



Umkreis Braunschweiger Monogrammist (Gruppe Meister von Paulus
und Barnabas?)

tätig in Antwerpen 1520 – 1550

Bordellszene mit Gauklern, 2. Viertel 16. Jh.

hmf.B0628





Technologischer Befund

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz

H.: 32,9 cm, B.: 41,0 cm, T.: 0,8 cm

Holztafel mit horizontalem Faserverlauf. Links und rechts Kanten breit abgefast. Ober- und Unterkante nur schwach und schmaler abgefast. Hobelspuren. Rückseitenanstrich mit dunkelbrauner Lasur oder Beize. Helle, streifig aufgetragene Grundierung. Unterzeichnung mit Tusche(?) und Pinsel. Malschicht reicht umlaufend bis an die Ränder der Tafel. Farbauftrag sehr dünn von halbtransparent bis deckend. Fast alle Farben mit gelben, braunen und rötlichen Lasuren modelliert.

Zuerst Hintergrund angelegt. Wand und Holzbank im Vordergrund mit halbtransparenten Farben in gelbem Ocker und bräunlichen Lasuren. Fliesenboden von hellem, mit Schwarz und Bleiweiß gemischtem gelbem Ocker im Vordergrund zu Terracottaton aus gelbem Ocker, Bleiweiß, Schwarz, Zinnober und rotem Farblack im Hintergrund. Der anschließende Raum in zunehmend dunklen Brauntönen. Die Kammer im Hintergrund durch das einfallende Tageslicht wieder in hellen Ockertönen. Dirne und Freier durch stärkere Weißausmischung etwas blasser gestaltet als Personen im Vordergrund. Kleidung in kräftigen, deckenden Farben angelegt. Die Kleider der Dirnen rechts und links, die Kappe des sitzenden Freiers links sowie die Hose des Mannes in der Mitte in Zinnober mit rotem Farblack in unterschiedlichen Ausmischungen mit Schwarzgestaltet; Modellierung der Faltentiefen mit demselben Rotton. Gelbe Kleidungsstücke in ockerfarbenem Grundton angelegt. Höhungen in feinen Pinselstrichen mit Blei-Zinn-Gelb gesetzt, Faltentiefen mit braunen Lasuren. Hose des Gauklers und Geschirr auf dem Tisch in Azurit unter Beimischung von Schwarz und Bleiweiß. Gewand des Dudelsackpfeifers mit transparentem, dunklem Rot aus rotem Farblack, Schwarz und Azurit angelegt, Höhungen in Azurit mit Weißausmischung in feinen Pinselstrichen aufgesetzt, Schattierungen in schwarzen Strichen. Wams des sitzenden Mannes und der Rock der mittleren Dirne ebenfalls in transparentem, dunklem Rot angelegt. Höhen hier aber nass in nass mit zunehmendem Weißanteil, mehr rotem Farblack und wenig Azurit, so dass ein warmer, dunkelvioletter Farbton entsteht. Faltentiefen mit einer Mischung aus Schwarz und Azurit modelliert.

Zustand

Ober- und Unterkante leicht abgearbeitet, Grundformat aber nicht wesentlich verändert. Beide Seitenkanten ungleich und nicht ganz gerade geschnitten; Kanten mal nach vorne, mal nach hinten abgeschrägt. Möglicherweise handelt es sich um eine erste, sehr frühe Bearbeitung. Obere Kante partiell abgehobelt. Oben links ein in einen Riss eingesetzter Holzspan. Am rechten Rand Holzstückchen in Fehlstelle eingesetzt. Kerben an den seitlichen Rändern. Bogenförmige Kratzer an beiden Seiten, verursacht durch Stahlreiber. Vorderseitig ein größerer Span am oberen Rand links ausgebrochen. Pinselduktus in der Grundierung erkennbar. Zwei Bestoßungen unten rechts, eine jüngere unten Mitte. Ältere, retuschierte Fehlstellen und Kittungen. Jüngerer Firnis. Retuschen liegen sowohl unter als auch auf dem Firnis. Ältere, verbräunte Firnisreste in Vertiefungen der Malschicht. Feinmaschiges Craquelé. Ungleichmäßiger Oberflächenglanz.

Restaurierungen

Ingeborg Foucar, 1965. Verleimung der Holztafel an zwei Stellen mit Einlage eines Holzspans, Firnisabnahme, Abnahme von Übermalungen, Verkitten kleiner Fehlstellen, Retusche, Firnis. Perner, 1990. Firnisabnahme, rückseitig Holzstück rechts ergänzt, Kittung Firnis, Retusche.

Rahmen

H.: 42,9 cm, B.: 50,7 cm, T.: 2,5 cm

Moderner Zierrahmen.

Beschriftungen

Tafelrückseite: Historischer Inventaraufkleber, gedruckt, Ziffern handschriftlich: „Städtische Sammlung Frankfurt a/M., B628“; Schablone, schwarze Farbe: „B628“; auf dem Zierrahmen: roter Wachsstift: „B628“.



© Historisches Museum Frankfurt

[K.S.]

Ausstellungen

Historisches Museum Frankfurt, 1976 (vgl. Lit.)

Historisches Museum Frankfurt, 1991 (vgl. Lit.)

