



Joseph Heintz d. Ä. (?), Kopie

Angelica und Medoro oder Paris und Oenone (Oinone), 17.
Jh. (?)

Pr143 / M419 / Kasten 17





Joseph Heintz d. Ä.

Basel 1564-1609 Prag

Sohn des Baumeisters Daniel Heinz (um 1530/1535–1596), bei dem er mutmaßlich auch lernte. Daneben gilt Hans Bock (um 1550/1552–1624) als sein Lehrmeister. 1584 bis 1591 in Italien, wo er in Rom Schüler von Hans von Aachen gewesen sein soll. Ab Dezember 1591 Kammermaler des Kaisers Rudolph II. (1552–1612), für den er 1592 erneut nach Rom geht, um Kunstwerke zu kopieren und Antiquitäten zu erwerben. 1596, 1597 und 1598 in Bern, Freiburg i. Br. und Augsburg nachweisbar; an der letztgenannten Station heiratet er. Danach ließ er sich in Prag nieder, wo er zum Hofstaat Rudolphs II. gehörte. Verschiedene Bau- und Malaufträge führten ihn in der Folgezeit nach Haunsheim, Neuburg a. d. Donau, Stuttgart, Mömpelgard, Graz und Innsbruck. 1606/1607 war er noch einmal für längere Zeit in Augsburg als Maler und Architekt tätig, danach bis zu seinem Lebensende in Prag. Seine Kinder Joseph, Ferdinand und Regina waren ebenfalls als Künstler tätig. Zu seinen Schülern zählen Anton Gasser (um 1570/1575–nach 1622) und vielleicht Matthäus Gundelach (um 1566–1654), mit dem er in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts eng zusammenarbeitete und der 1611 Heintz' Witwe heiratete. Heintz war als Zeichner und Maler tätig und schuf neben zahlreichen Porträts vor allem mythologische Historien und Allegorien. Fein und delikate gemalte Kabinettstücke auf Kupfer oder Holz in kleinem Format waren dabei seine Spezialität. In den letzten Lebensjahren konzentrierte er sich hingegen auf seine Tätigkeit als Architekt

Literatur

Zimmer 1971 (Wvz.); Zimmer 1988; DaCosta Kaufmann 1988, S. 184–201; AKL, Bd. 71 (2011), S. 242–246

Technologischer Befund (Pr143)

Ölhaltige Malerei auf Kupfer

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

Kupferplatte links und rechts beschnitten; vorne geschliffen.
Hellgraue ölhaltige (?) Grundierung (geringer Anteil an grobkörnigem Schwarzpigment).
Horizontal streifig aufgetragen und trocken geschliffen. Schleifspuren in wechselnden Richtungen. Reihenfolge und Art des Farbauftrags aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nur eingeschränkt nachvollziehbar. Grenzen der Farbflächen durch Verputzungen verwischt und/oder übermalt. Glatte lasierende Malerei. Zunächst wohl lavierende Anlage der Komposition mit braun- und grüntönigem sowie schwarzem flüssigem Farbmaterial. Dann farbige Modellierung der Faltenwürfe und der Inkarnate.

Zustand (Pr143)

Bildträger leicht windschief, linke obere Ecke leicht wellenförmig verbogen. Wenige kleine Fehlstellen. Gemäldeoberfläche insgesamt verputzt und größtenteils übermalt.
Faltenwürfe, Haare und Inkarnate teils deckend, teils schönend übermalt. Lichtkanten an Blättern akzentuierend übermalt bzw. hinzugefügt. Gesamter Himmel und helle Pflanzen übermalt (?) bzw. hinzugefügt (?). Jüngerer Firnis.

Rahmen und Montage (Pr143)

H.: 24,2 cm; B.: 18,7 cm; T.: 1,4 cm

Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: A1; Eckornament: 1 scharf

Gemälde und Rahmen rückseitig mit blauem Hadernpapier beklebt.

[A.G.]

Beschriftungen (Pr143)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „422.“; rosa Buntstift: „143“; schwarzer Filzstift: „143“

An der Außenkante des Rahmens, oben, roter Kuli „143“

Im Rahmenfalz, oben: schwarze Tinte: „Philemon u Pauci“ (?)



© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 14, Nr. 419: „Unbekannter Meister. Angelica und Medore. b. 5³/₄. h. 7³/₄. Kupf.“

Passavant 1843, S. 11, Nr. 143: „Unbekannt. Angelica und Medor. b. 5³/₄. h. 7³/₄. Kpf.“

Verzeichnis Saalhof 1867, S. 34 (Wiedergabe Passavant); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 76f. (als Kopie des 18. Jhs. nach Joseph Heintz d. Ä. mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829)

Kunsthistorische Einordnung

In einem dunklen, schattigen Wald hat sich ein Liebespaar am Fuß mächtiger Laubbäume niedergelassen und ist im Begriff, etwas in den Bildraum nach rechts abschließenden Stamm zu ritzen. Die in ganzer Figur zu sehenden Körper sind größtenteils nackt; das weite Lententuch des Mannes in einem hellen Braunviolett harmoniert mit dessen dunklerem und wärmerem Hautton, während der elfenbeinfarbene Körper der Frau im Rücken von einem weißen Tuch umspielt wird und zusammen mit dem blauen Tuch, auf dem sie sitzt, einen kühlen Kontrast zu ihrem Partner bildet. Er hält ihren Oberkörper umfasst und die Gesichter sind dicht aneinandergerückt. Die steile Diagonale ihrer sich kaum berührenden, angewinkelten Beine wird in etwas flacherer Weise in den ausgestreckten Armen fortgeführt. Mit etwas gezielter Haltung der linken Hand führt er ein nicht näher bestimmtes Instrument, um in die Rinde zu ritzen, während sie mit erhobenem Finger der rechten Hand auf die Stelle deutet. Die porzellanartige Glätte der lasierenden Malerei, die den hellen Körper der Frau weich modelliert, kann nicht über die malerischen Schwächen hinwegtäuschen, die sich etwa in der schematischen Erfassung der Bauchmuskeln des Mannes oder den grob wiedergegebenen Gewändern zeigt. Pr143 geht auf eine seitengleiche Komposition zurück, die möglicherweise mit Joseph Heintz in Verbindung steht und in einer Zeichnung in der Albertina in Wien überliefert ist.¹ Das unvollendete Blatt, das nur die Figuren detaillierter ausführt, wird von Jürgen

¹ Joseph Heintz d.Ä. (tradierte Zuschreibung), *Medor und Angelica*, Rötel und schwarze Kreide, 16,5 x 12,9 cm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 26342r (Zimmer 1988, S. 258, Nr. B 12, Abb. 144 (unter den zweifelhaften Zuschreibungen).



Zimmer wegen der für Heinz untypischen überspitzten Finger und des Kopftyps des Mannes allerdings unter die zweifelhaften Zuschreibungen eingereiht.

Gegenüber dieser Zeichnung ist das Pohn'sche Bild größer angelegt bei gleichzeitiger Verkleinerung des Ausschnittes – vor allem rechts und links ließ der unbekannte Kopist die Naturschilderung weg und „zoomte“ so näher an die Figuren heran. Die Malerei zeigt zudem im oberen linken Bereich einen Ausblick auf Himmel und weiter entfernte Bäume, der in der Zeichnung nicht angelegt ist. Ob die Pohn'sche Kopie nach der Wiener Zeichnung angefertigt wurde (wenn ja: wer konnte sie wann wo sehen?) oder ob ein verschollenes Gemälde von Joseph Heintz oder aus seinem Umkreis als Vorlage angenommen werden muss, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Grundsätzlich wurden Arbeiten von Heintz des Öfteren von Künstlern aus seinem Umfeld wiederholt.² Auch die Entstehungszeit der Kopie ist schwer zu beurteilen. Wettengl/Schmidt-Linsenhoff setzen sie ins 18. Jahrhundert.³

Die Farbigkeit mit den Akkorden von Grün und Blau sowie der intensiven Gewitterstimmung könnte aber durchaus auf eine malerische Umsetzung im 17. Jahrhundert verweisen.⁴

