



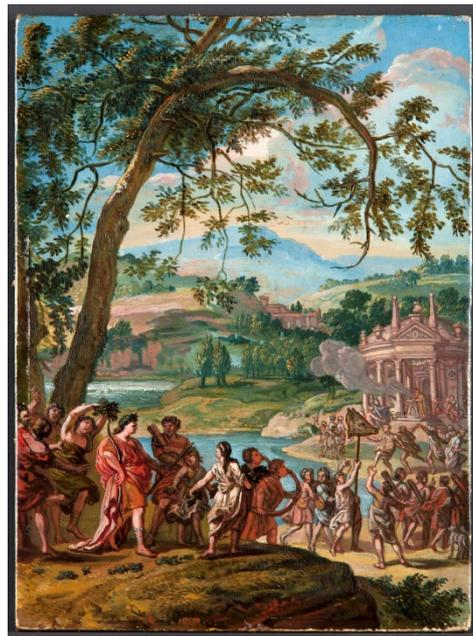
V. Werner
Kopie nach Richard van Orley
**Amarillis Gefangennahme
durch Nicander (Il pastor
fido), nach 1700**

Pr722 / M319 / Abteilung 13



V. Werner
Kopie nach Richard van Orley
**Triumphzug Silvios mit dem
Wildschweinkopf (Il pastor
fido), nach 1700**

Pr723 / M318 / Abteilung 13



V. Werner

Vorname und Lebensdaten unbekannt

Werke im Prehn'schen Kabinett

Pr722 u. Pr723

Bezeichnung (Pr722)

Signiert l. u.: „V·Werner·f.“



© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr722)

Gouache (?)/Temperafarbe auf hellem Pergament, auf Eichenholz

H.: 25,9 cm; B.: 19,1 cm; T.: 0,9 cm

Ein Holzbrett mit vertikalem Faserverlauf. Pergament endet umlaufend mit rückseitigen Kanten der Holztafel. Im Abstand von 4–5 cm der Pergamentrand vor dem Aufkleben an den Tafelseiten bis fast zur Bildseite hin eingeschnitten.

Dünnflüssige, ölgebundene, weiße Grundierung, die zwischen die Fasern gesunken ist. Malerei in überwiegend kurzen Strichen mit deckenden, auf der Palette ausgemischten Farben sowohl nass in nass als auch in Schichten ausgeführt. Die opaken Farbschichten weisen dabei einen deutlichen Pinselduktus auf. Der starke Kontrast zwischen Lichtern und Schatten ist besonders in den Inkarnaten und Gewändern auffallend.

Zunächst große Flächen (Himmel, grüne Landschaft, Wasser) mit dünnen Farbschichten unterlegt. Gestaltung des Himmels mit deckendem, Weiß ausgemischtem Indigo (?), auf das zunächst in Lasuren, dann mit deckenden Gelb- und Rosatönen Wolken ausgearbeitet wurden. Jetzt erst erfolgt die Gestaltung des gelben Horizontes. Darauf wurden blaue Berge am Horizont mit Indigo-Weiß-Mischungen recht flächig gemalt.

Wasserfläche aus verschiedenen Mischungen von Azurit, Weiß, Zinnober und grüner Kupferlasur ausgeführt. Hintergrund zunächst komplett in Blau modelliert. Mit Rosatönen, deckend Gelb und lasierend über Blau und Weiß Landschaft skizziert. Nach vorne mehr Grüntöne durch gelbe Lasur über Blau.

Bäume mit Dunkelgrün aus Indigo mit Neapelgelb (?) unterlegt, dann Lichter mit Neapelgelb (?) nass in nass gestupft. Auf halbdeckend bis deckend nass in nass in Braun- und Grüntönen gearbeiteten Baumstämmen verschiedenfarbige Lichter in Blei-Zinn-Gelb, ausgemischtem Rosa und Weiß sehr pastos aufgesetzt. Blätter in kurzen Pinselstrichen in deckenden und lasierenden Grün- und Brauntönen aus grüner, brauner und ockerfarbener Erde und grüner Kupferlasur gesetzt. Rechte Figur wohl nicht fertiggestellt worden.

Zustand (Pr722)

Papierbildträger an unterer linken Seite ca. 0,4 cm beschnitten. An linker Kante Papier wohl nach Erweichung durch Lösemittelinwirkung gestaucht. Einige Ausbrüche entlang Tafelkanten und in Bildfläche verteilt; viele davon retuschiert. Wenige größere Fehlstellen



an Tafelrändern. Fehlende Lasuren in der Figur des Mirtillo und in den Faltenwürfen der Amarilli. Jüngerer Firnis.