Provenienz

Möglicherweise identisch mit einem Gemälde, das am 21. September 1791 in einer Auktion im Schärfschen Saal in Frankfurt angeboten wurde: Aukt. Kat. 1791 unbekannt, Nr. 47: H.

Holbein: „Das Innere eines Wirthshauses in Flandern, wo verschiedene Bauerleute sich mit Trinken beschäftigen und sich erfreuen und belustigen, die Behendigkeit eines Kindes, dessen Vater auf der Sackpfeife spielt, zu sehen, und die Mutter empfängt das Geld, so eine Frau ihr giebt.“; laut Annotation für 15 fl. erworben von „Nellessen zu Aachen“.¹

Verbleib nach 1829

Auf der Auktion der Sammlung Johann Valentin Prehn am 21. September 1829 nicht versteigert oder von den Erben zurückgekauft.

Von Rosina Sänger, geb. Prehn, am 12.11.1850 der Stadt Frankfurt geschenkt. 1877 dem Historischen Museum übergeben.

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 49, Nr. 270: Alte niederdeutsche Schule, „Eine Bamboschade.“, Holz, breit 17 Zoll, hoch 12 Zoll

Bottinelli 1859, o.P., Nr. 276 (als altniederdeutsch); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 13, Nr. 199 (als altniederdeutsch); Riegel 1882, S. 155 (als Monogrammist S.I.A.M.L.V.); Bode 1883, S. 9, Anm. 1 (als Braunschweiger Monogrammist); Meyer/Scheibler/Bode, 1883, S. 313, Nr. 558 (als Braunschweiger Monogrammist); Riehl 1884, S. 124 (als Braunschweiger Monogrammist); Woltmann/Woermann 1888, S. 61 (als Braunschweiger Monogrammist); Meyer/Tschudi/Bode 1891, S. 126 (als Braunschweiger Monogrammist/Jan Sanders van Hemessen); Friedländer/Mackowsky 1898, S. 140 (als Jan Sanders van Hemessen i.e. Braunschweiger Monogrammist); Weizsäcker 1900, S. 49 (als Braunschweiger Monogrammist, Kopie);

¹ Getty Provenance Index, Sale Catalog D-A218, Lot0047. Es handelt sich möglicherweise um eine aus Holland importierte Sammlung, da die deutsche Schule nur sehr schwach, die Frankfurter Malerei gar nicht vertreten ist. Auffällig viele Käufer stammen nicht aus Frankfurt; Ketelsen/Stockhausen 2002, Bd. 1, S. 135. Mit „Nellessen zu Aachen“ könnte ein Mitglied der dort ansässigen, begüterten Tuchmacherfamilie gemeint sein, etwa der Firmeninhaber Franz Carl Nellessen (1752–1819). Sollte das Gemälde damit zunächst nach Aachen abgewandert sein, könnte es für einen möglichen Verkauf später ebenso gut wieder auf dem florierenden Frankfurter Kunstmarkt angeboten worden sein. In der Kunstsammlung des Enkels Theodor Nellessen (1841–1927), die vom 9. bis 11. November 1829 in Aachen versteigert wurde, scheint das Gemälde nicht auf (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-222076>). Ebenso denkbar ist aber auch, dass es sich bei dem 1791 versteigerten Gemälde um eines der anderen Exemplare mit gleichlautender Vordergrundszone handelt (s.u.).

Friedländer/Posse 1904, S. 175 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan Sanders van Hemessen); Wurzbach 1906–11, Bd. 1, S. 676 (als Braunschweiger Monogrammist); Friedländer/Posse 1906, S. 176 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan Sanders van Hemessen, alte Kopie); Graefe 1908, S. 36, 56, 57 (als Jan Sanders van Hemessen i.e. Braunschweiger Monogrammist, Kopie); Graefe 1909, S. 36, 56, 60, 61 (als Jan Sanders van Hemessen i.e. Braunschweiger Monogrammist, Kopie); Posse 1911, S. 137 (als Jan Sanders van Hemessen i.e. Braunschweiger Monogrammist, alte Kopie); Kat. Berlin 1912, S. 197 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan Sanders van Hemessen, alte Kopie); Mannowsky 1921, S. 206 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan Sanders van Hemessen, alte Kopie); Genaille 1948, S. 21, Nr. 9 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan van Amstel); Genaille 1950, S. 147 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan van Amstel); Schubert 1970, S. 90, 211, Kat. B2 Typ I.2., Abb. 82 (als Kopie nach einem verlorenen Original des Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan van Amstel); Genaille 1974–1980, S. 93, Nr. 8 (als Braunschweiger Monogrammist i.e. Jan van Amstel, Kopie nach dem Städel-Bild); AK Frankfurt 1976, S. 80, Abb. 69 (als unbekannt/Umkreis des Braunschweiger Monogrammisten); Genaille 1984, S. 76 (Verweis auf Bode 1883); AK Frankfurt 1991, Bd. 3, S. 321, Kat. Nr. I.40.22 (als Braunschweiger Monogrammist, Umkreis); Ubl 2014, S. 171, 216f., 220, 234, Abb. 6.68, S. 236, S. 392–394, Kat. Nr. XX.2A (als Umkreis des Braunschweiger Monogrammisten, evt. Werkstatt Meister von Paulus und Barnabas); Ellinghaus 2021, S. 164

