



Philipp Uffenbach

Anbetung der Könige, 1619

Pr048 / M808 / Kasten 32





Philipp Uffenbach

Frankfurt 1566-1636 ebd.

Als Sohn des Frankfurter Formschneiders Heinrich Uffenbach wuchs Philipp in bescheidenen Verhältnissen auf, kam aber wohl schon früh mit der Stecherkunst in Berührung. Um 1580 ging er (Joachim von Sandrart zufolge) zu Adam Grimmer (um 1530–1597) in Mainz in die Lehre, dem Sohn des Grünewald-Schülers Johann (Hans) Grimmer (Daten unbekannt). Absolvierung einer vermutlich 5-jährigen Gesellenzeit bei Elias Hofmann (gest. 1591) im Hainer Hof in Frankfurt (Stadthof des Zisterzienserklosters Haina), in dessen Namen er die Werkstatt bis etwa 1598 weiterführt. 1593 heiratete er dessen Tochter Margarethe. 1598 erwarb er das Frankfurter Bürgerrecht. Bedeutendster Schüler der Werkstatt Uffenbachs war seit 1592 → Adam Elsheimer. Mit elf weiteren Unterzeichnern war Uffenbach 1630 eine der treibenden Kräfte bei der Einführung der Frankfurter Malerzunft.

Das gesicherte Œuvre Uffenbachs umfasst heute sechs Gemälde, vier Zeichnungen und 17 Druckgraphiken aus der Zeit zwischen 1586 und 1631 (Wvz. Opitz 2015). Daneben war der Künstler auch als Literat tätig und hat zwei Bücher mit vornehmlich naturwissenschaftlichem Inhalt hinterlassen. Urkundlich belegt sind zudem die zwischen 1618 und 1620 ausgeführten und seit dem 19. Jahrhundert verlorenen Deckenmalereien in Schloss Butzbach sowie diverse verlorene Wand- und Fassmalereien für die Stadt Frankfurt. Bereits Joachim von Sandrart charakterisierte Philipp Uffenbach als wenig genialischen Künstler, dessen Verdienst eher in der Würdigung der älteren deutschen Meister, vornehmlich → Albrecht Dürer und Matthias Grünewald (um 1470–um 1530), läge, in deren Manier er auch zu malen pflegte.

Literatur

Sandrart 1675–80, Bd. 1, Teil II, Buch 3, S. 236, 290, 293f.; Donner-von Richter 1901; Thieme/Becker, Bd. 33 (1939), S. 538f.; Opitz 2015 (mit Wvz.)

Bezeichnung (Pr048)

Datiert und darunter monogrammiert r. o. im Balken, in Ocker: „1619 Pvb“ (Pvb ligiert)



© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr048)

Ölhaltige Malerei auf Laubholz
H.: 15,4 cm; B.: 6,5 cm; T.: 0,6 cm

Brett mit vertikalem Faserverlauf; Vorderseite oben und seitlich sowie Rückseite unten eingeritzte Linie erhalten; Oberkante beschnitten; untere Partie eines Altarflügels (→ vgl. Pr62).

Zustand (Pr048)

Rückwärtig rundum 0,5 cm abgefast; oben und unten je eine Kerbe;
Holzschädlingsfraßspuren; Malschichtabriebe besonders in den Nimben; alte



Übermalungsreste im Hintergrund; wenige kleinere Fehlstellen zumeist retuschiert; Grasfläche nahezu vollständig übermalt. Ältere verbräunte Firnisreste; jüngerer Firnis.

Restaurierungen (Pr048)

Nus inti dit, utae sapit est volor mi, odic tet que placeptas et illorem repudae volum resequiata quibus estium quibus a ntotate nos dest

Rahmen und Montage (Pr048)

H: 17,2 cm; B: 8,4 cm; T: 1,1 cm

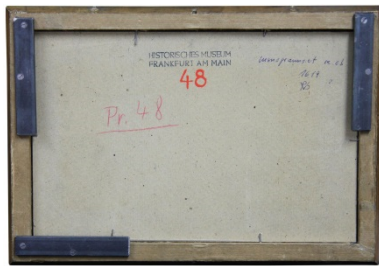
Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: D; Eckornament: 5 scharf

Beschriftungen (Pr048)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „789“, „789“ (um 180° gedreht); braune Tinte, verschwommen: „788“; Bleistift: „61.“; überschrieben von roter Leimfarbe: „61“; rosa Buntstift: „61“; weißer Papieraufkleber, darauf schwarze Tinte: „P.7.“; schwarzer Filzstift: „61“

Im Rahmenfalz, unten, schwarze Tinte (um 180° gedreht): „Christus“

An der Außenkante des Rahmens, oben, rosafarbener Buntstift: „61“



© Historisches Museum Frankfurt



© Historisches Museum Frankfurt

Ausstellungen

Frankfurtische Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste Frankfurt am Main, 1827 (vgl. Lit.)

