. Auch sein Blick ist frontal zu den Betrachtenden gerichtet, die er gerade erst zu bemerken scheint – wie seine erstaunt erhobene Hand zu erkennen gibt.

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



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

5

Ratsherr Bernhard Graevaeus (1564–1639)

1636 — Öl auf Leinwand, 94 × 79 cm — bezeichnet unten links: CHB / W / fecit; oben rechts: Wappen, darunter: Bernh. Graevae / us. U.J.D. AETAT. 71 / Anno 1636 — Bremen, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 1928.157a



Zwar gibt es für die Zeit, die Wolfgang Heimbach in den Niederlanden verbrachte, keine archivalischen Belege, doch lassen sich in seinen Genrebildern sowie Porträts deutlich die Einflüsse der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ablesen. Seine Porträts zeichnen sich durch den repräsentativen Charakter der damals vorherrschenden Bildnistradition aus, ohne jedoch die phänotypischen Merkmale außer Acht zu lassen. Wie in den Niederlanden der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich, kleideten sich die zu Porträtierenden in einer schwarzen Robe mit einem auffälligen Kragen aus feiner Spitze und passenden Accessoires, die die gesellschaftliche Stellung der jeweiligen Person widerspiegeln sollten. In dieser Tradition entstanden auch die beiden Pendant-Bilder des Bremer Ehepaars Graevaeus, die Heimbach kurz nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden in Bremen anfertigte.

Durch Vernachlässigung der sonstigen Raumausstattung legte Heimbach in seinen Porträts den Fokus auf die besonders ausführlich gemalten Stoffe der Gewänder und die ausgeleuchteten, detaillierten und in besonders feinmalerischer Manier gemalten Gesichtszüge. Die dominierenden dunklen Flächen des Hintergrunds und der Gewänder werden effektvoll durch die außerordentlich feine Darstellung der Klöppelspitze – besonders in der Perlenhaube von Christine Graevaeus –, Halskrause und Schmuckstücke sowie das hellrötliche Inkarnat durchbrochen. Darüber hinaus konzentrierte sich Heimbach auf die Darstellung der individuellen Gesichts- sowie Charakterzüge der Porträtierten. So zeigte er den Bremer Ratsherrn Bernhard Graevaeus ruhig und nachdenklich, wohingegen seine jüngere Frau wach und fordernd wirkt. In der selbstbewussten Haltung und der reichen Präsentation der gesellschaftlichen Stellung und des Wohlstands der Eheleute spiegelt sich das erstarkte Bürgertum des 17. Jahrhunderts wider. Durch kompositorische sowie koloristische Elemente und die beiden Wappen gelang es Heimbach, die beiden einander zugewandten Hüftstücke auf meisterliche Art zu verbinden. KH

6

Christina Graevaeus, geb. Steding (1589–1678)

1636 — Öl auf Leinwand, 94 × 79 cm — bezeichnet unten rechts: CHB / W / fecit; oben links: Wappen, darunter: Christina Stedings / AETATIS 47 / Anno 1636 — Bremen, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 1928.157b

Literatur: Göttsche 1935, S. 31f., 72, Kat. A3/A4, Abb. 14/15; Schlüter-Göttsche 1966, S. 2; Kindel 1999, S. 27; Morsbach 1999, S. 201; Morsbach 2008, S.81f.; Lange 2020, S. 249f.





7 Elfenbeindose

1636 — Öl auf Elfenbein, oval, 6,6 × 5,2 cm; Gesamtgröße der Kapsel: 7,9 × 6,5 cm; an den gedrehten Reliefierungen Reste von Vergoldung; an der Bodeninnenseite am Innenrand eine rote Bolusgrundierung — bezeichnet: Deckel, außen, über und unter dem Wappen: AGB / 1636, am Deckel, innen, oben dem Oval folgend: AGB ÆTATIS 23 ANO 1636, am Boden, innen, rechts an der Genreszene: 1636 / HP [ligiert] W [darunter] — Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 2763

Provenienz: bis 1983 amerikanischer Privatbesitz, Slg. Judson Schafer, Florida (USA); davor Kunsthandel London; erworben 1985 von der Galerie Hoogsteder, Den Haag

Literatur: Karlsruhe 1995, S. 55 f., Abb. S. 167, 168, dort weitere Literatur; Löhr 2000, S. 36 (m. Abb.)

Die gedrechselte Elfenbeinkapsel enthält drei Miniaturen von Wolfgang Heimbach, deren Zusammenspiel das kunstgewerbliche Objekt als Brautwerbe- oder Verlobungsgeschenk ausweist. Seine geringen Abmessungen vermitteln persönliche Verbundenheit. Das Hauptmotiv auf der Deckelinnenseite zeigt ein Brustbild des künftigen Ehegatten, einen jungen Mann mit schulterlangen rötlichen Locken und modischem Henriquatre-Bart. Er trägt über einem dunklen Seidengewand mit geschlitzten Ärmeln einen Umlegekragen aus feinster Klöppelspitze und legt seine linke Hand im Aufrichtigkeitsgestus aufs Herz. Auf der Außenseite ist ein Familienwappen mit Schild, Helm, Helmzier und Decke in Rot, Weiß und Braun zu sehen. Es handelt sich um das Emblem des werbenden Mannes und soll künftig auch die heraldische Kennung der Beschenkten sein. Das Wappen ist der Bremer Goldschmiedefamilie Blum zuzuordnen. Wir kennen es bereits aus dem Werk Heimbachs mit dem Porträt des Medailleurs Johann Blum von 1637 (S. 66, Abb. 1). Die links und rechts neben der Helmzier geschriebenen Initialen des jungen Mannes lassen sich mit A(nton) G(ünther) B(lum) auflösen. Die in ihrer Kombination einschlägigen Vornamen deuten auf den Oldenburger Landesherrn Graf Anton Günther als einstigen Taufpaten des Porträtierten hin. Patenschaften auch für bürgerliche oder sogar bäuerliche Kinder waren beim Hochadel nicht ungewöhnlich.

Die Darstellung im Innenboden zeigt ein Liebespaar im Freien. Die Landschaft ist felsig oder enthält zumindest Findlinge. Im Vordergrund sind bunte Blumen angedeutet. Am Horizont ist eine Kirchturmspitze auszumachen, im Mittelgrund eine Art Jahrmarktstand mit einem lustwandelnden Pärchen. Das bildbeherrschende Paar im Vordergrund verkörpert den jungen Herrn Blum und seine Zukünftige. Letztere sitzt auf dem Boden, als wolle sie ausruhen. Links von ihr sind zwei Bäume zu sehen, die sich – höchst beziehungsreich – umeinander gewunden haben und gemeinsam in die Höhe gewachsen sind. Der Mann an ihrer Seite hat höflich seinen Federhut gezogen, neigt sich seiner Dame zu und greift nach ihrer linken Hand. Er ermuntert sie, sich ihm anzuschließen. Dem Moralkodex der Zeit entsprechend, verhält sich die im Profil dargestellte Frau passiv. Sie lässt sich erwählen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird sie der Einladung ihres Verehrers Folge leisten und ihn durchs Leben begleiten. MR



8

Vornehme Gesellschaft

1636/37 — Öl auf Kupfer, 29,5 × 39,8 cm — bezeichnet oben rechts im Türdurchblick: CHB /W/ fecit Ovelgönne, anno 1636, Bremen Ao. 1637 [CHB ligiert, W unterschrieben] — Bremen, Kunsthalle, Inv. 39-1908/19

Provenienz: Ersterwähnung 1829; erworben 1908; Ausführliches bei Morsbach 1999, S. 118, 126

Literatur: Göttsche 1935, S. 15, 20–26, 72, Abb. 3; Morsbach 1999, S. 118 f., Abb. S. 125, dort auch weitere Literatur; Löhr 2000, S. 44 (m. Abb.); Morsbach 2008, S. 278 f.; Buschoff 2011, S. 38 (Ute Protz)

Wolfgang Heimbachs sicherlich bekanntestes Werk besticht durch seine subtile und detailversessene Miniaturtechnik und darf in dieser Hinsicht als Bravourstück gelten. Eine aus vielen Figuren bestehende festliche Gesellschaft hat sich in einem eleganten Saal versammelt. Ein Himmelbett rechts und zwei Wappen am Sandsteinkamin im Hintergrund erklären den Zweck der Zusammenkunft: Eine Ehe wird geschlossen. Links im Bildmittelgrund ist an seiner Kopfbedeckung ein Notar auszumachen, der soeben den Ehevertrag aufsetzt. Die Komposition des Gemäldes ist nicht ohne die Vorbilder niederländischer Interieurmaler denkbar, zu denen neben anderen auch Heimbachs mutmaßlicher Lehrer Willem Duyster zählte.

Beim heraldischen Kaminschmuck handelt es sich rechts um das Wappen der Hansestadt Bremen und links um das der Grafschaft Oldenburg. Ihre Positionierung macht deutlich, dass es sich bei dem jungen Paar um einen Mann aus Bremen und eine Frau aus der Grafschaft Oldenburg gehandelt haben muss. Im Katalog einer Ausstellung von 1829 wird das Gemälde als *Hochzeit eines Bremer Ratsherrn mit einer Ovelgönnerin* bezeichnet.

Die beiden Landeswappen am Kamin sowie der Umstand, dass in der Mitte hinten Graf Anton Günther von Oldenburg zu identifizieren ist, unterstreichen ein politisches Statement des Künstlers beziehungsweise seines Auftraggebers. Oberhalb der Wappen zeigt ein Sandsteinrelief allem Anschein nach Kaiser Ferdinand III., der im Februar 1637 (!) an die Regierung kam. Seinerzeit waren Bremen und Oldenburg wegen eines ab 1624 von Oldenburg mit Reichsbilligung eingetriebenen Weserzolls verfeindet. Die oldenburgisch-bremische Hochzeit lässt sich insofern symbolisch deuten. Daher auch der ansonsten überflüssige Hinweis in der Signatur, dass Heimbach in beiden Ländern an diesem Werk gearbeitet hat. Begonnen wurde es 1636 in seinem Geburtsort, beendet 1637 in Bremen. 1636 malte er überdies das Miniaturbildnis eines männlichen Angehörigen der Bremer Goldschmiedefamilie Blum auf eine Elfenbeindose (Kat. 7). Die Darstellung eines Liebespaars im Deckel weist die Arbeit als Verlobungsgeschenk aus. Es spricht einiges dafür, dass wir im Porträtierten den Ehemann unseres Gemäldes zu suchen haben dürften. MR



9

Porträt einer unbekannten Dame

1638 — Öl auf Kupfer mit Holz hinterlegt, oval, 10,4 × 8,3 cm — bezeichnet links mittig: CHB / W / 1638 — Privatbesitz

Provenienz: 1977 Fijnaut, Amsterdam; 1979 Galerie Pieter de Boer, Amsterdam; 1995 Slg. SØR Rusche, damals als Leihgabe im Museum Liesborn

Literatur: Morsbach 1999, S. 204, Abb. S. 203, dort als *Brustbild einer Dame*; Raupp 1995, S. 64, Abb. S. 65

Die Bildnisminiatur im Hochoval zeigt Kopf und Halsausschnitt einer bürgerlichen Dame in vornehmer Gewandung nach niederländisch-norddeutscher Mode. Nahezu en face sieht sich die betrachtende Person einer jungen Frau unbestimmten Alters gegenüber, die sie mit Skepsis im Blick und ihrem gesellschaftlichen Status entsprechend würdevoll ins Auge zu fassen scheint. Größte Aufmerksamkeit widmete der Künstler der Wiedergabe des luziden weißen Kragens mit seiner kostbaren Klöppelspitze, dem filigranen friesischen Goldschmuck über dem Herzen sowie den Perlenketten an Hals und Handgelenk.

Keine Frage: Diese junge Dame entstammt einem vermögenden Patrizierhaushalt. Da die Signatur die Miniatur ins Jahr 1638 verweist, dürfte es sich um eine Bremerin gehandelt haben. Damals lebte Wolfgang Heimbach im heimatlichen Ovelgönne und fand gelegentlich Auftraggeber unter den Patriziern der nahegelegenen Hansestadt.

Möglicherweise handelt es sich um die Wiederholung en miniature eines größerformatigen Porträts. Derartige Ovalporträts sind vor allem aus dem Rembrandt-Umkreis geläufig. Auch die geschickte Lichtregie könnte sich aus dieser Quelle speisen. Gewisse Eigentümlichkeiten im Gesicht, wie lange Nase und schwere Oberlider, sind jedoch so typisch für Heimbach, dass auch eine mögliche repräsentativere Vorlage auf seine Hand zurückgehen dürfte.

Ebenso typisch ist die am unteren Bildrand wohl nachträglich platzierte rechte Hand der Dargestellten. Sie korrespondiert in ihren Proportionen nicht mit dem Gesicht und verkürzt den zugehörigen Arm anatomisch unkorrekt. Dennoch haben wir es insgesamt mit einer sehr frühen und bereits exzellenten Miniatur von Wolfgang Heimbach zu tun. MR



1640

bis ca.

1652

Italien

10

Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662)

1642 — Öl auf Kupfer, 31,5 × 22,7 cm — bezeichnet links unten: HP [ligiert] / W / 1642 — Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. GG 9820

Provenienz: 1986 aus englischem Kunsthandel erworben

Literatur: Slg.-Kat. Wien 1991, S. 67, Tafel 626; Gerhardt 1996, S. 17, Abb. 14c; Morsbach 1999, S. 10, 204, Abb. S. 206; Morsbach 2008, S. 81; Krause 2014, S. 21–24

Auf das Jahr 1642 hat Wolfgang Heimbach dieses kleinformatige Ganzfigurenporträt von Erzherzog Leopold Wilhelm aus dem Haus Habsburg datiert. Es zeigt den Bruder des damals regierenden Kaisers Ferdinand III. (1608–1657), der zweimal – von 1639 bis 1643 und von 1645 bis 1646 – Oberbefehlshaber über die kaiserlichen Armeen im Dreißigjährigen Krieg war.

Die Entstehung des Bildnisses fällt in das Jahr der schwersten Niederlage des jungen Generalkommandanten: Am 2. November 1642 wurden dessen Truppen bei einem Angriff auf die schwedischen Gegner bei Breitenfeld nahe Leipzig vernichtend geschlagen. Leopold Wilhelm sollte den Oberbefehl daraufhin zunächst niederlegen.

Der Erzherzog, dem aus erbrechtlichen und politischen Gründen eine kirchliche Laufbahn zugedacht worden war und der in jungen Jahren bereits zahlreiche Bischofsämter bekleidete, hat in diesem Porträt das geistliche Gewand gegen eine Feldherrenrüstung eingetauscht. Auf seine klerikalen Funktionen weist jedoch die Collane mit dem Kreuz des Deutschen Ordens hin. 1641 war er der Hoch- und Deutschmeister des Ordens geworden; die feierliche Investitur konnte kriegsbedingt aber erst im Folgejahr, am 4. Mai 1642, in der Wiener Augustinerkirche stattfinden.[1] Möglicherweise könnte ihn Heimbach, der ab 1640 in Wien vermutetet wird, bei dieser Gelegenheit porträtiert haben.[2]

Der Erzherzog trägt einen zeittypischen Harnisch der Schweren Kavallerie mit Knieschößen und Lederstiefeln. Helm und Handschuhe liegen auf der mächtigen zweigliedrigen Säulenplinthe neben ihm. Bei dem Kopfschutz handelt es sich nicht um einen für die Schwere Reiterei üblichen geschlossenen Helm, sondern um eine offene Sturmhaube. Diese sogenannte Zischägge, die das Gesicht unbedeckt ließ, erleichterte die Kommunikation und Verständigung des Kommandanten mit seinen Truppen auf dem Feld.[3]

In Heimbachs Œuvre existiert ein weiteres, in Format und Bildanlage vergleichbares Werk, das den kaiserlichen Bruder Ferdinand III. zeigt. Ob es sich bei den Kupfertafeln um ein Paar handelt, lässt sich mangels Hinweisen auf eine gemeinsame Provenienz nicht verifizieren.[4] Beiden ist überdies gemein, dass sie sich auf dasselbe künstlerische Vorbild beziehen – auf Porträts des damals aktiven Wiener Hofmalers Frans Luycx (1604–1668).[5] MH

Wolfgang Heimbach
Ferdinand III. (1608–1657)
1640er Jahre, Öl auf Kupfer, 31,6 × 22,8 cm, Benediktinerstift Göttweig, Kunstsammlungen, Inv. K538



1 Vgl. Schreiber 2004, S. 26. **2** Vgl. Morsbach 2008, S. 81. **3** Vgl. Krause 2014, S. 24. **4** Indizien wie ihre inhaltliche und kompositorische Bezogenheit sowie ihre Material- und Maßgleichheit sprechen durchaus dafür. Beide Werke sind auf dieselbe Weise signiert und datiert, wobei die letzte Ziffer im Fall des Kaiserporträts nicht mehr ganz leserlich ist. Vgl. Morsbach 1999, S. 205. **5** Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. GG 2754 und GG 8024. Vgl. Gerhard 1996, S. 17, Tafel 14a–d.





11 Bildnis eines unbekannten Herrn

1640er Jahre — Öl auf Kupfer, oval, 22 × 18 cm — bezeichnet rechts mittig: W []bach, A 164[] — Privatbesitz, Deutschland

Provenienz: 2005 erworben im Bremer Kunsthandel

Literatur: Tiesler 2019, o. S. (m. Abb.)

Auf diesem kleinformatigen Brustbild wendet sich ein Herr unbestimmten Alters im Dreiviertelprofil den Betrachtenden zu. Über einem schwarzen Gewand mit doppelt gelegtem Kragen hat er einen ebenfalls schwarzen Mantel über die Schulter drapiert und um seinen rechten Arm gewickelt. In der rechten Hand hält er ein Paar Wildlederhandschuhe, während die Linke in würdevollem Gestus in Höhe des Herzens auf die Brust gelegt ist. Kopf- und Schulterpartie des Dargestellten werden zum großen Teil von einem gerafften roten Vorhang hinterfangen. Rechts davon ist der Ausblick auf eine steinerne Gartenmauer gegeben mit Bäumen dahinter sowie einem kleinen Stück bewölkten Himmels.

Der Dargestellte begegnet den Betrachtenden mit offenem Blick. Es scheint, als wollten sich seine Mundwinkel unter dem schmalen Schnurrbart zu einem freundlichen Lächeln verziehen. Sein auf den Kragen fallendes Haar dünnt über der Stirn bereits leicht aus, bauscht sich jedoch am Hinterkopf. Auffallend ist das Phänomen eines Muttermals oder einer Warze neben dem rechten Mundwinkel. Diese Form von Verismus wird in der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts eher selten angetroffen – passt jedoch zu Wolfgang Heimbach, der im Porträtfach nicht zu Beschönigungen neigte.

Ungewöhnlich für den Künstler sind hingegen die in diesem Bildnis stimmig proportionierten Hände. Bei Brustbildern malte Heimbach Hände oft erst nachträglich über die Kleidung der Dargestellten. Sie fallen in der Regel zu klein aus und beeinträchtigen den Gesamteindruck (S. 54, Abb. 4). Der Vorhang entbehrt der bei Heimbach üblichen überzeugenden Stoffwiedergabe in eher schwerer Fältelung. Auch werden die bei Heimbach nahezu obligatorischen Vorhangrequisiten Kordel und Quaste vermisst. Die Züge des unbekannten Herrn sind über feinste Farbnuancen tonig modelliert bei Verzicht auf jede Härte zeichnerischer Kontur. Die genannten Umstände legen die Vermutung nahe, dass dieses kleinformatige Porträt Wolfgang Heimbachs Wiederholung eines Werks ist, das nicht auf ihn selbst zurückgeht. MR



12 Porträt von Papst Innozenz X. (1574–1655)

1646 — Öl auf Kupfer, 34,5 × 27 cm (ohne Rahmen) — unbezeichnet — Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Inv. 2382 LM

Provenienz: Erworben 2011 aus dem Kunsthandel

Literatur: Ausst.-Kat. Rom 1997, S. 322 f., Nr. 26; Morsbach 1999, S. 204 (Brustbildnis); Lorenz 2012 (auch online); Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013

Das 2009 auf dem Londoner Kunstmarkt aufgetauchte Bildnis, dessen Provenienz ungeklärt ist, zeigt den am 15. September 1644 zum Papst gewählten Innozenz X., Giovanni Battista Pamphilj. Schon 1645 hatte Heimbach ein kleines Brustbildnis (vgl. S. 54, Abb. 4) von ihm geschaffen. Vorbild war hier ein lebensgroßes Sitzbildnis (199 × 128 cm), das Pietro da Cortona um 1624/1627 von Papst Urban VIII. gemalt hatte, damals in Rom in Kardinalsbesitz: auf dem Sessel sitzend in einer Albe, darüber ein fein gefälteltes Rochett und die hermelinbesetzte purpurne Samt-Camauro auf dem Kopf und -Mozzetta als Schulterumhang, wie sie für die Winterkleidung zwischen Dezember und Mai üblich war. Das Bild wird also im Winter 1645/46 entstanden sein. Den Porträttyp hatte Raffael 1511 mit dem Bildnis des Papstes Julius II. entwickelt, das Heimbach wohl aus Florenz kannte. Das Vorbild Cortonas ist bis zur Handhaltung übernommen: die Rechte segnend erhoben, in der Linken einen Brief.

Allerdings trägt hier der Papst als Zeichen liturgischen Eifers eine Stola, in die das Wappen der Familie Pamphilj eingewoben ist, dessen Bilder – die Lilien und die Friedenstaube – in der Wandbespannung wiederkehren. Sie steht für das Regierungsprogramm des Papstes: den Frieden zwischen Spanien und Österreich einerseits und Frankreich andererseits herzustellen. Immer wieder waren seit dem Mittelalter Päpste Friedensvermittler zwischen diesen gewesen; seit 1644 verhandelte man darum in Münster. Heimbach schuf das Bild in der Mitte seiner italienischen Jahre, ein Bild italienischer Thematik, aber nordalpiner Nüchternheit: Der Raum ist größer und realer als bei dem Vorbild, der geschnitzte und mit bunt gemustertem Stoff bezogene Sessel auf einem hellroten Podest präsenter, die Stoffe, Samt und Spitze mit höchster Akkuratesse ausgeführt, besonders fein das Gesicht; dafür sind die Hände flüchtiger geraten. GD



13 Jüngling mit Kerze

Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm — unbezeichnet — Rom, Galleria Borghese, Inv. 251

Provenienz: 1783 Ankauf durch den Architekten Antonio Asprucci im Auftrag von Marcantonio Borghese

Literatur: Venturi 1893, S. 137, Nr. 251 (als Gerrit van Honthorst); Göttsche 1935, S. 29, 37, 73, Nr. A9, Abb. 21; Morsbach 1999, S. 45–48, 127 f., Abb. S. 135; Moreno/Stefani 2000, S. 359, Nr. 14; Morsbach 2008, S. 281

Das Gemälde *Jüngling mit Kerze* dürfte um 1646 in Rom entstanden sein. Es handelt sich um ein kleines Ganzfigurenbildnis, das noch ganz in der Tradition entsprechender Arbeiten von Willem Duyster steht. Der frontal ansichtige junge Mann durchquert einen Raum in Richtung der Betrachtenden, ohne jemanden direkt anzusehen. Dabei geht er an einem Bett mit hohem Baldachin und rötlichen Vorhängen vorbei, während durch die Tür in der Rückwand zwei sehr ähnlich gekleidete Herren vor einem Kamin sitzend zu sehen sind. Es könnte sich damit um eine Wachstube handeln, in der einer der Soldaten den letzten Kontrollgang macht.

Auch in diesem Gemälde ist die Vorliebe Heimbachs für Ganzfiguren, die mittig in der Komposition platziert werden, zu beobachten. Sie findet sich vergleichbar auch in seinem Gemälde *Junges Mädchen mit Öllampe* (S. 56, Abb. 5) in der Sammlung Doria-Pamphilj in Rom und in dem Gemälde *Der Schließer* im Schloss Rosenborg in Kopenhagen, wo Arm- und Handhaltung der Hauptfigur quasi identisch ist. Bemerkenswert ist der dargestellte Repoussoir-Effekt: Indem die rechte Hand vor die Kerze gehalten wird, sodass sie selbst schwarz verschattet ist, fällt das Licht zurück auf die Figur. Dadurch entstehen starke Hell-Dunkel-Kontraste, und insbesondere das Gesicht erhält einen maskenhaften Ausdruck mit hell erleuchteten und dunkel verschatteten Partien wie dem dreieckigen Nasenrücken. In der Art der Lichtinszenierung erinnert *Jüngling mit Kerze* an die Werke der Caravaggisten, weshalb es zunächst auch Gerrit van Honthorst, alias Gerardo delle notti, zugeschrieben wurde. JC



Wolfgang Heimbach
Der Schließer
1654, Öl auf Leinwand, 99,5 × 68 cm, Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 7.285

14 Briefleser bei Kerzenlicht

Öl auf Leinwand, 44 × 35 cm — bezeichnet unten rechts: WHBC — Rom, Galleria Borghese, Inv. 257

Provenienz: 1783 Ankauf durch den Architekten Antonio Asprucci im Auftrag von Marcantonio Borghese

Literatur: Venturi 1893, S. 138, Nr. 257 (als Schule Gerrit van Honthorst); Göttsche 1935, S. 42 f., 73, Nr. 16; Morsbach 1999, S. 56 f., 153, Abb. S. 155; Moreno/Stefani 2000, S. 359, Nr. 15; Morsbach 2008, S. 284 f.