Rahmen und Montage (Pr722)

H.: 28,0 cm; B.: 21,4 cm; T.: 1,5 cm

Alter Prehn-Rahmen; Stangenware: B; Eckornament: 4 Loch

Rahmen und Gemälde sind rückseitig mit dem jetzt stark verbräunten, blauen Hadernpapier beklebt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr722)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „320 I. Werner“; Bleistift: „722.“; rosa Buntstift: „722“; schwarzer Filzstift: „722“; roter Buntstift: von weißem Papieraufkleber verdeckt, darauf schwarze Tusche: „P 214“; rosa Buntstift: „722“

An der Außenkante des Rahmens unten, Bleistift: „722.“; blaue Tinte: „214“



© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr723)

Gouache (?)/Temperafarbe auf hellem Pergament, auf Eichenholz

H.: 25,9 cm; B.: 19,0 cm; T.: 0,9 cm

Zum Malprozess vgl. Pr722

Die Landschaft in Indigogelb mit rotbraunen Lasuren. Figuren nach erster Anlage der Landschaft erst mit grünen und roten Lasuren umrissen. Im Inkarnat liegen helle Bereiche mit körperhafter Malfarbe aus Zinnober und Weiß neben kontrastreichen Schatten in verschiedenen Anteilen von gelber Lasur, Zinnober, Weiß und Schwarz. In Gesichtern oft nur Lichter (Stirne, Wangen) und Schatten (Augenhöhlen, Mundspalt) in lockeren Tupfen angegeben, Augen und Münder nicht ausformuliert.

Kleidung immer mit deckender oder lasierender Farbe flächig unterlegt. Darauf mit opaken Farben Lichter und ggf. Schatten und Mitteltöne gelegt.

Zustand (Pr723)

Jüngerer Firnis.

Restaurierungen (Pr723)

Dokumentiert: 1966: Pilzbefall entfernt, gereinigt, kl. Retusche u. Schlußfirnis

Rahmen und Montage (Pr723)

H.: 28,0 cm; B.: 21,3 cm; T.: 1,5 cm

Vgl. Pr722



Rahmen und Gemälde sind rückseitig mit dem jetzt stark verbräunten, blauen Hadernpapier beklebt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr723)

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „319 I. Werner“; Bleistift: „723.“; rote Leimfarbe: „723“; roter Buntstift: von weißem Papieraufkleber verdeckt, darauf schwarze Tusche: „P 205“; roter Buntstift: „723“

An der Außenkante des Rahmens unten, Bleistift: „723“; roter Buntstift: „205“; blaue Tinte: „205“

Goldenes Pappschildchen: „P.205. Jos. Werner“



© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 11, Nr. 318, 319: „WERNER, J. Zwei mythologische Stücke. b. 6¾. h. 9¼. Holz.“

Passavant 1843, S. 33, Nr. 722, 723: „Werner, J. Zwei mythologische Darstellungen. b. 6¾. h. 9¼. Holz“

Parthey, Bd. 2 (1864), S. 777–778, Nr. 3 u. 4 (als Joseph Werner); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 65 (Wiedergabe Passavant 1843); Glaesemer 1974, S. 148, Nr. 63 u. 64 mit Abb. (als Joseph Werner); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 68f. (als Josef Werner u. mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829)

Kunsthistorische Einordnung

Vor einem hohen Felsentor, das nach rechts hinten den Ausblick in eine einsame, bergige Landschaft freigibt, bewegt sich im vorderen Bildgrund von Pr722 ein Zug antikisch gekleideter Menschen von links nach rechts. Hauptfigur ist eine junge Frau in kurzem, rosafarbenem Gewand und mit bauschigem Mantel. Ihre Arme sind vor dem Körper über Kreuz gefesselt, und sie wird von einem kleinen Jungen in grüner Kleidung und mit Lorbeerkranz im Haar an einem Strick geführt. Demütig neigt sie das Haupt zu ihrer rechten Seite, an der ein weißhaariger Priester oder Seher mit langem Bart, in kostbare weiße und graue Gewänder gehüllt, schreitet. Er weist auf einen Satyr hinter sich, der gerade die baumbestandene Böschung hinaufklettern will. Ein blaugekleideter Mann mit geschultertem Liktorenbündel und drei Frauen vervollständigen den Zug. Ein bekränzter Mann in kurzem, rotem Gewand, der zwei Pfeile in der ausgestreckten rechten Hand hält, lehnt – von den vorbeiziehenden scheinbar unbeachtet – mit trauernd aufgestütztem Kopf an der rechten Felswand.

Auf dem Gegenstück Pr723 zieht vor einem bergigen Küstenabschnitt und unter einem hohen, pinienähnlichen Baum, der sich mit seiner gebogenen und licht belaubten Krone



vom linken Rand ins Bild lehnt, ein kleinfiguriger Zug antikisch gekleideter Personen vom vorderen Bildgrund links zu einem Rundtempel im Mittelgrund am rechten Bildrand. In der offenen, phantastischen Säulenarchitektur steigt Rauch (von einem Opferfeuer?) auf und auf dem Vorplatz wird getanzt. Dem von Hornbläsern musikalisch begleiteten Triumphzug wird ein aufgespießter Wildschweinkopf vorangetragen. Als lorbeerbekränzte Hauptperson folgt ein junger Mann in roter Kleidung, der einen großen Bogen und zwei lange Pfeile trägt. Eine Frau im Hintergrund hält den dazugehörigen Köcher. Junge Mädchen streuen grüne (Lorbeer-?) Zweige und Blätter.