Kunsthistorische Einordnung

Das querrrechteckige Bild gibt das bunte Treiben in einem Freudenhaus wieder. Der mit quadratischen Fliesen ausgelegte Hauptraum wird im rechten Bildteil nach hinten von einer hellen Wand abgeschlossen, während die Raumsituation links über mehrere Rücksprünge in die Tiefe führt. Eine bis zum linken Bildrand reichende hölzerne Sitzbank grenzt hier den Vordergrund zum nächsten Raum ab. Vor ihr haben sich zwei Dirnen und drei Freier um einen gedeckten Tisch versammelt. Die Aufmerksamkeit von dreien von ihnen richtet sich auf eine dreiköpfige Gauklerfamilie, die offensichtlich gerade durch die Tür rechts eingetreten ist. Während der Junge einen Hocker umgedreht hat und dessen drei Stuhlbeine als Auflagepunkte von Händen und Stirn für seinen Kopfstand nutzt, bringt der kahlköpfige Vater seinen Dudelsack in die richtige Stellung zum Spielen. Die Mutter nimmt derweil ein Glas Wein in der ausgestreckten Hand entgegen und hebt dafür dankend ihren Strohhut. In der Hand hält sie ein Band oder eine Leine, die entweder zu dem kleinen Hund zu ihren Füßen gehört oder für eine weitere Darbietung gebraucht wird. Am Boden liegt ein Reifen – inwendig mit drei kugelartigen Widerständen versehen – der sicherlich ebenfalls einem Kunststück dient.

Kulinarisch gesehen ist das Angebot auf dem gedeckten Tisch mit einem kleinen Weißbrot und einem weißen Rettich eher sparsam, denn der fünfköpfigen Gesellschaft scheint es mehr ums Trinken zu gehen. Dementsprechend betrübt blickt der vorne links sitzende Freier in die offenbar leere Kanne, die der hinter ihm stehende Mann präsentiert. Die auf dem Schoß des Freiers sitzende Dirne beobachtet die Gauklerdarbietung während sie mit stumpfem Blick mechanisch ihren rechten Arm nach hinten ausstreckt. Vermutlich berührt ihre Hand dabei weniger den Nacken des von der leeren Kanne abgelenkten Freiers als vielmehr die Brust des anderen Mannes, da dieser auf sie herabblickt.

Auch der zweite Freier, der zwischen Tisch und Bank steht, hält einen großen Deckelkrug in der Hand. Er umarmt das neben ihm stehende Freudenmädchen, das der Gauklerin den Weinbecher reicht und zugleich den Zeigefinger der anderen Hand erhebt. Es bleibt unklar, ob sie damit auf das – etwas außerhalb der Zeigerichtung – schräg über ihr hängende Gemälde weisen möchte.² Dieses zeigt vor monochromem Fond eine sitzende Spinnerin mit ihrem Spinnrocken, die von hinten von einem Mann umarmt wird, dem sie sich zuwendet, während links unten ein Kind mit einem Topf in Händen (vorwurfsvoll?) aus dem Bild im Bild herausschaut. Es hat den Anschein,

² Auch Ubl 2014, S. 390, lässt offen, ob der Fingerzeig der Dirne dem Bild im Bild gilt.



als sei das Kleid der Frau zerrissen und ließe ihre rechte Brust frei. Eine nicht leserliche Inschrift über den Figuren legt eine sinnbildliche Deutung der Figuren bzw. der Szene nahe.

Der Zwischenraum hinter der Sitzbank wird im rechten Teil von einem großen Kamin beherrscht, an dem Würste und Fische hängen und vor dem eine Frau mit weit nach oben gestrecktem Arm den langen Stiel eines Arbeitsgerätes hält – möglicherweise buttert sie gerade. Über ihr an der Holzdecke hängt ein hochgezogenes, strohbedecktes Gitter zur sicheren Aufbewahrung von Lebensmitteln, das in diesem liederlichen Haushalt allerdings nicht seinen Zweck erfüllt, denn zwei Mäuse oder Ratten turnen auf ihm herum. Im Rücken der Frau führt eine kurze steile Treppe aus dem Dunklen in ein höhergelegenes, durch ein Fenster hell erleuchtetes Gemach. Ein Freier leert hier mit zurückgelegtem Oberkörper seine Deckelkanne, während eine bekleidete Dirne zum Ein- oder Aussteigen auf der Bettkante sitzt. Als wäre das Etablissement anhand dieser Hintergrundszene nicht eindeutig genug als Freudenhaus ausgewiesen, findet sich links vor der Tür zum Gemach im Schatten noch ein großer Vogelkäfig, der – gemeinhin am Straßeneingang aufgehängt – wegen der auch damals schon gebräuchlichen Wortbedeutung von „vogelen/vögeln“ ein Bordell kennzeichnet.³