Handelszentrum der Vereinigten Staaten Frankfurt am Main, 1967 (vgl. AK Frankfurt 1967; darin nicht explizit erwähnt)

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1952 (vgl. Lit.)

HMF, 1956 (vgl. Lit.)

HMF, 1957 (vgl. Lit.)

Quellen

Auftragsbuch Morgenstern 2, S. 296, Nr. 11: 1831, für H. Carl Prehn: „Anbetung der Weißen von Uffenbach 8 [fl.] – [xr.]“

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 27, Nr. 808: „UFFENBACH, P. Die Anbetung der Könige; reiche Composition. b. 7¼. h. 4½. **“

Passavant 1843, S. 8, Nr. 48: „Uffenbach, Philipp, nach einem ältern Bilde des 16. Jahrhunderts, mit des Meisters Monogramm versehen. Die Anbetung der Könige aus dem Morgenlande. b. 7¼. h. 4½.“



AK Frankfurt 1827, S. 3, Nr. 17; Anonym (W.) 1827, S. 828; Gwinner 1862, S. 90; Parthey, Bd. 2 (1864), S. 665, Nr. 2; Verzeichnis Saalhof 1867, S. 28 (Wiedergabe Passavant); Andresen, Bd. 4 (1874), S. 314; Grotefend 1881, S. 258, 262; Bode 1880, S. 54; Seibt 1885, S. 14, 16; Bode 1883, S. 239; Janitschek 1890, S. 547; Reber 1894, S. 392; Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen 2 (1896), Taf. 20; Frimmel 1900, S. 72 (als deutsche Kopie nach Jan Brueghel d. Ä. oder Frans Francken I); Donner-von Richter 1901, S. 1, S. 82–85; Fries 1904, S. 3; Wezsäcker 1910, S. 190; Lemberger 1911, S. 101; Simon 1924, S. 82; Zülch 1935, S. 414; Thieme/Becker, Bd. 33 (1939), S. 538f.; Wezsäcker 1936, Bd. 1, S. 20 u. S. 316, Anm. 33; Bothe 1939, S. 43; AK Nürnberg 1952, Kat. Nr. Q2a; AK Frankfurt 1956, S. 9, Kat. Nr. 7; AK Frankfurt 1957, S. 59, Kat. Nr. 190; Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 106f. (mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); Cilleßen/Ellinghaus 2012, S. 91; Opitz 2015, Kat. Nr. 7.3.6, S. 141f., S. 247, Taf. 19

Kunsthistorische Einordnung

Die figurenreiche Anbetungsszene spielt sich in einem Innenraum ab, dessen bildparallele, steinerne Rückwand zentral von einer Fensteröffnung mit zwei auf einem Säulchen ruhenden Rundbögen durchbrochen wird, durch die der Blick auf eine in hellem Licht liegende Platzanlage mit herrschaftlicher städtischer Bebauung fällt und die Köpfe neugieriger Zuschauer samt Lanzen und Kamel sichtbar werden. Links führt ein gemauerter spitzbogiger Türdurchgang in eine dunkle Kammer, die sich nur durch ein winziges schlichtes Fensterchen mit spitzem oberem Abschluss in der Rückwand nach außen öffnet. In ihr befinden sich Ochs und Esel, wobei das untere Tier seinen Kopf über die Türschwelle gestreckt hat und Heu vom Boden frisst. Dieser vor der Kammer liegende Bereich des Hauptraumes, in dem Joseph mit rotem Gewand und grünem Mantel steht, den flachen breitkrempigen Hut andächtig vor die Brust haltend, ist in ein dämmriges Licht getaucht, bedingt wohl dadurch, dass nur hier das Strohdach noch intakt ist. Vor Joseph sitzt Maria in rotem Kleid, blauem Mantel und einem weißen, turbanartigen Kopftuch auf einem Holzblock bereits im hellen Licht, das nicht nur durch die Rundbogenfenster und die nackten, strohlosen Dachbalken einfällt, sondern das auch von einem Lichtstrahl herzurühren scheint, der von rechts oben einfällt und auf das mit einem dreieckigen Nimbus versehene Jesuskind auf ihrem Schoß zielt. Dieses, nur mit einem weißen Tüchlein bekleidet, beugt sich gerade lebhaft vor zu dem auf einem grünen Teppich knienden König, dessen kostbarer roter Mantel mit silbernen Mondsicheln sowie goldenen Sonnen und Sternen geziert ist und greift in die geöffnete Schatulle mit Goldstücken, die dieser ihm präsentiert. Ebenso reich gekleidet sind der dunkelhäutige König mit einem kugelförmigen Pokal und der alte weißhaarige und -bärtige König mit einem schüsselartigen Goldgefäß mit Deckel, die beide Brokatmäntel mit Hermelinkragen tragen. Den weißen Turban des alten Königs hält ein Soldat in renaissancehafter, geschlitzter Kleidung, vor dem wiederum ein Mann am Boden kniet und sich mit etwas Goldglänzendem an einer großen Truhe zu schaffen macht. Mit ihnen drängen sich hier rechts am Eingang weitere Diener und Gefolgsleute in teils orientalischer Gewandung, u.a. ein dunkelhäutiger Mann mit federgeschmücktem Turban in zitronengelbem Gewand und die Rückenfigur eines älteren Gelehrten in braunem Gewand und mit brauner spitzer Kopfbedeckung. Der Boden des Stalles ist mit Strohhalmen übersät, links liegen Holzbeimer, Säcke sowie Arbeitsgeräte, und vereinzelt, die Freiflächen belebende rote Steine künden von der Baufähigkeit des Gebäudes.