Der helle Schein einer Kerze erleuchtet einen hochherrschaftlichen Wohnraum, darin die Rückwand mit der prächtigen rot-goldenen Tapete und den drei Gemälden darüber. Im Vordergrund haben sich zwei Herren an einem Tisch zusammengefunden. Der links Sitzende hat seinen Arm auf den Tisch gestützt und das Kinn in die Hand gelegt, wobei er mit hell erleuchtetem Gesicht versonnen auf sein Gegenüber blickt. Der zweite Herr hat sich an den Tisch gelehnt, um den Brief in seiner Hand, von der Kerze erleuchtet, lesen zu können. Auf der hölzernen Tischplatte liegen weitere, zum Teil bereits geöffnete Briefe. Rechts im Hintergrund öffnet sich der Raum über eine Tür zu einem tiefer liegenden zweiten Raum mit einem Kachelofen, in dem eine Dame einem Herrn ein Glas Wein anbietet, das dieser jedoch ablehnt.

Der Brief als Thema einer Darstellung findet sich in der niederländischen Malerei seit den 1630er Jahren bei Künstlern wie Pieter Codde, Willem Duyster oder Dirck Hals.[1] Ihre Werke zeigen den Empfang und das Versenden eines Briefs sowie das Lesen und Schreiben.

Bei Briefen handelt es sich um eine sehr persönliche, geschriebene Form der Kommunikation, die Heimbach als Gehörlosen sehr interessiert zu haben scheint, denn er schuf mehrere Werke mit diesem Inhalt.[2] Von ihm selbst sind Briefe in deutscher, lateinischer und italienischer Sprache bekannt.

Als Betrachtende wissen wir natürlich nicht, welches Thema der Brief in Heimbachs Gemälde behandelt, denn wir können seinen Text nicht lesen. So befinden wir uns – wie der links sitzende Herr – in gespannter Erwartung auf die Reaktion des Lesenden. Möglicherweise gibt eines der Gemälde – *Kain erschlägt Abel* –, bei dem es sich um einen aus Neid begangenen Brudermord handelt, einen Hinweis auf den Inhalt des Briefs. Oder aber die Nebenszene im Hinterzimmer, die als amouröses Stelldichein gedeutet werden könnte, könnte der Schlüssel zur Deutung sein. JC

Wolfgang Heimbach
Abendliches Interieur
1651, Öl auf Leinwand, 93,4 × 108,4 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. 3500



1 Das früheste datierte Gemälde mit der Darstellung einer Briefleserin ist das 1631 entstandene Werk *Dame, einen Brief zerreißend* von Dirck Hals (Mainz, Landesmuseum). Vgl. Ausst.-Kat. Dublin/Greenwich 2003, S. 16. Allgemein zum Thema vgl. auch Schulze 1993. **2** *Die Wachstube*, 1653/54, Öl auf Leinwand (Kopenhagen, Schloss Rosenborg); *Fünf Personen am Kaminfeuer*, um/nach 1653, Öl auf Leinwand (Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte); *Briefschreibender Mann*, um 1652/53, Feder in Braun.



15

Abendliches Mahl

1647 — Öl auf Holz, 45,5 × 55,5 cm — bezeichnet unten rechts: CHW 1647 — Kiel, Kunsthalle zu, Inv. CG 5 (VdF 5)

Provenienz: Sammlung Albrecht bis 1902; Galerie Hartveld, Antwerpen, dort 1934 erworben

Literatur: Göttsche 1935, S. 40–42, 73, Nr. 15; Schlüter-Göttsche 1966, S. 12, 17; Schweers 1981, Bd. 1, S. 388; Gilly 1983, S. 96, 102; Schweers 1986, S. 140; Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 120, Bd. 3, Abb. 1604; Schweers 1994, Bd. 2, S. 753; Morsbach 1999, S. 53–55, 150, Abb. S. 148; Morsbach 2008, Ia 4.14, S. 283

Das auf das Jahr 1647 datierte *Abendliche Mahl* entstand höchstwahrscheinlich in Florenz. Es zeigt eine Gesellschaft von zwei Männern und einer Frau an einer festlichen Tafel, wobei sie von fünf Dienern umsorgt werden. Der sie umgebende, hochherrschaftliche Raum verfügt über eine gestreifte und mit Ornamenten versehene Goldledertapete sowie an der Seite links über ein hohes Fenster und an der Rückwand rechts über einen Durchgang in einen angrenzenden Raum. Aus diesem tritt ein Herr heraus, indem er einen roten Vorhang beiseiteschiebt, wodurch auch eine weiß gekleidete Frau mit einer Kerze im Hintergrund sichtbar wird. Das Interieur ist nur durch einige auf dem Tisch aufgestellte Kerzen erleuchtet, die die Szene in ein caravaggeskes Hell-Dunkel tauchen.

Vergleichbare Kompositionen finden sich in Heimbachs Œuvre bereits in den 1630er Jahren, wie beispielsweise sein Gemälde *Wirtshausszene bei Kerzenlicht* von etwa 1635, das 2018 auf der TEFAF in Maastricht angeboten wurde (vgl. S. 40, Abb. 6).[1] Heimbach scheint hierbei auf einen in den Niederlanden entwickelten Typus des Gesellschaftsbilds zurückgegriffen zu haben.[2] Zugleich entstand sein Gemälde offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck von Gerrit van Honthorsts Gemälde *Fröhliche Gesellschaft mit Lautenspieler*, das Heimbach in Florenz gesehen haben kann (vgl. S. 60, Abb. 7). Bemerkenswert ist weiterhin die Supraporte an der Rückwand, die *Christus und Johannes der* Täufer als Kinder zeigt und auf ein von Peter Paul Rubens um 1616/1618 geschaffenes und nicht erhaltenes Gemälde zurückgeht.

Heimbach rezipierte aber offensichtlich nicht das Original des berühmten Meisters, sondern bezog sich auf einen Holzschnitt, den Christoffel Jegher nach dem Rubens-Gemälde geschaffen hatte. Dass die Aussage der Supraporte, die Annahme des Opfertodes durch Christus, über den dekorativen Aspekt hinaus einen inhaltlichen Bezug zur Hauptszene hat, ist allerdings unwahrscheinlich. JC

1 Siehe https://rkd.nl/explore/images/289076 (Zugriff: 9. 12. 2021). **2** Siehe Morsbach 2008, S. 87.

Christoffel Jegher
Christus und Johannes der Täufer als Kinder
Holzschnitt, Wien, Albertina







16 Josef und Potiphars Weib

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

Provenienz: 1881 aus norddeutschem Privatbesitz

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

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

Heimbachs Gemälde erweist sich als eine Wiederholung einer in Florenz sehr berühmten und häufig kopierten Komposition: Der Florentiner Maler Giovanni Bilivert hatte sein Werk mit dem Namen *Die Keuschheit des Josef* 1619 im Auftrag des Kardinals Carlo de' Medici geschaffen.[1] Es befand sich in der Residenz der Medici, dem Casino in der Via della Scala, wo es Heimbach gesehen haben kann.

Über seine Berühmtheit hinaus dürften die opulente Ausgestaltung des Innenraums sowie eine Vorliebe Biliverts für das Detail dafür verantwortlich gewesen sein, dass Heimbach sich zu einer Werkkopie entschieden hat. Ein Vergleich zwischen beiden zeigt, dass der Deutsche die Komposition – also die Anlage des Raums mit dem Bett und seinem Baldachin – von dem italienischen Vorbild übernahm, ebenso wie die beiden Figuren im Vordergrund. Ein wesentlicher Unterschied liegt allerdings rechts im Bild, wo Bilivert eine Tür darstellte, durch die Joseph aus dem Zimmer hätte flüchten können. Heimbach malte stattdessen in Anlehnung an seine niederländischen Vorbilder ein hohes verglastes Fenster, dessen untere Flügel offenstehen, sodass der Blick auf den Außenraum eröffnet wird. Inhaltlich ist das Fenster für die Erzählung zwar wenig sinnvoll, doch gibt der Künstler mit dem Ausblick auf den Campanile sowie den Dom Santa Maria del Fiore und die charakteristische Kuppel Brunelleschis einen Hinweis auf den Entstehungsort seines Gemäldes: Florenz. JC

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



Giovanni Bilivert
Die Keuschheit des Josef
1619, Öl auf Leinwand, 240 × 300 cm,
Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 1890

17

Vittoria della Rovere (1622–1694)

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

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

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

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

Die Dargestellte hat ein ovales Gesicht, große dunkle Augen sowie herzförmige Lippen und einen leichten Ansatz zum Doppelkinn. Ihre dunklen, gelockten Haare, die bis auf die Schultern fallen, bilden einen reizvollen Kontrast zum hellen Teint der Haut. Vittoria hat ihren Blick auf die Betrachtenden gerichtet, denen sie sich in einem prächtigen, dunklen Satinkleid präsentiert und an dem die kostbaren weißen und kleinteilig ausgeführten Spitzen den hohen Stand der Dargestellten verdeutlichen. Die Perlenkette sowie die goldenen Broschen und Ohrringe erhöhen die Preziosität der Aufmachung zusätzlich.

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

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

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



18

Kücheninterieur

1648 — Öl auf Leinwand, 59 × 78,5 cm — bezeichnet links: CHMP / W / fec. 1648 — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gm 1346

Provenienz: 1935 erworben von dem Pariser Kunsthändler Curt Benedict

Literatur: Göttsche 1935, S. 70, 77, Kat. A58, Abb. 78; Meier-Obrist 1956, S. 163; Izergina 1960, S. 40, Abb. 7; Schlüter-Göttsche 1966, S. 12 f.; Herrmann-Fichtenau 1987, S. 123–140, 361–364, bes. Anm. 54; Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 120, Abb. 1606; Slg. Nürnberg 1995, S. 101–103, Abb. 342, Abb. 73, 359; Friedel 1998, S. 121 f. (m. Abb.), Kat. 75; Morsbach 1999, S. 55–57, 150, 153, Abb. S. 149; Morsbach 2008, S. 86 f., Kat. I a 4.15; Ebert/Saalmann/Woltermann 2017, S. 75–78

Während seines Italien-Aufenthalts fertigte Wolfgang Heimbach in den 1640er Jahren im Bereich der Genremalerei fast ausschließlich künstlich beleuchtete Szenen an. Bei nur einem Gemälde handelt es sich um eine Szene bei Tageslicht. Das *Kücheninterieur* im Querformat zeigt eine geräumige Küche mit gestampftem Fußboden und einer Holzbalkendecke. Zahllose Teller und Küchengeräte aus Zinn, Messing und Ton lassen auf die reichhaltige Ausstattung eines wohlhabenden Haushalts schließen. Im Zentrum des Raums steht ein Mann in schwarzer Tracht mit dem Kreuz des Ordens Santo Stefano an der Knopfleiste. Lächelnd zählt er die Münzen aus einem grauen Beutel ab. Vermutlich bezahlt er gerade die Pfirsiche, die ein Mädchen links im Bild einem Korb entnimmt. Dieser wiederum wurde von einem Mann gebracht, der noch links wartend in der Tür steht. Im Hintergrund ist eine weitere Frau zu sehen, die mit dem Spülen beschäftigt ist. Auch sie blickt sich zu der Szene im Vordergrund um. Im rechten Bildteil sitzt eine Köchin auf einem niedrigen Binsenstuhl und ist mit der Zubereitung verschiedener Speisen beschäftigt. Neben dem Kamin sitzt ein junger Mann, der sich sein entblößtes Bein kratzt.

An das Germanische Nationalmuseum kam das Werk Wolfgang Heimbachs am 25. November 1935, als es bei dem Pariser Kunsthändler Curt Benedict für 18 000 Francs angekauft wurde. Dieser hatte es zuvor dem Amsterdamer Händler Piet de Boer zugesagt und bereits zu diesem geschickt. Benedict und De Boer konnten sich jedoch einigen und Letzterer schickte das Bild von Amsterdam nach Nürnberg. Über weitere Vorbesitzer gibt es jedoch keine Kenntnisse. Ebenso unklar ist, ob sich hinter der scheinbar profanen Darstellung mit ihrer detailreichen Schilderung der Kücheneinrichtung eine bislang unbekannte Bedeutung verbirgt. Schließlich waren im 17. Jahrhundert sogenannte Küchenstücke vor allem in der flämischen und niederländischen Malerei ein beliebtes Bildmotiv, das versteckte Anspielungen auf allgemeine Aussagen enthielt. Ähnliche Themen und Darstellungen finden sich beispielsweise in den Werken von Willem Buytewech, David Teniers d. J. und Joachim Beuckelaer. MJH



David Teniers d. J.
Kücheninterieur
1644, Öl auf Kupfer, 55,5 × 77,5 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. 260



um 1652

Oldenburg



19

Die Begegnung von Jakob und Rahel

1652 — Öl auf Leinwand, 47,1 × 62,9 cm — bezeichnet unten rechts auf dem Stein: Oldenb. CHPW fec. 1652 — Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Inv. 2503 LM

Provenienz: 28. 11. 2020 Versteigerung im Auktionshaus Stahl, Hamburg

Literatur: https://rkd.nl/explore/images/244888 (Zugriff: 9. 12. 2021)

Die Begegnung von Jakob und Rahel gehört zu den wenigen biblischen Historien im Œuvre von Wolfgang Heimbach. Nach der biblischen Erzählung in Genesis 29 (9–30) hatte sich Jakob, der Sohn von Isaak und Rebekka, auf den Weg nach Mesopotamien begeben, um eine der Töchter seines Onkels Laban zur Frau zu nehmen. An einem Brunnen begegnet er Rahel, der jüngeren Tochter Labans, tränkt ihre Schafherde und gibt ihr einen Kuss. Später dient Jakob bei Laban zweimal sieben Jahre, um Rahel heiraten zu können.

Was bei Heimbach zunächst wie das romantische Stelldichein zweier Liebender aussehen mag, bei dem sich der Jüngling auf die Knie geworfen hat, um der Liebsten mit entblößter Brust seine Gefühle zu offenbaren, gibt sich auf den zweiten Blick als die biblische Begebenheit einer von Gott gewollten Verbindung zu erkennen: Jakob blickt dementsprechend auch nicht zu Rahel, sondern himmelwärts in Richtung des in den Wolken erschienenen Engels. Desgleichen hat Rahel ihren Blick nicht auf Jakob gerichtet, sondern bescheiden und keusch gesenkt. Der eigentlich Agierende ist damit der Engel, der auf Rahel herabblickt und ihr mit der gen Himmel erhobenen Hand den Willen Gottes zu erkennen gibt. Mit der anderen Hand weist er auf Jakob, den er ihr als den zuvor bestimmten Ehemann vorstellt.

Der Brunnen zur Tränkung der Tiere als der eigentliche Ort der Begegnung von Jakob und Rahel fehlt damit in Heimbachs Darstellung. Stattdessen konzentriert er seine Erzählung auf die Mitteilung des himmlischen Boten und die gemäßigte, gottergebene Reaktion des Liebespaars.

Die Begegnung von Jakob und Rahel ist ihrer Bezeichnung zufolge im Jahr 1652 entstanden, als Wolfgang Heimbach für ein halbes Jahr als Hofmaler für den Grafen Anton Günther in Oldenburg arbeitete. Es zeichnet sich wie einige andere zu Beginn der 1650er Jahre entstandene Werke durch seine hellen und frischen Farben aus. Mit den grünen, von Bäumen bestandenen Wiesen und den in der Ferne aufragenden Bergen schuf Heimbach das Bild einer idyllischen Landschaft, in deren Mittelgrund rechts eine Stadt zu erkennen ist. In ihre Richtung durchquert ein Paar ein Kornfeld, bei dem es sich auch um die beiden Protagonisten handeln könnte. JC

20

Badende Mädchen

um 1652 — Öl auf Kupfer, 30,8 × 41,3 cm — bezeichnet unten rechts: CHP / W / fec. ..6.. [›CHP‹ ligiert mit unterschriebenem ›W‹] — Augsburg, Kunstsammlungen und Museen, Inv. L 833

Provenienz: deutscher Kunstbesitz; Slg. Mrs. Joan Messing, New York; Auktion Sotheby's, London, 1977; dort erworben durch den Kreis der Freunde und Förderer der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und als Dauerleihgabe seit 1978 in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg

Literatur: The Leger Galleries 1977, Kat. 19 (als Christian Peter Willmann, Titel: *Garden of delights; a landscape with girls bathing*); Sotheby's 1977, Kat. 54 (als Johann König); Krämer 1978; Bushart 1979 (Abb. S. 55); Krämer 1984, S. 111f., Abb. 15, Signatur 26; Klessmann 1989, S. 695f. (Abb. S. 695); Michalski 1991, S. 38f. (m. Abb.); Schweers 1994, Bd. II, S. 753; Förderkreis Augsburg o. J., Abb.; Morsbach 1999, S. 63–66, 156, 160, Abb. S. 165

Der nackte Körper ist in der Kunst seit jeher ein beliebtes Thema, und Badeszenen waren gerade im Barock ein populärer Rahmen, um diesen zu zeigen. Bei Wolfgang Heimbachs sommerlicher Badeszene mit 16 jungen Frauen überrascht jedoch die realistische Auffassung. Die Frauen befinden sich an einem waldumsäumten Weiher. Während einige von ihnen im seichten Wasser baden, sind andere mit dem An- und Auskleiden beschäftigt. Zwei weitere geben sich lesbischen Spielen hin und werden dabei von zwei Badenden interessiert beobachtet. Die detailreich wiedergegebenen Kleidungsstücke der Frauen liegen im Gras verteilt und bilden den Vordergrund. Ein ferner Felsenberg und waldige Hügel schließen die intime Szene nach hinten ab.



Albrecht Dürer
Frauenbad
1496, Feder in schwarzer Tinte, 231 × 230 mm, Bremen, Kunsthalle, Inv. Kl 57

In der Malerei der Renaissance und des Barocks war die Darstellung weiblicher Akte beim Baden meist mythologisch motiviert. Vor allem die Göttin Diana, die in der antiken Mythologie für die Tugend der heterosexuellen Enthaltsamkeit steht, wurde häufig mit ihren Nymphen badend dargestellt. Doch gerade Diana ist auch ein Musterfall für lesbische Liebe, denn ihre Gefolgschaft zeigt sich oft in erotischer Zuneigung zueinander. Bei der Szene von Heimbach lassen sich allerdings keine Anzeichen dafür finden, dass es sich um eine mythologische Darstellung handelt. Vorbildlich für die sachliche Wiedergabe könnte die altdeutsche Malerei gewesen sein. Albrecht Dürer zeigte in seinem *Frauenbad* von 1496 sechs Frauen und zwei Kinder, die sich in einem Schwitzbad der Körperpflege widmen, und auch Lucas Cranach d. Ä. beschäftigte sich in dem Gemälde *Jungbrunnen* von 1546 mit dem Motiv der Badenden. Ähnliche Szenen finden sich in den Werken von Hans Sebald Beham, Albrecht Altdorfer oder Hans Bock d. Ä. Alle genannten Künstler verzichteten jedoch auf die Darstellung eindeutig lesbischer Szenen, schließlich wurde jede Form der gleichgeschlechtlichen Liebe als widernatürliche Unzucht angesehen, die nicht selten mit dem Tod bestraft wurde. Vermutlich fertigte Heimbach das Gemälde mit dem ungewöhnlichen Motiv und dem kleinen Format für die Privatgemächer seines Auftraggebers, bei dem es sich um den Oldenburger Grafen Anton Günther handeln könnte. MJH



21

Frauen beim Wäschewaschen

vor den Toren von Christianshavn, Kopenhagen oder »Waschelstucke« (?)

um 1652 — Öl auf Leinwand, 67,5 × 87,5 cm — unbezeichnet — Privatsammlung, Dänemark

Provenienz: 2019 erworben von der Rafael Valls Gallery

Literatur: Göttsche 1935, S. 78; Morsbach 1999, S. 192, 100 (Nennung im Dokument aus dem Niedersächsischen Staatsarchiv Oldenburg, Best. 20-6 C Nr. 3, auch in: Göttsche 1935, S. 17 f.); Foster 2016

Die vermutlich erste Beschreibung der dargestellten Szenerie bei Tageslicht findet sich in einem Dokument aus dem Jahr 1652 wieder, wo »ein Gemählde so von dem Stummen zur Ovelgönne also verfertigt als stunden etzliche Weiber wüschen, bleicheten und truckerten Ihr leinwand« beschrieben wird. Grund für die aktenkundige Beschreibung war der Diebstahl des Gemäldes aus dem Oldenburger Schloss im Sommer 1652.

Zwei Treppen führen herab zur Hauptszene im Vordergrund. Rund zwanzig Frauen sind auf den Stegen am Wasser mit den unterschiedlichen Arbeitsschritten des Wäschewaschens beschäftigt: vom Erhitzen des Wassers, der Behandlung der Wäsche mit den Füßen in länglichen Holzbottichen über das Spülen und Auswringen bis zum Zusammenlegen der gereinigten Wäsche. Anschließend wird die Wäsche zum Trocknen und Bleichen auf der angrenzenden Wiese ausgebreitet. Auch dieser Arbeitsschritt sowie der Abtransport der bereits getrockneten Wäsche, die zusammengefaltet auf dem Kopf in Richtung Stadt getragen wurde, wird simultan dargestellt. An die Szenerie der waschenden Frauen schließen sich zahlreiche kleinere Szenen an. Aus der Mitte gerückt ruht eine Frau auf dem Rasen. Rechts daneben ist eine Szene zu beobachten, die auch die Aufmerksamkeit von einigen Frauen auf dem Steg auf sich gezogen hat. Es scheint, als wolle eine Frau eine andere Frau ihrer Kleidung entledigen. Mit der einen Hand greift sie nach dem Rock, mit der anderen hält sie die Hand der sich wehrenden Frau ab, die zusätzlich von einer weiteren Frau am Ärmel festgehalten wird. Vermutlich soll die Kleidung am Steg gewaschen werden. Weitere Personen beobachten das Treiben der Frauen, wie der Mann vor dem Haus, der von seinem Buch aufschaut. Die Ankunft zweier Reisender lenkt die Aufmerksamkeit einiger Frauen auf die offene Kutsche, die rechts den schmalen Weg in Richtung der im Hintergrund dargestellten Stadt entlangfährt. Der Mann, der den Hut zum Gruß vom Kopf genommen hat, schaut über die Schulter zurück auf die Szene am Wasser. Die hochgezogenen Röcke und die zum Teil freizügigen Dekolletés der Frauen waren ein ausgesprochen erotisch aufgeladenes Bild, das es nur selten in der Öffentlichkeit zu sehen gab.

Der Mann in der Kutsche ist als der Künstler selbst zu identifizieren. Da das Werk zu der im historischen Dokument wiedergegebenen Beschreibung des gestohlenen Gemäldes passt und darüber hinaus kein weiteres Werk von Heimbach mit der Darstellung von waschenden, trocknenden und bleichenden Frauen bekannt ist, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um das Gemälde *Waschelstucke* handelt, das Heimbach in den sechs Monaten seiner Anstellung am Oldenburger Hof anfertigte. Die Vedute in der Ferne, vor allem das Schloss hat große Ähnlichkeit mit der Architektur des Oldenburger Schlosses im 17. Jahrhundert. Heimbach könnte folglich mit diesem Werk seine Heimkehr an den Oldenburger Hof dokumentiert haben. Die Verortung nach Oldenburg oder doch nach Kopenhagen kann jedoch nicht endgültig sichergestellt werden. KH





22 Die Badende

um 1652 — Öl auf Leinwand, 43,1 × 30,6 cm — unbezeichnet — Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 7.281

Provenienz: seit 1696 auf Schloss Rosenborg nachweisbar

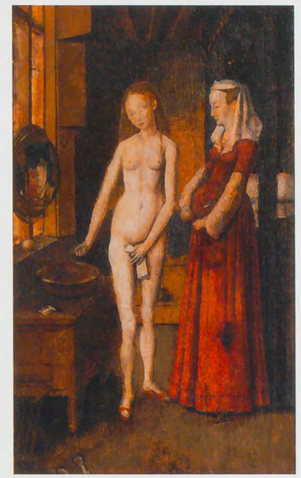
Literatur: Göttsche 1935, S. 49, 73; Nicolson 1979, S. 57; Ausst.-Kat. Kopenhagen 1980, S. 8, 19, Kat. 5; Morsbach 1999, S. 66 f., 160, Abb. S. 168

Eine einzige Kerze erleuchtet einen Innenraum, in dem eine junge Frau unbekleidet in einem Wasserbecken steht. Sie lässt sich von einer Magd, die neben ihr niederkniet, die Beine waschen. Die Badende hat die Pose eines klassischen Kontraposts eingenommen und stützt sich mit der rechten Hand auf den Rücken der Magd. Auf dem Kopf trägt sie einen Turban, dessen Ende als Tuch in einem weiten Bogen bis zur linken Hand geführt ist und dadurch die Scham verdeckt. Offensichtlich betrachtet sich die Badende in einem Spiegel, der – wie die Kerze – auf der Sitzfläche eines Stuhls aufgestellt ist, wobei die Lichtquelle durch die Rückenlehne verdeckt wird. Im Hintergrund ist links ein Baldachin über einem Bett zu sehen, während rechts eine zweite Dienerin den Raum betreten hat.

