



Anke A. Van Wagenberg-Ter Hoeven; **Father and Son Weenix.**

Jan Baptist Weenix. The Paintings. A Story of Versatility, Success and Bankruptcy in Seventeenth-Century Holland; Zwolle: Waanders Uitgevers 2018; 355 S., über 200, weitgehend farb. Abb; **Jan Weenix. The Paintings. Master of the Dutch Hunting Still Life;** Zwolle: Waanders Uitgevers 2018; 492 S., über 350, weitgehend farb. Abb.; ISBN 978-94-6262-159-6; € 95

Mit der monumentalen Doppelmonographie von Anke A. van Wagenberg-Ter Hoeven werden Jan Baptist Weenix (1621–1659) als einer der bedeutendsten Italianisanten und der vielleicht beste Figurenmaler unter ihnen sowie sein als ein herausragender Maler von Jagdstillleben berühmt gewordener Sohn Jan Weenix (1641–1719) gewürdigt. Jan Baptist Weenix' südliche Hafenszenen mit Figuren und antiken Ruinen, die Genre und Landschaft verschmelzen, wurden zum Vorbild für zahlreiche Künstler. Er brillierte aber auch in anderen Genres, dem Tierstillleben und Tierbild, er schuf Porträts sowie einige biblische und literarische Historienbilder. Sein Sohn Jan Weenix setzte anfänglich die italianisanten Szenen seines Vaters fort, malte Porträts, Stillleben, und schuf mit seinen Garten-Jagdstillleben ein eigenes Subgenre, mit dem er zum bedeutendsten holländischen Maler von Jagdstillleben wurde. Höhepunkt seines Schaffens sind die von 1702 bis 1716 entstandenen Wanddekorationen für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz in Schloss Bensberg.

Die Forschungsarbeit von Anke A. van Wagenberg-Ter Hoeven begann 2004 und endete nach eigenen Angaben in der Erfassung von über 2000 Kunstwerken, einer Liste von Gemälden, die in der Vergangenheit fälschlich einem der beiden Maler zugeschrieben wurden, einer Auflistung von Gemälden, die nur durch Referenzen in der kunsthistorischen Literatur bekannt sind, und von zahllosen Nachfolgern und Werken nach Jan Baptist Weenix oder Jan Weenix, die separat veröffentlicht werden sollen. Die Forschungen zu den Gemälden und den Zeichnungen sollen fortgesetzt werden. (JW 9; JBW 9) Die Doppelmonographie füllt eine empfindliche Forschungslücke zu den Malern Jan Baptist Weenix und seinem Sohn Jan Weenix (bei Verweisen abgekürzt JBW und JW), die – abgesehen von Aufsätzen und Viten in Lexika – bislang allein in einer unveröffentlicht gebliebenen Dissertation von 1970 von Rebecca Jean Ginnings, *The Art of Jan Baptist and Jan Weenix*¹, gemeinsam untersucht worden sind.

Die ‚fortune critique‘ beider Künstler verlief unterschiedlich: Arnold Houbraken würdigte Jan Baptist Weenix mit einer Biographie (abgedruckt JBW 316–318), aber nicht den Sohn, den er zum Leben des Vaters befragte, was die Autorin kritisch

1 Rebecca Jean Ginnings, *The Art of Jan Baptist and Jan Weenix*, Diss., University of Delaware, 1970.

kommentiert. (JW 14) Die spätere Literatur und Forschung waren dagegen günstiger zum Sohn als zum Vater, weil die Italianisanten nicht zu den Kerninteressen der kritischen Forschung im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert gehörten und sie erst durch Albert Blankerts Ausstellung und Katalog *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders*² von 1965 wieder ins Bewusstsein und in den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung gelangten. Inzwischen sind von den bedeutenden Italianisanten der zweiten Generation, die zeitgleich mit Jan Baptist Weenix in Rom waren, schon Jan Asselijn (1641–1645 in Rom) und Karel Du Jardin (1642–1647 in Rom) mit einer Monographie und einem Werkverzeichnis bedacht worden.³ Zu Johannes Lingelbach (1644–1650 in Rom) ist 1976 eine Dissertation⁴ erschienen und Nicolaes Berchem, der Rom aber wahrscheinlich nicht besucht hat, wurde 2006 mit einer Ausstellung und einem Katalog geehrt.⁵ Eine Monographie mit Werkverzeichnis zu Jan Baptist Weenix war somit schon lange ein Desiderat. Die Jagdstilleben von Jan Weenix erfreuten sich dagegen steter Beliebtheit und wurden zum Beispiel unter anderem von Scott A. Sullivan, dem Autor des grundlegenden Buchs *The Dutch Gamepiece*⁶ von 1984, gewürdigt: „Jan Weenix is certainly the finest and most celebrated Dutch game painter“ (zitiert nach JW 17).

Beide Bände zu Jan Baptist Weenix und zu Jan Weenix folgen dem gleichen, grundlegenden Gliederungsprinzip, das aus einer Biographie des Künstlers, einer Darstellung des künstlerischen Werdegangs anhand datierter Bilder und dem Katalog der Gemälde besteht. Hinzu treten dem jeweiligen Künstler entsprechende spezifische Kapitel. Bei Jan Baptist Weenix ist dies ein Kapitel zu dem nach seinem Tod erklärten Bankrott sowie zwei Appendizes mit der von Arnold Houbraken verfassten Biographie aus *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*⁷, der Hauptquelle zu seinem Leben, und den von Jeroen van Meerwijk transkribierten und von Marten Jan Bok editierten umfangreichen Akten zum genannten Bankrott von Jan Baptist Weenix. Im Band zu seinem Sohn Jan Weenix gibt es ein Kapitel zur Dekoration von Schloss Bensberg und im Appendix einen Katalog mit den Blumenstillleben seiner Tochter Maria Weenix (1697–1774), der erste Katalog ihrer Werke überhaupt. Eine kurze Biographie der Autorin Anke A. Van Wagenberg-Ter Hoeven, ein Standortregister der Werke der drei Kunstschaaffenden findet sich als Appendix

2 Albert Blankert, *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders*, Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1965.