Die Prehn'sche Bordellszene gehört in den Umkreis des zwischen 1520 und 1550 in Antwerpen tätigen anonymen Künstlers, der seit 1883 den Notnamen „Braunschweiger Monogrammist“⁴ führt. Bis heute ist das aus vielfigurigen Gemälden (biblische Historien, teilweise in weiten Landschaftsprospekten, und Genreszenen, vor allem „lockere Gesellschaften“) bestehende Œuvre, das erstmals 1882 von Hermann Riegel – ausgehend von dem monogrammierten Braunschweiger Gemälde *Gleichnis vom großen Gastmahl*⁵ – zusammengestellt wurde, keinem namentlich bekannten Maler zugewiesen.⁶ Alle Versuche, den anonymen Künstler mit Jan van Hemessen⁷ (1500–1566), Jan Mandyn⁸ (um 1500–um 1560), Jan van Amstel⁹ (um 1500–um 1542), Allaert Claesz.¹⁰ (aktiv ca. 1520–1555) oder Mayken Verhulst¹¹ (1518–1600), Ehefrau des Pieter Coecke van Aelst d.Ä. (1502–1550) und Schwiegermutter → Pieter Bruegels I zu identifizieren scheiterten, zuletzt aufgrund der fundierten maltechnischen Untersuchungen, auf die sich Matthias Ubl in seiner umfassenden Monographie stützen konnte.¹² Der Braunschweiger Monogrammist, für den vorsichtig eine noch genauer zu erforschende Zusammenarbeit mit Jan van Hemessens und dessen Werkstatt sowie mit der Gruppe um den Meister von Paulus und Barnabas (tätig in Antwerpen, 1. Hälfte 16. Jh.) angenommen werden kann, beeinflusste so namhafte Künstler wie Pieter Bruegel I und Pieter Aertsen (um 1509–1575).¹³

Im Kernœuvre des Braunschweiger Monogrammistens, das nach Matthias Ubl aus 9 bis 10 Werken besteht, finden sich zwei Bordellszenen, die Referenzobjekte für B0628 und Ausgangspunkt für die Diskussion einer Zuschreibung sind. Die Berliner *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen* zeigt in einem verschachtelten Innenraum neben der namensgebenden Schlägerei im rechten Bildteil links zechende und turtelnde Männer und Frauen um einen gedeckten Tisch und im Hintergrund einen Straßenverkäufer mit Bauchladen an der Bettstatt eines teilweise schon nackten Paares sowie ein aus einem hölzernen Zwischengeschoss

³ De Jongh 1968/69; vgl. auch die Ausführungen von Ubl 2014, S. 322.

⁴ Bode 1883, S. 9, Anm. 1.

⁵ Braunschweiger Monogrammist, *Gleichnis vom Großen Gastmahl*, Eichenholz, 120,6 x 171,8 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 165; Ubl 2014, Kat. Nr. II, S. 266–274 und passim, Taf. II.

⁶ Riegel 1882, S. 154–156.

⁷ Eisenmann 1884, S. 208f.

⁸ Woltmann/Woermann 1888, S. 61 mit Anm. 4.

⁹ Thieme/Becker, Bd., 1 (1907), S. 423f. (Gustav Glück).

¹⁰ Binder 1908, S. 28.

¹¹ Bergmans 1955, S. 138–156.

¹² Ubl 2014.

¹³ Ubl 2014, S. 187–214 zur Kooperation im Werkstattbetrieb.

herabsteigendes Paar, der Mann in der Kleidung eines Kirchenmannes.¹⁴ Der Innenraum der *Bordellszene mit Waffelbäckerin* (Abb. 1) im Städel Museum Frankfurt eröffnet ebenfalls eine komplexe Räumlichkeit mit eingezogenem Zwischengeschoss, in das ein Paar gerade hinaufsteigt, und einem darunterliegenden Séparée, in dem eine halbangezogene Dirne im Bett sitzt und sich ihr Freier – in der ursprünglichen Anlage ein Geistlicher, der aber übermalt wurde – in einen Nachttopf erleichtert. Die Hauptszene im Vordergrund besteht wiederum aus trinkenden und poussierenden Dirnen und Freiern an einem gedeckten Tisch, für die eine Frau rechts am offenen Kamin Waffeln bäckt, während ein melancholischer Trinker einsam an der Kamineinfassung lehnt.¹⁵ In beiden Etablissements bedecken zahlreiche Kritzeleien die Wände, zumeist unleserliche Sprüche, nicht gedeutete Symbole und immer wieder Strichlisten, die den Konsum der Gäste nachhalten. Charakteristika, die Matthias Ubl hinsichtlich der Maltechnik herausarbeiten konnte, sind die graue Untermauerung der Inkarnate und vieler Gewänder sowie die dezidierte Verwendung roter Farblacke.¹⁶ Eine klassische Stiftunterzeichnung fehlt, stattdessen legt der Monogrammist die Komposition allenfalls mit dem Pinsel in einem flüssigen Medium an, das im Infrarotbereich nicht sichtbar wird.¹⁷ Das Personal seiner Bilder ordnet der Braunschweiger Monogrammist gern in einer „Figurengirlande“ an, die sich teilweise über das ganze Bild reiht.¹⁸ Die Räumlichkeiten staffelt er komplex hinter- und übereinander.