Wie Gertrud Göttsche bemerkte, wirkt die Figur der Badenden »seltsam altertümlich«. Das dürfte auf den Umstand zurückzuführen sein, dass sich der Maler bei dieser Darstellung an Vorbildern aus der altniederländischen Malerei orientierte. Ein heute verlorenes Gemälde einer *Frau bei der Toilette* von Jan van Eyck mag hier Pate gestanden haben.[1]

Das Gemälde ist höchstwahrscheinlich während der Tätigkeit Heimbachs als Hofmaler von Graf Anton Günther in Oldenburg im Jahr 1652 entstanden, denn es ist möglicherweise mit dem *Badestucke* identisch, das in der Entlassungsurkunde Heimbachs genannt wird. Nach dem Tod des Grafen im Jahr 1667 gelangte es in den Besitz der dänischen Krone und wurde 1775 im Inventar von Schloss Rosenborg als *ein Nachtstyk, auf dem sich Venus die Beine waschen lässt*, verzeichnet.

Dass die nackte Badende damit ursprünglich als Darstellung einer Venus intendiert war, erscheint durchaus denkbar. Denn eine solche Figur ohne symbolische Bedeutung hätte sicher als anstößig gegolten. Zumindest steht der Aspekt des Sich-Betrachtens und des Betrachtet-Werdens auch bei diesem Werk im Vordergrund, ähnlich wie bei Heimbachs *Dame bei der Toilette* (Kat. 4). Die nackte Badende betrachtet sich im Spiegel, während der Blick der Betrachtenden auf sie fällt und er dadurch zum Voyeur wird. In diesem Zusammenhang steht auch der üppige rote Vorhang, der die pikante Szene sowohl verdecken als auch freigeben kann. Nach moralischen Maßstäben unbedenklich wird dieser Stoff erst, wenn es sich nicht um eine beliebige nackte Frau, sondern um Venus handelt, die aus der römischen Mythologie bekannte Göttin der Liebe und Schönheit. JC



Kopie nach Jan van Eyck
Frau bei der Toilette
o. J., Öl auf Holz, 27,2 × 16,3 cm, Cambridge, Harvard Art Museum, Inv. 1969.83

1 Das verlorene Gemälde ist durch zwei Bildwerke überliefert; zum einen durch eine Kopie nach Jan van Eyck sowie als Teil des Gemäldes von Willem Haecht *Die Galerie des Cornelis van der Geest*, 1628, Öl auf Holz, 104 × 139 cm, Antwerpen, Rubenshuis. Vgl. Morsbach 1999, S. 66 f., 160, 169.



23 Fünf Personen am Kaminfeuer (Der Brief)

um 1650 — Öl auf Leinwand, 73 × 58 cm — bezeichnet unten links: Joanne Pittor[e] / 165[] — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 21.788

Provenienz: 1992 erworben auf der 686. Math. Lempertz'schen Kunstversteigerung, Köln

Literatur: Morsbach 1999, S. 58–60, 153, 156, Abb. S. 161, dort weitere Literatur; Morsbach 2008, S. 284 f.

In einer kargen Zimmerecke haben sich nach Einbruch der Dunkelheit drei Männer zur gemeinsamen Lektüre eines Briefs zusammengefunden. Ihre Stühle sind halbkreisartig um ein brennendes Kaminfeuer gruppiert. Dieses wird durch die Person im Vordergrund teilweise verdeckt. Ein Herr in Straßenkleidung und Hut nimmt das Amt des Vorlesers wahr, wobei ihm ein junger Bursche mit einer für die Betrachtenden unsichtbaren Kerze assistiert. Die Körperhaltung der Zuhörer deutet auf Interesse und gespannte Aufmerksamkeit. Im Hintergrund links hantiert vor einem gedeckten Tisch eine junge Frau mit einer Käsereibe. Ihre Aufmerksamkeit wird von einer nur schwer auszumachenden schwarzen Katze in Anspruch genommen, die im Dunkel des Bildvordergrunds mit einem Stück Käse oder einer Maus spielt.

Das Briefleser-Motiv nimmt in Wolfgang Heimbachs Werk eine große Rolle ein. Der Brief gilt in der niederländischen Kunst vorzugsweise als Accessoire der Frau. Häufig wird er als Liebesbrief interpretiert und ist dann mit einem gewissen erotischen Fluidum behaftet (etwa in Vermeers *Brieflesendem Mädchen* in Dresden). Briefe schreibende oder lesende Männer sind in der Regel Geschäftsleute im Dienst oder Soldaten, die mittels *billet-doux* um eine Frau werben. Beides trifft auf die Personen unseres Gemäldes nicht zu. Für einen Geschäftsbrief dürfte das mindestens vier Bögen umfassende Schreiben zu lang sein. Einen Liebesbrief schließt die anwesende Hörerschaft von vornherein aus.

Was bedeutet dann dieses Motiv hier? Es bieten sich eine eher pragmatische und eine eher psychologische Erklärung an. Zum einen lässt sich mittels Briefleser und Zuhörer das Problem meistern, bei Verzicht auf Gesten oder Emotionen mehrere Personen in einen sinnfälligen Kontext zu bringen. Zum anderen ist die zweifellos immense Bedeutung des geschriebenen Wortes für den gehörlosen Wolfgang Heimbach in Rechnung zu stellen. MR

24

Briefschreiber (recto)

1652/53 — Feder in Braun (recto) — Feder und Pinsel in Braun (verso), 18,2 × 12,7 cm — bezeichnet unten links: Wolffg. Pittore fecit, Wasserzeichen: 6 R p — Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 23390

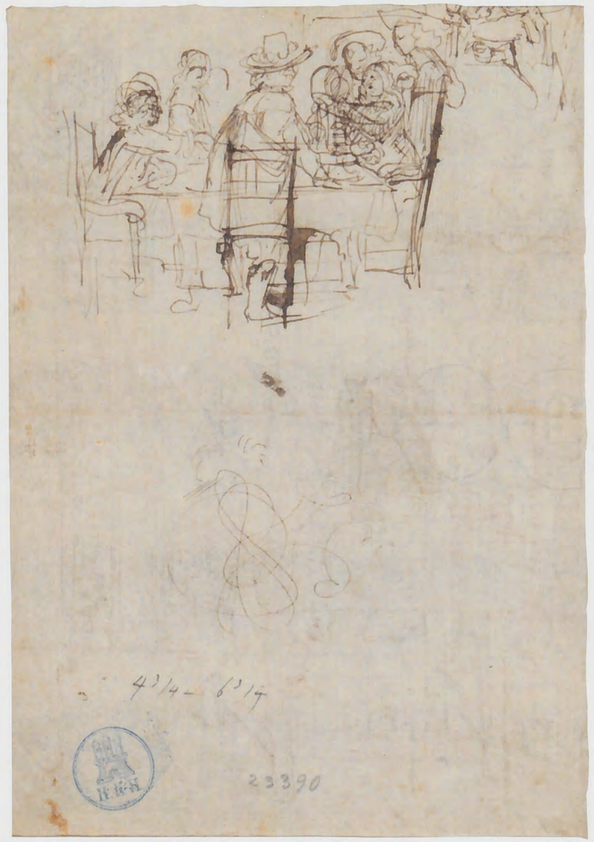
Provenienz: Georg Ernst Harzen (1790–1863), Hamburg (L. 1244) NH Ad: 01: 04, fol. 129 und Ad: 02: 01, S. 233; Legat Harzen 1863 an die »Städtische Gallerie« Hamburg; 1868 der Stadt übereignet für die 1869 eröffnete Kunsthalle

Literatur: Göttsche 1935, S. 47 f., 73, Nr. 17, Abb. 34 (verso 35); Ausst.-Kat. Berlin 1966, S. 117, Nr. 149, Abb. 153; Ausst.-Kat. Hamburg 1967, S. 32 f., Abb. und Nr. 43; Ausst.-Kat. Hamburg 1989, S. 68 f., Abb. und Nr. 29; Hofmann 1989, S. 210, Nr. 468; Morsbach 1999, S. 63, 71, 229, Abb. S. 231 (verso S. 230); Prange 2007, S. 181, Nr. 381



Das Blatt gehört zu den wenigen noch erhaltenen Zeichnungen des Künstlers. Die Bildthemen lassen sich in ausgeführten Genreszenen Wolfgang Heimbachs wiederfinden: Auf der Vorderseite sieht man einen Mann in hochwertiger Kleidung und Schleifenschuhen an einem Tisch sitzend einen Brief schreiben, links daneben hängen Umhang und Hut an der Garderobe, wie wir sie im Gemälde *Zwei Männer im Gespräch* wiederfinden können (Kat. 37). Dahinter könnte ein Degen an der Wand hängen, wie wir ihn im Werk *Im Wirtshaus* (Kat. 34) am Bund der sitzenden Figur ausmachen können. Auch hier legte Heimbach in der schnell gezeichneten Skizze sein Augenmerk auf die detaillierte Darstellung der Kleidung. Im Hintergrund öffnet sich, wie so häufig, die Bildszene durch eine Tür, durch die weiteres Bildpersonal in den Raum hineinschaut, und ergänzt das Narrativ zusätzlich durch eine Darstellung in der Supraporte. Die gesamte Bildszene fand in keinem noch bekannten Werk seine Ausführung, jedoch kann man starke Parallelen in Haltung, Kleidung sowie Frisur der am Tisch sitzenden Figur des Gemäldes *Der Schreiber* von 1653 finden. Das Motiv einer Gesellschaft zu Tisch auf der Rückseite des Blattes verarbeitete Heimbach in dem

Figurengruppe um einen Tisch (verso)



Abendlichen Mahl (Kat. 15). Ähnliche Figurengruppen in abendlicher Szenerie finden wir auch in der *Wirtshausszene* (Vgl.-Abb. aus Kat. 34). Die Verdichtung der Figuren am rechten Tischende um eine sitzende Frau lässt die Zeichnung näher an das Kieler Werk rücken, finden wir dort doch spiegelverkehrt eine ähnliche Szenerie sowie ein Gemälde in der Supraporte.

Durch die Ergänzung »Pittore« in seiner Signatur lässt sich vermuten, dass die Zeichnung kurz nach Heimbachs Aufenthalt in Italien entstanden ist. KH



Wolfgang Heimbach
Der Schreiber
1653, Öl auf Leinwand, 43,6 × 31,2 cm, Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 7.282

1653

bis

1662

Kopenhagen

25

Abendliche Gaststube mit Bettlern



1655 — Öl auf Leinwand, 85 × 160 cm — bezeichnet unten rechts: Wolfgang Heimbach 1655 — Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. 1991/1851

Provenienz: amerikanischer Privatbesitz; 1991 aus New Yorker Kunsthandel erworben

Literatur: Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 120, Bd. 3, Abb. 1616–1619; Pieken 1997; Morsbach 1999, S. 76–78, S. 171, Abb. S. 178

In dem zentralperspektivisch angelegten Raum treffen sich die Fluchtlinien im Türdurchgang, über dem ein Gemälde mit einer Kreuzigungsgruppe hängt. Es wird gerahmt von der Jahreszahl 1550. Göttliches Licht fällt auf Christus. Im Gastraum reflektieren weiße Tischtücher das Kerzenlicht, sodass die Speisenden – wohlhabende Patrizier – optisch hervortreten. Im Vordergrund gart über offenem Feuer Fleisch. Bedürftige kommen herein, darunter eine Frau. Sie hat ein Kind an der Hand und ist vielleicht die Ehefrau des Manns mit dem Kind auf dem Rücken. Demütig den Kopf gesenkt, bewegt sie sich direkt auf die Betrachtenden zu. Ihre akzentuierte Rolle in der Komposition unterstreicht die Geste des Patriziers links im Vordergrund: Er wendet sich um zu zwei Männern in der linken Ecke und zeigt dabei, so wie das Kind neben ihm, auf die Frau.

Das Thema des Bildes ist die Barmherzigkeit. Im Christentum zählt dazu, Hungrige zu speisen, Durstige zu tränken und Fremde zu beherbergen (Matt 25, 40): »Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir [Jesus Christus] getan.« Jesus ist in den Armen gegenwärtig, Nächstenliebe ist demzufolge Gottesliebe.

Das Lichtmotiv erscheint als allgemeiner Verweis auf die Heilsbotschaft Christi: »Ich bin in die Welt gekommen als ein Licht, damit, wer an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe.« (Jo 12, 46). Die strenge Zentralperspektive findet sich vergleichbar auf Darstellungen des Letzten Abendmahls, das Jesus mit seinen Jüngern kurz vor seinem Tod am Kreuz feierte.

Das Gemälde ist ein Zeugnis der 1536 in Dänemark unter dem Anhänger Luthers, Christian III. von Dänemark und Norwegen, eingeführten Reformation. In seiner 43. These thematisiert Luther die Barmherzigkeit: »Man lehre die Christen, dass wer dem Armen gibt oder dem Bedürftigen leiht, besser handelt, als wer Ablass löst.«
1550 erschien die erste vollständige dänische Übersetzung der Bibel aus dem Griechischen. SB

26

Die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten

1657 — Öl auf Leinwand, 76 × 110 cm — bezeichnet unten mittig: CHMPW feci; unten rechts: CHMPW feci 1657 — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 10.484

Provenienz: 1935 Dr. Curt Benedict, Paris; 1935 Richard Goetz, Paris; 1939 D. A. Hoogendijk & Co., Amsterdam; seit 1941 Landesmuseum Oldenburg

Literatur: Göttsche 1935, S. 70, 77, Nr. 57, Abb. 77; Keiser 1967, S. 106 (m. Abb.); Morsbach 1999, S. 226; Galerie Neuse 2001, S. 20; Reinbold 2013

»**Da erschien dem Josef** im Traum ein Engel des Herrn und sagte: Steh auf, nimm das Kind und seine Mutter, und flieh nach Ägypten; dort bleibe, bis ich dir etwas anderes auftrage; denn Herodes wird das Kind suchen, um es zu töten.« Die im Matthäusevangelium beschriebene Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten wurde immer wieder in Werken der sakralen Kunst aufgegriffen, wobei vornehmlich die Motive der *Flucht* und der *Ruhe auf der Flucht* Verwendung fanden. Bedeutende Maler des Barocks wie Peter Paul Rubens, Jakob Jordaens oder Bartolomé Esteban Murillo widmeten sich dem seltener aufgegriffenen Motiv der *Rückkehr aus Ägypten* und verliehen damit dem Bildtypus des »Heiligen Wandels« – der Darstellung der Heiligen Familie als Gehende beziehungsweise Reisende – Ausdruck, der als Motiv der katholischen Gegenreformation Verbreitung erfuhr.

Auch Wolfgang Heimbach setzte sich mit diesem Thema auseinander und bearbeitete es in zwei Gemäldefassungen von 1649 und 1657. Das Oldenburger Bild, das Heimbach als Hofmaler König Frederiks III. in Kopenhagen schuf, zeigt die von zwei Engeln begleitete Familie, die nach langjährigem Exil sichtlich erschöpft in Galiläa eintrifft und von einem Ehepaar hingebungsvoll willkommen geheißen wird. In Szene gesetzt werden die Hauptakteure durch ihre meisterlich ausgeführten, farbenprächtigen Gewänder und die von Heimbach souverän beherrschte Hell-Dunkel-Malerei. Eine herausragende Stellung nimmt dabei der rechts im Bildvordergrund schreitende Engel ein, der perspektivisch hervorgehoben ist und durch sein orangerotes Gewand besondere Aufmerksamkeit erregt. Unter der narrativen Oberfläche des Gemäldes artikuliert sich die religiöse Selbstverortung des Malers, der während seines Italien-Aufenthalts zwischen 1640 und 1651 zum Katholizismus konvertiert war und nach seiner Rückkehr ein unmissverständliches Bekenntnis zur Gegenreformation malte. Eine derartige Positionierung Heimbachs am streng protestantischen Hof Frederiks ist durchaus bemerkenswert – sie lässt aber erahnen, dass die Entstehung des Gemäldes privat motiviert war. MK



27

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

1657 — Öl auf Holz, Queroval, 20×26 cm — bezeichnet links auf dem Stein: 1657 CHP/W — Privatbesitz

Provenienz: vor 1988 im Senger Bamberg Kunsthandel; von 1988 bis 2001 Galerie Neuse, Bremen; seit 2001 in Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Göttsche 1935; Gilly 1983, S. 89–120; Weltkunst 1988, Titel; Morsbach 1999, S. 21, 226, Abb. S. 221; Galerie Neuse 2001, S. 20 (m. Abb.)

Dass sich Wolfgang Heimbach nach seinem Aufenthalt in Italien eingehender mit der Kindheit Jesu und der Flucht aus Betlehem beschäftigte, belegt auch das Gemälde *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, das im selben Jahr wie die *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* (Kat. 26) in Kopenhagen entstand. Das Motiv der Ruhe oder Rast wurde erst im späten Mittelalter von der bildenden Kunst aufgegriffen und seitdem unter anderen von Tizian, Caravaggio und Anthonis van Dyck bearbeitet. Als Vorbild diente Heimbach wohl das 1504 entstandene Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. (Berlin, Gemäldegalerie), das zu den bekanntesten und künstlerisch bedeutendsten Behandlungen dieses Themas zählt. Analog zu Cranachs Darstellung zeigt Heimbach Jesus, Maria und Josef in einem Moment der Ruhe inmitten einer idyllischen, detailliert ausformulierten Ideallandschaft, die mit ihrer üppigen Vegetation, der mittelalterlich anmutenden Stadtsilhouette und der Bergkette im Hintergrund an den mitteleuropäischen Raum erinnert. Auffallend ist der vom Künstler herausgearbeitete Altersunterschied zwischen Maria, die wie ein junges Mädchen wirkt, und Josef, der als gebeugter, alter Mann dargestellt ist. Die in klassischer Dreieckskomposition gezeigte Familie bildet eine in sich ruhende und geschlossene Einheit, die Zusammengehörigkeit, Geborgenheit und Harmonie vermittelt und von vier Putti umsäumt wird. Das Familienidyll inmitten eines paradiesischen Gartens erweckt den Eindruck himmlischen Friedens und kündet von der Allgegenwart Gottes. Die Strapazen der langen, beschwerlichen Reise scheinen in weiter Ferne zu liegen.

Dass die Rast aber nur von kurzer Dauer sein kann, veranschaulicht eine kleine Szene in der linken Bildhälfte, in der die flüchtende Familie mit Esel erkennbar ist. Durch seine allegorische Bildsprache und die Verwendung prägnanter Motive der christlichen Ikonografie gibt sich Heimbach auch in diesem Gemälde als leidenschaftlicher Anhänger des Katholizismus zu erkennen. MK



28

Der gegeißelte Christus

1658 — Mischtechnik auf Eichenholz, 47,5 × 57,4 cm — bezeichnet unten rechts: Wolffg H[…]; auf der Rückseite: Aprilis 17 / Maius 29 / den Anno 1658 [Monogramm?] / 100 […] — Landesmuseum Mainz, Generaldirektion Kulturelles Erbe, Inv. 89/74

Provenienz: vor 1783 Sammlung des Hofrats von Gumpert, Düsseldorf; 27. 1. 1783 Sammlung des Joseph Franz Anton Graf von Waldburg-Zeil-Wurzach, ab 1784 Schloss Wurzach, 1796–1802 Wien, 1802–1806 London; Versteigerung London 24.–26. 4. 1806 (für 3,3 £ an unbekannt); ca. 1928/29 Kunsthandlung Kurt Rohde, Berlin; Versteigerung Brügge 20. 3. 1929, Lot 28 (als Artus Wolffort, Einlieferer: J. V. D. C.); 1938 im deutschen Kunsthandel (vermutlich Isidor Reiling, Mainz); 1989 Landesmuseum Mainz

Literatur: Anonym 1803, S. 11; Gerson 1946, S. 8–10; Schlüter-Göttsche 1966, S. 1–25, bes. S. 13 f. und Tafel 12, Abb. 23; Schlüter-Göttsche 1978, S. 52–58, bes. S. 56 f., 58, Anm. 4, Abb. 5; Morsbach 1999, S. 226, Abb. S. 227 (seitenverkehrt); Rosenberg/Mandrella 2005, S. 77, Nr. 349 (m. Abb., als Ambroise Frédeau); Frankhäuser/Paas 2009, S. 121, Kat. 61 m. Abb. (als ein Mitglied der Familie Vaillant); Krul 2020 (m. Abb. 5), URL: https://bulletin.rkd.nl/nl/bulletin-2019-2020/hans-schneider-en-de-veilingcatalogi-van-david-reiling/ (Zugriff: 9. 8. 2021)

Das ikonografisch außergewöhnliche Gemälde zeigt Christus nach der durch Pontius Pilatus angeordneten Geißelung (Mt 27,26; Mk 15,15; Jo 19,1) in der Kulisse des Prätoriums. In einer metallenen Schüssel stehend, wird er von zwei Engeln gewaschen, während er seine vor ihm kniende, vom Jünger Johannes gestützte Mutter Maria segnet.

Heimbach verband hier die (seltene) Bildtradition, in der Maria und Johannes Zeugen der Geißelung sind beziehungsweise vor dem sich auf einem Podest präsentierenden Schmerzensmann mit Wundmalen und Dornenkrone knien, mit Motiven einer Engelpietà, bei der sich trauernde Engel um den geschundenen Körper Christi kümmern, und mehr noch mit dem Motiv des Abschieds Christi von seiner Mutter.

Das Gemälde war einst Teil der berühmten Sammlung des Joseph Franz Anton Graf von Waldburg-Zeil-Wurzach (1748–1813). Wenn die im Londoner Katalog dieser Sammlung von 1803 überlieferte Jahreszahl 1658 korrekt ist, die sich noch heute in einer Beschriftung auf der Rückseite der Tafel wiederfindet, entstand das Werk in der Kopenhagener Zeit Heimbachs. Es kann dann nicht – wie von Gertrud Schlüter-Göttsche 1966 vorgeschlagen – identisch sein mit einem lediglich archivalisch fassbaren Werk, das Heimbach 1652 für Graf Anton Günther von Oldenburg schuf und das in einer Aufstellung seiner Arbeiten aus dieser Zeit mit der Themenangabe »von Christi Leiden der Geißelung«[1] geführt wird.[2] Schlüter-Göttsche kannte, ebenso wie Horst Gerson und zuletzt Christiane Morsbach, nur eine Schwarz-Weiß-Abbildung des hier besprochenen, seit seinem letzten Abtauchen im deutschen Kunsthandel in den 1930er Jahren als verschollen geltenden Bildes, das 1989 als Werk eines unbekannten Künstlers vom Landesmuseum Mainz angekauft und dort jüngst von der Autorin identifiziert wurde. JE

1 Aufstellung abgedruckt in Göttsche 1935, S. 17 f. **2** Eine ausführliche Publikation der Provenienz des Bildes durch die Autorin ist in Vorbereitung und wird 2023 im Sammelband »Art Stories from the Netherlands and Italy, 1550–1800« erscheinen.



29

König Frederik III. von Dänemark

kniend vor der Schlacht von Nyborg

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

Literatur: Göttsche 1935, S. 59, 75, Nr. 35; Wirth 1967, Sp. 504; Ausst.-Kat. Kopenhagen 1988, S. 36, Nr. 85 f. (Medaille, Abb. S. 395), S. 155 f., Nr. 563 (Farbtafel X), S. 394, Nr. 1344; Ausst.-Kat. Münster/Osnabrück 1998, S. 249, Nr. 727; Morsbach 1999, S. 211, Abb. S. 217; Bøggild Johannsen 2010, S. 321, 341–344, Tafel XIII (freundlicher Hinweis von Peter Kristiansen, Kurator der Königlich Dänischen Sammlungen Schloss Frederiksborg, 3. 12. 2021); Lühning 2007, S. 85, Abb. 6 und S. 89 (die Interpretation »der König bittet den Engel um den Sieg« ist nicht mehr zu diskutieren)

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

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

Das Bild soll eine Vision des Königs während der Schlacht zeigen: Der Sieg und die Rettung Dänemarks sei göttlicher Hilfe zu verdanken. Krieg war nach damaliger Auffassung ein Gottesurteil im Konflikt konkurrierender Ansprüche. Schon Frederiks Vater Christian IV. hatte 1617 einen Orden »De væbnede Arm« (Der bewaffnete, biblische Arm Gottes, vgl. Exod. 6,6, Deut. 4,34, 5,15; Ps. 89, 11/14, Luk 1,51) für siegreiche Offiziere gestiftet, den Schwertarm auf Medaillen geprägt und auf Fahnen und Feldzeichen geführt. Der Orden wurde indes 1633/34 mit dem Elefantenorden vereinigt, dessen weiß-blauen Großmeistermantel Frederik III. hier trägt.

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





30 Die Spinnerin

1659 — Öl auf Leinwand, oval, 26,5 × 20 cm — bezeichnet unten rechts: unleserlich CP / W / Fec 1659, W H fec. 1659, WHH 1659 — Oldenburg, Stadtmuseum, Dauerleihgabe der niedersächsischen Sparkassenstiftung, Inv. 0177/86

Provenienz: Slg. E. Sadolin, Dragör, Dänemark; von dort nach London, Brian Koetser Gallery, nach 1983 als Dauerleihgabe der Sparkassenstiftung im Stadtmuseum Oldenburg

Literatur: Göttsche 1935, S. 53 f., 75, Kat. A34, Abb. 47; Weltkunst 1965, S. 335; Gilly 1983, S. 97; Morsbach 1999, S. 78 f., 174, Abb. S. 179; Morsbach 2008, S. 164

Die ovale Genreszene ist eines der vielen kleinformatigen Werke Wolfgang Heimbachs, die während seiner Zeit am Kopenhagener Hof entstanden. Die Nachtstücke aus dieser Zeit thematisieren fröhliche Tischgesellschaften (Kat. 34), abendliche Unterhaltungen (Kat. 37) oder häusliche Tätigkeiten (Kat. 31). Im Bildzentrum dieses Gemäldes sitzt eine junge Frau am Spinnrad. Sie wird durch die verdeckte Kerze auf der Sitzbank beleuchtet. In ihrer Kleidung und Kopfbedeckung ähnelt sie den Figuren in anderen Nachtstücken (Kat. 31, 34). Auch das weitere Bildpersonal lässt sich in einigen Werken, die um 1660 entstanden, wiederfinden. In einem dunklen Kolorit gehalten, ergänzt um akzentuierte Rot- und Grüntöne, öffnet sich die Komposition diagonal nach hinten links.