3 Anne Charlotte Steland, *Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652*, Amsterdam 1971; Jennifer M. Kilian, *The paintings of Karel du Jardin (1626–1678). Catalogue raisonné*, Amsterdam 2005.

4 Catja Burger-Wegener, *Johannes Lingelbach. 1622–1674*, Diss., Freie Universität Berlin, 1976.

5 Nicolaes Berchem. *Im Licht Italiens*, hrsg. von Pieter Biesboer, Ausst.-Kat. Frans Hals Museum Haarlem, Kunsthhaus Zürich und Staatliches Museum Schwerin, Gent und Stuttgart 2006. In JW 312, Anm. 73, werden die rezenten kritischen Stimmen zu Berchems mutmaßlicher Italienreise referiert, ebenso in JW 54, Anm. 39, und in JW 23. An der Stelle, an der es im Text aber um Weenix' Romaufenthalt geht, wird nicht darauf eingegangen.

6 Scott A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece*, Totowa 1984.

7 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Bd. 2, 's-Gravenhage 1719, S. 77–83.

am Ende jedes Bandes, im Band zu Jan Weenix dann zusätzlich noch ein gemeinsames Literaturverzeichnis.

Die Kataloge, die den Hauptteil der Monographien ausmachen, führen alle als eigenhändig anerkannte Werke, signierte wie unsignierte, und die als ‚zugeschrieben‘ eingeschätzten Werke ohne Separierung dieser Kategorien auf. Aufgenommen wurden auch Werke, die zwar verschollen, aber durch Reproduktionsgraphiken überliefert sind. Die Werke sind nach Bildthemen geordnet, was vor allem bei Jan Baptist Weenix manchmal zu gewissen Problemen führt, da der Künstler nach einer Verschmelzung der Genres strebte.

Innerhalb der thematischen Blöcke sind die Gemälde jeweils chronologisch geordnet, die undatierten Werke wurden dabei, gemäß der stilistischen Beurteilung durch die Autorin, unter die datierten Gemälde eingereiht. Der Band zu Jan Weenix weist zu jedem der Themenblöcke des Katalogs kurze Einführungen auf, die allgemeine Aussagen zu den jeweiligen Subgenres treffen, Entwicklungen aufzeichnen oder andere ergänzende Informationen liefern. Sie sind überwiegend von sehr guter Qualität und informativ, stellenweise aber redundant.

Bei den Werken, die als ‚zugeschrieben‘ katalogisiert werden, erläutert die Autorin leider meist nicht ihre zu dieser Einschränkung führende Einschätzung, was aber hilfreich und wichtig gewesen wäre: Ist der Grund ein abweichender Stilunterschied, geringere Qualität, oder konnte die Autorin das Gemälde nicht im Original studieren? In beiden Monographien werden in den Katalogeinträgen oft kunsthistorische Autoritäten mit ihrem Urteil zum behandelten Werk zitiert. Großen Wert legt die Autorin auf die Erforschung der Provenienz. Eine Besonderheit sind daher die Provenienz- und Literaturangaben mit ausführlich zitierten Bildbeschreibungen aus den Auktionskatalogen und alter Literatur in den Originalsprachen sowie den Maßangaben in alten Einheiten und Umrechnungen. Die historischen Beschreibungen werfen mitunter ein interessantes Licht auf das Werk und sind auch für die Identifizierung der Gemälde von Bedeutung. In den Katalogeinträgen werden zudem oft historische Umstände zu ehemaligen Besitzern angeführt. So machte eine großformatige Wanddekoration von Jan Weenix aus dem Granada-Zyklus in Hollywood als Utensil in Filmkulissen Karriere (JW 370, Kat.-Nr. 252, heute National Galleries of Scotland, Edinburgh). Auch die Übersichtskapitel zur stilistischen Entwicklung anhand datierter Werke enthalten Angaben zur Provenienzhgeschichte.

Bestimmend für den künstlerischen Werdegang von Jan Baptist Weenix wurde die Italienreise mit dem Romaufenthalt von 1643 bis 1647. In Rom trat Weenix der Schildersbent bei und erhielt den Bentnamen ‚Ratel‘ (Rassel). Er muss dort auch weitere ‚Bentveughels‘ kennengelernt haben, darunter Jan Asselijn (1641–1645), mit dem er später in Amsterdam in engem Kontakt stand und zusammen ein Gemälde (JBW 299–300, Kat.-Nr. 150) malte. In Rom war Weenix für Kardinal Giovanni Battista Doria Pamphilj, der 1644 als Innozenz X. Papst wurde, tätig. Johannes Weenix italianisierte seinen Namen und erweiterte ihn zu Giovanni Battista, wahrscheinlich zu Ehren seines Patrons. Das Weiterführen des italienischen Namens nach der Rückkehr in Holland dürfte meines Erachtens ein Ausdruck des