Von den Evangelisten berichtet lediglich Matthäus (2,1-12) von Sterndeutern aus dem Morgenland, die, geführt von einem neu aufgegangenen Stern, nach Bethlehem kamen und mit der Übergabe von Gold, Weihrauch und Myrrhe den neugeborenen König der Juden ehrten. Ikonographisch weist Pr048 keine Besonderheiten auf, sondern folgt der Darstellungstradition, nach der es sich um drei Könige handelt, die zugleich die drei Lebensalter (mit dem dunkelhäutigen Mann als dem jüngsten) und die drei Erdteile (der



kniende Mann als Orient) symbolisieren.¹ Lediglich die Bildidee, dass der vordere König auf einem Teppich kniet, während Maria demütig auf einem ungepolsterten Holzbalken Platz genommen hat, konnte Ursula Opitz als offensichtlich eigenständige Erfindung Uffenbachs nachweisen, der sich hier vermutlich auf die *Meditationes de Vita Christi* des Johannes de Caulibus bezieht.² Er hatte diesen Teppich bereits in einer früheren, größeren Anbetung der Könige von 1587, die sich heute in Weimar befindet, eingeführt.³ Durch das Monogramm ist Pr048 als Arbeit Philipp Uffenbachs gesichert und wurde entsprechend auch nie angezweifelt. Allein die Lesart der Datierung variiert gelegentlich: Während bereits Gwinner 1862, gefolgt von Bode 1880 korrekt das Jahr 1619 angibt,⁴ will Seibt 1885 hier 1615 entziffert haben.⁵ Theodor Frimmel liest als einziger 1610.⁶ Bereits der Rezensent der Frankfurter Kunst- und Gewerbeausstellung von 1827 hebt Uffenbachs Anbetung der Könige hervor, „die sich durch lebhaftige Composition, Zierlichkeit und Ausdruck der Köpfe, geistvollen Fleiß der Behandlung vortheilhaft bemerklich machte“, und in der Folge wird an dem „allerliebste[n] Bildchen“⁷ vor allem die miniaturhaft feine Ausführung und der „feine[...] Farbennuß“⁸ gelobt. Georg Karl Wilhelm Seibt spricht gar von einem „Meisterstück der Farbenharmonie und der Beleuchtung“ und betitelt die Anbetung als „Uffenbach's schönstes Werk“.⁹ Tatsächlich besticht Pr048 durch einen überaus großen Farbnuancen-Reichtum und eine bis ins kleinste Detail sorgfältige Malerei, bei der sogar noch die einzelnen Fingerchen des Jesuskindes mit Licht- und Schatten plastisch modelliert werden. Die charakteristische „farbige Haltung“ Uffenbachs, die dieser bereits früh, in den 1580er Jahren, entwickelte und die sich auch in der Prehn'schen Anbetung, dem spätesten datierten Gemälde im Œuvre des Künstlers, wiederfindet, beschreibt Karl Simon sehr treffend: „[E]in Grün mittlerer Stärke, weich, saftig, wird gern unmittelbar neben Rot gesetzt, das in drei bis vier verschiedenen Schattierungen von Blaßrosa bis zu kräftigem Rot geht. Sehr eigentümlich ist dann aber ein wundervolles kräftiges Zitrongelb, das gern an verschiedenen Stellen in großen Flächen, aber auch in kleineren Partien auftritt. Daß es manchmal zu bestimmten anderen Farben, neben die es gesetzt wird, durchaus nicht passen will, stört ihn offenbar nicht.“¹⁰ Der altertümliche Charakterzug, der der Prehn'schen Anbetung der Könige immer wieder bescheinigt wurde, der aber Uffenbachs grundsätzlich stark an den altdeutschen Meistern orientierter Kunst geschuldet ist, führte wohl zu der erstmals von David Passavant 1843 aufgestellten These, Pr048 sei „nach einem älteren Bilde des 16. Jahrhunderts“ kopiert (vgl. Lit.), der sowohl Gwinner 1866 als auch zuletzt noch Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988 folgten (vgl. Lit.). Dies hatte allerdings schon Otto Donner-von Richter 1901 vehement zurückgewiesen, der – wie bereits August Schmarsow, Adolph Bayersdorfer und Carl von Lütow 1896 bei der Begründung für die Aufnahme des Bildchens in den zweiten Bildband der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen – im Gegenzug betonte, dass die kleine Anbetung an der Schwelle zwischen zwei Zeiten stünde, wobei Uffenbach altdeutsche und altvenezianische Eindrücke mit einer modernen Farb- und Tonwahl verbinde.¹¹ Vor allem in der Figur des sich zur Truhe vorbeugenden Dieners

