



Hieronymus Wierix, Kopie nach

Maria mit dem schlafenden Jesuskind

Pr063 / M519 / Kasten 21





Hieronymus Wierix

Antwerpen 1553-1619 ebd.

Sohn des Antwerpener Malers Anton Wierix I (um 1520–um 1572). Seit 1572/1573 in der St. Lukasgilde seiner Heimatstadt eingeschrieben. Zusammen mit seinen beiden Brüdern Johan (um 1549–um 1618) und Anton II (um 1555–1604) bediente er mit qualitativ hochwertigen Stichen nach eigenen und fremden Vorlagen die große Nachfrage nach Druckerzeugnissen auf dem Antwerpener Kunstmarkt. Die Hände der drei Brüder sind dabei kaum zu unterscheiden, wenn die Arbeiten nicht namentlich gekennzeichnet sind. Sie schulten sich an den Arbeiten ihrer Vorbilder → Albrecht Dürer und Lucas van Leyden (um 1494–1533). Formempfinden und Komposition orientieren sich am Manierismus der flämischen Romanisten; der beliebteste Vorlagengeber war dabei → Marten de Vos d. Ä. Der hauptsächliche Teil der Arbeiten besteht aus Historienstichen, vornehmlich aus dem christlichen Themenkreis, und Heiligenbildern; daneben behaupten sich die Bildnisstiche aber durch besondere Qualität. Hieronymus schuf auch Buchillustrationen für den Herausgeber Christoph Plantin (um 1520–1589).

Literatur

Thieme/Becker, Bd. 35 (1942), S. 537f.; Mauquoy-Hendrickx 1978; Hollstein Dutch, Bd. 59 (2003)–72 (2007) (Wvz.)

Technologischer Befund (Pr063)

Ölhaltige Malerei auf Kupfer

H.: 22,0 cm; B.: 16,7 cm; T.: 0,1 cm

Tafel allseitig beschnitten. Rückseitig Hammerspuren mit feinen, kurzen, strichförmigen Kerben, vorderseitig vertikale Schleifspuren und vereinzelt horizontale Riefen.

Dünnschichtige weiße Ölgrundierung. Darstellung mit feiner Zeichenkohle umrissen.

Feine, sorgfältig ausgeführte Schichtenmalerei. Starke Bereibungen und großflächige, feinpigmentierte Übermalungen.

Unter Aussparung der Darstellung zunächst Hintergrund und Fläche von Mariens Nimbus farblich angelegt. Zentrum des Heiligenscheins zeigt ein mit Smalte und rotem Farblack gebrochenes Weiß, das nach außen hin dunkler ausgemischt ist und in fließendem Übergang zum flächigen Dunkelgrau des Hintergrundes führt. Um Mitte des Nimbus breiter Ring aus einer dünnen Azuritschicht aufgetragen. Fein modellierte Ausarbeitung des Inkarnates aus sehr hellen Weiß-Zinnober-Ausmischungen. Schatten mit Schwarz ausgemischt und partiell mit brauner Lasur vertieft. Hemd Mariens, wie auch das ihres Sohnes, über der Farbe des Inkarnates mit weißer Lasur gestaltet. Rotes Kleid Mariens flächig mit rotem Farblack unterlegt. Mit Weiß ausgemischte Falten in Halbschatten mit lasierendem, in den Höhen mit deckendem Auftrag modelliert. Mariens Schultertuch, ihr Schleier, Kissen und weiße Decke Jesu mit deckendem Weiß und Graumischungen gestaltet, die mit Smalte versetzt sind. Mantel Mariens mit weiß ausgemischtem Ultramarin (?) ausgeführt. Rosafarbene Decke mit Smalte-Weiß-Mischungen modellierend untermalt. Anschließend Fläche mit rotem Farblack bedeckt und Schatten partiell mit einer braunen Lasur vertieft. Blumen mit weiß ausgemischtem Azurit untermalt, das wohl mit einer gelben Lasur getönt war. Vielfarbige Blüten deckend mit Weiß, weiß ausgemischtem Zinnober und abschließendem roten Farblack, Grau, Azurit sowie Blei-Zinn-Gelb gemalt. Schatten der Blumen mit einer grauen Lasur. Feine Strahlen der Nimben abschließend mit Muschelgold (?) aufgesetzt.