Künstlerstolzes gewesen sein, die Kunst an den antiken und modernen Quellen studiert zu haben. Aus Rom sind nur wenige Arbeiten von Weenix bekannt. Er staffierte vier Landschaften des ansonst unbekannten Landschaftsmaler Pasquale Genovese (auch Pasquale Chiesa) mit religiösen Figurenszenen. Erhalten ist eine großformatige Küstenlandschaft, *Fantasy Landscape of an Oriental Seaport, with a Rider on a White Horse* in der Galleria Doria Pamphilj in Rom (Abb. 1; JBW 124, Kat.-Nr. 30) mit der Cestius-Pyramide am linken Bildrand, mit der ein Hauptthema von Weenix' Schaffen erste Gestalt annimmt. Im Sommer 1647 kehrte Weenix nach Amsterdam zurück, beim Transport unterstützt vom päpstlichen Nuntius. Dies spricht dafür, dass er eine Rückkehr nach Rom mit seiner Familie geplant hat, zu der es aber laut Houbraken durch den Einfluss seiner Frau und guten Freunden trotz regelmäßiger Briefe von Pamphilj nicht kommen sollte. Zwischen 1647 und 1649 siedelte Jan Baptist Weenix nach Utrecht über, wo er den Hauptteil seines Œuvres schuf. 1656 zog Weenix in ein gemietetes, herrschaftliches Anwesen, Ter Mey, zwei Stunden nördlich von Utrecht, um, so Houbraken, dem Übermaß an Gesellschaft und dem daraus resultierenden Zeitverlust zu entgehen. Dort starb er 1659. Nach seinem Tod wurde am 11. April 1659 der Bankrott über seinen Besitz erklärt. Das 175-seitige Dossier mit den Akten zum Bankrott enthält nicht nur Inventare über Weenix' Nachlass, einen Brief von Weenix an einen befreundeten Gläubiger, Dokumente zum Ablauf des Bankrottsverfahrens und zu den Ansprüchen der Gläubiger, sondern gibt einen außerordentlich interessanten Einblick in die materiellen Lebensumstände des Künstlers. Weenix besaß eine umfangreiche Sammlung an Gemälden, eigene und von anderen Künstlern sowie Kopien. Im Haus befanden sich auch sechs Gemälde des jungen Melchior de Hondecoeter, der seit dem Tod seines Vaters 1653 bei seinem Onkel Jan Baptist Weenix lebte. Ein Gläubiger, der Buchhändler war, erstellte eine Liste von Weenix' Bücherbesitz und gibt so einen Eindruck von den intellektuellen Interessen des Künstlers. Die in den Akten angegebenen Ausgaben belegen einen gehobenen Lebensstil. (JBW 18–61)

Im Unterkapitel *A Career through Dated Paintings: a Selection* (JBW 30–43) stellt die Autorin mit datierten Werken das Kernœuvre von Jan Baptist Weenix vor, der seit seinem Romaufenthalt, außer in seltenen Ausnahmefällen, nur noch mit italienischem Vornamen signierte. Sie hebt dabei die Verschmelzung des Genres mit der Landschaftsmalerei hervor, seine bevorzugten Kompositionsprinzipien, die häufige Platzierung von großen Figuren im Vordergrund, verbunden mit einem ruhigeren Mittelgrund, die Vorliebe für Rückenfiguren, kräftige Farben und das Aufnehmen neuer Motive. Auch wenn die Abfolge einen sehr guten Eindruck von Hauptwerken des Œuvres gibt, wäre eine stärker analytische und synthetische Darstellung wünschenswert gewesen. Wichtige Bemerkungen finden sich im Katalogteil verstreut, zum Beispiel: „The emergence of the Dutch Italianate harbor scenes, of which Weenix was a major proponent, has a direct link to the apogee of Dutch trade in the Mediterranean from 1647–1648. This type of painting achieved its definitive form through works by Jan Baptist Weenix, Jan Both and Jan Asselijn in the 1640s“ (JBW 153, Kat.-Nr. 53) oder: „The introduction of relatively large-scale figures into landscape-genre



Abb. 1: Jan Baptist Weenix, *Fantasy Landscape of an Oriental Seaport, with a Rider on a White Horse*, 1645–1646, Öl auf Leinwand, Rom, Galleria Doria Pamphilj (26)

compositions was Jan Baptist Weenix' particular contribution to Dutch landscape painting.“ (JBW 204, Kat.-Nr. 90).

Im Katalog unterteilt die Autorin die Werke in folgende Kategorien, die eine Vorstellung davon geben, wie vielfältig das Œuvre von Jan Baptist Weenix ist: *Early Work* (JBW 70–75), *Religious Paintings* (JBW 76–89), *Landscape with Architecture and Sculpture* (JBW 90–121), *Riders and Wayfarers* (JBW 122–137), *Seaports, Marines and Boats* (JBW 138–167), *Shepherds with Herds* (JBW 168–197), *Merchants, Craftsmen, Beggars and Genre* (JBW 198–223), *Portraits* (JBW 224–245), *Still Lifes* (JBW 246–273), *Animals Alive* (JBW 274–287) und *Collaboration with other Artists* (JBW 288–313), wobei sich einige Werke nicht gut in das gewählte Schema einfügen. Das Gemälde *Erminia unter den Hirten* (JBW 193–194, Kat.-Nr. 81) ist ein Historienbild, verbunden mit Porträtdarstellungen (Erminia und die Hirtenkinder), wobei das gewählte Thema aus Torquato Tassos *La Gerusalemme Liberata* (1581) selbst ein pastorales Intermezzo im Epos ist.⁸ Im Katalog ist es aber unter *Shepherds with Herds* eingeordnet. Das Interieur mit Mutter und Kind (JBW 226–227, Kat.-Nr. 100) wurde wegen der Porträthaftigkeit der Mutter unter die Kategorie Porträts eingeordnet, obwohl es wie ein Genrebild gestaltet ist. Die Autorin vermutet vorsichtig ein Porträt der Gattin des Künstlers, (JBW 33) dies wird im Katalogeintrag aber nicht erwähnt. Unter den Werken, die Weenix mit einem gewissen Vorbehalt zugeschrieben werden („attributed“), scheint mir *A Ram*