1 Zur Ikonographie Weis, Adolph: *Drei Könige*, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 539-549.

2 Opitz 2015, S. 116f., S. 142.

3 Philipp Uffenbach, *Die Anbetung der Könige*, 1587, Linden- oder Pappelholz, 45,5 x 35,0 cm, Weimar, Schlossmuseum, Klassik Stiftung Weimar, Inv. Nr. G 837 (Opitz 2015, S. 112-118 mit Abb.).

4 Gwinner 1862, S. 90; Bode 1880, S. 54; ebenso: Janitschek 1890, S. 547; Reber 1894, S. 392; AK Frankfurt 1956, S. 9 bis heute. Die Jahreszahl „1519“ bei Weizsäcker 1910, S. 190, sicher nur ein Tippfehler.

5 Seibt 1885, S. 14; ihm folgen Weizsäcker 1936, Bd. 1, S. 20, Thieme/Becker, Bd. 33 (1939), S. 538f., und AK Nürnberg 1952, Kat. Nr. Q2a.

6 Frimmel 1900, S. 72.

7 AK Frankfurt 1827, S. 3; Gwinner 1862, S. 90.

8 Bode 1880, S. 54.

9 Seibt 1885, S. 14.

10 Simon 1924, S. 82.

11 Donner-von Richter 1901, S. 83: „Der mehrfach ausgesprochenen Anschauung [...] „dass dieses Bild nach einem älteren Gemälde aus dem 16. Jahrhundert gemalt sei“, kann ich in keiner Weise beistimmen. Vielmehr muss ich es für das eigenartigste Werk eines Meisters halten, der, sehr eindrucksfähig angelegt, die Ideale zweier Zeiten, einer absterbenden und einer emporblühenden erkennt, schätzt und sie auf sich einwirken lässt, ohne sich von dem einen oder dem andern unterjochen zu lassen und sich seinen eignen Weg bahnt.“ Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen



rechts klingen dabei italienische Vorbilder (Paolo Veronese (1528–1588), Jacopo Bassano (um 1510–1592)) an, während die ruhige bildparallele Anordnung der Personen die Kenntnis nordalpiner Kompositionen wie den Holzschnitt von Hans Brosamer¹² (um 1500–1552) oder den Kupferstich von Lukas van Leyden¹³ (um 1494–1533) nicht verleugnet, wobei sich letzterer auch hinsichtlich der ansonsten eher ungewöhnlichen Beschränkung auf einen bildparallel begrenzten Innenraum als Handlungsort samt dem von Zuschauern bevölkerten Fenster über Maria als Vergleich anbietet und deutlich als Inspirationsquelle ausweist.