Die *Bordellszene mit Waffelbäckerin* galt bei dem Sammler Johann Friedrich Städel (1728–1816) und in den ersten Sammlungskatalogen des Städel'schen Kunstinstitutes bis 1823 interessanterweise als ein Werk Hans Holbeins d. J. (1497/98–1534).¹⁹ Diese Zuschreibung könnte im Zusammenhang mit einer vergleichbaren Freudenhausdarstellung stehen, die 1791 ebenfalls unter dem Namen Holbein in Frankfurt versteigert wurde und die nach heutigem Verständnis sicherlich in den Umkreis des Braunschweiger Monogrammistens gehört: Die ausführliche Bildbeschreibung im Auktionskatalog (der leider weder Bildträger noch Maße nennt) entspricht genau dem Figurenarrangement im Vordergrund der Prehn'schen *Bordellszene* (vgl. Provenienz). Ob es sich hier allerdings wirklich um B0628 oder nicht doch eine der bekannten weiteren Versionen (s.u.) handelt, lässt sich vorerst nicht beantworten.

Gegen eine Identifizierung des 1791 versteigerten Gemäldes mit dem heute im hmf befindlichen könnte sprechen, dass letzteres, soweit wir wissen, nicht mit dem wohlklingenden Namen Holbein verbunden wurde. Johann Valentin Prehn und die ersten Museumskataloge ordneten die *Bordellszene* als einziges Werk unter den Großformaten in die „niederdeutsche“ Schule ein, wobei sich – auch im Abgleich mit den Kleinformaten – kein klares Bild abzeichnet, was genau unter dieser Bezeichnung verstanden wurde.²⁰ Hermann Riegel nahm 1882 die Tafel im Historischen Museum Frankfurt in die erste Aufstellung eines Werkes des Meisters „S.I.A.M.L.V.“ auf, den er so nach dem Monogramm im Braunschweiger *Gleichnis vom großen Gastmahl* benannte.²¹ Fast zwei Jahrzehnte änderte sich nichts an dieser Zuschreibung, doch im Jahr 1900 äußerte sich Heinrich Weizsäcker kritisch, als er das Prehn'sche Bild als Vergleich zur *Bordellszene* im Städel Museum heranzog: „Aehnliches von derselben Hand [...] im städtischen historischen Museum in Frankfurt a. M. (Inv. No. 628), dies letzte Bild übrigens,

¹⁴ Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen*, um 1530, Eichenholz, ca. 30,1 x 46,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. 558; Ubl 2014, Kat. Nr. VIII, S. 321–327 und passim; SMB online, Permalink <https://id.smb.museum/object/865839>.

¹⁵ Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit Waffelbäckerin*, um 1530, Eichenholz, 32,7 x 45,5 cm, Städel Museum Frankfurt, Inv. Nr. 249; Sander 1993, S. 354–367, Taf. 25; Ubl 2014, S. 137–145, Taf. IX, Kat. IX, S. 336–341; Ubl 2023.

¹⁶ Zur Maltechnik siehe Ubl 2014, S. 73–105, für die *Bordellszenen* bes. S. 95, 97f.

¹⁷ Ubl 2014, S. 247f.

¹⁸ Ubl 2014, S. 137–145, hier bes. S. 137.

¹⁹ Ubl 2014, S. 338.

²⁰ Unter den Kleinformaten wird lediglich eine *Maria mit dem schlafenden Jesuskind* im 21. Kasten als „alter niederdeutscher Meister“ bezeichnet, bei der es sich nach heutiger Sicht um eine Gemäldekopie nach einem Stich von Hieronymus Wierix (1553–1619) handelt, vgl. Bildersammlung Prehn online, [Pr519](#) (Julia Ellinghaus). Die B0628 viel näherstehenden vier Täfelchen mit der Legende der Hl. Godeleve von einem flämischen Meister von 1538 wurden hingegen unter der sehr viel häufiger verwendeten Benennung als „alter deutscher Meister“ geführt, vgl. Bildersammlung Prehn online, [Pr051](#), [Pr052](#), [Pr053](#), [Pr054](#) (Julia Ellinghaus).

²¹ Das Monogramm wird heute eher als „I.v.S.M.“ bzw. „I. S. v. M.“ gelesen; Ubl 2014, S. 51.

obschon gleichzeitig, doch wohl nur Copie [...].“²² Die Pohn'sche *Bordellszene mit Gauklern* wird im Übrigen meist nur in einem Halbsatz oder lediglich als Aufzählung genannt. Eingehender beschäftigte sich allein Matthias Ubl mit ihr. Aufgrund der vom Braunschweiger Monogrammist abweichenden Mal- und Erzählweise, sieht auch er hier nicht die Hand des Meisters. Maltechnisch gesehen sind zum Beispiel die Farben viel zu deckend verwendet und der pastos strichelnde Farbauftrag in den Inkarnaten entspricht nicht dem Personalstil des Meisters (vgl. auch Technologischer Befund). Überhaupt ist die Malweise in B0628 viel größer.²³ Auch in der Komposition und Erzählweise gibt es Unterschiede: Es fehlen die komplexe Verschachtelung des Raumes und das girlandenartige Arrangieren der Personen, die Ubl als Charakteristika herausstellt (s.o.).²⁴ Er setzt das Bild in den Umkreis des Braunschweiger Monogrammist und verweist auf die Werkstatt des Meisters von Paulus und Barnabas, der möglicherweise der Lehrer von Pieter Aertsen war und die Hintergrundszenen in zahlreichen Bildern von Jan Sanders van Hemessen malte.²⁵