8 Weenix besaß eine Ausgabe, JBW 194.

in a Wooded Landscape, standing, scratching (JBW 279–280, Kat.-Nr. 137) nicht von Weenix zu stammen. Weder die Fellwiedergabe noch die Gestaltung der Bäume passt zu den anderen Bildern von Weenix. Das Fell ist bei authentischen Werken freier, lockerer und irregulärer gemalt, wie zum Beispiel bei den signierten Bildern *A Ram Sitting on the Ground* (JBW 279, Kat.-Nr. 136; Rijksmuseum Amsterdam), das nach der Autorin möglicherweise ein Auftragsbild ist, und *Shepherd Boy with Sheep and Goats* (JBW 303–304, Kat.-Nr. 156). Weenix hatte offenbar auch wenig Geduld für die Detailarbeit von Ästen und Blättern, wie sie *A Ram in a Wooded Landscape, standing, scratching* zeigt.

Unter Jan Baptist Weenix' Jagdstillleben ragen insbesondere die Bilder mit toten Schwänen in Kasteel Het Nijenhuis (JBW 255, 258, Kat.-Nr. 119) und im Detroit Institute of Arts (Abb. 2; JBW 258–259, Kat.-Nr. 120) durch ihre Qualität und Originalität in der malerischen Umsetzung heraus, in denen der Künstler die sichtbare Faktur an vielen Stellen gegen die Illusion der realistischen Wiedergabe von Federn setzt. Dies ist nicht nur ein Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen, sondern auch die Präsentation eines gleichsam kulinarischen Genusses der Farbmaterie. Die Stillleben seines Sohns werden in der Betonung des Artifiziellen nicht mehr so weit gehen, sondern stets die Realitätsillusion wahren.

Während der Nachruhm von Jan Baptist Weenix mit der Rezeption der Italiensanten schwankte, überstrahlte der Ruhm des Sohnes in späterer Zeit den des Vaters ungebrochen, und zwar vor allem wegen seiner Jagdstillleben, einem Genre, das er um das Subgenre des Garten-Jagdstilllebens bereicherte, und wegen seiner Dekorationszyklen, insbesondere wegen der Bilder für Schloss Bensberg. In die Diskussion um das Geburtsdatum von Jan Weenix hat sich offenbar ein Missverständnis eingeschlichen. Die Autorin schreibt: „In the art-historical literature there has been confusion about the birth year of Jan Weenix, mostly created by Arnold Houbraken who writes that Jan Weenix was sixteen years old in 1718. Even if this were [sic] a misprint for seventy-six, it would mean a birth year of 1642.“ (JW 20) Houbraken bezieht sich meines Erachtens aber nicht auf die Gegenwart, in der er schreibt, sondern auf das Todesdatum des Vaters Jan Baptist Weenix. Den Tod des Vaters hatte Houbraken gerade zuvor erwähnt: „alwaar [Huys ter Mey] hy in 't laatste van het derde jaar kwam te overlyden, in den ouderdom van 39 jaren. Hy liet twee Zoonen na; waar van de ondeste [sic] 16 jaar zynde, nog leeft en de Konst oeffent.“ (JBW 317–318) Im Todesjahr des Vaters soll sein ältester Sohn (Jan Weenix) sechzehn Jahre alt gewesen sein. Eine überzeugende Lösung für das Geburtsjahr fand die Autorin mit folgender Überlegung: Der Vater erwähnte den Sohn in seinem vor der Italienreise gemachten Testament vom Oktober 1642. Laut Houbraken war Jan Weenix damals vierzehn Monate alt, was einer Geburt im Jahre 1641 entspräche. Das Leben von Jan Weenix lässt sich fast nur durch den einseitigen und kargen Blick von Notarsakten wahrnehmen. Eine Italienreise hat er nicht unternommen. Das Jahr seines Umzugs von Utrecht nach Amsterdam, der zwischen 1668 und 1679 stattgefunden haben muss, ist nicht bekannt und konnte von der Autorin auch nicht ermittelt werden. Auch über die sicherlich stattgefundenen Reisen nach Bensberg ist nichts bekannt. Dirk Valkenburg (1675–1721)

Abb. 2: Jan Baptist Weenix,
*Still Life with a Dead
 Swan, Turkey and other
 Birds with a Basket of Fruit
 on a Stone Ledge*, ca. 1650,
 Öl auf Leinwand, Detroit,
 Detroit Institute of
 Arts (257)



war offenbar der einzige Schüler und Nachfolger von Weenix auf dem Gebiet des Jagdstilllebens. (JW 19–51) Ein großer Vorteil bei der Bearbeitung des Œuvres von Jan Weenix ist aber der Umstand, dass er seine Bilder oft signiert und datiert hat, in der Regel mit ‚J. Weenix‘ oder ‚J. Weenix f.‘. (JW 17) Dadurch lässt sich seine künstlerische Entwicklung relativ detailliert nachvollziehen. Zu einigen Werken von Jan Weenix sind Ölskizzen erhalten, die wahrscheinlich dem Kunden als ‚modello‘ vorgelegt wurden. Sie werden unter den entsprechenden Katalognummern angeführt.⁹ Leider wird auf diese interessanten Arbeiten nicht näher eingegangen.