Zustand (Pr063)

Mittig am oberen Rand ein später eingebrachtes Loch, das gekittet wurde. Jüngerer Firnis.



Restaurierungen (Pr063)

Mindestens drei Restaurierungsphasen:

1. An Tafelrändern, in Malschichttiefen und alten Fehlstellen Reste eines nicht originalen, braunen Bindemittels. Über Bindemittelresten mittig am rechten Rand noch Muschelgoldreste, die wohl vom Strahlenkranz stammen, der in einer früheren Maßnahme weitergeführt worden war.
2. Vermutlich bei Abnahme der Übermalungen und Bindemittelschicht einige Partien des Gemäldes bis auf darunterliegende Malschicht berieben. Insbesondere Vergoldungen, Schattenlasuren und blauer Mantel. Bindemittel in Ultramarinschicht ist krepirt, sodass diese grau erscheint.
3. Vermutlich wurden bei einer späteren Firnisabnahme die Azurit-Übermalungen im Mantel partienweise berieben, sodass darunterliegendes Blau und Grundierung hindurch scheinen.

Rahmen und Montage (Pr063)

H.: 24,3 cm; B.: 18,9 cm; T.: 1,4 cm

Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: A; Eckornament: 4 scharf

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr063)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, Bleistift: „B“; roter Buntstift: „63“; rote Leimfarbe: „63“; schwarzer Filzstift: „63“

Auf dem Rahmen aus Graupappe, schwarzer Filzstift: „63“

An der Außenkante des Rahmens, unten, roter Buntstift, um 180° gedreht: „63“



© Historisches Museum Frankfurt

Quellen

Auftragsbuch Morgenstern 2, S. 295, Nr. 8: 1830, für Carl Prehn: „Ein Madonna mit dem Kinde welches schlafend in einem Bette liegt, dessen Deke mit Rosen bestreut auf Kupfer 9 [fl.] – [xr.]“

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 17, Nr. 519: „Unbekannter alter niederdeutscher Meister. Die Maria vor dem Bett des schlafenden Christuskinde. b. 5¾. h. 8. Kupfer.“

Passavant 1843, S. 9, Nr. 63: „Unbekannt, Ende des 16. Jahrh. Maria betet bei dem schlafenden Christkinde. Halbe Figur. b. 5¾. h. 8. Kpf.“

Verzeichnis Saalhof 1867, S. 29 (Wiedergabe Passavant); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 85 (Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); Cilleßen/Ellinghaus 2012, S. 91



Kunsthistorische Einordnung

Die Halbfigur der betenden Muttergottes erhebt sich vor neutralem, dunklem Grund über dem schlafenden Christuskind, dessen Bettstatt, bestehend aus einer weißen Kissenrolle mit Quaste, einem weißen Betttuch und einer rosafarbenen, mit bunten Blumen bestreuten Überdecke, das untere Drittel der Komposition einnimmt. Das Jesuskind in einem dünnen weißen Hemdchen hat den nimbierten Kopf auf seinen linken Arm gelegt und dem Betrachter sein friedliches Gesicht zugewandt. Maria betrachtet mit leicht geneigtem Kopf und gesenkten Augenlidern ihr Kind. Sie trägt ein rotes, gegürtetes Kleid mit weißem Schultertuch über einem durchsichtigen, gefältelten Unterhemdchen, das nur am Halsausschnitt zu sehen ist. Ein blauer Mantel mit goldener ornamentaler Verzierung am Saum legt sich um ihre Schultern und Arme. Die goldene Krone über ihrem weißen Schleier und der ausladende Heiligenschein kennzeichnen sie als Himmelskönigin. PR063 ist die handwerklich sehr feine und farblich ausgewogene Übertragung eines Kupferstiches von Hieronymus Wierix (1553–1619) in Malerei (Abb. 1).¹ Die Vorlage wurde dabei um mehr als das Doppelte vergrößert, ansonsten aber sehr genau (bis auf den gemusterten Hintergrund) übernommen. Ob sich unterhalb der Darstellung einst auch im Gemälde eine Inschriftenzone befand wie im Stich, ist wegen der Beschneidung nicht mehr zu klären.