Der Blick der Betrachtenden wird von der mit Kerzenlicht beleuchteten Szene im Vordergrund in den verschatteten Mittelgrund geführt, wo zwei Männer an einem Kachelofen sitzen. Rechts schaut einer der Männer von seinem Buch auf und beobachtet gedankenverloren die Spinnerin bei der Arbeit. Kaum vom Schein der Kerze erfasst, ruht ein weiterer Mann in einem Armlehnstuhl. Parallel zum schräg gestellten Spinnrad und der im Dreiviertelprofil dargestellten Spinnerin befindet sich ein Tisch mit Bierkrug. Die zweite illuminierte Szene der kleinen Holztafel wird von der im Hintergrund dargestellten Magd dominiert. Mit herausgestreckter Zunge trinkt sie den Inhalt der großen Schale. Die verdeckte Lichtquelle erleuchtet den Rücken sowie das zur Tür gewandte Gesicht der Magd und zeigt die aufgereihten Teller an der Wand. Ihr wachsamer Blick in Richtung Tür verrät uns, dass sie dabei ist, etwas Verbotenes zu tun.

Heimbach bediente sich in dieser Szenerie wieder der ihm bekannten Stilmittel der niederländischen Malerei und spielte mit der Darstellung klassisch tugendhafter Motive, wie der still arbeitenden Spinnerin, indem er ihr die Maßlosigkeit der Magd im Hinterzimmer entgegenstellt. Heimbach erweiterte so das Narrativ der ruhigen Vordergrundszene durch die im Hintergrund agierenden Bildfiguren (vgl. Kat. 14) und schafft bei den Betrachtenden Raum für Interpretation. KH



31 Nähende Frau, Kavalier und Magd bei Kerzenlicht

1660 — Öl auf Holz, 32,5 × 26,5 cm — bezeichnet unten mittig: Copenhag / Anno / CHFec / W / 1660 — Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 2439

Provenienz: Lewis und Simons, London 1927; Kunsthandel Amsterdam 1934; vor 1940 Privatsammlung Antwerpen; 1940 Mensing & Fils (Frederik Muller & Co.) Amsterdam; nach 9. 4. 1940 unbekannter Eigentümer; vor 1957 deutscher Kunsthandel; dort 1957 erworben

Literatur: Göttsche 1935, S. 54, 75: Nr. 38, Abb. 48; Schweers 1981, Bd. 1, S. 388; Schweers 1986, S. 140; Schweers 1994, Bd. 2, S. 753; Morsbach 1999, S. 79 f., 174, Abb. S. 180; Morsbach 2008, S. 292

In einem achteckigen Hochformat hat Heimbach ein Interieur mit drei Personen gegeben, das vom Schein einer Kerze beleuchtet wird und zu den caravaggesken Arbeiten des Künstlers zu zählen ist. Kompositionell ausgewogen sind die Figuren über das Bildformat verteilt: In der Mitte sitzt eine junge Frau bei einer Näharbeit, während rechts ein Kavalier mit nachdenklicher Geste auf sie blickt und links eine Magd mit einem Krug den Raum durch eine Tür verlässt und dabei zurück auf den Kavalier blickt. Von diesem über Blicke gesponnenen Beziehungsgefüge scheint die ganz in ihre Arbeit versunkene Näherin keine Kenntnis zu nehmen. Ihren Oberkörper hat sie weit nach vorn gebeugt, sodass der Blick auf ihr Dekolleté fällt, womit zugleich amouröse Absichten des Kavaliers nahegelegt werden.

Frontal gegebene Figuren mit vorgebeugtem Oberkörper, die in starker Verkürzung dargestellt sind, wie eben die Näherin, finden sich in Heimbachs Werk häufiger.[1] Die größten Übereinstimmungen bestehen zu dem Werk *Die Näherin* in Privatbesitz, in dem der Fokus auf einer einzelnen, nähenden Frau liegt, die im Bildzentrum dargestellt ist, während eine Bedienstete den Raum durch eine Tür hinten rechts verlässt.[2]

Vorbilder für Darstellungen von Damen bei häuslicher Handarbeit sind sicherlich in der niederländischen Kunst der 1620/30er Jahre zu suchen. Ein Beispiel hierfür ist Judith Leysters Gemälde *Mann, der einer jungen Frau Geld anbietet* von 1631. JC

1 Vgl. dazu die zentrale Figur in *Kücheninterieur* (Kat. 18); *Der Schreiber* (Vgl.-Abb. aus Kat. 24).
2 Sowohl Göttsche 1935, S. 41, Anm. 1, S. 73, als auch Morsbach 1999, S. 52, gehen davon aus, *Die Näherin* wäre um 1646/47 und damit während Heimbachs Italien-Aufenthalt entstanden. Auch bringen sie das Werk in die Nähe der Gemälde in den Sammlungen der Galleria Borghese und der Galleria Doria Pamphilj. Eine Entstehung in Italien ist nicht erwiesen und erscheint der Autorin als nicht zwingend.



Judith Leyster
Mann, der einer jungen Frau Geld anbietet
1631, Öl auf Holz, 30,8 × 24,2 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. 564



32 Selbstbildnis

1660 — Öl auf Holz, oval, 26,3 × 20 cm — bezeichnet recto: Wolffg. Heimbach Conterfey; verso: Copenhagen 1660 — Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Inv. 2037 LM

Provenienz: 1994 erworben von der Kunsthandlung Frye & Sohn, Münster

Literatur: Göttsche 1935, S. 78 (als verschollen); Lorenz 1995; Morsbach 1999, S. 14, 211: Abb. S. 217; Haak 2001, S. 168, 278 (SB 4); Babin 2019, S. 143 f.

Das Gemälde ist das einzige autonome Selbstbildnis des Künstlers. Es zeigt die Halbfigur des Künstlers in Dreiviertelansicht, wobei er seine rechte Hand selbstbewusst in die Hüfte gestemmt hat, während die Linke die Utensilien des Malers hält: die Palette zum Abmischen der Farben, ein Tuch und mehrere Pinsel.

Der Dargestellte trägt auf dem Haupt eine dunkle Kappe sowie eine ebenso dunkle Jacke, über der eine wertvolle goldene Kette liegt, die als fürstliches Belohnungsgeschenk auf Heimbachs Tätigkeit als Hofmaler hinweist.

Das längliche Gesicht wird an den Seiten von leicht gewelltem, rötlichem Haar gerahmt, das sich auch an Schnurr- und Kinnbart wiederfindet. Heimbachs Züge sind ebenmäßig, seine Stirn ist hoch, die Nase gerade, und die Augenlider sind leicht gerötet. Besonders einnehmend ist die große Lebensnähe dieses mit größter Präzision und feinstem Pinsel gemalten Gesichts.

Wie die ungewöhnliche, weil rückseitig angebrachte Datierung anzeigt, entstand das Gemälde 1660 zu einem Zeitpunkt, an dem Heimbach mit Mitte vierzig als Hofmaler in Diensten des dänischen Königs Frederik III. in Kopenhagen stand und sich damit auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn befand. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Orden, den Heimbach rechts neben seinem Bildnis und oberhalb der Bezeichnung »Wolffg. Heimbach Conterfey« malte. Der Wappenschild zeigt ein rotes Herz mit grünem Lorbeerkranz über silbernem Grund, einem sechsspitzigen Kreuz aufliegt und von einer Krone bekrönt wird. Von diesem Wappen oder Orden wurde häufig behauptet, dass er dem Künstler vom dänischen König verliehen worden war.[1]

Diese Annahme erscheint jedoch insofern unwahrscheinlich, als dass Heimbach im 1640 datierten und höchstwahrscheinlich in Wien entstandenen *Nächtlichen Bankett* einen vergleichbaren Orden gemalt hat – also über ein Jahrzehnt vor seiner Tätigkeit am dänischen Hof von 1653 bis 1662. Zudem ist kein dänischer Orden bekannt, der dem dargestellten gleichen würde.[2] Kristina Hoppe glückte erst kürzlich der Fund eines Siegels von Woflf Heimbach, dem Vater Wolfgang Heimbachs, aus dem Jahr 1629 im Landesarchiv Oldenburg. Es zeigt dasselbe Wappen wie das Wiener Gemälde, das auf dem Selbstbildnis leicht variiert wurde, womit es sich in beiden Fällen recht eindeutig um das Familienwappen der Heimbachs zu handeln scheint. JC

1 Lorenz 1995; Haak 2001, S. 278; Babin 2019, S. 144. **2** Ich danke Peter Kristiansen, Kurator am Schloss Rosenborg in Kopenhagen, für diese Auskunft.



Detail vom Wappen/Orden, in: Wolfgang Heimbach
Nächtliches Bankett
1640, Öl auf Kupfer, 64,2 × 117,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 599-1640



Papiersiegel mit dem Wappen der Familie Heimbach
NLA OL, Slg 1, Best. 289 a Siegel Nr. 979



33

Reiterbildnis König Frederiks III. von Dänemark

vor der Schlacht von Nyborg

1660 — Öl auf Leinwand, 43 × 33,5 cm — bezeichnet unten rechts mittig: Copp: CP / W / 1660 — Frederiksborg, Schloss Frederiksborg, Inv. A 7324

Literatur: Göttsche 1935, S. 63, 76, Nr. 43, Abb. 63 (Bildnis Hans von Schack); Liedtke 1989, S. 42–59, 121–129, 206–211, 239–253, 265–273, 296 f., Abb. 17-7-178; Morsbach 1999, S. 212; Bohn 2010; Bøggild Johannsen 2010, S. 341–344, Anm. 134 mit weiteren Hinweisen (freundlicher Hinweis von Peter Kristiansen, Kurator der Königlich Dänischen Sammlungen Schloss Frederiksborg, 3. 12. 2021); Dethlefs 2016, auch online: https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/109041 (Zugriff: 10. 12. 2021); Lühning 2007, S. 84, Abb. 5 und S. 89

Der geharnischte König zu Pferde vor einer Schlacht ist ein typisches Herrscherbildnis des 17. Jahrhunderts. Allerdings trägt Frederik III. einen modischen Hut; ein Page links hält den Helm. Dafür befehligt hinter ihm ein hoher Offizier, kenntlich an Brustpanzer, Schulter- und Hüftschärpe die Truppen. Mit seiner Knollennase ähnelt er dem dänischen Reichsfeldherrn Hans von Schack (1609–1676), während der König die blaue Hüftschärpe und am Hals das Kleinod des Elefantenordens trägt.

Schack kommandierte die Dänen im Krieg gegen Schweden, auch in der Schlacht von Nyborg, die am 14./15. November 1659 den Krieg für Dänemark entschied und die hier im Hintergrund dargestellt ist. Zwei Lorbeerbäume als Siegessymbole sind dem Feldmarschall und dem König zugeordnet; dessen braunes Pferd ist an den Hinterbeinen und dem Kopf heller – isabellfarben. Seit der Belagerung von Ostende von 1601 bis 1604 war dies die Farbe der durch Beharrlichkeit Siegreichen.

Das Reiterbildnis im Harnisch wurde seit den Bildnissen Heinrichs IV. 1593 und Kaiser Rudolfs II. 1603 ein in Monumentalstandbildern und teils großformatigen Gemälden in ganz Europa verbreiteter Typ eines besonders repräsentativen Herrscherporträts: der Monarch als Souverän, als Herr über Krieg und Frieden. Geht das Pferd im Schritt, steht es für die Untertanen, die der Monarch regiert und lenkt, besonders aber, wenn das Pferd eine viel schwierigere Figur der hohen Schule der Reitkunst zeigt: die Levade. Das Pferd stellt sich auf die Hinterbeine, um dann zum Angriff vorwärts zu stürmen. Sein Reiter ist also berechtigt zum Angriffskrieg, eben als Souverän nach der modernen Staatsrechtslehre von Jean Bodin (*De re publica*, 1576). Hier hat Frederik III. zudem seinen Degen zum Angriff gezückt.

Der erfolgreiche Krieg stärkte das royale Selbst- und Sendungsbewusstsein: Noch 1660 proklamierte sich Frederik III. zum erblichen Souverän über Dänemark; das Bild der Erbhuldigung 1660 wurde 1666 Heimbachs wichtigstes Bild für den Dänenkönig (vgl. S. 28/29, Abb. 3). GD

34 Im Wirtshaus

um 1660 — Öl auf Holz, oval, 30,5 × 21,2 cm — unbezeichnet — Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. PAM 794

Provenienz: aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 im Schloss Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im Königlichen Schloss zum Georgengarten, Hannover; 1872 Slg. der Landschaftsstraße, Hannover; 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; 1925 vom Niedersächsischen Landesmuseum Hannover erworben

Literatur: Göttsche 1935, S. 54 f., 75, Kat. A37, Abb. 50; Van der Osten 1954, S. 68 f., Nr. 122; Grohn 1966, S. 126; Jung 1970, Abb. S. 148; Adriani 1977, S. 133, Abb. 129; Trudzinski/Heinrich 1980, S. 55; Schweers 1981, Bd. 1, S. 388; Gilly 1983, S. 97; Schweers 1986, S. 140; Trudzinski 1989, S. 66; Dülberg 1990, S. 35–37, Kat. 37; Schweers 1994, Bd. 2, S. 753; Morsbach 1999, S. 80–82, 174, Abb. S. 181, dort weitere Literatur; Morsbach 2008, S. 164; Lange 2020, S. 164

Das bekannte Motiv der Repoussoir-Figur vor der einzigen Lichtquelle im Raum findet bei Heimbach in vielen Bildszenen Verwendung und erzeugt in diesem kleinen Hochoval eine Tiefe in der dargestellten kleinen Gaststube. Die Kerze auf dem Tisch taucht die Gesichter der Figuren in markantes Licht und wirft die Schlagschatten der breiten Krempen der Hüte effektvoll an die Wand des Wirtshauses. Stilistisch weist ein weiteres Gemälde Wolfgang Heimbachs eine verblüffende Nähe in Bezug auf Bildpersonal und Thematik auf. Ist der Standort dieses Gemäldes nicht bekannt, helfen jedoch die Angaben zu diesem und jene zu der *Spinnerin* (Kat. 30), das Werk *Im Wirtshaus* zu datieren. Das Querformat *Wirtshausszene* ist auf das Jahr 1660 datiert, die *Spinnerin* auf 1659.

Da die beiden Wirtshaus-Bilder, vor allem in der Darstellung der Trachten, stilistisch eng verwandt erscheinen, liegt eine Datierung dieses Werks um 1660, also in die letzten Jahre Wolfgang Heimbachs am Kopenhagener Hof, nahe. Durch die Wahl des Hochformats, die diagonale Bildkomposition sowie die Reduzierung auf lediglich einen Bildraum wird hier eine zugespitztere Umsetzung des Bildthemas als in der *Wirtshausszene* gezeigt. Auch die Öffnung der Figurengruppe der fünf Männer in diesem Gemälde ist eine Ergänzung, die es den Betrachtenden ermöglicht, in die Szene einzutauchen. An der Kopfseite des Tisches ordert einer der Männer ein Bier bei der Magd, indem er ihr den Krug reicht und seiner Bitte mit dem Heben seines Hutes und dem zugewandten Blick Nachdruck verleiht.

Die aus dem Bild gerichteten Blicke des Mannes in der Ecke sowie des Mannes rechts außen und die parallel zueinander gestaffelten Pfeifen der Männer ergeben eine dynamische Bildkomposition. Das Bildthema der Wirtshausszene oder des fröhlichen Beisammenseins bei Pfeife und Bier war im 17. Jahrhundert populär, und so verwundert es nicht, dass Heimbach die Kopenhagener Gesellschaft häufig in diesem Kontext darstellte. Die immer wiederkehrenden Motive, wie die anfangs erwähnte Repoussoir-Figur, die Trachten und Bildthemen, zeigen Heimbachs Rückgriff auf niederländische Skizzen. So können in diesem Werk erneut die Einflüsse der Malerei eines Willem Duyster, den Heimbach in den 1630er Jahren vermehrt kopierte (vgl. Kat. 1), erkannt werden. KH



Wolfgang Heimbach
Wirtshausszene
35 × 44 cm, monogrammiert und datiert: 1660, Standort unbekannt (Angabe nach Göttsche 1935, S. 75)



35 Königin Christina von Schweden (1627–1689)

um 1660 — Öl auf Leinwand, 45 × 33,5 cm — unbezeichnet — Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv. GK 613

Provenienz: erworben vor 1819

Literatur: Robert 1819, S. 159, Kat. 1027; Robert 1830, S. 202 f., Kat. 1289; Eisenmann 1888, S. 350, Kat. 574; Gronau 1913, S. 29, Kat. 613; Gronau/Luthmer 1929, S. 34, Kat. 613; Luthmer 1934, S. 47, Kat. 613; Vogel 1958, S. 71, Kat. 613; Schnackenburg 1996, S. 142; Morsbach 1999, S. 212; Schmidt 2014, S. 75 f.; Tuyll van Serooskerken 2021, S. 27



Christina Augusta Wasa bestieg nach dem frühen Tod ihres Vaters Gustav II. Adolf von Schweden im Jahr 1644 den schwedischen Thron.[1] Sie war sehr gebildet, sprach mehrere Sprachen und verfolgte mit ihren breit gefächerten Interessen in den Bereichen Kunst, Religion, Philosophie und Mathematik das Ziel, die Hauptstadt Stockholm zu einem »Athen des Nordens« zu machen. Vermutlich war es schließlich Christinas Wunsch, zur katholischen Kirche überzutreten, der sie 1654 dazu brachte, auf den Königsthron zu verzichten und sich nach der Konversion dauerhaft in Rom niederzulassen.

Heimbachs Porträt von Königin Christina entstand 1660, während ihres Aufenthalts am Kopenhagener Hof: Als der schwedische König Karl X. Gustav im Februar 1660 verstorben war, hatte Christina Rom verlassen und sich nach Norden begeben, um sich in Schweden im Rahmen der bevorstehenden Ernennung des neuen Potentaten ihre bisherigen finanziellen Privilegien bestätigen zu lassen. Heimbach schuf drei Versionen ihres Porträts mit leichten Variationen. Von ihnen entstand das auf 1660 datierte Gemälde im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig vermutlich als erstes (vgl.

36 Königin Christina von Schweden

1661 — Öl auf Leinwand, 43 × 36 cm — bezeichnet auf der Brüstung: CWHFecit/Coppenh. 1661 — Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Inv. 2526 LM

Provenienz: 2021 erworben bei der Gallery Dickinson, London

Literatur: Ausst.-Kat. Stockholm 1966, S. 362, Nr. 877, Abb. S. 45



S. 102, Abb. 3). Die beiden anderen in Kassel und Münster zeigen die Komposition dagegen gespiegelt und stehen einander insofern näher.

Im Münsteraner Werk steht Christina auf einem Thronpodest, über dem ein Baldachin aufragt. Durch einen rückwärtig geöffneten Bogen fällt der Blick auf ein stark verkürztes, schmuckloses Gebäude. Auf dem Tisch links liegen die Reichsinsignien, das Zepter, die Krone und der Apfel. Christina selbst trägt ein bodenlanges, schwarzes Kleid, an dessen Ärmeln und Kragen ein blendend weißes Hemd mit Rüschen sichtbar ist. Ihr dunkelblondes Haar ist zu ›Affenschaukeln‹ geflochten und mit schwarzen Schleifen geschmückt. Während Christina in der einen Hand den Kommandostab hält, hat sie die andere selbstbewusst in die Hüfte gestemmt. Diese Darstellung entspricht den zeitgenössischen Beschreibungen ihrer Person, die im Ganzen als wenig damenhaft angesehen wurde. Zugleich macht Heimbachs Inszenierung deutlich, dass die Abgebildete auch nach ihrer Abdankung noch den Status einer Monarchin beanspruchte. JC

1 Zur Biografie siehe Ausst.-Kat. Stockholm 1966; Ausst.-Kat. Osnabrück 1997.

37

Zwei Männer im Gespräch

1661 — Öl auf Leinwand, 42 × 34 cm — bezeichnet links unterhalb der Tischplatte: Copp: CHFecit. / W / 1661 [W unterschrieben] — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 10.016

Provenienz: im 18. Jahrhundert Bestandteil einer 1745 versteigerten ostfriesischen Galerie; erworben 1938 aus der Sammlung Pannenborg (Göttingen)

Literatur: Morsbach 1999, S. 82 f., 190, Abb. S. 182, dort weitere Literatur; Morsbach 2008, S. 293 f.

Eines von Wolfgang Heimbachs wohl letzten in Kopenhagen entstandenen Nachtstücken spielt in einem vertäfelten Zimmer und wird nur von einer einzigen unsichtbaren Kerze auf einem Tisch erleuchtet, die ein mächtiger Bierhumpen aus Steinzeug verdeckt. Die bescheidene Lichtquelle ermöglicht eine delikate Feinabstufung des Lichts. Es fällt auf zwei Männer und akzentuiert zugleich eine Außenwand des Zimmers samt Fenster. Feinste Reflexe zeigen sich in den Gesichtern, an den wenigen Gegenständen auf dem Tisch, an den Accessoires der Kleidung und sogar an den Bleifassungen der rechteckigen Glastafeln des Fensters. Der am Tisch in einem Polstersessel sitzende Mann ist als dem Licht Nächster besonders herausgestellt. Mit aufgestütztem Arm raucht er eine Tonpfeife und hat wie um nachzudenken den Blickkontakt zum Eintretenden unterbrochen. Kein Zweifel, er ist die wichtigere Person von beiden und wird augenscheinlich in seiner abendlichen Muße gestört. Sein höherer Status zeigt sich auch daran, dass er sich beim Eintritt des anderen nicht erhebt. Der zweite, im Profil wiedergegebene Mann erstattet Bericht oder macht eine Meldung. Degen an der linken Seite und Alamodestock in der Hand deuten auf einen Offizier. Er hat die Rechte zum Gruß oder zur Unterstreichung seiner Worte halb erhoben. Diese Hand ist wie so oft bei Heimbach etwas unglücklich positioniert.

Hinter dem Sitzenden an der Wand hängt neben dem Fenster ein gerahmter Spiegel mit einem reichlich beschädigten Kamm: ein Vergänglichkeitshinweis, mit dem auch die Phänomene Tabak Rauchen und Humpen Leeren korrespondieren. Darüber hinaus gilt der Kamm in der Emblematik des 17. Jahrhunderts als Symbol guter Herrschaft und Verwaltung. »Purgat et ornat« heißt es über ihn: Er »reinigt« von Kopfläusen und »schmückt«, indem er zur gepflegten Frisur verhilft. Dementsprechend ist ein ramponierter Kamm negativ konnotiert. Möglicherweise wollte uns Heimbach mitteilen, dass der sitzende Pfeifenraucher soeben eine schlechte Nachricht erhält, die er durch Nachlässigkeit selbst verschuldet hat. MR





38

Bildnis eines unbekannten Kaufmanns

1662 — Öl auf Holz, oval, 49,5 × 35,9 cm — bezeichnet: Cop: CWH 1662 — London, National Gallery, Inv. NG 1243

Provenienz: 1888 erworben

Literatur: Göttsche 1935, S. 63, 76: Nr. 45, Abb. 65; Baker/Henry 1995, S. 305; Morsbach 1999, S. 213, Abb. S. 218

Dieses eindrucksvolle und hochwertige Porträt zeigt vermutlich einen Kopenhagener Kaufmann, der bislang leider nicht identifiziert werden konnte. Darauf deuten vor allem die Ortsbezeichnung »Cop« (= Kopenhagen) sowie die Gestaltung des Hintergrunds. Hier geben eine klassische Säule mit Brüstung und ein rotseidener Vorhang den feierlich-offiziellen Rahmen. Der Vorhang wurde zur Seite geschoben, sodass der Blick auf den dahinterliegenden Hafen mit mehreren hochseetüchtigen Segelschiffen und Booten fällt. Natürlich darf auch die herabhängende Troddel nicht fehlen, ein Standardelement in Heimbachs Porträtdarstellungen. Der Durchblick links neben dem Unbekannten zeigt einige Gebäude mit Walmdächern und mehrere Türme – also einen Teil des Panoramas von Kopenhagen.

Der unbekannte Herr trägt eine schwarze Jacke mit durchgehender Knopfreihe an der Vorderseite sowie an den Ärmeln, die mit einem weißen quadratischen Kragen und ebensolchen Aufschlägen geschmückt ist. Die linke, behandschuhte Hand umfasst den zweiten Handschuh und steckt in einer Schlaufe, was auf eine Verletzung hinweisen mag, während die rechte Hand selbstbewusst in die Hüfte gestemmt ist. Auf dem Kopf des Herrn sitzt ein hoher schwarzer Hut mit breiter Krempe.

Das Gesicht wurde äußerst detailliert und individuell gestaltet: Als Erstes fällt der direkte, fast offensive Blick auf, der die Betrachtenden trifft. Heimbach gestaltete die braunen Augen fast wimpernlos und malte die Härchen der Brauen mit feinstem Pinsel, ebenso das braune, leicht gewellte Haar, das dem jungen Mann bis auf die Schultern fällt. Recht charakteristisch sind daneben die breite Nase und die vollen, aufgeworfenen Lippen.