Das Pohn'sche Bild steht in einem Verbund von gleichlautenden Darstellungen, deren Beziehung zu- und untereinander noch nicht restlos geklärt ist. Insgesamt zehn Gemälde tragen den Titel *Bordellszene mit Gauklerfamilie*.²⁶ Sie lassen sich wiederum in zwei Gruppen aufteilen, die sich durch unterschiedliche Hintergrundszenen auszeichnen. Anders als bei B0628 zeigen die Kompositionen der von Matthias Ubl mit dem Buchstaben „B“ versehenen Reihe als Hintergrundszene statt der butternden Frau eine Dreiergruppe vor dem Kamin – einen Mann und ein umschlungen dastehendes Paar – sowie ein Paar, das gerade erst gemeinsam die Stufen zum erhöht liegenden Hinterzimmer erklommen hat. Die Hinweise auf Nahrungsmittel (Würste am Kamin, das Lebensmittelgestell an der Decke) fehlen ebenfalls. Auch das Bild im Bild ist verändert: es zeigt nun einen sitzenden Mann neben einem Tisch mit Krug und Brot, der einen nur grob von Astansätzen befreiten Stab lanzenähnlich neben sich aufgestellt hält.²⁷ Weitere kleine Abweichungen sind die beiden hölzernen Kleiderhaken an den Enden des Türsturzes und das Ziegelmauerwerk, das unter der Sitzbank angegeben wird. Ubl kann sechs Vertreter dieser Version auflisten.²⁸ Von dieser Variante liegt zudem ein Reproduktionsstich aus dem 18. Jahrhundert vor, der möglicherweise aber wohl keines der erhaltenen Gemälde wiedergibt, sondern auf (mindestens) ein weiteres Exemplar schließen lässt.²⁹

Das Pohn'sche Gemälde gehört zusammen mit drei anderen in die von Matthias Ubl mit dem Buchstaben A gekennzeichnete Reihe. Neben einem Exemplar aus Privatbesitz³⁰, dessen Verbleib unbekannt ist, und einer sehr schwachen und stark vergrößerten Kopie³¹, ist hier vor allem das nur unwesentlich kleinere Bild im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen als Vergleich zu nennen.³² Beide Tafeln sind sich so ähnlich, dass nach Ubl „nicht zu klären [ist], welches der beiden Gemälde zuerst entstanden ist“. Gehen wir von einem gemeinsamen Vorbild aus, ist diese Aussage richtig. Die Pentimenti gegenüber der Unterzeichnung³³ im Antwerpener Bild, sind aber recht aufschlussreich. Die Anlage in der

²² Weizsäcker 1900, S. 49.

²³ Ubl 2014, S. 393; vgl. zur Maltechnik des Braunschweiger Monogrammist sein Kapitel 2.

²⁴ Einen Widerhall dieser „Figurengirlanden“ zeigt nach Ansicht der Autorin lediglich die reigenartig komponierte Dreiergruppe von Freiern und Dirne links im Pohn'schen Bild.

²⁵ Benannt nach einem Gemälde in Budapest, das die Hll. Paulus und Barnabas in Lystra zeigt; vgl. Ubl 2014, S. 54f.

²⁶ Vgl. Ubl 2014, S. 234–237.

²⁷ Das Bildmotiv konnte noch nicht endgültig identifiziert werden. Ubl 2014, S. 381 schlägt den alttestamentlichen König Saul als Personifikation der Melancholia (Schwermut) oder Acedia (Faulheit) vor.

²⁸ Ubl 2014, Kat. Nr. XX.5B, S. 397–399; Kat. Nr. XX.6B, S. 400; Kat. Nr. XX.7B, S. 401f.; Kat. Nr. XX.8B, S. 403–405; Kat. Nr. XX.9B, S. 406f.

²⁹ Ubl 2014, Kat. Nr. XX.11B, S. 408.

³⁰ Holz, 33,5 x 42,0 cm, ehem. Smlg Dr. R. Ernst, Hanstedt bei Harburg; Ubl 2014, Kat. Nr. XX.4A, S. 396.

³¹ Nachfolge Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit Gauklern*, Holz, 59,0 x 86,0 cm, Verbleib unbekannt; Ubl 2014, Kat. Nr. XX.3A, S. 395.

³² Umkreis Braunschweiger Monogrammist (Gruppe Meister von Paulus und Barnabas?), *Bordellszene mit Gauklern*, 2. Viertel 16. Jh., Eichenholz, 30,0 x 38,0 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 875; Ubl 2014, Kat. Nr. XX.1A, S. 389–391.

³³ Siehe die Infrarotreflektographie bei Ubl 2014, Abb. S. 390. Die Pentimenti von Ubl benannt, aber nicht mit dem Bild im hmf in Zusammenhang gebracht.