Die Beschriftung des Stiches („Ecce tu pulcher es Dilecte mi, & decorus: lectulus noster floridus. Cantic. 1.“) ist dem Hohelied 1,15 (Vulgata) bzw. 1,16 (Einheitsübersetzung: „Schön bist du, mein Geliebter, verlockend. Frisches Grün ist unser Lager“) entnommen. Die im biblischen Text beschriebene Liebe zwischen Mann und Frau wird in der bildlichen Darstellung gemäß den theologischen Auslegungen auf die Liebe zwischen Maria und ihrem Sohn umgedeutet.²

Um 1400 taucht in der italienischen Kunst in Marienbildern das schlafende Jesuskind auf. Es verweist auf die spätere Passion des Heilands, wie die Analogie zur Darstellung der Pietà und die zumeist beigefügten Hinweise belegen.³ Im Prehn'schen Bild und dem als Grundlage dienenden Stich wäre dies zum einen die Schlafpose Christi (Kopf auf dem Ellenbogen, der andere Arm fällt über den Körper), die der Darstellung Toter auf (antiken) Grabmonumenten entnommen ist,⁴ zum anderen die auf der Bettdecke verstreuten Blumen. Im Kupferstich sind hier eindeutig Rosen und Nelken zu identifizieren, die beide sowohl Marien- als auch Passionsblumen sind: Die Rosen werden wegen ihrer zumeist roten Farbe auf die Wunden Christi allgemein bezogen oder auf die Schale, mit der das Blut Christi aufgefangen wurde, die Nelken stehen für die Kreuznägeln Christi.

Als Andachtsbildchen war die Darstellung vom „Schlaf Christi“ im 17. Jahrhundert sehr verbreitet.⁵ Allein von den Mitgliedern der Wierix-Familie wurde das Motiv in mindestens zwölf Varianten gestochen.⁶

[J.E.]

1 „Hieronymus Wierix fecit et excud.“ Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. 1, S. 60, Abb. Nr. 464 u. S. 83, Nr. 464 (Abbildung des ersten Zustandes ohne die Blumen auf der Bettdecke); Hollstein Dutch, Bd. 62, S. 151, Nr. 783 mit Abb.

2 Burgsdorff, Dorothee von: s.v. Hohes Lied, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 308-312, hier bes. Sp. 309.

3 Hausscherr, Reiner: s.v. Jesuskind, in: LCI, Bd. 2 (1970), Sp. 400-406, hier bes. Sp. 405; Firestone 1942, S. 43-62.

4 Vgl. Firestone 1942, S. 51 u. Abb. 17 u. 19. Wie Gizella Firestone jedoch selbst einräumt, ist der Rückgriff auf antike Motive ab dem 16. Jahrhundert allein nicht mehr aussagekräftig und muss durch weitere Aspekte unterstützt werden.

5 Eine berühmte und offensichtlich beliebte Komposition, die in zahlreichen Gemäldekopien und Reproduktionsstichen wiederholt wurde, stammt etwa von Guido Reni (1575-1642), vgl. Engass 1962.

6 Vgl. Hollstein Dutch, Bd. 62, S. 146-152, Nr. 774-785.



Abb. 1, Hieronymus Wierix, Maria mit dem schlafenden Jesuskind, vor 1619, Kupferstich, 8,3 x 6,2 cm, Amsterdam
Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-66.876 © Rijksmuseum, Amsterdam