Aufgrund der sehr viel längeren Lebenszeit ist auch das Œuvre des Sohnes deutlich umfangreicher als das seines Vaters. Die Autorin gliedert es in folgende thematische Gruppen: *Religious Paintings* (JW 72–87), *Landscapes and Seaports with Figures and Merchants* (JW 88–129), *Portraits* (JW 130–189), *Animals Alive* (JW 190–203), *Still Lifes on a Table or in a Niche* (JW 204–215), *Still Lifes with Living Creatures* (JW 216–289), *Still Lifes with Dead Animals* (JW 290–319), *Still Lifes with Birds* (JW 320–347), *Still Lifes with Flowers and Fruit* (JW 348–361), *Decorative Paintings* (JW 362–403) und *Collaboration with other Artists* (JW 404–409), das nur ein Bild umfasst, welches Jan Baptist Weenix zusammen mit seinem Sohn Jan Weenix gemalt hat. In seinen frühen Werken entwickelte Jan Weenix im Anschluss an die italianisanten Werke seines Vaters einen eigenen Stil in diesem Genre, wie die Autorin überzeugend aufzeigen kann. Sie charakterisiert die

⁹ JW 47, Abb. 49, siehe 224, zu Kat.-Nr. 122; 247, zu Kat.-Nr. 138; 269, zu Kat.-Nr. 155; 264, zu Kat.-Nr. 153; Aquarell, möglicherweise von Jan Weenix; 334, zu Kat.-Nr. 216; 391, zu Kat.-Nr. 267.

stilistischen Unterschiede wie folgt: „The son's paintings differ in that their execution is more precise, their coloring subtler, and their contrasts of light and dark stronger. Also different are the figure types; whereas Jan Baptist's figures are hearty and robust; Jan's figures are typically more refined and elegant.“ (JW 89) Sein ältestes datiertes Bild (JW 90, Kat.-Nr. 11) in der Tradition der italianisanten Bilder seines Vaters trägt das Datum 1660 und zeigt eine monumentale Vase auf einem Sockel mit der Inschrift ‚DIS MANIBUS SACRUM‘, womit es sich offenbar um eine Widmung an seinen im Jahr zuvor verstorbenen Vater handelt. In den 1670er Jahren begann Weenix, Jagdstilleben zu malen, 1682 (oder 1683) führte er den toten Hasen in einer barocken Gartenanlage als Thema ein (JW 293, Kat.-Nr. 170, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) und formte damit seinen wichtigsten formalen Grundtyp in diesem Genre, den er in immer neuen Interpretationen perfektionierte. Mitte der 1680er Jahre begann er mit repräsentativen Einzelporträts und Ehegattenporträts, Mann und Frau getrennt in zwei Bildern dargestellt. Für Kaufleute verwendet Weenix mehrfach einen Bildtypus, bei dem im Hintergrund ein südlicher Hafen mit Schiffen als Verweis auf den Fernhandel zu sehen ist, wobei der Kaufmann von einem Diener einen Brief gereicht bekommt. Um den kolonialen Hintergrund des holländischen Handels und seine internationalen Verflechtungen zu visualisieren, wird in einem Fall die Dienerfigur als Stereotyp mit dunkler Hautfarbe, ein anderes Mal mit fernöstlichen Zügen dargestellt. Weenix benutzte offenbar Requisiten und die Kunden konnten sich auch mit Jagdattributen ausstaffieren, um sich als Landgutbesitzer künstlerisch ‚adeln‘ zu lassen. (JW 33) Dies entsprach dem damaligen Trend der Gentrifizierung der wohlhabenden Bürger in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die entweder tatsächlich Landgüter mit Jagdrechten erwarben oder zu mindestens an diesem sozialen Status durch eine noble Bildsprache in den Porträts partizipieren wollten. Größere repräsentative Jagdstücke konnten Teil der Dekoration der Empfangszimmer in Stadthäusern oder Landsitzen des Geldadels sein: „Weenix often depicts an idealized form of country living without agricultural connotations, creating a new form of ‚nobility by association.‘ They were popular with art collectors who appreciated country life and the hunt from the interior of their city homes“ (JW 48). Ab der Mitte der 1690er Jahre führte Weenix Raumdekorationen auf wandfüllenden Leinwänden aus. Im frühen 18. Jahrhundert belieferte er mit seinen Jagdstilleben wahrscheinlich auch schon Adelige in Deutschland, die einen weit größeren und somit wichtigeren Markt darstellten als die holländischen Kunden. Er passte dabei die Bildsprache an die repräsentativen Bedürfnisse seiner Kunden an, um Macht, Reichtum und Status auszudrücken.

Die zwischen 1702 und 1716 im Auftrag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz entstandenen großformatigen, wandfüllenden Gemälde zur Dekoration des Schlosses Bensberg stellen das vielbewunderte Hauptwerk von Jan Weenix dar. Nach Horst Gerson gehörten die Bensberger Bilder „zu den besten dekorativen Wandgemälden“, die in Holland entstanden sind. (JW 378)¹⁰ Auf die rühmenden

¹⁰ Dt. Zitat nach Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* [Haarlem 1942], Amsterdam 1982, S. 249.