Unterzeichnung entspricht hier derjenigen im Pohn'schen Bild, der Maler hat aber an einigen Stellen eigenmächtige kleine „Verschiebungen vorgenommen: Der Reifen am Boden schließt nun nach vorn mit der ersten Fuge der Fliesen ab, statt diese wie in B0628 zu überschneiden. Hinten rechts stößt er an den Schuh des Dudelsackspielers. Dessen Füße sind weiter auseinandergestellt, obwohl die Vorzeichnung die enge Fußstellung wie in Frankfurt vorsah, bei der die linke Fußspitze fast an die Verse des rechten Schuhs stößt. Es lässt sich daher durchaus konstatieren, dass B0628 keinesfalls nach der ausgeführten Antwerpener Version entstand.

Die beiden Versionen der *Bordellszene mit Gauklerfamilie* (Reihe A und B) stehen den beiden Bordellszenen des Braunschweiger Monogrammist (Berlin und Frankfurt, Städel Museum) in vielerlei Hinsicht durchaus nahe: Angefangen vom neuartigen Bildsujet des Freudenhauses (s.u.), über den gestaffelten Innenraum mit Fliesenboden, die Kritzeleien an den Wänden, das Mobiliar mit den dreibeinigen Hockern und die Art des Geschirrs bis hin zu dem Rundtor des Ballspiels³⁴ (Reihe B). Auf der anderen Seite werden (neben den maltechnischen Unterschieden) bestimmte Charakteristika der Handschrift des Braunschweiger Monogrammist wie bereits ausgeführt eben nicht erfüllt, nämlich die komplexe Verschachtelung der Raumzonen samt Rahmung der Mittelszene oder die Verbindung und Verschränkung der Figuren zu einer Personengirlande. „Die Komposition erscheint jedoch im Vergleich [...] um einiges „einfacher“, ja versatzstückhafter.“³⁵ Es ist daher nicht davon auszugehen, dass es ein Urbild von der Hand des anonymen Meisters zur Gruppe der *Bordellszene mit Gauklerfamilie* gibt, und damit handelt es sich bei B0628 auch nicht um eine (klassische) Kopie, wie seit 1900 immer wieder behauptet wurde (vgl. Literatur). Es ist vielmehr davon auszugehen, dass im Werkstattumfeld des Braunschweiger Monogrammist Neuschöpfungen in seinem Stil entstanden.³⁶

Die engste Verbindung der beiden Reihen (A und B) der *Bordellszene mit Gauklerfamilie* besteht zur *Bordellszene mit Prügelei zwischen zwei Dirnen mit Blasebalg*, das zuletzt bei Bukowskis in Stockholm versteigert wurde (Abb. 2).³⁷ Ähnlich sind hier die grundsätzliche Gestaltung des Kamins³⁸, das Motiv des Bildes im Bild (Reihe B), das Paar in der Türöffnung mit dem sich deutlich gegen das Licht abzeichnenden Rundtor des Ballspiels (Reihe B), der Junge mit dem umgelegten Reifen und vor allem die Pumphosen, die sich in der Gestaltung (weit bzw. ausladend geschnitten mit senkrechten Schlitz und oberhalb des Knies mit einem gerüshten Saum endend) von denen des Braunschweiger Monogrammist und den anderen Bildern aus seinem Umfeld unterscheiden: Der Mann ganz rechts vor dem Kamin weist in Kleidung (und Haltung) große Ähnlichkeit zu dem zentral stehenden Mann in allen Versionen der *Bordellszene mit Gauklerfamilie* auf.

Die eigenständige Bordelldarstellung als Bildmotiv ist wohl eine Erfindung des Braunschweiger Monogrammist.³⁹ Die alte Auffassung, es handele sich bei diesen Bordell- und Wirtshausszenen (sowohl vom Meister selbst als auch aus seinem Umkreis) um urteilsfreie Alltagsschilderungen,⁴⁰ widerlegte Konrad Renger, der, aufbauend auf Gustav Glück, die Verbindung mit der ikonographischen Tradition des Verlorenen Sohnes untersuchte und im

³⁴ Es handelt sich um ein Krocket-artiges Spiel, bei dem Bälle durch in die Erde gesteckte Reifen geschlagen werden müssen; vgl. Ubl 2014. Die sexuelle Anspielung („einlochen“) liegt auf der Hand.

³⁵ Ubl 2014, S. 234.

³⁶ Ubl (2014, S. 217) überträgt den von Neil de Marchi und Hans van Miegroet für Werke des 17. Jahrhunderts geprägten Begriff der Phantomkopie auf das Werkstattgebaren des 16. Jahrhunderts, um die Gruppe der Werkstattbilder weiter zu differenzieren: als Phantomkopie bezeichnet er ein Werk, das nur auf den ersten Blick so aussieht, als sei es eine Kopie nach einem Original des Meisters, in Wahrheit jedoch eine Neuschöpfung in dessen Stil ist.

³⁷ Umkreis des Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit Prügelei zwischen zwei Dirnen mit Blasebalg*, um 1540-50 (?), Holz, 48,0 x 59,0 cm; Ubl 2014, Kat. Nr. XVII.1, S. 380-382; Bukowskis Stockholm, Spring Sale 633, 02.-04.06.2021, Lot 658.

³⁸ Breiter grüner Rauchfang aus Stoff, darüber ein brauner Streifen und eine schmale Schattenkante, bevor die konkave Wölbung beginnt.