Die zweite breiter diskutierte Frage im Zusammenhang mit der Pohn'schen Anbetung der Könige bezieht sich auf die Richtung der Einflussnahme zwischen Uffenbach und seinem berühmten Schüler Elsheimer. Während Grotefend 1881 noch in der kleinen Anbetung die „geistige Vaterschaft Uffenbachs für Elsheimer“¹⁴ zu sehen meint, stellte Bode 1880 bereits die These auf, dass die „auffallende Verwandtschaft mit Elsheimer freilich zum Theil wohl schon dem rückwirkenden Einflusse des talentvolleren Schülers zuzuschreiben“¹⁵ sei. Der Großteil der Kunsthistoriker folgte dem und glaubte wie Otto Donner-von Richter 1901, „dass die Wahl des Miniaturformates und der passenden Ausführung eher durch Anregungen von Elsheimer erfolgten als dass Elsheimer von Uffenbach das miniaturhafte erlernt habe.“¹⁶ Schon 1885 hatte allerdings Seibt, der durchaus eine „Einwirkung des Lehrers auf seinen grösseren Schüler zu erkennen“ meinte, eingeworfen, dass die These des rückwirkenden Einflusses „leichter ausgesprochen als erwiesen“¹⁷ sei und Weizsäcker beendete 1936 in seiner Elsheimer-Monographie die Diskussion, indem er konstatierte, dass „nichts in dem Bilde enthalten ist, das sich mit Elsheimer in unmittelbare Beziehung bringen ließe“, und stattdessen auf den eindeutig niederländischen Charakter der Anbetung der Könige verwies und Anregungen etwa durch Lucas van Valckenborch (1535–1597) oder einen ähnlichen Künstler vorschlug. Tatsächlich entstanden – wie heute erst bekannt – die frühesten Arbeiten Elsheimers als Ölminiaturen auf Kupfer noch vor der Abreise des 20-jährigen Künstlers 1598 nach Italien; die bescheidenen Arbeiten machen es sehr unwahrscheinlich, dass sich Uffenbach als gestandener Künstler hiervon hätte beeinflussen lassen sollen.¹⁸ Die Anbetung der Könige im Pohn'schen Miniaturkabinett spiegelt allerdings auch weder in der Figurenauffassung noch in der gesamten Komposition spätere Werke Elsheimers wieder. Verweise auf die Anbetung der Könige von Marten van Valckenborch¹⁹ (1534–1612) aus einer um 1580–90 entstandenen Monatsfolge in Wien oder das kleine Kupferbild²⁰ gleichen Themas von Frans Francken I aus dem Kunsthandel, das um 1600 datiert wird, bestätigen dagegen die niederländischen Züge des Bildchens.²¹

[J.E.]

2 (1896), Inhaltsverzeichnis: Nr. 20: „Ein für die Geschichte der Stilwandlung am Schluss des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, sowie für die Entwicklung des Elsheimer wichtiges Bildchen in der Pohn'schen Sammlung.“

12 Hans Brosamer, *Anbetung der Könige*, Holzschnitt 10,6 x 13,9 cm (British Museum online, Museum Number 1927,0210.4).

13 Lucas van Leyden, *Anbetung der Könige*, 1513, Kupferstich, 29,1 x 43,4 cm (New Hollstein, Lucas van Leyden, S. 64-66, Nr. 37; Opitz 2015, S. 115, Abb. 55).

14 Grotefend 1882, S. 258.

15 Bode 1880, S. 54.

16 Donner-von Richter 1901, S. 85; ebenso denken Janitschek 1890, S. 547; Reber 1894, S. 392; Fries 1904, S. 3; Weizsäcker 1910, S. 190.

17 Beide Zitate Seibt 1885, S. 16.

18 Siehe zu den frühen Arbeiten Elsheimers Klessmann 2006, S. 13f. und AK Frankfurt/Edinburgh/London 2006, Kat. Nr. 1, 2 und 3 mit allen Angaben und Abb.

19 Marten van Valckenborch, *Anbetung der Könige (Januar)*, Leinwand, 86,0 x 123,0 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5825 (Wied 1990, S. 251f., Kat. Nr. 11 mit Abb.).

20 Frans Francken I., *Anbetung der Könige*, um 1600, Kupfer, 17,2 x 26,4 cm, London, Phillips Auctioneers, 11.12.2001, Lot 87 (RKD online, Permalink: <https://rdk.nl/explore/images/63156>).

21 Auf Frans Francken I im Zusammenhang mit Pr048 machte bereits Theodor Frimmel 1900 (S. 72) aufmerksam, hielt das Pohn'sche Bild allerdings irrtümlich für eine Kopie nach diesem. Eine Aufgeschlossenheit Uffenbachs gegenüber Bildentwürfen niederländischer Künstler des späten 16. Jahrhunderts konstatiert auch Opitz 2015 (S. 142).