Worte Goethes in *Dichtung und Wahrheit* über den Zyklus kommt die Autorin mehrfach zurück (JW 51–52, mit vollständigem Zitat). Goethe konnte sich nicht erklären, wie der Künstler es schaffte, die Natur derart wirkungsvoll wiederzugeben. Die verwendete frühe Übersetzung ist jedoch fehlerhaft und wird den Aussagen Goethes zur Naturnachahmung nicht gerecht.¹¹ Der Zyklus wurde aber wegen des Todes des Auftraggebers 1716 nicht vollendet. Dies belegen vier Gemälde aus dem Besitz des Künstlers, die 1737 in Amsterdam versteigert wurden, wie van Wagenberg-Ter Hoeven nachweisen kann. (JW 54). Die sich heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindenden und nur teilweise in der Alten Pinakothek ausgestellten Gemälde warten noch auf eine überzeugende Rekonstruktion des Dekorationsensembles. Der Autorin war dies nicht möglich und sie gibt an, dass der von Peter Eikemeier 1978 in der *Weltkunst* veröffentlichte Artikel noch immer die wichtigste Quelle über dieses Projekt darstelle. Sie erwähnt, dass Eikemeier ein „secret document“ mit Informationen zum Zyklus heranziehe. (JW 382)¹² Die Autorin hat das Dokument offensichtlich selbst nicht konsultiert und ihre Angaben ergeben keinen klaren Aufschluss über diese möglicherweise wichtige Quelle. Dafür muss der Leser auf den Artikel von Eikemeier zurückgreifen. Laut ihm handelt es sich um ein „Schriftstück, das vermutlich abgefaßt wurde, als die Bilder sich noch an ihrem angestammten Ort befanden“¹³. Es wird im Geheimen Hausarchiv der Wittelsbacher aufbewahrt, das sich in der Verwaltung des Bayerischen Staatsarchivs befindet. Einsicht in dessen Archivalien bedürfen der Zustimmung des Hauses Wittelsbach. Erschwert wird die Untersuchung des Zyklus weiter dadurch, dass sechs großformatige Gemälde des Bensberg-Zyklus, zu denen auch Deckengemälde gehören, schon seit Jahrzehnten aufgerollt im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen lagern und nur durch Schwarzweißfotografien bekannt sind. Man fragt sich, wann sich die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dieses Problems annehmen werden. Van Wagenberg-Ter Hoeven folgt nach eigener Aussage der Deutung von Peter Eikemeier. Die Jagdstillleben stehen im Kontext der Gesamtdекoration demnach für den absolutistischen Herrschaftsanspruch über die Natur und deren Gabenfülle. (JW 57–58) Das Bild *Game on a Parapet near a Seaport with Mercury Statue* verweist mit dem italienischen Ambiente laut der Autorin auf die Heimat der Gattin des Kurfürsten, mit dem jungen Schwarzen mit Kakadu und der Merkur-Statue offenbar auch auf den Fernhandel als Quelle des Reichtums. Dazu passt auch die Statue eines Dioskuren im Hintergrund am Kai, Schutzgott der Seereisenden. (Abb. 3; JW 386–387, Kat.-Nr. 265) Die Funktion und potentielle Aussage der Figur des jungen Schwarzen neben der Jagdbeute am Hafen müsste im Kontext des Bildes und des gesamten Zyklus aber noch genauer untersucht und in eine Interpretation mit einbezogen werden, denn die Thematik des ganzen Bildes ist meines Erachtens nicht typisch für fürstliche Ausstattungszyklen von Barockschlössern. Beim Deckengemälde mit Diana und

11 Johann Wolfgang von Goethe, *Memoirs of Goëthe*, 2 Bde., London 1824.

12 Peter Eikemeier, „Der Jagdzyklus des Jan Weenix aus Schloss Bensberg“, in: *Weltkunst* 48, Nr. 4 (1978), S. 296–298.

13 Ebd., S. 297.

Endymion (JW 393–394, Kat.-Nr. 271) zitiert die Autorin eine Deutung des Endymion als ‚Dichter‘, die aber offensichtlich nicht auf eine Darstellung in einem kurfürstlichen Jagdschloss passen kann: „We see in Endymion the young poet, his fancy and his heart seeking in vain for that which can satisfy them“ (JW 394). Leider ist die Fotografie des Gemäldes nicht gut genug, um die Ikonographie detailliert zu untersuchen; wenn aber die Deutung der Szene auf Endymion zutrifft, dann handelt es sich wegen der liebenden Göttin Diana meines Erachtens am ehesten um ein Deckengemälde für das Schlafzimmer der Kurfürstin.

Ich möchte zu einzelnen Katalognummern noch einige Bemerkungen hinzufügen. Zu Beginn seiner Karriere hat Jan Weenix mehrfach Darstellungen des ‚Verlorenen Sohns‘ in italianisanten Palastkulissen gemalt. Die Deutung des Gemäldes in Schloss Friedenstein in Gotha (JW 83–84, Kat.-Nr. 8) als ‚Verlorener Sohn‘ überzeugt allerdings nicht, weil hier offenbar die aus dem Bild den Betrachter anblickende junge Frau im Zentrum des Geschehens steht und nicht der junge Mann. Auch die alte, lesende Frau passt nicht gut zur Ikonographie des Verlorenen Sohns.

Bei dem Ehegattenporträt *Peter Nahuys and his Wife Catharina Soetens in a Garden* (JW 134–135, Kat.-Nr. 41) greift die Autorin die These auf, die offenbar schon bei einer Auktion 1980 geäußert wurde,¹⁴ nämlich, dass es als Erinnerung an die Heirat von Peter Nahuys (1622–1678) und Catharina Soetens (1620–1689) in Den Haag im Jahr 1645 geschaffen worden sein könnte. Zu dieser Zeit war Jan Weenix allerdings ein kleines Kind und das Bild entstand sicherlich in den 1670er Jahren. Es müsste sich also um ein retrospektives Erinnerungsbild handeln, bei dem die Personen in ihrem Alter zur Zeit der Hochzeit dargestellt werden. Leider geht die Autorin auf dieses Problem nicht näher ein.