Mit der eleganten Aufmachung, selbstbewussten Pose und individuellen Wiedergabe gehört dieses Werk zu den besten Porträtdarstellungen im Œuvre des Künstlers. Die Jahresangabe »1662« weist darauf hin, dass es das letzte Gemälde ist, das Heimbach nachweislich in Kopenhagen geschaffen hat, bevor er in seine Heimat zurückkehrte. JC

1662 bis 1669

Oldenburg/Ovelgönne — Kopenhagen



39

Porträt von Christoph Bernhard von Galen zu Pferd

im Hintergrund die Stadt Münster

um 1662 — Öl auf Leinwand, 170 × 135 cm — bezeichnet unten rechts: Münster (vermutlich nachträglich hinzugefügt), darunter: Wolffg. HBach. — Münster, Stadtmuseum, Inv. GE-0412-2

Provenienz: vermutlich spätestens 1679 an die Familie von Galen, durch Erbschaft bis 1992 in der Familie, ab 1985 Dauerleihgabe, 1992 erworben vom Stadtmuseum Münster

Literatur: Ausst.-Kat. Münster 1930, S. 5, Nr. 3; Rensing 1940, S. 174–177; Schlüter-Göttsche 1966, S. 22, Abb. 41; Ausst.-Kat. Münster 1984, S. 312 f., Nr. 208; Liedtke 1989, S. 296, Abb. 176; Ausst.-Kat. Münster 1990, S. 4–9; Morsbach 1999, S. 214; Schmitt 2003, S. 86 f., Nr. 31, Abb. 23; Ausst.-Kat. Münster 2005, S. 98–101 (Axel Schollmeier); Dethlefs 2011

Das erstmals 1836 in Münster ausgestellte Gemälde wurde auf den Galen-Ausstellungen des Landesmuseums 1930 als Werk eines Unbekannten und 1972 als »Wolfgang Heimbach zugeschrieben« gezeigt. Damals schon durch unfachmännische Restaurierung entstellt, sah man 1930 »im Hintergrunde eine Darstellung der Stadt Münster und der Truppenschau, die der Fürst am 28. März 1661 über die Belagerungstruppen abhielt«. Im Vordergrund sind jedenfalls Schanzen zu erkennen, die mit Truppen und Kanonen besetzt sind.

Damit bezieht sich das Bild auf die Belagerung der Stadt von 1660/61, in der der Bischof die Bürgerinnen und Bürger durch das Aufstauen der Aa zur Übergabe zwang; 1657 war eine zweimonatige Belagerung mit Beschießung vergeblich gewesen. Der Streit um die Militärhoheit über die Stadt hatte den Konflikt ausgelöst. Nachdem die Stadt einen großformatigen Belagerungsplan auf ihren Sieg herausgab (Radierung von vier Platten, Blattmaß 100 × 123,5 cm), auf dem der Bischof als Aggressor unten links in der Ecke gezeigt wird, war dies die Antwort – und Galens Hofkupferstecher fertigte zudem 1661 einen noch größeren Plan (Radierung von sechs Platten, 144 × 111 cm). Heimbach wird das Bild nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen 1662 gemalt haben. Die Silhouette Münsters entnahm er einer zwischen 1616 und 1632 in mehreren Auflagen gestochenen Stadtansicht.

Reiterbildnisse waren eine Würdeformel für Herrscherbilder, Urbild war das oft kopierte Reiterstandbild des Kaisers Marc Aurel in Rom. Das Pferd schreitet majestätisch; die Passage als eine der Figuren der Reitkunst war zugleich ein Sinnbild auf monarchische Herrschaft. Der Reiter hält die Zügel locker; die Reitgerte zeigt, dass er auch anders kann, die Reiterpistole verweist auf sein Recht als Souverän zu militärischer Gewalt. Diese Accessoires finden sich auch auf dem vermutlichen Vorbild, dem von Karel van Mander 1643 gemalten Bildnis König Christians IV. von Dänemark, das Heimbach sicher aus Kopenhagen kannte. GD



40 Graf Anton Günther von Oldenburg

um 1664 — Öl auf Holz, oval, 25,6 × 19,6 cm — unbezeichnet — Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 728

Literatur: Reinbold 1997, S. 27–29; Kindel 1999, S. 37 f. (m. Abb.); Morsbach 1999, S. 213

Nach seiner Anstellung am Kopenhagener Hof kehrte Wolfgang Heimbach 1662 zurück in das Oldenburger Land. Bis zu seiner nächsten höfischen Festanstellung bei dem Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen taucht Heimbach wiederholt in den Rechnungen des Oldenburger Hofs auf. Knüpfte er an seine Tätigkeit für den Grafen Anton Günther im Jahr 1652 an, wo er zahlreiche Genre- und Historienbilder schuf, so fertigte er in den 1660er Jahren vornehmlich Bildnisse des Grafen und von dessen Familie. Das kleinformatige Hochoval zeigt den betagten Grafen im strengen Profil. Das Werk entstand als Pendant zu dem gleichformatigen Bildnis der Gräfin Sophia Katharina von Oldenburg (S. 73, Abb. 2).

Vor einem grünen, in Falten gelegten Samtvorhang ist das Grafenpaar einander zugewandt dargestellt. Der schlichte ruhige Hintergrund dient der Betonung der Porträtierten, wobei Heimbach auf eine ausgearbeitete Hintergrundszene verzichtete und lediglich durch den Faltenwurf eine gewisse Raumtiefe erzeugt. Jedoch zeigt sich gerade in der Plastizität des Vorhangs, dass er ein Meister in der Darstellung von Stofflichkeit war. Heimbach porträtierte den Grafen in einer schlichten schwarzen Robe mit einem breiten weißen Spitzenkragen und goldenen Knöpfen ohne jegliche Insignien. Dieser Darstellungstypus sollte bis zum Tod Anton Günthers und darüber hinaus charakteristisch bleiben.

Hierzu zählen auch die Darstellung der phänotypischen Merkmale des achtzigjährigen Grafen, wie die hervorstehende Augenpartie mit schweren Lidern, die markante Nase und das weiße feinsträhnige Haar sowie ergänzende Charakteristika wie der spitze Kinnbart, die Heimbach in einer Art und Weise herausarbeitete, dass sie den Wiedererkennungswert des Grafen bis in die Gegenwart garantieren (vgl. Kat. 41, 44). Die strenge und statische Ausrichtung Anton Günthers erinnert an Herrscherdarstellungen auf Münzen oder Medaillen. Tatsächlich begann der Graf, nach diesem Porträt in den 1660er Jahren Münzen prägen zu lassen. KH

41

Bildnisminiatur des Grafen Anton Günther

um 1665 — Öl auf Kupfer, oval, 3,1 × 2,7 cm; Teil einer einstigen Konterfeibüchse, Rahmung aus dem 18. Jahrhundert jedoch mit originaler Bergkristallabdeckung von 3 mm Stärke in unregelmäßigem Randschliff — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 21.745

Provenienz: 1983 erworben aus der Familie des Erstbesitzers Balthasar Dugend II. (ca. 1620–1671)

Literatur: Reinbold 1997, dort weitere Literatur; Reinbold 1999

Diese qualitätvolle Miniatur mit ihrem in der Höhe gerade einmal 17 Millimeter messenden Anton-Günther-Kopf zählt zu den Meisterwerken Wolfgang Heimbachs. Es handelt sich dabei um die auf Kopf und Halsausschnitt reduzierte Fassung eines Brustbilds des letzten Oldenburger Grafen, welches der Künstler 1664 angefertigt hat und das der Forschung gegenwärtig nur durch ein über hundert Jahre altes Schwarz-Weiß-Foto bekannt ist. Das Brustbild auf Holz befand sich noch Ende des 20. Jahrhunderts im Besitz der Familie Aldenburg-Bentinck in England und gehört heute dem 12. Earl of Portland und bekannten BBC-Schauspieler Tim Bentinck. Er ist Erbe der erloschenen, auf Graf Anton Günthers unehelichen Sohn Anton von Aldenburg (1633–1681) zurückgehenden Familie. Zeitgleich schuf Heimbach noch zwei Profilporträts des gräflichen Paars, wovon dasjenige des Grafen als Münzbild Verwendung fand und möglicherweise sogar für diesen Zweck konzipiert wurde (vgl. Kat. 40).

Heimbach hat in meisterhafter und man möchte fast sagen liebevoller Weise ein nobles Greisenantlitz im Dreiviertelprofil nach links ins Bild gesetzt. Es zeigt den 80- oder 81-jährigen Oldenburger Landesherrn mit den unausbleiblichen Alterskennzeichen einer faltenzerfurchten Gesichtshaut und schütterem weißen Haar, durch das bereits das linke Ohr durchscheint. Und doch wirkt der Oldenburger Herrscher durchaus vital. Dieser Eindruck wird durch den wachen, kritischen Blick bei emporgezogenen Brauen erzielt. Wie ihre Vorlage zeichnet sich auch die Miniatur durch starken Verismus aus. Die Farbigkeit ist dem kleinen Format angemessen: Das rosige Inkarnat bei hellultramarin eingefärbtem Hintergrund und gleichfarbigem Mantel, dazu ein elfenbeinfarbener, dreifach gelegter (»getollter«) Spitzenkragen machen das Bildnis trotz unscheinbarer Abmessungen zu einem Blickfänger. Verwendung fand es in einer sogenannten Konterfeibüchse, einem edelsteinverzierten fürstlichen Gnadengeschenk für hochgestellte Persönlichkeiten. MR



Wolfgang Heimbach
Porträt des Grafen Anton Günther
um 1664, Öl auf Holz, 31,8 × 23,5 cm, Privatbesitz



42 Grablegung Christi

1665 — Rötel, weiß gehöht auf Papier, 33,6 × 24 cm — bezeichnet unten links: Wolffgang. Hbach. Fecit. Contraf. 1665 — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 24.710

Provenienz: 1999 erworben vom Oldenburger Kunstverein

Literatur: Göttsche 1935, S. 70, 76, Kat. A46, Abb. 76; Morsbach 1999, S. 230

»Er **[Ratsherr Joseph]** ging zu Pilatus und bat um den Leichnam Jesu. Und er nahm ihn herab vom Kreuz, hüllte ihn in ein Leinentuch und legte ihn in ein Felsengrab […]. Die Frauen, die mit Jesus aus Galiläa gekommen waren, gaben ihm das Geleit und sahen zu, wie der Leichnam in das Grab gelegt wurde.« (Lk 23, 52–53,55)

Die Chronologie der Passionsgeschichte wird auch in diesem Werk Heimbachs eingehalten. Auf der mit Rötel angelegten Zeichnung dominiert in der unteren Bildhälfte die vielfigurige Darstellung der Grablegung Christi. Die Lesart des Vordergrunds ist von rechts nach links. Die trauernden Frauen und der Mann in auffallender Kleidung am rechten Bildrand – hierbei handelt es sich vermutlich um den Ratsherrn Joseph – lenken durch Gestik und Körperhaltung den Blick auf die Figuren, die den Leichnam Jesu in die links angedeutete Felsenöffnung tragen. Vor ihm kniet eine Frau, vermutlich Maria Magdalena. Im Zusammenhang mit der Geschichte des Todes Jesu steht auch die Legende des Heiligen Grals, ein Kelch, hier links neben Maria Magdalena zeichnerisch angedeutet, in dem das Blut Christi bei der Kreuzigung aufgefangen worden sein soll. Auf beeindruckende Art und Weise stellte Heimbach in diesem Entwurf die Emotionen der Figuren dar, die von Verwunderung, Ungläubigkeit und Trauer bis zur Verzweiflung reichen.

Im Hochformat hat Heimbach über die Szene im Vordergrund hinaus eine Landschaft angelegt, die im oberen Drittel des Blatts von der Kreuzigungsszene und der Kreuzabnahme Jesu gekrönt wird. Heimbach legte in diesem Werk folglich nicht ausschließlich die Grablegung Christi an, sondern schaffte es, durch Simultandarstellung und Staffelung der Bildebene die gesamte Passionsgeschichte Christi darzustellen. Die Zeichnung ist eine Studie zu einer vermutlich nicht ausgeführten oder bis dato nicht bekannten Historie. Entstand die erste biblische Historie Heimbachs (S. 53, Abb. 3) während seines Aufenthalts in Italien, finden sich in den darauffolgenden Schaffensphasen zunehmend religiöse Historiendarstellungen (Kat. 19, 26, 27, 28, 53), was durch katholische Auftraggeber und seine spätere Anstellung am katholischen Hof in Coesfeld und die dortigen Bildthemen sicherlich gefördert wurde. KH





43

Die Familie des Perserkönigs Darius

vor Alexander dem Großen

1666 — Öl auf Leinwand, 79 × 110 cm — bezeichnet unten links: Old: Wolffg: HBach. Fecit ao. 1666. — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 13.256

Provenienz: 1965 erworben von der Chiltern Art Gallery in London

Literatur: Keiser 1967, S. 106 (m. Abb.); Gilly 1983, S. 109–111 (m. Abb.); Ausst.-Kat. Oldenburg 1998, S. 232 f. (m. Abb.)

Eines von Wolfgang Heimbachs wenigen Historiengemälden zeigt eine im 17. Jahrhundert beliebte Szene aus dem Leben Alexanders des Großen. Vor dem mächtigen Herrscher kniet die Familie des Perserkönigs Darius, die sich nach der Niederlage in der Schlacht bei Issos (333 v. Chr.) Alexander unterwirft. In der Bildmitte befindet sich Darius' Mutter Sisygambis zusammen mit seiner Frau, seinen zwei Töchtern und seinem Sohn. Alexander, rechts im Bild, wird durch einen Lorbeerkranz kenntlich gemacht und erweist mit seiner erhobenen Linken Gnade gegenüber der Familie. Das Geschehen, das von zahlreichen militärischen Befehlshabern um Alexander beobachtet wird, spielt sich in einer Arkadenarchitektur mit Innenhöfen ab. Zwei Frauen und ein Kind markieren den linken Bildrand, während im Hintergrund weitere Menschen hinter einer Balustrade und eine italianisierende Palastarchitektur die Szene abschließen.

Mit der Wahl des Motivs sollte vor allem die Milde Alexanders als klassische Fürstentugend zum Ausdruck gebracht werden. Laut der antiken Überlieferung behandelte dieser die Angehörigen des Perserkönigs ungewöhnlich milde. Bei genauerer Betrachtung lässt sich ein Bezug auf das dänische Königshaus erkennen. Heimbach beabsichtigte in seinem Gemälde, Frederik III. von Dänemark mit Alexander dem Großen gleichzusetzen. Dieser Versuch ist nicht unüblich, schätzten doch absolute Herrscher in ganz Europa Vergleiche mit den Helden der Antike.

Für die Komposition diente Heimbach vermutlich ein Gemälde des bekannten Paolo Veronese als Vorbild, das die gleiche Szene zeigt und sich heute in der National Gallery in London befindet (S. 74, Abb. 3). Vermutlich hatte Heimbach das Werk während seines Aufenthalts in Italien gesehen und konnte später eine Zeichnung nach dem Original für sein eigenes Gemälde nutzen. Es handelt sich nicht um eine exakte Kopie, sondern um eine Variation der Komposition, bei der die Architektur und die Anordnung der Figurengruppen eindeutig übernommen wurden. Heimbach ergänzte zudem vor der rechten Arkadenöffnung eine dunkelrote Draperie, die einen Baldachin symbolisiert, wie er über einem Thron üblich war. MJH

44

Familienbildnis des Grafen Anton Günther von Oldenburg

1667 — Öl auf Leinwand, 86,1 × 74,9 cm — bezeichnet unten links: Copp.: Wolffg: Hbach f: 1667 — Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 798

Literatur: Göttsche 1935, S. 65 f., Abb. 68; Reinbold 1997, S. 37 f., 65 (Abb.); Morsbach 1999, S. 213, Abb. S. 219; Kindel 1999, S. 37–39

Die genrehaft anmutende abendliche Szene zeigt den Grafen Anton Günther von Oldenburg, die Gräfin Sophia Katharina von Oldenburg und den illegitimen Sohn des Grafen, Anton von Aldenburg. Der schmale Bildraum wird durch die Figurengruppe fast gänzlich eingenommen. Im Hintergrund zeichnet sich lediglich der halb geöffnete, flaschengrüne Vorhang vor dem bleiverglasten Fenster ab, der den Blick auf ein Bett freigibt. Vor dem Vorhang stützt sich Anton von Aldenburg in modischer Kleidung und Perücke auf einem Tisch ab. Zum Betrachtenden gewandt und von der verdeckten Kerze beleuchtet, neigt er seinen Kopf der Person gegenüber zu. In einem roten Armlehnstuhl sitzt Graf Anton Günther in seiner charakteristischen schwarzen Robe mit goldener Knopfleiste und Spitzenbesatz neben dem großen offenen Kamin. Das Feuer leuchtet diffus den rechten unteren Bildbereich aus und lässt das rote Samtkissen sowie die Kleidung des Grafen, aber vor allem den fein verzierten Saum des Rocks aufschimmern. Die Detailverliebtheit Heimbachs in der Wiedergabe von unterschiedlichen Materialien, wie glänzende Metallknöpfe oder feinster Spitzenbesatz, zeigt sich erneut in diesem Familienbildnis. Die Gräfin ist im Profil dargestellt und dem Grafen zugewandt, während sie mit der Lektüre beschäftigt ist. Auf dem Tisch befinden sich zahlreiche Schriftstücke. Anton Günther schaut von seinem Brief auf und richtet den Blick auf seinen Sohn, wodurch eine in sich geschlossene, intime Szene entsteht, die durch den begrenzenden Vorhang und die im Zentrum dieser Gruppe stehende Lichtquelle noch betont wird.

Die Signatur lässt darauf schließen, dass das Gemälde in Kopenhagen entstanden ist. Nach dem Tod des Grafen 1667 fiel die Grafschaft an den rechtmäßigen Erben, den dänischen König Frederik III.; Statthalter der Grafschaft wurde Anton von Aldenburg. Vermutlich versuchte Heimbach mit dem Familienbildnis, sich dem Statthalter wegen noch offener Rechnungen oder dem dänischen König für eine erneute Anstellung als Hofmaler zu empfehlen. Ein Empfehlungsschreiben des Königs an Anton von Aldenburg bezeugt die Zusage der finanziellen Unterstützung und eines Stücks Land in Ovelgönne. KH



45

Bildnis eines Unbekannten

1667(?) — Öl auf Kupfer, 16,5 × 13,2 cm — bezeichnet unten links: C.W. H. / Anno 1667(?) — Oldenburg, Stadtmuseum, Inv. GM 5

Provenienz: erworben 1907 von Theodor Francksen von der Kunsthandlung Landsberg; seit 1914 im Stadtmuseum Oldenburg als Teil der Theodor-Francksen-Stiftung; 1927–1983 als Dauerleihgabe im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Literatur: Müller-Wulckow 1938, S. 75; Keiser 1967, S. 105 (m. Abb.); Gilly 1983, S. 112 f.; Morsbach 1999, S. 213

Das ehemals auf ein Oval reduzierte Bildnis eines jungen Mannes, dessen Identität noch nicht geklärt werden konnte, wurde 1983 aufwendig restauriert. Der ursprünglich viereckige Rahmen mit ovalem Ausschnitt wurde entfernt und förderte Übermalungen in den Zwickeln der Kupferplatte zutage. Zeigt sich in der oberen Bildhälfte lediglich eine Verlängerung des vorhandenen Bildraums, ist unten links – laut Restaurierungsbericht – ein Wappenschild mit einem nach links blickenden Adler, »mit Helm unter der Krone, Helmzier (auffliegender, schwarzer, goldbewehrter Adler mit roter Zunge nach rechts) und schwarz-weißen Helmdecken« auszumachen.

Aufgrund des nur fragmentarischen Zustands des Wappens ist eine Identifikation des Dargestellten nicht möglich. Auch der ehemalige Identifikationsversuch als ein Prinz von Oranien lässt sich nicht bestätigen. Die Haltung und die modische Kleidung des Dargestellten verweisen jedoch eindeutig auf eine Person von höherem gesellschaftlichem Rang im höfischen Kontext. Hier sind insbesondere der Spitzenjabot, der feine Stoff der Ärmel sowie die auffallenden Manschetten und das Taschentuch in der rechten Hand zu benennen. Taschentücher waren lange ein adliges Privileg und wurden als Modeaccessoire – zum Teil mit Düften versehen – demonstrativ gezeigt. Darüber hinaus legte die Restaurierung die linke Hand, die einen Hut hält, frei.

Die zentrale Halbfigur ist leicht nach links gedreht, wobei der Blick frontal auf die Betrachtenden gerichtet ist. Im Hintergrund ist eine Architektur angedeutet mit einer den linken Bildraum einnehmenden Säule und einer Fensteröffnung, die den Blick auf einen leicht bewölkten Himmel mit Bäumen freigibt. Die dynamische Armbewegung lässt den Eindruck entstehen, als wenn die Person im nächsten Moment den Bildraum verlassen würde. Heimbachs Beleuchtung des Dargestellten von links lässt gerade am linken Ärmel sowie an den Schulterbändern und dem Bandelier detailreiche Höhungen und Lichtreflexe entstehen. KH



46

Der Kranke

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

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

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

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

Heimbach schuf das Gemälde in seinem Geburtsort Ovelgönne in der Wesermarsch im Jahr 1669 – kurz bevor er ab 1670 seine Anstellung als Hofmaler des Fürstbischofs zu Münster antrat. Es markiert einen Höhepunkt in seiner seit 1653 stattfindenden, intensiven Beschäftigung mit der Genremalerei, weil es sich von den klassischen Motiven der Gattung löst und sich mit der Thematisierung von Krankheit einem nur selten dargestellten Sujet zuwendet. Zwar ist in der religiösen Malerei die Darstellung von Kranken mitunter in Hospitalzyklen oder Heiligenviten anzutreffen und in der niederländischen Genremalerei der Besuch des Arztes ein ab dem 17. Jahrhundert immer wieder auftauchendes Motiv. Heimbach jedoch legte den Fokus auf die Fürsorge eines Kranken, der in seiner ganzen Verletzlichkeit und Schwäche gezeigt wird, wobei die Szene von Intimität und Innigkeit geprägt ist. Mit dieser ungewöhnlichen Fokussierung des Künstlers auf das Thema Krankheit schuf Heimbach eine eigenständige ikonografische Innovation. Zudem zeigt sich mit der kleinen Kupfertafel einmal mehr sein präzises feinmalerisches Können, das vor allem in der Darstellung von Stofflichkeit – wie bei dem fast durchsichtigen Hemd des Kranken – deutlich wird. AH



1670 bis 1672

Münster/Coesfeld

1679

in Osnabrück gestorben

47

Brustbildnis des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen

1670 — Öl auf Holz, oval, 28 × 23 cm — bezeichnet links mittig: Coesfe. / Wolffg HB / 1670 — Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Inv. 1216 LM

Provenienz: erworben 1968 aus niederländischem Kunsthandel in Den Haag. Rückseitig teils abgerissener Klebevermerk mit Stempel des Mauritshuis Den Haag und Maschinenschrift »van […]cklaan 75, aln / Ungenaamt / Kunstenaar, [?i … van?] een hooge geestelijke / […]ff / […]vaal«

Literatur: Fritz 1962, S. 320–326 (Bild des Volksfests); Ausst.-Kat. Münster 1972, S. 2, (Abb.), S. 15, Nr. 3; Dethlefs 1987a; Ausst.-Kat. Münster 1993, S. 165f., Nr. 3.5 (m. Farbabb.); Morsbach 1999, S. 214, Abb. S. 216; Ausst.-Kat. Detmold 2001, S. 13–15, 38, 51–54, Nr. 1–4

Das 1968 von einer Kunsthandlung in Den Haag erworbene, vorher ganz unbekannte Bildnisgemälde, das sich laut rückseitigem Aufkleber eine Zeit lang im Mauritshuis Den Haag befand, ist das älteste bekannte aus der Zeit, in der Heimbach als Hofmaler des Fürstbischofs Christoph Bernhard in Coesfeld fest angestellt war. Für ein Jahresgehalt von 250 Talern müsste er zwischen Ende 1669 und April 1672 Dutzende von Bildern hinterlassen haben; das Brustbild war das Memorialbild par excellence. Vielleicht diente es als Geschenk an verdiente Offiziere oder Beamte, wie es aus dem Jahr 1666 bezeugt ist. Zu den sehr großen Bildern Heimbachs dieser Zeit könnte das Bild eines Volksfests in Venedig (141 × 239 cm) in westfälischem Adelsbesitz gehören, das er in seinem Heimatort Ovelgönne 1669 malte und das vielleicht aus der 1688 abgebrochenen Bischofsresidenz St. Ludgerusburg in Coesfeld dorthin gelangte. 1674 entstand noch ein großes Reiterbildnis mit der Belagerung von Groningen 1672 im Hintergrund.