Zu guter Letzt bereitet auch die Bestimmung des Bildmotivs Schwierigkeiten. Vom Auktionskatalog und Passavant wird das dargestellte Paar als Angelica und Medoro angesehen, die beiden Liebenden aus Ariosts *Orlando furioso*.⁵ Angelica ist eine Prinzessin, Tochter des Großkhans von Katai (China), die an den Hof Karls des Großen kommt, wo sich neben Karls Neffen Orlando auch alle anderen Ritter in sie verlieben. Bei ihren Streifzügen durch das Frankenland findet sie den verwundeten Sarazenen Medor aus Afrika, verliebt sich in ihn und heiratet ihn. Zusammen in einer Hütte lebend, streifen sie im Liebestaumel – dabei das ein oder andere Mal in dunkle Höhlen zum Liebesakt einkehrend – durch die Haine und schnitzen gemeinsam mit Nadel oder Messer überall ihre Namen verschlungen ein. Als Orlando diese Einritzungen sieht, wird er vor Eifersucht wahnsinnig. Dasselbe Motiv gibt es jedoch auch aus der antiken Götterwelt: hier ist es der Hirte Paris, der verliebt seinen und den Namen seiner ersten Frau, der Bergnymphe Oenone/Oinone, in die Stämme ritzt.⁶

Die eher zur antiken Götterwelt passende Nacktheit der Figuren in Pr143 könnte für eine Identifizierung als Paris und Oenone sprechen, es fehlt jedoch jeder Hinweis darauf, dass es sich hier dann um Schäfer und Schäferin handelt. Die im Vergleich zum üblichen Geschlechter-Inkarnat sehr dunkle Hautfärbung des Mannes mag auf der anderen Seite die afrikanische Herkunft Medoros andeuten. Und auch die parallel geführten Arme des Liebespaares könnten auf das ariost'sche Liebespaar hindeuten, da es für die Erzählung wichtig ist, dass beide gemeinsam ihre Namen einritzen – denn Orlando wird später im Wesentlichen Angelicas Handschrift wiedererkennen. Zwar führen die beiden auf Pr143 den Stift nicht zusammen, doch scheint diese Idee in den gleich geführten Armen anzuklingen. Ein zweifelsfreier Beweis für die Deutung der einen wie der anderen Szene lässt sich allerdings nicht finden, was entsprechend auch für die Zeichnung in Wien gilt. [J.E.]

2 Die Zeichnung *Aristoteles und Phyllis* von Heintz aus dem Jahr 1600 im Museum der bildenden Künste in Budapest (AK Essen/Wien 1988, Katalogband Essen, S. 347, Kat. Nr. 204) hat Jeremias Günther (vor 1575-nach 1633) noch im Entstehungsjahr als Zeichnung kopiert (Prag, Nationalgalerie; ebd., S. 341, Kat. Nr. 198) und zwar so genau, dass er auch den Zeichenduktus nachahmt. Matthäus Gundelach (um 1566-1654), der Heintz als Kammermaler am Hofe in Prag nachfolgte und 1611 dessen Witwe heiratete, hat z.B. das Gemälde *Jupiter und Kallisto* von Heintz im Kunsthistorischen Museum Wien kopiert (ebd., S. 231 unter Kat. Nr. 121); zudem kopierte er eine 1602 datierte Zeichnung von Heinz (DaCosta Kaufmann 1988, S. 180) und vollendete ein von diesem begonnenes Werk (ebd.).

3 Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 76.

4 Vgl. etwa Joseph Heintz d.Ä., *Jupiter und Kallisto*, kurz nach 1603, Kupfer, 40,0 x 31,0 cm, Wien Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG 1105 (AK Innsbruck 2011, S. 116f., Kat. Nr. 1.34 mit Abb.) oder Matthäus Gundelach, *Adam und Eva*, 1605-1612, Kupfer, 28,8 x 24,3 cm, Olmütz, Kreisgalerie, Inv. Nr. D 454, (AK Essen/Wien 1988, Katalogband Essen, S. 241, Farbaf. 25, Kat. Nr. 121, Text S. 231).

5 19. Gesang, 34-36. Strophe; zur Ikonographie vgl. Pigler 1974, S. 463f.; Lee 1977 (ohne Abgrenzung zum Verwandten Thema Paris und Oinone).

6 Pigler 1974 Bd. 2, S. 204.