Van Wagenberg-Ter Hoeven führt bei einigen der von Jan Baptist Weenix und Jan Weenix in italianisanten Szenen wiedergegebenen Statuen und Reliefs die verwendeten Quellen an. Wohl schlicht übersehen wurde, dass *The Prodigal Son on the Steps of a Palace with Sculptures and a Seaport in the Distance* von 1701 (JW 82–83, Kat.-Nr. 7) den *Trunkenen Bacchus* von Michelangelo in einer Seitenansicht zeigt. Ergänzend möchte ich noch einige Identifizierungen auf Bildern von Jan Weenix hinzufügen: Auf *Merry Company with the Prodigal [sic] Son, at Roman Ruins, a Sculpture and Seaport in the Distance*, (Abb. 4; JW 76, Kat.-Nr. 1, Musée Petit Palais, Paris) von 1667 ist im Mittelgrund eine Herkules-Cacus-Gruppe zu sehen. In *Southern Seaport with Trinket Seller* (JW 123–125, Kat.-Nr. 36) befindet sie sich im Hintergrund und sie wird als solche bezeichnet, aber ohne Hinweis auf die zugrunde liegende Vorlage. Es gibt mehrere Herkules-Cacus-Kleinbronzen, die diese Gruppe wiedergeben. Eine befindet sich im Walters Art Museum, Baltimore und wird in die Zeit um 1700 datiert (Inv.-Nr. 54.248),¹⁵ die Komposition geht aber auf das 16. Jahrhundert zurück. Die Statuette eines unbekannten Künstlers in der Wallace Collection wird um 1600 datiert, gegos-

14 Auktion 309, 22.–23. April 1980, Sotheby's Mak van Waay, Amsterdam, Los 96 (in der Provenienz angegeben, JW 134).

15 Walters Art Museum, *Hercules and Cacus*, aufrufbar unter: <https://art.thewalters.org/detail/7448/hercules-and-cacus> (aufgerufen am 19.02.2021).



Abb. 3: Jan Weenix, *Game on a Parapet near a Seaport with Mercury Statue*, aus der *Bensberg Serie*, 1714, Öl auf Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (388–389)

sen in Italien oder in den Niederlanden nach einem italienischen Modell von ca. 1560 bis 1580 (Inv.-Nr. S121).¹⁶ Das Bild *Gentleman Courting an Elegant Jady [sic] beneath a Statue of Venus* (JW 117–118, Kat.-Nr. 32) zeigt eine Venusstatue nach einem Stich von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius aus der Serie der Planetengötter von 1596.¹⁷ Im Gemälde *A Dead Hare, Peacock, and other Birds at the Foot of a Vase Sculpted with the Rape of the Sabines, a Dog, Flying Birds and Hunting Gear in a Park* (Abb. 5; JW 222–224, Kat.-Nr. 121) geht das Relief auf der Vase mit dem ‚Raub der Sabinerinnen‘ auf einen Stich von Aegidius Sadeler nach einem Entwurf von Denys Calvaert zurück, erscheint aber gespiegelt.¹⁸

Der Katalog mit zehn Werken der Blumen- und Fruchtstilllebenmalerin Maria Weenix gibt zum ersten Mal eine Vorstellung von ihrem Œuvre und wird eine Grundlage für weitere Zuschreibungen bilden. Das bislang bekannte Material zeigt

16 The Wallace Collection, *Hercules and Cacus*, aufrufbar unter: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65807&viewType=detailView> (aufgerufen am 09.02.2021).

17 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 23: *Jan Saenredam to Roelandt Savery*, hrsg. von Karel Gerard Boon, bearb. von George Shepard Keyes; Amsterdam 1980, S. 43, Nr. 54; Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.598, aufrufbar unter: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.169373> (aufgerufen am 19.02.2021).

18 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, hrsg. von Karel Gerard Boon, bearb. von Dieuwke de Hoop Scheffer, Amsterdam 1980, Text, S. 40, Nr. 147, Tafeln S. 38, Nr. 147. Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-5169, aufrufbar unter: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.167892> (aufgerufen am 19.02.2021).



Abb. 4: Jan Weenix, *Merry Company with the Prodigal Son, at Roman Ruins, a Sculpture and Seaport in the Distance*, 1667, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Petit Palais (75)

ein eher eingeschränktes Repertoire an Kompositionstypen, stilistisch nahe dem Vater. (JW 410–419)

Die beiden Bände sind sehr schön und repräsentativ gestaltet, mit zahlreichen vorzüglichen Farbabbildungen und einem eigenen Schubert. Der Rezensent erhielt ein PDF, was sich beim nächsten Umzug wohl angenehm bemerkbar machen wird, allerdings mit zwei Blankoseiten im Band zu Jan Weenix. Leider wird die sprachliche Sorgfalt dem repräsentativen Anspruch nicht völlig gerecht. Es gibt relativ viele Schreib- und Tippfehler im Text, auch einige verderbte Stellen („The cat other Weenix’ cats.“, JBW 72), wobei der erste Band offenbar mehr betroffen ist als der zweite. Hinzu kommen auch einzelne Übersetzungsspannen: ‚Italianisanten‘ wurde einmal falsch als ‚Italianizer‘ übersetzt (JBW 216), statt ‚German‘ steht ‚Germanic‘ (JW 317), zweimal steht ‚Prince Elect‘ statt ‚Prince-Elector‘ (JW 363, 378). Zudem werden, wie schon oben angedeutet, einige, teilweise extensive Passagen wiederholt, so in der Einleitung zu den Kollaborationen von Jan Baptist Weenix mit anderen Künstlern (zum Beispiel JBW 294, 299, Kat.-Nr. 149, 302–303, Kat.-Nr. 154, 304, 307–308, Kat.-Nr. 157). Auch im Kapitel *Collaboration with other artists* zu Jan Weenix mit nur einer Katalognummer (JW 341–342, 344, Kat.-Nr. 277) werden in der Einleitung die Aussagen der Katalognummer nur wiederholt. Zum Bensberg-Zyklus äußert sich die Autorin im Band dreimal, einmal im Unterkapitel zur künstlerischen Entwicklung anhand