Anspielungen auf politische Ereignisse fehlen hier. Einziges Indiz für die fürstliche Stellung ist der baldachinartige, früher wohl rote Vorhang mit Troddeln als Würdeformel. Von Galen wird als Prälat charakterisiert, mit schwarzer Kalotte auf den ergrauten Haaren, Bäffchen und einem kleinen Pektorale an einer Goldkette auf der violetten Mozzetta über dem weißen plissierten Rochett. Der Bischof hält in seiner Hand einen Brief – die Bestallung Heimbachs als Hofmaler? – und präsentiert ihn dem Publikum, das er aus blauen Augen im tief durchfurchten Gesicht streng anschaut. Dem ernsten Blick korrespondiert der graue, wolkenverhangene Himmel rechts über dem nur angedeuteten Land, um das sich der Fürst sorgt als gewissenhafter Landesvater. Das Selbstbild von Galens, dessen Devise auf den Porträtkupfern seines Hofkupferstechers Heinrich von Lennep 1661 lautete »Durch Tugend Fürst, durch Milde Sieger« und auf seinen Sterbetalern »Pie – Juste – Fortiter« (fromm – gerecht – stark), ist damit gut getroffen. GD



48

Mahlzeitstillleben mit Magd hinter einem Fenster

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

Provenienz: seit 1815 auf Schloss Wilhelmshöhe in Kassel nachweisbar

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

Mit großen runden Augen und hochgezogenen Brauen blickt die Magd durch das Fenster mit Gitter herein, welches sie vom üppig bestückten Tisch trennt. Die Scheibe ist auf der Höhe ihres rechten Auges zersprungen. Hielt das Glas dem durchdringenden Blick des Verlangens nicht stand? Ihre am unteren Fensterrand zu erkennenden Hände verweisen ferner auf den erwünschten Akt, das Ergreifen der Speisen und Getränke, und den damit verbundenen Genuss. Die eher nüchterne Malweise steht im Kontrast dazu. Dieses Spätwerk Wolfgang Heimbachs ist nicht nur in seiner Kombination aus Genrebild und Stillleben Ausdruck der vielfältigen Inspirationsquellen des Malers, sondern zelebriert im zweiten Blick – ganz im Sinne der Tradition des barocken Stilllebens – gerade diejenigen Sinne, welche ihm selbst bekannt waren: Sehen, Schmecken, Riechen und Fühlen. Zufall oder lässt man sich hier durch das Vorwissen um seine Gehörlosigkeit verleiten? Das Werk stellt deutlich das Innovationspotenzial Heimbachs heraus, dessen anfänglich besonders enge Orientierung an der niederländischen Malerei hier einer offeneren Rezeption gewichen ist. Die Aufsicht ermöglicht den Betrachtenden, die einzelnen Objekte genau in Augenschein zu nehmen, wobei man sich von der Frauenfigur im Hintergrund geradezu ertappt fühlt. Ihr Blick von draußen wird durch die zersprungene Scheibe zum fragilen Moment, der nicht unweigerlich Bestand haben muss. Hier zeigt sich einmal mehr der »empathische Blick«[1] Heimbachs auf andere marginalisierte Menschen. Das Gemälde, welches als einziges Stillleben des Malers gilt, fand im frühen 19. Jahrhundert seinen Weg in die Kasseler Sammlung und wird im Inventar von 1815 zum ersten Mal erwähnt. Bis heute regt es durch den ungewöhnlichen Aufbau und die stilistischen Besonderheiten zur Diskussion an. MRO

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





Hendrick van Lennep (zugeschrieben) nach Wolfgang Heimbach

49

Graf Anton Günther von Oldenburg

auf seinem Pferd »Kranich«

um 1670 — Kupferstich, Plattenrand: 42,1 × 34 cm, Buchillustration in Winckelmann 1671, nach S. 512, gefalzt eingeheftet — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 19.508 (Einzelblatt)

Literatur: Strunk 1882, Nr. 1360; Reinbold 1997, S. 30 f., 53, Nr. 21, dort weitere Literatur

Die Zuschreibung dieses Reiterbildnisses an Wolfgang Heimbach beruht im Wesentlichen auf dem Umstand, dass sich in Schloss Frederiksborg (Dänemark) ein Nachstich dieses Werks mit der Angabe »Wolffg. Heimbach pinxit / Jacob Sandrart sculpsit Norimberg« befindet.

Das Reiterbildnis des Grafen von Oldenburg ist die qualitativ herausragende Darstellung in der Winckelmann-Chronik. Vor der Kulisse der Stadt Oldenburg reitet der Graf nach rechts gewandt in denkmalhafter Isolierung seinen berühmten Apfelschimmel »Kranich«. Dessen überlanger Schweif staucht sich am linken Bildrand in dekorativen Wellen, während die teilweise geflochtene Mähne des die Piaffe ausführenden Tiers über den Boden schleift. Der Reiter hält in der quasi segnend erhobenen Rechten ein Gerichtszepter als Symbol seiner Landesherrschaft. Über seinem Haupt öffnet sich ein wolkenverhangener Himmel. Ein Sonnenstrahl bricht hervor und flutet auf den Grafen herab, während eine geflügelte Fama den Ruhm des Dargestellten mit ihrer Trompete verbreitet. Sie hält in der rechten Hand eine Grafenkrone und am Handgelenk das Oldenburger Wappen. Eine Friedenstaube mit Lorbeerzweig im Schnabel fliegt auf Ross und Reiter zu. Der Oldenburger Graf trägt als Standessymbol einen hermelingefütterten Pelzmantel.

Die altüberlieferte Auffassung eines Reiters beim »Traben auf der Stelle« geht letztlich auf das Marc Aurel-Denkmal auf dem römischen Kapitol zurück. Wolfgang Heimbach kannte es ohne Zweifel aus eigener Anschauung. Letztlich dürfte ihn zu seiner Imagination des letzten Oldenburger Grafen jedoch eher das Reiterbildnis Christians IV. von Dänemark von Karel van Mander III. und Morten van Steenwinckel aus der Zeit um 1643 inspiriert haben. Der dänische König erscheint dort als siegreicher Heerführer im Brustharnisch, während Heimbach seinen 1667 verstorbenen Dienstherrn als zivil gekleideten Friedensfürsten inszeniert hat. Um 1662 und 1674 setzte der Künstler das gleiche Motiv mit dem Münsteraner Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen als hochherrschaftlichem Reiter in zwei Ölgemälden um (Kat. 39; S. 83, Abb. 5). MR

50

Abendliches Konzert

um 1670 — Öl auf Leinwand, 66 × 102 cm — unbezeichnet — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 14.296

Provenienz: Kunsthandel Brüssel; Arcade Gallery, London; dort erworben 1956 von Gertrud Schlüter-Göttsche; 1980 aus dem Nachlass Gertrud Schlüter-Göttsches an das Landesmuseum Oldenburg

Literatur: Nicolson 1961, S. 185–189 (als Kopie von Heimbach nach einem verlorenen Gemälde von Adam de Coster); Schlüter-Göttsche 1966, S. 6 f.; Nicolson 1979, S. 44 (als Kopie von Heimbach nach einem verlorenen Gemälde von Adam de Coster); Gmelin 1985, Bd. 1, S. 432; Nicolson/Vertova 1990, Bd. 1, S. 100, Bd. 3, Abb. 1597 (als Kopie von Heimbach nach einem verlorenen Gemälde von Adam de Coster); Morsbach 1999, S. 60–62, 156, Abb. S. 164

An einem bildparallel angeordneten Tisch haben sich fünf Personen versammelt, um gemeinsam bei Kerzenschein zu musizieren. Eine junge Familie sitzt links am Tisch. Der Vater hält sein Notenbuch in Richtung der Kerze, während ihn sein Sohn aus dem Arm der Mutter staunend anblickt. Am rechten Tischende begleitet ein älterer, bärtiger Mann das Lautenspiel des Jünglings mit rotem, federgeschmücktem Barrett. Rechts hinter der Tischgruppe stehen zwei Männer, die wohl über die junge Mutter reden. Dies deutet der Fingerzeig des einen an. Weiter links steht vor einer hohen kannelierten Säule, um die sich ein roter Vorhang windet, ein Pfeife rauchender Kavalier mit breitkrempigem Hut. Sein Blick richtet sich auf zwei weitere Figuren im Vordergrund: eine sich umschauende Magd, die in der Linken einen Krug hält und in der Rechten eine Kerze, an welcher sich ein Mann seine Pfeife anzündet. Die abendliche Szene wird von insgesamt drei Kerzen beleuchtet, die sich alle auf etwa derselben Höhe und im gleichen Abstand zueinander befinden. Zusammen erhellen sie vor allem den mittleren Bildstreifen, in dem sich die zehn Figuren befinden. Erst die Blicke und Gesten der einzelnen Akteure verbinden alle miteinander, sodass eine einheitliche Gesamtkomposition entsteht. Als rahmendes Element ist vor allem die Blickrichtung der Magd rechts zu nennen, die den Kontakt zu dem Sänger am rechten Bildrand herstellt.

Bereits Ben Nicolson wies darauf hin, dass es sich bei Heimbachs Gemälde um eine Interpretation nach einem verlorenen Werk von Adam de Coster (1586–1643) handelt. Von dem Flamen, der fast ausschließlich in Antwerpen tätig war, ist heute kein einziges signiertes Werk erhalten. Die Zuschreibungen erfolgen auf der Grundlage eines Kupferstichs von Lucas Vorstermann (1595–1675). Heimbach entnahm der Komposition die bildparallele Anordnung des Tischs sowie die Motive des Lautenspielers und des Rauchers. Außerdem ist der rote Vorhang eine Anlehnung an De Costers *Tricktrackspieler*. MJH



Lucas Vorstermann
(nach Adam de Coster)
Tricktrackspieler bei Kerzenlicht
1619/1628, Kupferstich, 351 × 371 mm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. RP-P-1960-204





51 Abendliche Unterhaltung am Kamin / Abendliche Gesellschaft

1675 — Öl auf Leinwand, 84 × 70,5 cm — bezeichnet unten links (heute kaum noch lesbar): Münster WHBach. fec. 1675 — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 12.300

Provenienz: 1960 erworben aus der Berliner Privatsammlung Hanna Kulisch

Literatur: Morsbach 1999, S. 91 f., S. 191, Abb. S. 184, dort weitere Literatur; Morsbach 2008, S. 295 f., Kat. 4.37

Dieses wirkungsvoll inszenierte Nachtstück von 1675 zeigt ein geselliges Zusammensein mehrerer Personen vor einer Feuerstelle mit mächtigem Rauchabzug. Ein Herr und eine Frau sind im vertrauten Gespräch. Dass es sich bei der Frau um keine »Dame« im gesellschaftlichen Sinn handelt, zeigt ihre höchst legere Sitzhaltung bei halb gerafftem Rock. Eine zweite Frau vor dem Kamin ist die bildbeherrschende Figur. Ihre Tätigkeit beschreibt das Bildthema. In ihrer Rechten hält sie einen starken, glimmenden Ast, in der anderen Hand einen Kerzenleuchter. Konzentriert pustet sie, um die bescheidene Glut des Astes zum Lodern zu bringen. Währenddessen will ihr ein von links kommender Herr im Straßenanzug einen Brief aushändigen. Im Hintergrund trägt eine Magd ein Langholzbündel für das Feuer herbei. Vorn rechts als Repoussoir verdeckt ein Diener den Kamin. Ein Hund im Vordergrund (nicht selten das Symbol ehelicher Treue) kehrt der Gesellschaft den Rücken. Wie so oft bei Heimbachs beliebten Nachtstücken ist alle Helligkeit im Bild nur Reflexion.

Es handelt sich unzweifelhaft um eine galante Szene, ein *bordeeltje*, wie man im Niederländischen sagt. Die Konnotation von Feuer und sexuellem Begehren war und ist weltweit geläufig. Die weibliche Figur mit dem glühenden Ast lässt sich unschwer mit der Emblematik des 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen. In einem moralisierenden Sinngedicht des niederländischen Dichters Jacob Cats (1577–1660) heißt es in Hinblick auf die Gleichsetzung der Liebe mit einem brennendem Scheit:
»Du greiffest nach der Lieb' /
du greiffest nach dem Brandt /
Ich mach dir die Kunst zu
greiffen hier bekandt.
Greiff an / da / wo er brennt /
du wirst ihn fallen lassen /
Greiff ihn / wo er nicht brennt /
du darffst sein Feuer nicht hassen.
Die Liebe / liebstes Kind / ist ein
ich weis nicht was /
Sie dient / und dient dir nicht
Greif recht. Verstehst du das? «
(Cats 1627, 2, 1–3). MR

52

Wachstube mit Karten spielenden Offizieren

1678 — Öl auf Leinwand, 50 × 66 cm — bezeichnet links mittig: CWH / 1678 — Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. 9.011

Provenienz: Slg. Ernst Wallheimer, Bremen, dort 1934 erworben

Literatur: Göttsche 1935, S. 67, 77, Nr. A53; Müller-Wulckow 1938, S. 77, Abb. 48; Gerson 1983, S. 212; Sichart 1948/49, S. 76; Keiser 1967, S. 106; Antrup/Johannsen 1980, S. 186; Schweers 1981, Bd. 1, S. 388; Schweers 1986, S. 140; Schweers 1994, Bd. 2, S. 753; Morsbach 1999, S. 92 f., 191 f., Abb. S. 193; Morsbach 2008, S. 165 f.

Das jüngste bekannte Genrebild Wolfgang Heimbachs galt lange als das jüngste Werk aus dem Œuvre des Künstlers, aufgrund der späten Datierung auf das Jahr 1678. Die Untersuchung der Historiendarstellung *Die Taufe Christi am Jordan* (Kat. 53) brachte jedoch die Jahreszahl 1679 zum Vorschein. Nichtsdestotrotz schlägt diese Genreszene thematisch einen Bogen zu früheren Genrebildern des Malers und zeigt die stetige Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema der *cortegaerdje,* der Darstellung von Alltagsszenen der Soldaten vornehmlich in den Wachstuben. Dieses Thema begegnete Heimbach vermutlich zum ersten Mal in den Niederlanden, wo es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein beliebtes Sujet in der Kunst war. Anders als im Werk *Der Offizier* (Kat. 1) handelt es sich hier nicht mehr um eine Kopie nach einem niederländischen Meister, sondern um eine eigene Komposition, die in mehrere Bildebenen unterteilt werden kann. Nimmt der hell beleuchtete Vordergrund mit einem Waffenstillleben den Großteil des Gemäldes ein, vermittelt die ebenfalls stark beleuchtete Bildfigur in heller Kleidung im Mittelgrund – unterstützt durch die in die Bildszene ragende Wand – zwischen dem Vordergrund und der verschatteten, nur von einem Kaminfeuer beleuchteten Genreszene im Hintergrund.

Heimbach zeigt in dem Arrangement aus Waffen, Rüstungen und Trommel erneut seine Brillanz in der Herausarbeitung der Materialien, wie der glänzenden Rüstung – wenngleich die perspektivische Darstellung der auf dem Boden liegenden Halfter und Zügel im Vergleich dazu stark abfällt. Die im schmalen Mittelgrund platzierte und bildauswärts blickende Figur lenkt den Blick über die Schulter zu der Karten spielenden und Bier trinkenden Figurengruppe an einem Tisch am Kaminfeuer. Soldaten, zum Teil noch mit Brustharnisch und Helm, sind um den Tisch angeordnet. Die Fahne im Vordergrund konnte bisher noch nicht zugeordnet werden. Morsbach nennt die Beteiligung Münsters am Krieg gegen Schweden ab 1675 als mögliche Inspiration für die erneute Beschäftigung Heimbachs mit der Gattung des *cortegaerdje.* Darüber hinaus können in einzelnen Bildelementen und deren kompositorischer Anordnung, vor allem bei dem Waffenstillleben sowie den Karten spielenden Soldaten, Bezüge zum Wachstubenmaler David Teniers d. J. erkannt werden. KH



David Teniers d. J.
Soldatenwacht
1641, Öl auf Leinwand, 60,5 × 94,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. SK-A-398



53

Die Taufe Christi am Jordan

1679 — Öl auf Holz, 115 × 93,5 cm — bezeichnet unten rechts: Coesfelt, / Wolffg. HBach C[ontra]f[actor] / 1679 — Coesfeld, DAS TOR Stadtmuseum, Inv. V/1972/K1

Provenienz: 2012 erworben aus Bremer Kunsthandel

Literatur: Arsprototo 2/2012, S. 16 (m. Farbabb.)

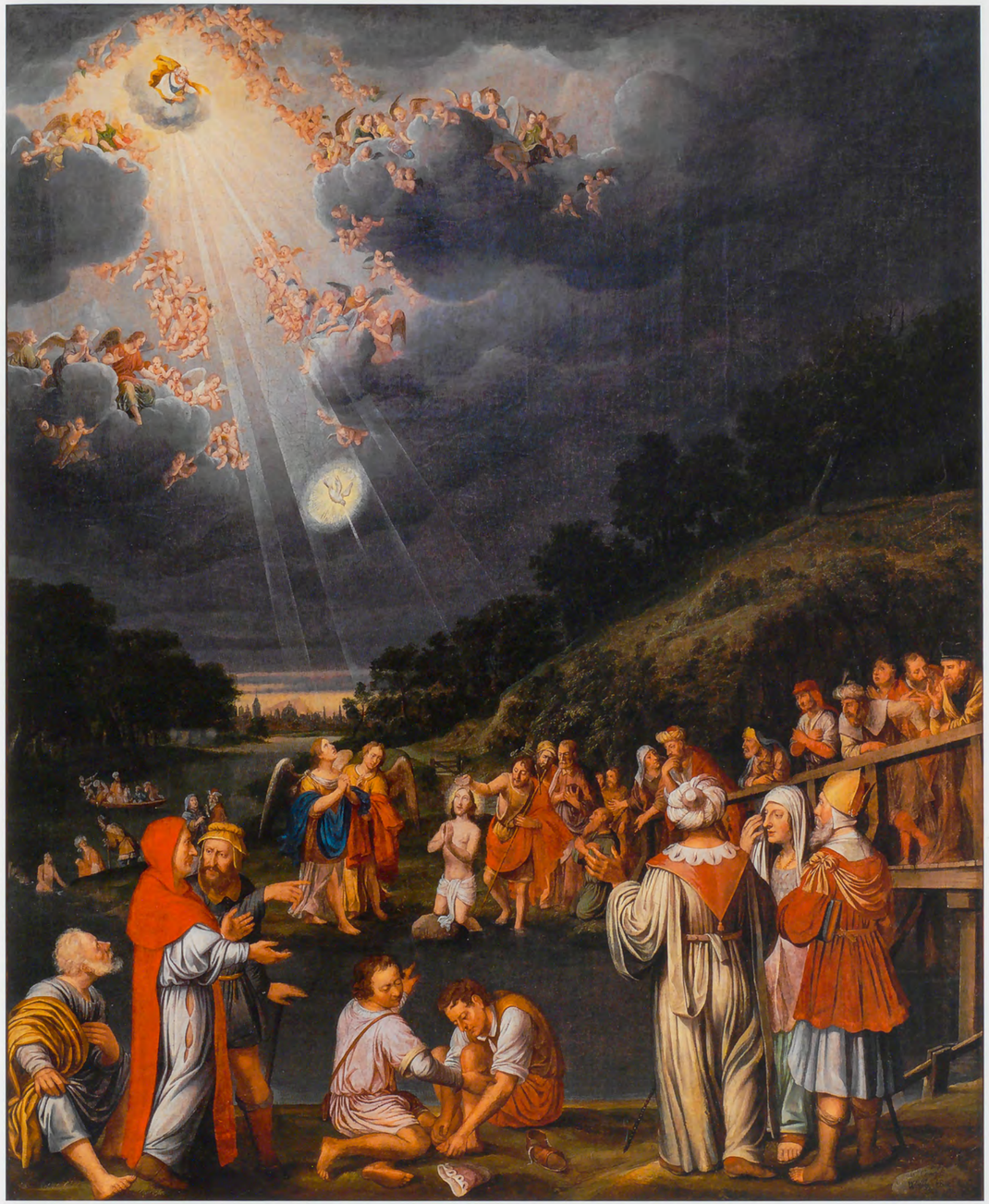
Sein vielleicht letztes Gemälde schuf Heimbach 1679. Sein Dienstherr Christoph Bernhard von Galen war bereits verstorben, und der Maler musste nach neuen Geldgebern suchen. Vielleicht wollte Heimbach mit diesem Bild bei von Galens Amtsnachfolger Fürstbischof Ferdinand II. für sich werben, wie er dies 1667 und 1669 bei anderen Persönlichkeiten getan hatte.

In einer vielfigurigen, brillantfarbigen Szene hat er die Taufe Christi gemäß den Evangelienberichten dargestellt. Am Flussufer im Jordantal, das sich im Bildmittelgrund in nahezu Lorrain'scher Weite vor einer Stadtkulisse verliert, vollzieht sich der Taufakt durch Johannes den Täufer in Gegenwart zweier Erzengel. Viele Menschen, exotisch gewandete Männer und einige Frauen aus allen gesellschaftlichen Schichten, sind Zeugen des Vorgangs. Darunter rechts sogar ein Hohepriester und ganz links ein Mann mit weißem Haarkranz und Vollbart, in welchem man Petrus vermuten möchte. Denn nur er, Christus selbst sowie ein Engel nehmen ein Ereignis von geradezu kosmischen Dimensionen wahr: Der dunkle Himmel reißt auf, und im gleißenden Licht erscheint Gottvater inmitten eines ungewöhnlich volkreichen Puttenreigens mit etlichen Engeln »höherer Klassen«. Er sendet in einem Lichtstrahl den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube zu seinem Sohn herab: »Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.« (Luk 3,22)

Der pompöse Puttenreigen erinnert an Cornelis van Poelenburgh und geht vermutlich auf die seit der Renaissance geläufigen himmlischen Spielgefährten des Christuskindes zurück (Raffael u. v. a.). Er findet sich zum Beispiel auch auf dem Bild *Die Taufe Christi* (um 1600) von Hans Rottenhammer in Augsburg. Hinsichtlich der zweiteiligen Figurenstaffelung, der himmlischen Heerscharen sowie in der Behandlung der Gewandfalten erinnert Heimbachs Gemälde an die *Geburt Mariens* von Carlo Saraceni im Louvre. Dessen Werk sowie die Vorliebe dieses gebürtigen Venezianers für die Malerei in Öl auf Kupfer könnte Heimbach in Rom kennen- und schätzen gelernt haben. MR



Hans Rottenhammer d. Ä.
Die Taufe Christi
um 1597, Öl auf Kupfer, 33 × 44 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (ausgestellt in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen), Inv. 4826



Anhang

Autorinnen & Autoren

DR. SABINE BENEKE
Sammlungsleiterin für Kunst: Gemälde und Skulpturen am Deutschen Historischen Museum, Berlin — SB

DR. JUDITH CLAUS
Kuratorin für die Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts am LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster — JC

DR. GERD DETHLEFS
Kurator für Landesgeschichte und das Porträtarchiv Diepenbroick, LWL-Museum für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum, Münster — GD

DR. SEBASTIAN DOHE
Kustode für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit, Münzen und Medaillen an der Klassik Stiftung Weimar — SD

DR. JULIA ELLINGHAUS
Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bergischen Universität Wuppertal — JE

DR. ANNA HEINZE
Stellvertretende Direktorin und Kuratorin für Bildende Kunst und Kunstgewerbe am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg — AH

MAIKE HOHN M.A.
Kuratorin der Sammlung Barock an der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien — MH

MAREN JANKA HOPP M.A.
Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg — MHO

KRISTINA HOPPE M.A.
Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg — KH

DR. MARCUS KENZLER
Provenienz- und Sammlungsforscher am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg — MK

DR. JUSTUS LANGE
Leiter der Hauptabteilung Sammlungen und der Gemäldegalerie Alte Meister an der Museumslandschaft Hessen Kassel — JL

DR. MICHAEL REINBOLD
Ehemaliger Kurator für Kultur- und Landesgeschichte am Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg — MR

MALENA ROTTER M.A.
Wissenschaftliche Volontärin der Gemäldegalerie Alte Meister an der Museumslandschaft Hessen Kassel — MRO

Literatur

ADRIANI 1977
Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977.

ANDRUP/JOHANNSEN 1980
Andrup, Otto/Johannsen, Brigitte Bøggild: Wolfgang Heimbach, in: Danks Biografisk Lexikon, hg. von Tredje Udgave, 16 Bde., 2. Aufl. Kopenhagen 1979–1984, Bd. 7, 1980, S. 186 f.

ANONYM 1803
Anonym: Catalogue of the Truchsessian Picture Gallery, now exhibiting in the New Road, opposite Portland Place. To which are added biographical notices respecting the German, Dutch and Flemish Masters, London 1803.

ARSPROTOTO 2012
Arsprototo, Magazin der Kulturstiftung der Länder, hg. von Markus Hilgert, Nr. 2 (2012), Berlin 2012.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN/MÜNSTER 1990
Luckhardt, Jochen (Bearb.): Jan Boeckhorst 1604–1668. Maler der Rubenszeit. Ausstellungskatalog Antwerpen Rubenshaus/Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Freren 1990.

AUSST.-KAT. BERLIN 1966
Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Berlin Schloß Charlottenburg, Berlin 1966.

AUSST.-KAT. DETMOLD 2001
Rinke, Bettina; Kleinmanns, Joachim: Elias und Heinrich von Lennep. Kupferstecher und Ingenieure des 17. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Detmold Lippisches Landesmuseum, Detmold 2001 (Kataloge des Lippischen Landesmuseums Detmold 4).

AUSST.-KAT. DUBLIN/GREENWICH 2003
Sutton, Peter C./Vergara, Lisa/Adams, Ann Jensen: Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer. Ausstellungskatalog Dublin National Gallery of Ireland, Greenwich Conn./The Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich/Dublin 2003.

AUSST.-KAT. FLORENZ 1970
Borea, Evelina: Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze. Ausstellungskatalog Florenz Palazzo Pitti, Florenz 1970.