³⁹ Ubl 2014, S. 137.

⁴⁰ So noch Schubert 1970, S. 87.



Zusammenhang mit Laster-Darstellungen den belehrenden und moralisierenden Charakter der Bilder herausarbeiten konnte.⁴¹

Mit welchem moralischen Werturteil Johann Valentin Prehn und seine Familie das Gemälde betrachteten, wissen wir nicht. Der Auktionskatalog von 1829 bezeichnet das Prehn'sche Gemälde als „Bamboschade“. In zeitgenössischen Wörterbüchern, etwa in Johann Friedrich August Kinderlings *Reinigkeit der deutschen Sprache*, wird der Ausdruck wie folgt erläutert: „die Bamboschade, ein Gemälde, welches lustige und lächerliche Auftritte vorstellt, von Peter Bambosch, oder von der Laar [d.i. → Pieter Jacobsz. Bodding van Laer], einem Niederländischen Mahler, welcher Trinkgesellschaften, Pferdmärkte, Maskeraden, u.s.w. sehr geschickt vorstellte.“⁴² In einem engeren Sinne ließe sich der Begriff nicht nur im Allgemeinen auf die derb-realistische Wiedergabe niedriger Alltagsthemen der Bamboccianti beziehen, sondern insbesondere auf die in ihrem Kreis häufiger vorkommenden Interieurszenen, in denen die in Rom lebenden nordischen Künstler, die sich zur Künstlergemeinschaft der „Bentvueghels“ vereint hatten, ihr eigenes wildes Treiben in Wirtshäusern – zechen, grölen, auf Tische steigen, die Wände mit Kritzeleien versehen – karikierten.⁴³ Die Verwendung des Begriffs für ein Gemälde des 16. Jahrhunderts wäre freilich anachronistisch.

Auf dem Aquarell mit der Ansicht des Bildersaales im Hause Prehn, das Carl Morgenstern 1829 während der öffentlichen Vorbesichtigung zur Versteigerung der Sammlung anfertigte, sieht man die „Bamboschade“ in der untersten Reihe links an der rückwärtigen Schmalwand.⁴⁴ Rechts neben ihr hängt die etwas kokett wirkende *Dame mit einem Sonnenschirm*, die im Auktionskatalog Carel de Moor (1655–1738) zugeschrieben wird.⁴⁵ Leider bleibt durch die halbhohen Schränke in der Mitte des Raumes verborgen, welches Bild Johann Valentin Prehn als Gegenstück für die *Bordellszene mit Gauklern* auf der rechten Seite der Wand ausgewählt hatte.

[J.E.]

⁴¹ Glück 1904, bes. S. 174f.; Renger 1970, bes. S. 96–119. Ubl 2014 passim. Siehe zuletzt Schmidt 2023.

⁴² Kinderling 1795, S. 362. In Franz-Thomas Hirschs Gründlichen Lehre der deutschen Rechtschreibung von 1823 hat sich die Wortbedeutung offensichtlich gewandelt, denn er umschreibt eine Bamboschade als „Gemälde menschlicher Mißgestalten“; Hirsch 1823, S. 73.

⁴³ Etwa Pieter van Laer, *Bentvueghels in einer Taverne*, um 1630, Federzeichnung in Braun, laviert über Kreide, 20,3 x 25,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5239 (Steland-Stief 1991/92, S. 99, Abb. 7; hier als einzige erhaltene Zeichnung van Laers „mit einem typischen ‚Bambocciade‘-Motiv“ bezeichnet; Roeland van Laer (1598–nach 1630?), *Bentvueghels in einem römischen Wirtshaus*, Leinwand, 88,5 x 147,5 cm, Rom, Museo di Roma, Inv. Nr. 26031 (AK Köln/Utrecht 1991/92, S. 209–211, Kat. Nr. 20.1); Pieter van Laer, *Faschingsgesellschaft in einem Wirtshaus*, Leinwand, 54,0 x 82,0 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 4834 (AK Köln/Utrecht 1991/92, S. 193–195, Kat. Nr. 19.4.).

⁴⁴ Carl Morgenstern, *Das Gemäldekabinett des Johann Valentin Prehn*, 1829, aquarellierte Zeichnung, 30,5 x 49,5 cm, hmf.B0639; Eichler 1974, S. 273, Nr. Z 36; AK Frankfurt 1999/2000, S. 105, Kat. Nr. 49; Ellinghaus 2021, S. 138; Bildersammlung Prehn online, [B0639](#) (Julia Ellinghaus).

⁴⁵ Aukt. Kat. 1829, S. 38, Nr. 122; siehe hier Bildersammlung Prehn online, [Aukt. Kat. 1829, Nr. 122](#) (Julia Ellinghaus).



Abb. 1 Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit Waffelbäckerin*, um 1530, Eichenholz, 32,7 x 45,5 cm, Städel Museum Frankfurt, Inv. Nr. 249, © [Public Domain](#)



Abb. 2 Umkreis des Braunschweiger Monogrammist, *Bordellszene mit Prügelei zwischen zwei Dirnen mit Blasebalg*, um 1540–50 (?), Holz, 48,0 x 59,0 cm, © Bukowskis Stockholm