Abb. 5: Jan Weenix, *A Dead Hare, Peacock, and other Birds at the Foot of a Vase Sculpted with the Rape of the Sabines, a Dog, Flying Birds and Hunting Gear in a Park*, 1696, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre (223)

datierter Gemälde, (JW 51–58) dann in der Einleitung zum Kapitel mit den Katalognummern und noch einmal ausführlich in der ersten Katalognummer des Zyklus. Leider kommt es durch eine fehlende Abstimmung zu weiteren Wiederholungen. Im Band zu Jan Baptist Weenix werden bei internen Verweisen zu anderen Werken des Katalogs oft allein die Bildtitel genannt, ohne Angabe der Katalognummer, was sehr unpraktisch ist. Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass eine gründliche Schlussredaktion zu kurz kam.

Trotz dieser Kritik handelt es sich aber um eine wichtige und für beide Künstler grundlegende Publikation mit einer Fülle an Fakten, Erkenntnissen und Materialien sowie eine kohärente Übersicht über das Œuvre der Künstler, die Anke A. van Wagenberg-Ter Hoeven vorgelegt hat. Das Konzept der beiden Monographien ist mit dem Schwerpunkt auf die umfangreichen Kataloge eher traditionell. Viele interessante Bemerkungen und Beobachtungen sind über die Katalogeinträge verstreut. Man hätte sich gerne mehr auswertende Kapitel zu Teilaspekten des Werks beider Künstler gewünscht. Ergiebig könnte zum Beispiel eine genauere Analyse des „Exotischen“ und der Imaginationskonstruktionen in der Thematik der südlichen Häfen und barocken Gärten mit Stillleben sein. Angesichts des enormen Umfangs der geleisteten Arbeit soll dies aber keine Kritik sein. Die Schilderung des Lebenslaufs und der künstlerischen Entwicklung anhand datierter Werke sowie die umfangreichen

Kataloge bieten eine solide Basis für weitere Untersuchungen und Analysen zum Werk von Jan Baptist Weenix, Jan Weenix und seiner Tochter Maria Weenix. Erst die Zusammenschau aller vollständigen Œuvres über die Gattungsgrenzen hinaus lässt die Vielfalt ihrer künstlerischen Tätigkeit und die Beziehungen untereinander erkennen. Im Vergleich der beiden Œuvres kann man wohl schlussfolgern, dass der Vater innovativer und erfindungsreicher war, ein künstlerischer ‚trendsetter‘, der Sohn dagegen hochspezialisiert ein exklusives Marktsegment bediente, was auch durch das gewandelte gesellschaftliche und ökonomische Umfeld bedingt war. Man darf gespannt sein, inwieweit die angekündigte Publikation der Zeichnungen und abgeschriebenen Werke das Bild abrundet, weitere Erkenntnisse bringt beziehungsweise zu Zuschreibungsdiskussionen führen wird.

STEFAN BARTILLA
Prag



Irina Sirotkina und Roger Smith; The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia; London/Oxford/New York/New Delhi/Sidney: Bloomsbury Methuen Drama 2017; 232 S., 11 s/w-Abb.; ISBN 978-1-350-01432-2; £ 52,50

Die Publikation von Irina Sirotkina und Roger Smith ist eine vollständig neu konzipierte und erweiterte Fassung eines Buches von Irina Sirotkina, das unter einem ähnlichen Titel (*Šestoe čuvstvo avangarda. Tanec, dviženie, kinestezia v žizni poetov i xudožnikov*; übersetzt: *Der Sechste Sinn der Avantgarde. Tanz, Bewegung, Kinästhesie im Leben von Dichtern und Künstlern*) 2014 in Sankt Petersburg in der ersten, und 2016 in der zweiten Auflage erschienen ist. Im Vergleich zur russischen Publikation, die rein historisch angelegt ist, ist die englische Version mit einer theoretischen Einleitung mit dem Titel *Bewegung und überschwängliche Moderne* (hier und im Folgenden übersetzt durch die Verfasserin) versehen. (1–20) So wird das russische kunsthistorische Material zum exemplarischen Beispiel, das die Bedeutung und Notwendigkeit einer Geschichte der Bewegungskunst bestätigen soll. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte die künstlerische Avantgarde in Russland ein ausgeprägtes Interesse an Dynamik und Energie, an körperlicher Bewegung, Kinetik und am inneren Gefühl der Bewegung, der Kinästhesie. In derselben Zeit entwickelten sich Sport, Tanz, Gymnastik, Akrobatik, Radfahren, Klettern, sowie auch das Auto und das Flugzeug erheblich. Dieses neue Interesse an der sportlichen und technischen Weiterentwicklung von Bewegungsformen, stark beeinflusst von neuen Technologien zur Darstellung von Bewegung in der Fotografie, der Kinematografie und anderen bildenden Künsten, veränderten die Wahrnehmung. (161)