AUSST.-KAT. FLORENZ 1983
Chiarini, Marco: Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici. Ausstellungskatalog Florenz Palazzo Pitti, Florenz 1983.

AUSST.-KAT. FLORENZ 1986
Guidi, Giuliana: Il seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Ausstellungskatalog Florenz Palazzo Strozzi, 3 Bde., Florenz 1986.

AUSST.-KAT. FRANKFURT/M. 1993
Schulze, Sabine: Leselust: Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer. Ausstellungskatalog Frankfurt/M. Schirn-Kunsthalle, Stuttgart 1993.

AUSST.-KAT. FRANKFURT/M. 2013
Sander, Jochen (Hg.): Raffael und das Porträt Julius' II. Ausstellungskatalog Frankfurt/M. Städel Museum, Petersberg 2013.

AUSST.-KAT. FRANKFURT/M./ANTWERPEN 2005
Glaube Macht Kunst. Antwerpen – Frankfurt um 1600, Ausstellungskatalog Frankfurt/M. Historisches Museum/Antwerpen Hessenhuis, Frankfurt/M. 2005.

AUSST.-KAT. HAMBURG 1967
Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500–1800, Bd. 5. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1967.

AUSST.-KAT. HAMBURG 1989
Von Dürer bis Baselitz. Deutsche Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1989.

AUSST.-KAT. KASSEL 2016
Kunst und Illusion. Das Spiel mit dem Betrachter. Ausstellungskatalog Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, bearb. von Justus Lange und Julia Carrasco, Petersberg 2016.

AUSST.-KAT. KOPENHAGEN 1980
Bencard, Mogens: Den stumme Maler Wolfgang Heimbach. Ausstellungskatalog Kopenhagen Schloss Rosenborg, Kopenhagen 1980.

AUSST.-KAT. KOPENHAGEN 1988
Heiberg, Steffen (Hg.): Christian IV and Europe. The 19th Art Exhibition of the Council of Europe. Ausstellungskatalog Kopenhagen, o. O. 1988.

AUSST.-KAT. LONDON 1982
Whitfield, Clovis/Martineau, Jane: Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano. Ausstellungskatalog London Royal Academy of Arts, London 1982.

AUSST.-KAT. MAILAND 1951
Longhi, Roberto: Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi. Ausstellungskatalog Mailand Palazzo Reale, Mailand 1951.

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1995
Hufnagel, Florian: Reiselust. Internationale Reiseplakate von der Jahrhundertwende bis heute. Ausstellungskatalog München Neue Sammlung, München 1995.

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1999
Rosenthal, Stephanie: Die Nacht. Ausstellungskatalog München Haus der Kunst, München 1999.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1930
Christoph Bernhard von Galen. Fürstbischof von Münster und seine Zeit. Ausstellungskatalog Münster Landesmuseum, Münster 1930.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1972
Berghaus, Peter: Bommen Berend. Das Fürstbistum Münster unter Bischof Christoph Bernhard von Galen. Ausstellungskatalog Münster Landesmuseum, Münster 1972.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1984
Galen, Hans (Hg.): Münster 800–1800. 1000 Jahre Geschichte der Stadt. Ausstellungskatalog Münster Stadtmuseum, Greven 1984.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1990
Dethlefs, Gerd: Kampf um Münster 1657. Faksimile des Belagerungsplanes »ABRIS DER MVNSTERISCHEN BELEGERUNG«, Ausstellungskatalog Münster Stadtmuseum, Münster 1990.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1993
Kessemeier, Siegfried/Koch, Petra: Bischofsländer. Bilder und Dokumente zur Geschichte der westfälischen Bistümer Münster, Osnabrück, Paderborn, Minden. Ausstellungskatalog Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1993 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Bildheft 32).

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1996
Lorenz, Angelika: Die Maler tom Ring. Ausstellungskatalog Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2 Bde., Münster 1996.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1998 A
Bußmann, Klaus/Schilling, Heinz: 1648 Krieg und Frieden in Europa [26. Europaratsausstellung]. Ausstellungskatalog Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Osnabrück Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche, 3 Bde., Münster 1998.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1998 B
Galen, Hans (Hg.): Johann Bockhorst – Der Maler aus Münster zur Zeit des Westfälischen Friedens. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Münster, Emsdetten 1998.

AUSST.-KAT. MÜNSTER 1998 C
Klötzer, Ralf: Kinderhaus 1648. Das Leprosenhaus der Stadt Münster in Krieg und Frieden. Ausstellungskatalog Münster Lepramuseum Münster-Kinderhaus, Münster 1998

AUSST.-KAT. MÜNSTER 2005
Fisch, Ingrid u. a. (Red.): Geschichte der Stadt Münster. Ausstellungskatalog Münster Stadtmuseum, 2. Aufl., Münster 2005.

AUSST.-KAT. NEAPEL 1990
Briganti, Giuliano: All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento. Ausstellungskatalog Neapel Castel Sant'Elmo, Neapel 1990.

AUSST.-KAT. OLDENBURG 1998
Landesmuseum Oldenburg/Killisch, Siglinde/Bosch-Abele, Susanne (Hg.): Oldenburg, Kulturgeschichte einer historischen Landschaft. Ausstellungskatalog Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg 1998.

AUSST.-KAT. OSNABRÜCK 1997
Stadt Osnabrück/der Oberbürgermeister/Amt für Kultur und Museen (Hg.): Christina. Königin von Schweden. Ausstellungskatalog Osnabrück Kulturgeschichtliches Museum, Bramsche 1997.

AUSST.-KAT. ROM 1997
Lo Bianco, Anna (Hg.): Pietro da Cortona 1597–1669. Ausstellungskatalog Rom Palazzo Venezia, Mailand 1997.

AUSST.-KAT. ROM/LONDON 2001
Brown, Beverly Louise/Breuer, David: The genius of Rome 1592–1623. Ausstellungskatalog London Royal Academy of Arts/Rom Palazzo Venezia, Stuttgart 2001.

AUSST.-KAT. ROM 2013/14
Aurigemma, Maria Giulia: Carlo Saraceni 1579–1620. Un Veneziano tra Roma e l'Europa. Ausstellungskatalog Rom Palazzo Venezia, Rom 2013.

AUSST.-KAT. ST. LOUIS 2020
Mann, Judith W.: Paintings on stone. Science and the Sacred, 1530–1800. Ausstellungskatalog St. Louis Art Museum, München 2020.

AUSST.-KAT. STOCKHOLM 1966
Nationalmuseum Stockholm (Hg.): Christina. Queen of Sweden – a personality of European civilisation. Ausstellungskatalog Stockholm Nationalmuseum, Stockholm 1966.

AUSST.-KAT. UTRECHT/MÜNCHEN 2018/19
Ebert, Bernd/Helmus, Liesbeth M.: Utrecht, Caravaggio und Europa. Ausstellungskatalog Utrecht Centraal Museum/München Alte Pinakothek, München 2018.

AUSST.-KAT. VENEDIG 2014
Battaglia, Roberta: Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa. Ausstellungskatalog Venedig Gallerie dell'Academia, Rom 2014.

AUSST.-KAT. WIESBADEN 2016
Forster, Peter/Oy-Marra, Elisabeth/Damm, Heiko: Caravaggios Erben. Barock in Neapel. Ausstellungskatalog Wiesbaden Museum, München 2016.

BABIN 2019
Babin, Sarah: Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhundert. Katalog und Einführung, Trier 2019.

BAKER/HENRY 1995
Baker, Christopher/Henry, Tom: The National Gallery complete illustrated Catalogue, London 1995.

BAUCH 1956
Bauch, Kurt: Aus Caravaggios Umkreis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 7, Florenz 1956, S. 227–238.

BAUMANN/KÖSTER/KUHL 2020
Baumann, Kirsten/Köster, Constanze/Kuhl, Uta (Hg.): Wissenstransfer und Kulturimport in der Frühen Neuzeit. Die Niederlande und Schleswig-Holstein, Petersberg 2020.

BECKMANN 1995
Beckmann, Angelika: Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1984–1994, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1995.

BERGHAUS 1980
Berghaus, Peter: Künstler und Handwerker im Dienst Fürstbischof Christoph Bernhards von Galen, in: Westfalen 58 (1980), S. 133–138.

BØGGILD JOHANNSEN 2010
Bøggild Johannsen, Birgitte: Visual strategies for staging a Coup d'Etat. Ritual and Pictorial Communication of the Absolutist Revolution in Denmark 1660, in: Stollberg-Rilinger, Barbara/Weißbrich, Thomas (Hg.): Die Bildlichkeit symbolischer Akte, Münster 2010 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28), S. 313–350.

BOHN 2010
Bohn, Robert: Dänische Geschichte. München 2001, 2. Aufl. München 2010 (Beck'sche Reihe 2162).

BOLTE 2014
Bolte, Dieter: Butjadingen, Stadland und Burgdorf Ovelgönne einst und jetzt, Bd. 1, Oldenburg 2014.

BÖRSCH-SUPAN 1991
Börsch-Supan, Helmut: Niederländische Maler am Hof des Großen Kurfürsten in Berlin, in: Museums-Journal, Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 5. Jg., Nr. III, Berlin 1991, S. 34–38.

BROSCH/PIRSIG 2003
Brosch, Sibylle/Pirsig, Wolfgang: Gehörlosigkeit im kulturgeschichtlichen Kontext, in: HNO 51, S. 113–117, o. O. 2003.

BUSCHOFF 2011
Buschoff, Anne (Hg.): Kunsthalle Bremen, Museumsführer, München 2011.

BUSHART 1979
Bushart, Bruno: Ein »anderer« Heimbach, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 37. Jg., 1979, S. 54–58.

BÜTTNER/MEIER 2011
Büttner, Nils/Meier, Esther (Hg.): Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künstleraustausch im 17. Jahrhundert, Marburg 2011.

CATS 1627
Cats, Jacob: Proteus of Minnebeelden verandert in Sinne-beelden, Rotterdam 1627.

CHIARINI/ACIDINI LUCHINAT 2000
Chiarini, Marco/Acidini Luchinat, Cristina: Pietre colorate. Capricci del XVII secolo dalle collezioni Medicee, San Severino Marche 2000.

CONTINI 1985
Contini, Roberto: Bilivert. Saggio di ricostruzione, Florenz 1985.

DE MARCHI 2016
De Marchi, Andrea: Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti, Mailand 2016.

DETHLEFS 1987 A
Dethlefs, Gerd: Die Sterbemünzen des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen 1678. Beilage zu Archivpflege in Westfalen und Lippe Nr. 27, Münster 1987 (Westfälische Quellen im Bild 21).

DETHLEFS 1987 B
Dethlefs, Gerd: Die stadtmünsterische Leprosenstiftung Kinderhaus als Objekt fürstbischöflicher Wirtschafts- und Sozialpolitik 1661–1686, in: Lahrkamp, Helmut (Hg.): Beiträge zur neueren Stadtgeschichte, Münster 1987 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster NF. 12), S. 1–33.

DETHLEFS 2005
Dethlefs, Gerd: Friedensappell und Friedensecho. Kunst und Literatur während der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden, Diss. Münster (1998) 2005 (https://miami.uni-muenster.de/Record/76eba21d-51ca-4ad2-9651-283e9817818c [Zugriff: 18. 2. 2022]).

DETHLEFS 2011
Dethlefs, Gerd: Hendrick van Lennep, Großer Plan der Belagerung Münsters, 1661 (LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Westfälisches Landesmuseum, Münster, Das Kunstwerk des Monats März 2011), Münster 2011 (https://lwl.org/landesmuseum-download/kdm/archiv/2011/kdm_03_2011.pdf [Zugriff: 18. 2. 2022]).

DETHLEFS 2012 A
Dethlefs, Gerd: Hermann tom Ring: Das Jüngste Gericht, um 1555 (LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Westfälisches Landesmuseum, Münster, Das Kunstwerk des Monats Oktober 2012), Münster 2012 (https://lwl.org/landesmuseum-download/kdm/archiv/2012/kdm_10_2012.pdf [Zugriff: 18. 2. 2022]).

DETHLEFS 2012 B
Dethlefs, Gerd: Der Maler Dietrich Molthane († 1631) und die Familienbilder der Morrien zu Nordkirchen. Zur Porträtmalerei in Westfalen im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, in: Westfalen 89 (2011), Münster 2012, S. 55–95.

DETHLEFS 2016
Dethlefs, Gerd: Lucas Kilian. Reiterbildnis Königs Ferdinand III. von Ungarn und Böhmen (1608–1657) als Sieger der Schlacht bei Nördlingen, 1634 (LWL-Museum für Kunst und Kultur/Westfälisches Landesmuseum, Münster, Das Kunstwerk des Monats Mai 2016), Münster 2016.

DE VITO 1982
De Vito, Giuseppe: Aniello Falcone & Co., in: Ricerche sul '600 napoletano, Motta Visonti (MI) 1982, S. 7–35.

DOHE/FALK/STAMM 2017
Dohe, Sebastian/Falk, Malve Anna/Stamm, Rainer: Die Gemäldegalerie Oldenburg. Eine europäische Altmeistersammlung, Petersberg 2017.

DOHE 2018
Dohe, Sebastian: Der Briefwechsel von J. H. W. Tischbein und Herzog Peter Friedrich Ludwig nach den Oldenburger Quellen 1801–1824, Oldenburg 2018 (Oldenburger Studien, Bd. 86).

DÜLBERG 1990
Dülberg, Angelica: Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder, Hannover 1990.

EISENMANN 1888
Eisenmann, Oscar: Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel. Nachtrag von C. A. von Drach, Kassel 1888.

ERLEMANN 1993
Erlemann, Hildegard: Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie, Münster 1993.

FÖRDERKREIS AUGSBURG O. J.
Publikation zur Vorstellung der durch den Kreis der Freunde und Förderer der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg erworbenen Werke (Kreis der Freunde und Förderer der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg e. V.), Augsburg o. J.

FOSTER 2016
Foster, Anne: Peinture de cour et de genre, La Gazette Drouot, 15. 12. 2016 (URL: Peintre de cour et de genre | Vente aux enchères | Gazette Drouot (gazette-drouot.com) [Zugriff: 14. 10. 2021]).

FRANKHÄUSER/PAAS 2009
Frankhäuser, Gernot/Paas, Sigrun: Götter, Helden, Heilige. Italienische Malerei des Barock aus dem Landesmuseum Mainz, Berlin/München 2009.

FRIEDEL 1998
Friedel, Birgit: Kücheninterieur, in: G. Ulrich Großmann (Hg.): Von teutscher Not zu höfischer Pracht. Ausstellungskatalog Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998.

FRITZ 1962
Fritz, Rolf: Wolfgang Heimbach, Hofmaler Christoph Bernhards von Galen, in: Westfalen 40 (1962), S. 315–332.

FUMAGALLI 2020
Fumagalli, Elena: Miniature Painters at the Medici Court in the Seventeenth Century, in: Barker, Sheila: The immensity of the Universe in the Art Giovanna Garzoni, Livorno 2020, S. 54–61.

GALEN 2012
Galen, Maria: Johann Boeckhorst: Gemälde und Zeichnungen, Hamburg 2012.

GALERIE NEUSE 2001
Galerie Neuse: Deutsche Gemälde des 16. bis 19. Jahrhunderts, Bremen 2001.

GEISBERG 1933
Geisberg, Max: Ein Bildnis Christoph Bernhards von Galen im Schlosse Friederichsborg, in: Westfalen 18 (1933), S. 91f.

GEISBERG 1941
Geisberg, Max: Studien zur Geschichte der Maler in Münster, 1530 bis 1800, in: Westfalen 26 (1941), S. 147–182.

GEISBERG 1942
Geisberg, Max: Quellen zur Kunstgeschichte der Lambertikirche in Münster, Münster 1942.

GERHARDT 1996
Gerhardt, Walter: Heimbachs »Nächtliches Bankett«: Ein Fest in der Alten Hofburg zu Wien?, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Bd. 91/1995, Wien 1996, S. 271–283.

GERSON 1946
Gerson, Horst: Een merkwaardige voorstelling, in: Kunsthistorische Melingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 1 (1946), S. 8–10.

GERSON 1983
Gerson, Horst: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Nachdruck der Ausgabe Haarlem 1942/1983.

GIANFREDA 2005
Gianfreda, Sandra: Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten/Berlin 2005.

GILLY 1966
Gilly, Wilhelm: Vier Gemälde der Anton Günther-Zeit aus dem Oldenburger Stadtmuseum. Oldenburger Jahrbuch 65, 1966, S. 27–39.

GILLY 1983
Gilly, Wilhelm: Wolfgang Heimbach, in: Anton Günther, Graf von Oldenburg 1583–1667. Aspekte zur Landespolitik und Kunst seiner Zeit. Ausstellungskatalog Landesmuseum, Stadtmuseum und Staatsarchiv Oldenburg, Oldenburg 1983, S. 89–122.

GOBIET 1984
Gobiet, Ronald: Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August von Braunschweig-Lüneburg, München 1984 (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 8).

GÖRING 1937
Göring, Max: Rezension: Gertrud Göttsche, Wolfgang Heimbach, Berlin 1935, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 6, 1937, S. 76–78.

GÖTTSCHE 1935
Göttsche, Gertrud: Wolfgang Heimbach, ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 15).

GRÄF/PRÖVE 1997
Gräf, Holger Thomas/Pröve, Ralf: Wege ins Ungewisse. Reisen in der Frühen Neuzeit. 1500–1800, Frankfurt/M. 1997.

GRAMLICH 1991
Gramlich, Sybille: Know-how für ein Entwicklungsland. Zur Modernisierung Berlins im 17. Jahrhundert, in: MuseumsJournal, Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 5. Jg., Nr. III, Berlin 1991, S. 39–43.

GROHN 1966
Grohn, Hans Werner: Wolfgang Heimbach, in: Kindlers Malerei Lexikon, 6 Bde., Zürich 1964–1968, Bd. 3, 1966, S. 123–126.

GRONAU 1913
Gronau, Georg: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel, Berlin 1913.

GRONAU/LUTHMER 1929
Gronau, Georg/Luthmer, Kurt: Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, 2. Aufl., Berlin 1929.

HAAK 2001
Haak, Christina: Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen, Münster 2001.

HABICHT 1930
Habicht, Victor Curt: Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930.

HÄRTING 2020
Härting, Ursula: Viele Wege führen nach Italien – Oltramontani um 1600 – Künstler reisen über die Alpen, in: Tacke, Andreas u. a. (Hg.): Künstlerreisen. Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Petersberg 2020, S. 46–64.

HEITMANN 1974
Heitmann, Clemens: Die Familien der Drosten und Erbkämmerer von Galen, in: Jahrbuch für das Oldenburger Münsterland 1974, S. 206–216.

HERRMANN-FICHTENAU 1987
Herrmann-Fichtenau, Elisabeth: Küchenstück und Topfstilleben in der deutschen Barockmalerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 40, 1987, S. 123–140 und 361–364.

HOFMANN 1989
Hofmann, Werner (Hg.): Hamburger Kunsthalle, München 1989.

HÖLKER 1927
Hölker, Karl: Die Malerfamilie tom Ring, Münster 1927.

HOUBRAKEN 1718
Houbraken, Arnold: De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen, s'Gravenhage 1718.

HUGHES/JOHNSON 1998
Hughes, Robert/Johnson, Elizabeth: Miniaturmalerei, Köln 1998.

HUYS JANSEN 1992
Huys Jansen, Paul: Genre painting by Laurence Neter of Elblag, in: The Hoogsteder Mercury 13/14 (1992), S. 33–43.

ILISCH 2017
Ilisch, Peter: Zwei Horstmarer Bürgermeister des 17. Jahrhunderts zwischen Kunst und Kaufmannschaft, in: Nordmünsterland 4 (2017), S. 244–256.

IZERGINA 1960
Izergina, Antonina Nikolaevna: Nemeckaja živopis' XVII veka (Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts), Moskau 1960.

JAKOBI 1993
Jakobi, Franz-Josef (Hg.)/Küster, Thomas (Red.): Geschichte der Stadt Münster, 3 Bde., Münster 1993.

JUNG 1970
Jung, Hermann: Bier – Kunst und Brauchtum, Dortmund 1970.

KANDT 2003
Kandt, Kevin E.: Netherlandish artists in 17th-century Danzig. New evidence from archival sources, in: Kapustka, Mateusz (Hg.): Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych, Wrocław 2003, S. 304–321.

KARLSRUHE 1995
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.)/Beckmann, Angelika (Bearb.): Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1984–1994, Karlsruhe 1995.

KARRENBROCK 1993
Karrenbrock, Reinhard: Aspekte einer Kunstlandschaft, in: Galen, Hans/Ottenjann, Helmut (Hg.): Westfalen in Niedersachsen. Begleitband zu den Ausstellungen im Stadtmuseum Münster, Museumsdorf Cloppenburg u. a. 1993–1995, Cloppenburg 1993.

KARRENBROCK 1998
Karrenbrock, Reinhard: Barockskulptur im Oldenburger Münsterland. Bildwerke der Zeit zwischen 1600 und 1810, Oldenburg 1998.

KEISER 1967
Keiser, Herbert Wolfgang: Gemäldegalerie Oldenburg, 2. Aufl., München 1967.

KINDEL 1999
Kindel, Monika: Wolfgang Heimbach als Porträtist, in: Oldenburger Jahrbuch 99, 1999, S. 19–44.

KIRCHHOFF 1967
Kirchhoff, Karl-Heinz: Everhard Alerdinck, der Meister des Stadtplanes Münster 1636 und sein gleichnamiger Zeitgenosse, in: Westfalen 45 (1967), S. 279–287.

KLESSMANN 1989
Klessmann, Eckhart: Der Mohr in Europa. Eine diskriminierte Minderheit des 18. Jahrhunderts, in: Damals. Das Geschichtsmagazin, 21. Jg., H. 8, Gießen 1989, S. 683–703.

KRÄMER 1978
Krämer, Gode: Wolfgang Heimbach, Badende Mädchen, in: Augsburger Kulturnachrichten, o. O. Juni 1978, S. 25.

KRÄMER 1984
Krämer, Gode: Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. II: Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde, 2. rev. Aufl., Augsburg 1984.

KRAUSE 2014
Krause, Stefan: Inuito alla guerra – Einladung zum Krieg. Erzherzog Leopold Wilhelm als Heerführer, in: Haag, Sabine (Hg.): Sammellust. Die Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms. Ausstellungskatalog Wien Kunsthistorisches Museum, Wien 2014, S. 21–26.

KRUL 2020
Krul, Ruth Kaloena: Hans Schneider en de veilingcatalogi van David Reiling, in: RKD Bulletin 2020, URL: https://bulletin.rkd.nl/nl/bulletin-2019-2020/hans-schneider-en-de-veilingcatalogi-van-david-reiling/ (Zugriff: 9. 8. 2021).

KURRER 2013
Kurrer, Rauthgundis: Gehörlose im Wandel der Zeit. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2013.

LAHRKAMP 1982
Lahrkamp, Helmut: Der »Lange Jan« – Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster, in: Westfalen 60 (1982), S. 1–199.

LAHRKAMP 1993
Lahrkamp, Helmut: Beiträge zur Hofhaltung des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen – mit einem Exkurs über Peter Pictorius d. Ä., in: Westfalen 71 (1993), S. 31–71.

LAHRKAMP 1998
Lahrkamp, Helmut: Zu einem Portrait des Malers Jan Boeckhorst und zu den Kunstkontakten des kaiserlichen Feldherrn Ottavio Piccolomini, in: Ausst.-Kat. Münster 1998a, Bd. 2, S. 209–214.

LAHRKAMP 2003
Lahrkamp, Helmut: Zum Werk des italienischen Malers Andrea Alovisii († 1687), in: Osnabrücker Mitteilungen 108 (2003), S. 69–96.

LANGE 2011
Lange, Justus: Simon Peter Tilmann (1601–1668). Erfolg und Misserfolg eines deutschen Künstlers in den Niederlanden, in: Büttner/Meier 2011, S. 103–122.

LANGE 2020 A
Lange, Justus: Wolfgang Heimbach (1613/16–1678): A Deaf-Mute Travelling Artist, in: van Leeuwen, Rieke/Roding, Juliette (Hg.): Masters of mobility. Cultural exchange between the Netherlands and the German lands in the long 17th century, Den Haag 2020, o. S. (URL: https://masters-of-mobility.rkdstudies.nl/14-wolfgang-heimbach-161316-1678-a-deaf-mute-travelling-artist/141-heimbachs-biography/ [Zugriff: 11. 11. 2021]).

LANGE 2020 B
Lange, Justus: Simon Peter Tilmann und Wolfgang Heimbach – zwei norddeutsche Maler und die Niederlande, in: Baumann/Köster/Kuhl 2020, S. 249–261.

LANGEDIJK 1983
Langedijk, Karla: The portraits of the Medici 15th–18th centuries [J–V], Vol. 2, Florenz 1983.

LANGEMEYER 1983
Langemeyer, Gerhard (Hg.): Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (Dortmund): Museumshandbuch, Dortmund 1983.

LE BLOND 1912
Le Blond, Aubry: Charlotte Sophie Countess Bentinck, Her Life and Times, Bd. 2, London 1912.

LEEUWEN 2020
van Leeuwen, Rieke: Masters of mobility. Artists from the Low Countries in the German lands (and vice versa), in: Tacke, Andreas u. a. (Hg.): Künstlerreisen. Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Petersberg 2020, S. 145–165.

LEMPERTZ 1991
Kunsthaus Lempertz (Hg.): Katalog der 663. Math. Lempertz'schen Kunstversteigerung: Portrait-Miniaturen, Meissen-Porzellan, 23. März 1991.

LIEDTKE 1989
Liedtke, Walter: The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500–1800, New York 1989.

LÖHR 2000
Löhr, Alfred: Im Lichte Hollands, in: Kunst und Bürgerglanz in Bremen. Vier Ausstellungen zu 400 Jahren Kunstgeschichte. Ausstellungskatalog Bremen Focke-Museum u. a., Bremen 2000, S. 30–54.

LORENZ 1995
Lorenz, Angelika: Wolfgang Heimbach: Selbstbildnis, 1660 (LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Westfälisches Landesmuseum, Münster, Das Kunstwerk des Monats August 1995), Münster 1995.

LORENZ 2012
Lorenz, Angelika: Wolfgang Heimbach: Porträt Papst Innozenz X., 1646 (LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Westfälisches Landesmuseum, Münster, Das Kunstwerk des Monats Mai 2012), Münster 2012 (https://lwl.org/landesmuseum-download/kdm/archiv/2012/kdm_05_2012.pdf [Zugriff: 18. 2. 2022]).

LORES-CHAVEZ 2019
Lores-Chavez, Isabella: Political Sites and Collective Identities in Hendrick Avercamp's Ice-Skating Landscapes. Dutch Crossing, Vol. 43, Nr. 3, 2019, S. 209–232.

LÜBBING 1967
Lübbing, Hermann: Graf Anton Günther von Oldenburg 1583–1667. Ein Lebens- und Zeitbild, Oldenburg 1967.

LÜHNING 2007
Lühning, Frauke: Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf, ein ganzfiguriges Kleinbildnis von Wolfgang Heimbach, in: Nordelbingen 76 (2007), S. 79–92.

LUTHMER 1934
Luthmer, Kurt: Staatliche Gemäldegalerie zu Kassel. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, 34. Aufl., Kassel 1934.

MEIER-OBRIST 1956
Meier-Obrist, Edmund: Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum, Hamburg 1956.

MICHALSKI 1991
Michalski, Sergiusz: Arkadien und plebejische Reinigungsriten, Badedarstellungen im Barock, in: Kunst und Antiquitäten, Nr. 7/8, o. O. 1991, S. 38–42.

MODESTI 2020
Modesti, Adelina: Women's patronage and gendered cultural networks in early modern Europe, New York 2020.

MORENO/STEFANI 2000
Moreno, Paolo/Stefani, Chiara: Galleria Borghese, Turin 2000.

MORSBACH 1999
Morsbach, Christiane: Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613–nach 1678), Oldenburger Forschungen, Neue Folge, Bd. 9, Oldenburg 1999.

MORSBACH 2008
Morsbach, Christiane: Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert, Weimar 2008.

MÜLLER 1935
Müller, Georg: Goldschmiede, Silberarbeiter u. Juweliere von Graf Anton Günther 1614–1667 beschäftigt, in: Oldenburger Jahrbuch 39, 1935, S. 23–31.

MÜLLER-MEHLIS 1984
Müller-Mehlis, Reinhard: Vorschau auf die 29. Deutsche Kunst- und Antiquitätenmesse, in: Weltkunst, 54. Jg., Nr. 20, Oktober 1984, S. 2771–2792.

MÜLLER-WULCKOW 1938
Müller-Wulckow, Walter: Oldenburgisches Landesmuseum, 1: Kunsthandwerk und Altertümer, Führer durch die Neuerwerbungen seit der Zusammenfassung der Staatlichen Kunstsammlungen im alten Schloss, Oldenburg 1938.

NAGLER 1919
Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten, Bd. 3, München 1919.

NEUMEISTER 2003
Neumeister, Mirjam: Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Petersberg 2003.

NICOLSON 1961
Nicolson, Benedict: Notes on Adam de Coster, Burlington Magazine, Bd. 103, Mai 1961, S. 185–189.

NICOLSON 1979
Nicolson, Benedict: The International Caravaggesque Movement, Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650, Oxford 1979.

NICOLSON/VERTOVA 1990
Nicolson, Benedict/Vertova, Luisa: Caravaggism in Europe, 3 Bde., 2. rev. und erw. Aufl. Turin 1990 (vgl. Nicolson 1979).

NOLTE 2009
Nolte, Cordula (Hg.): Homo debilis. Behinderte – Kranke – Versehrte in der Gesellschaft des Mittelalters, Affalterbach 2009 (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters 3).

PECHLANER/INNERHOFER 2018
Pechlaner, Harald/Innerhofer, Elisa (Hg.): Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens, Baden-Baden 2018.

PETTERSON 2000
Petterson, Einar: Amans Amanti Medicus. Das Genremotiv »Der ärztliche Besuch« in seinem kulturhistorischen Kontext, Berlin 2000.

PIEKEN 1997
Pieken, Gorch: Inneres einer Gaststube mit tafelnden Gästen, Wolfgang Heimbach, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.)/Koschnik, Leonore (Red.): Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, Bd. 1, Berlin/München 1997, S. 178.

PLAGEMANN 2020
Plagemann, Volker: Die Künstlerreisen nach Italien und die akademische Künstlerausbildung, in: Ders.: Künstlerreisen nach Italien. Von Meister Betrams Pilgerfahrt bis zur ›Academie de France‹, Berlin 2020, S. 81–98.

PRANGE 2007
Prange, Peter: Deutsche Zeichnungen 1450–1800. Katalog der Sammlungen der Hamburger Kunsthalle – Kupferstichkabinett, Bd. 1, Köln u. a. 2007.

PRÉAUD/JOIN-LAMBERT/MEYER 2004
Préaud, Maxime/Join-Lambert, Sophie/Meyer, Véronique: Abraham Bosse et la scène de genre, in: Abraham Bosse. Savant graveur. Ausstellungskatalog Paris Bibliothèque Nationale/Tours Musée des Beaux-Arts, Paris 2004, S. 28–35.

RAADHUSUDSTILLINGEN 1901
Raadhusudstillingen af dansk Kunst til 1890, Redegørelse fra Forretningsudvalget, Kopenhagen 1901.

RAUPP 1995
Raupp, Hans-Joachim (Hg.): Portraits. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Münster/Hamburg/London 1995.

REINBOLD 1997
Reinbold, Michael: »Der Unterthanen liebster Vater«, Herrscherpropaganda und Selbstdarstellung in den Bildnissen des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1583–1667), Oldenburger Forschungen, Neue Folge, Bd. 3, Oldenburg 1997.

REINBOLD 1999
Reinbold, Michael: Wolfgang Heimbach und die Münzportraits des Grafen Anton Günther, in: Oldenburger Beiträge zur Münz- und Medaillenkunde, Oldenburg 1999 (Schriftenreihe des Vereins Oldenburger Münzfreunde e. V., Bd. 4), S. 31–37.

REINBOLD 2013
Reinbold, Michael: Kunstwerk des Monats Dezember 2013, Oldenburg 2013.

RENSING 1940
Rensing, Theodor: Der Maler Wolfgang Heimbach in Münster, in: Westfalen 25 (1940), S. 174–177.

RENSING 1954
Rensing, Theodor: Der Maler Heinrich Cronenburg, in: Westfalen 32 (1954), S. 235–236.

RIEWERTS/PIEPER 1955
Riewerts, Theodor/Pieper, Paul: Die Maler tom Ring, München 1955.

ROBERT 1819
Robert, Ernst Friedrich Ferdinand: Versuch eines Verzeichnisses der Kurfürstlich Hessischen Gemälde-Sammlung, Cassel 1819.

ROBERT 1830
Robert, Ernst Friedrich Ferdinand: Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemählde-Sammlung, Cassel 1830.

ROSEN 2020
Rosen, Jochai: Pieter Codde (1599–1678). Catalogue Raisonné, Cambridge 2020.

ROSENBERG/MANDRELLA 2005
Rosenberg, Pierre/Mandrella, David: Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen. Gesamtverzeichnis, Bonn/München 2005.

SCHLÜTER-GÖTTSCHE 1966
Schlüter-Göttsche, Gertrud: Wolfgang Heimbach, der Maler der Zeit Anton Günthers am oldenburgischen und dänischen Hof, in: Oldenburger Jahrbuch Bd. 65, Oldenburg 1966, S. 1–25.

SCHLÜTER-GÖTTSCHE 1978
Schlüter-Göttsche, Gertrud: Eine Zeichnung von Wolfgang Heimbach im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin Dahlem, in: Nordelbingen 47 (1978), S. 52–58.

SCHMALE 2012
Schmale, Wolfgang: Kulturtransfer, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hg.): Europäische Geschichte Online (EGO), Mainz 2012 (URL: http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de [Zugriff: 12.11.2021]).

SCHMIDT 2014
Schmidt, Hans-Werner: Bernini. Erfinder des barocken Rom, Leipzig 2014.

SCHMITT 2003
Schmitt, Michael: Münster, Münster 2003 (Westfalia Picta. Erfassung westfälischer Ortsansichten vor 1800, Bd. 8).

SCHNACKENBURG 1996
Schnackenburg, Bernhard: Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel, 2 Bde., Mainz 1996.

SCHRECK/EBERT/SAALMANN 2019
Schreck, Anne-Cathrin/Ebert, Anja/Saalmann, Timo: Gekauft – Getauscht – Geraubt?: Erwerbungen zwischen 1933 und 1945, Heidelberg 2019.

SCHULTE-WÜLWER 1989
Schulte-Wülwer, Ulrich: Malerei in Schleswig-Holstein. Katalog der Gemäldesammlung des Städtischen Museums Flensburg, Heide 1989.

SCHWEERS 1981
Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik ausgestellten Werke, 2 Bde., München/New York/London/Paris 1981.

SCHWEERS 1986
Schweers, Hans F.: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München/New York/London/Paris 1986.

SCHWEERS 1994
Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen: Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke, 9 Bde., München/New York/London/Paris 1994.

SICHART 1948/49
Sichart, Karl: Beiträge zur Geschichte der Oldenburger Malerei in der Grafenzeit, in: Oldenburger Jahrbuch, Bd. 48/49, 1948/49, S. 68–83.

SLG.-KAT. HAMBURG 2007
Schneede, Uwe M./Sitt, Martina: Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1: Die deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde 1350–1800, Hamburg 2007.

SLG.-KAT. NÜRNBERG 1995
Tacke, Andreas: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, Mainz 1995.

SLG.-KAT. WIEN 1991
Ferino-Padgen, Sylvia/Prohaska, Wolfgang/Schütz, Karl: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

SOTHEBY'S 1977
Sotheby's: Important Old Master Paintings. Auktionskatalog London, 13.7.1977, London 1977.

SOTHEBY'S 2004
Sotheby's: The Graf von Galen Collection from Haus Assen. Auktionskatalog Amsterdam, 5.5.2004, Amsterdam 2004.

SPEAR/SOHM 2010
Spear, Richard E./Sohm, Philip: Painting for Profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters, New Haven/London 2010.

STRAUSSMAN-PFLANZER 2010
Straussman-Pflanzer, Eve: Court Culture in 17th-Century Florence: The Art Patronage of Medici Grand Duchess Vittoria della Rovere (1622–1694), Ann Arbor 2010.

STROHMANN 1986
Strohmann, Dirk: Johann Georg Rudolphi. Ein Beitrag zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Westfalen, Bonn 1986 (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen 10).

STROHMANN 2014
Strohmann, Dirk: Das Altarbild »Tod des hl. Liudger« im Billerbecker Dom von Heinrich Cronenburg (tätig in Münster 1659–1683) – Neues zum Werk des Malers, in: Westfalen 92 (2014), S. 165–179.

SUMOWSKI 1983
Sumowski, Werner: Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. 4, Landau/Pfalz 1983.

TACKE 1995
Tacke, Andreas: Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, Darmstadt 1995.

TANSEY MINIATURES FOUNDATION 2016
The Tansey Miniatures Foundation, Celle (Hg.): Miniaturen der Barockzeit, München 2016.

THE LEGER GALLERIES 1977
The Leger Galleries: Exhibition of Old Master Pieces. Ausst.-Katalog London, 21.11.–23.12.1977.

TIESLER 2019
Tiesler, Reiner (Hg.): 25 Highlights aus der Sammlung Reiner Tiesler, o. O. 2019.

TIETZE 1919
Tietze, Hans u. a. (Bearb.): Die Denkmale des politischen Bezirks Krems in Niederösterreich, Wien 1919 (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 1).

TRUDZINSKI/HEINRICH 1980
Trudzinski, Meinolf/Heinrich, Axel: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1980.

TRUDZINSKI 1989
Trudzinski, Meinolf: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1989.

TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2021
Tuyll van Serooskerken, Carel van (Hg.): The Italian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Century in the Teyler Museum, Leiden 2021.

VAN DER OSTEN 1954
van der Osten, Gert: Katalog der Gemälde alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, hg. von Ferdinand Stuttmann, Hannover 1954 (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie).

VENTURI 1893
Venturi, Adolfo: Il museo e la Galleria Borghese, Rom 1893.

VITTET 2006
Galerie d'art classique Claude Vittet: Wolfgang Heimbach, Portrait de femme, 2006.

VOGEL 1958
Vogel, Hans: Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, Kassel 1958.

VOLKENANDT 2004
Volkenandt, Claus: Rembrandt. Anatomie eines Bildes, München 2004.

WALDMANN 1908
Waldmann, Emil: Zwei bremische Porträte und ihr Maler Wolffgang Heimbach, in: Jahrbuch der bremischen Sammlungen 1, Bremen 1908, S. 47.

WEILBACHS KUNSTNER-LEKSIKON 1896 (1947)
Weilbach, Wilhelm Philipp: Nyt Danks Kunstnerleksikon, Kopenhagen 1896, 2. Aufl., hg. von G. M. Steffensen, 3 Bde., Aschehoug Danks Forlaag, o. O. 1947–1952.

WELTKUNST 1965
Weltkunst 1965, 35. Jg., Nr. 8, April 1965.

WIETEK 1956
Wietek, Gerd: Oldenburger Land, Aufnahmen von Harald Busch, München/Berlin 1956.

WINCKELMANN 1671
Winckelmann, Johann Just: Oldenburgische Friedens- und der benachbarten Oerter Kriegs-Handlungen, Oldenburg 1671.

WIRTH 1967
Wirth, Karl-August: Engel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 5, Stuttgart 1967, Sp. 341–555.

WOLF 1986
Wolf, Manfred: Die Familie von Velen bzw. von Landsberg-Velen und ihre Beziehungen zu Papenburg. In: Mohrmann, Wolf-Dieter (Hg.): Geschichte der Stadt Papenburg. Papenburg 1986, S. 101–136.

Abbildungsnachweis

© bei den Museen sowie privaten Leihgebern und wie hier angegeben:

2022 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l. Tutti i diritti riservati: S. 56, 57

Benediktinerstift Göttweig: S. 162

Bistumsarchiv Osnabrück: S. 89

Borggrefe, Heiner u. a. (Hg.): Hans Rottenhammer – begehrt – vergessen – neu entdeckt, München 2008, S. 124: S. 254

Boris Wilnitsky Fine Arts, Wien: S. 124

bpk/Deutsches Historisches Museum/Arne Psille: S. 194/195 (Detail), 196/197, 208/209 (Detail), 210/211

bpk/Herzog Anton Ulrich-Museum/M. Lindner: S. 102

Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Donation: Henry Deterding 1936/Creditline photographer: Studio Tromp: S. 151

Collection Westerwolds Monument Fund: S. 83

Courtesy Borghese Gallery: S. 168, 171

DAS TOR Stadtmuseum Coesfeld: S. 76/77 (Detail), 255

DGKE RLP, Landesmuseum Mainz, Foto: U. Ridscher: S. 203

Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: S. 53

Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Foto: Martin Luther: S. 24, 25, 66, 152, 153

Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi: S. 60

Galerie Claude Vittet, Foto: Jacques Torregano: S. 128

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Foto: M. Runge: S. 105 (Detail), 160/161 (Detail), 179

Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 387, Abb. 509: S. 175

Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Christoph Irrgang: S. 192, 193

Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford: S. 45 (Detail), 93, 106 (Detail), 239

Harvard Art Museums, Foto: President and Fellows of Harvard College: S. 189

KHM-Museumsverband: S. 42/43, 92, 163, 211 (Detail)

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Kupferstichkabinett: S. 184

Kunsthalle Bremen – Karen Blindow – ARTOTHEK: S. 12/13 (Detail), 39 (Detail), 142/143 (Detail), 157

Kunsthalle zu Kiel, Foto: Martin Frommhagen: S. 41 (Detail), 46/47 (Detail), 173

Kunstsammlung und Museen Augsburg: S. 8/9 (Detail), 185

Landesmuseum für Kunst und Kultur Oldenburg, Foto: Sven Adelaide: S. 10/11 (Detail), 93, 108/109 (Detail), 111 (Detail), 112/113, 114, 118/119 (Detail), 190, 199, 219, 222/223 (Detail), 229, 231, 232, 240/241 (Detail), 246, 249, 250, 253

Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK: S. 215

Le Blond, Aubry: Charlotte Sophie Countess Bentinck, Her Life and Times, Bd. 2, London 1912, Abb. gegenüber S. 168: S. 228

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Foto: Hanna Neander: S. 79, 81, 82, 85, 87, 92, 94/95 (Detail), 103, 130/131 (Detail), 167, 177, 180/181, 182, 210, 217

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif: S. 147, 150, 243

Mauritshuis, The Hague: S. 178, 209

Museo Soumaya Collection, Mexico City: S. 136/137

Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Foto: Jürgen Spiler: S. 148

Museumsberg Flensburg, Foto: Söhnke Ehlert, Kiel: S. 37, 145

Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Foto: Ute Brunzel: S. 32/33 (Detail), 93, 103, 139 (Detail), 216, 245

Niedersächsisches Landesarchiv Oldenburg: S. 211

NRW Landesarchiv Westfalen: S. 80

Privatbesitz, Dänemark: S. 30 (Detail), 62/63 (Detail), 187

Privatbesitz, Deutschland: S. 159, 164, 201

Privatbesitz, London: S. 50/51

Courtesy of Rafael Valls Limited, London: S. 40

Rijksstudio: S. 100, 134/135, 172, 248, 252

RKD – Nederlands Instituut voor kunstgeschiedenis: S. 36, 214

RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Tony Querrec: S. 20/21 (Detail), 49

Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Band 1, Nürnberg 1675, S. III (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675a/0003): S. 97

Sotheby's 2022: S. 125

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: S. 122, 123, 154, 155, 208

Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Staatliches Museum Schwerin, bpk, Foto: Elke Walford: S. 37, 144

Stadtmuseum Münster, Foto: Stadtmuseum Münster: S. 224

Stadtmuseum Münster: S. 84, 224

Stadtmuseum Oldenburg/Andrey Gradetchliev: S. 6/7, 174, 206, 237

Statens Museum for Kunst, open.smk.dk, public domain/SMK, Foto: S. 54, 170

The Museum of National History on Frederiksborg Castle, Foto: Kit Weiss: S. 212

The National Gallery, London: S. 74, 220

The Royal Danish Collection: S. 28/29, 73, 169, 188, 193, 205, 226, 235

Raupp, Hans-Joachim (Hg.): Portraits. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SOR Rusche Sammlung, Münster/Hamburg/London 1995, S. 73: S. 126

Wir haben uns intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungsrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die weitere Rechte an verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich mit den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

WOLFGANG HEIMBACH
(1613–1679)

Diese Publikation erscheint anlässlich des gemeinsamen Kooperationsprojekts und der Ausstellung *Wolfgang Heimbach. Ungehört* im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg vom 21. Mai bis zum 28. August 2022 und der Ausstellung *Wolfgang Heimbach. Ein deutscher Barockmaler an europäischen Höfen* im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster vom 24. September bis zum 4. Dezember 2022.

KOOPERATIONSPARTNER

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Schloss, Augusteum, Prinzenpalais
Damm 1
26135 Oldenburg

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Domplatz 10
48143 Münster

AUSSTELLUNG

Direktor
Rainer Stamm

Stellvertretende Direktorin
Anna Heinze

Kuratorin
Kristina Hoppe

Betriebswirtschaftliche Leitung
Michael Langer

Verwaltungsleitung
Sandra Ackermann

Sekretariat
Heike Glasneck, Martina Lau, Astrid Voigt

Wissenschaftliche Mitarbeit
Maren Janka Hopp

Kommunikation
Julia Ditsch (Leitung), Martina Lau

Kunstvermittlung
Doris Korte (Leitung), Aurélie Krüger

Besucherservice
Jonas Jungsbluth, Kathleen Ruhbach, Carmen Hage, Lothar Löwe, Uwe Auktun, Matthias Dehne, Bozena Moskwa, Jan von Mücke

Restauratorische Betreuung
Christoph Clermont, Bianca May

Bibliothek
Stergia Hatzifilippou-Steffens

Fotografie
Sven Adelaide

Ausstellungsgrafik
Jens Oertel Design, Bremen

Ausstellungsbau, Aufbau und Technik
Andreas Lindemann, Edo Budde, Christoph Clermont, Klaus Martens, Hans-Jürgen Perkuhn, Helmut Posenauer

Beleuchtung
Christoph Clermont, Klaus Martens

Magazinverwaltung
Edo Budde, Hans-Jürgen Perkuhn

Direktor
Hermann Arnhold

Stellvertretende Direktorin
Tanja Pirsig-Marshall

Kuratorin
Judith Claus

Ausstellungsmanagement
Gudrun Püschel

Registrare
Annika Thewes, Eric Blanke

Verwaltung
Detlev Husken (Leitung), Monika Denkler, Manuela Bartsch, Nicole Brake, Birgit Kanngießer, Claudia Berning

Kommunikation
Claudia Miklis (Leitung), Nora Staege, Linda Flür, Laura Ambrosius, Robin Hofstetter

Kunstvermittlung
Ingrid Fisch (Leitung), Leonie Boer, Britta Lauro, Flora Tesch

Besucherbüro
Silvia Koppenhagen, Dorothee Press, Holger Lüsch

Besucherservice
Kirstin Amshoff, Barbara Brandherm, Christian Huxel, Sabine Schmidt, Dorothee Press

Kulturprogramm
Daniel Müller-Hofstede

Veranstaltungsmanagement
Bastian Weisweiler (Leitung), Annika Tombrock

Fundraising
Bastian Weisweiler

Bibliothek
Martin Zangl (Leitung), Gudrun Brinkmann, Petra Wanning, Anneliese Jankowicz, Lena Prauser

Restauratorische Betreuung
Berenice Gühring, Monika Lidle-Fürst, Richard Moroz

Magazinverwaltung
Jürgen Uhlenbrock, Jürgen Wanjek

Ausstellungsbau, Aufbau und Technik
Werner Müller (Leitung), Heinz Alfred Boguszynski, Thomas Erdmann, Frank Naber, Thomas Püth, Stephan Schlüter, Beate Sikora, Marianne Stermann und Peter Wölfl

Beleuchtung
Johann Crne

Die Ausstellungen wurden gefördert durch:

KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER

RAO Rudolf-August Oetker-Stiftung

Oldenburgische Museumsgesellschaft e.V.

Stiftung Niedersachsen

Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e.V.

Barthel Stiftung

KARIN UND UWE HOLLWEG STIFTUNG

© 2022
Sandstein Verlag, Dresden;
Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg,
LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Münster; die Autorinnen und
Autoren

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

Konzeption
Kristina Hoppe, Judith Claus

Redaktion, Bildredaktion
Kristina Hoppe

Lektorat
Sina Volk, Sandstein Verlag

Korrektorat
Kristina Hoppe, Anna Heinze,
Rainer Stamm, Judith Claus,
Marcus Kenzler, Gerd Dethlefs;
Una Giesecke, Dresden

Gestaltung
Michaela Klaus, Sandstein Verlag

Satz und Reprografie
Katharina Stark, Jana Neumann,
Sandstein Verlag

Druck und Verarbeitung
FINIDR s.r.o., Český Těšín

Schrift
Bodoni, Frutiger

Papier
Luxo Art Samt New 150 g/m²

Der Katalog
wurde gefördert durch:

EvS
ERNST VON SIEMENS
KUNSTSTIFTUNG

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.dnb.de
abrufbar.

Dieses Werk einschließlich seiner
Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der
engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des
Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für die Verviel-
fältigung, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen
Systemen.

www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-679-8

Frontispiz: Wolfgang Heimbach,
Selbstbildnis, 1660, LWL-Museum
für Kunst und Kultur, Münster,
Foto: Hanna Neander

Covermotiv: Wolfgang Heimbach,
*Mahlzeitstillleben mit Magd hinter
einem Fenster*, 1670, Museumsland-
schaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie
Alte Meister, Foto: Ute Brunzel

Wolfgang Heimbach (ca. 1613 – 1679) zählt zu den begabtesten norddeutschen Künstlern des 17. Jahrhunderts. Mit seinen feinmalerischen Kabinettbildern machte er sich vor allem im Bereich der Porträt- und Genremalerei einen Namen. Trotz seiner Genrelosigkeit war Heimbach bemerkenswert mobil. Immer auf der Suche nach neuen lukrativen Aufträgen, bereiste er zeitlebens ganz Europa und war für einflussreiche Persönlichkeiten tätig.

Dieser Katalog begleitet die erste monografische Ausstellung zu Heimbach, eine Kooperation zwischen dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und dem LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Der Katalog stellt mit rund 50 ausgewählten Exponaten aus dem In- und Ausland Heimbachs Leben und Werk vor. Essays namhafter Autoren ergänzen den umfassenden Blick auf den Künstler.

SANDSTEIN

9 783954 986798

LWL