Bei den bislang ungedeuteten Darstellungen handelt es sich um Szenen aus dem Theaterstück *Il pastor fido* (Der treue Schäfer) von Giovanni Battista Guarini (1538–1612), das 1580–84 geschrieben und 1590 erstmals in Buchform veröffentlicht wurde.¹ Das verwirrend handlungsreiche Schäferspiel erzählt in der neuartigen Form der Tragikomödie die dramatische Liebesgeschichte von der Nymphe Amarilli und dem Hirten Mirtillo in Arkadien, die erst nach dem Überstehen von Hinterhalt, Verleumdung und Verurteilung zum Tode zueinander finden und als Vereinigung zweier himmlischer Wesen einen alten Fluch der Diana lösen können, der von den Arkadiern jährlich ein Jungfrauenopfer forderte. Konkret illustriert Pr722 hier einen Moment aus der dritten Szene des vierten Aktes: Nicandro, der Hauptdiener des Priesters, lässt Amarilli, die – u. a. durch das Eingreifen eines Satyrs – in einer Höhle in einen Hinterhalt geraten ist, gefangen nehmen, weil ihr als unkeusche Frau der Prozess gemacht werden soll. Als er sie jedoch abführen will, stürzt Mirtillo unvermutet herbei und will Nicandro niederstechen. Dies misslingt, und der Schäfer wird des versuchten Priesterermordes angeklagt. In der bildlichen Umsetzung ist das hohe Felstor sicherlich als Handlungsort „Höhle“ zu interpretieren. Wir sehen alle beteiligten Personen, wobei Mirtillo – noch klagend – unbemerkt im Schatten der Felsen steht. Ob es sich bei dem kleinen, bekränzten Jungen, der Amarilli abführt, um Amor handelt, ist nicht sicher, eine Anspielung auf ihn dürfen wir aber vermuten. Der Kranz und das Gegenstück, das Mirtillo noch trägt, entstammen einer früheren Szene, in der sich die beiden (unerkannt) den Siegerkranz für den besten Kuss zuerkannten. Die auf Pr722 geschilderte Begebenheit geht Amarillis Gefangennahme durch Nicander unmittelbar voraus: Der Jäger Silvio, der ursprünglich Amarilli heiraten soll, kehrt von der erfolgreichen Jagd auf ein Wildschwein zurück, das den Arkadiern seit langem die Felder verwüstete. Gebührend wird er darob empfangen.

Die Kompositionen folgen in allen Einzelheiten den bis auf wenige Millimeter gleichgroßen Radierungen des in Brüssel tätigen Richard van Orley (1663–1732), der um 1700 einen 12-teiligen Zyklus zum *Pastor fido* nach eigenen Vorlagen fertigte (Abb. 1 und 2).² Lediglich die antiken Fußbekleidungen von Amarilli, dem Diener mit dem Likatorenbündel und Mirtillo ließ der Kopist in Pr722 vereinfachend weg. Trotz des unterschiedlichen Erscheinungsbildes der Malerei – die Figuren auf Pr723 sind beispielsweise im Gegensatz zu denen auf Pr722 mit einer dunklen Konturlinie umrissen – stammen die Bilder ursprünglich von einer Hand oder zumindest aus einer Werkstatt, wobei nicht auszuschließen ist, dass Pr723 nach Verputzungen nachgemalt wurde (vgl. maltechnischen Aufbau und Pigmente im technologischen Befund).

Dass es sich bei dem Kopisten tatsächlich um den berühmten Miniaturmaler Joseph Werner d. J. handelt, ist nun neu zu diskutieren, aber sehr unwahrscheinlich. Schon Glaesemer scheint bei der Einordnung der Prehn'schen Werke in das Œuvre des Schweizer Künstlers Schwierigkeiten gehabt zu haben. Er setzt Pr722 und Pr723 ganz an den Anfang von dessen Schaffen und damit in die Nähe seiner Lehre bei Matthäus Merian d. J. (1621–

¹ Zum Stück siehe Olschki 1908; Schwarz 1972.

² Richard van Orley, *Amarillis Gefangennahme durch Nicander*, Radierung und Kupferstich, 26,4 x 19,4 cm (AK Brüssel 2003, S. 98, Kat. Nr. 76 mit Abb.); ders., *Triumphzug Silvios mit dem Wildschweinkopf*, Radierung und Kupferstich, 25,6 x 19,6 cm (ebd., S. 96f., Kat. Nr. 73 mit Abb.). Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin hat sich eine Vorzeichnung zur Graphik mit abweichender Figurenstaffage erhalten (vgl. ebd. S. 142, Kat. Nr. D 493, Abb. S. 97). Vgl. zur gesamten Serie ebd., S. 94-101, Kat. Nr. 66-78, bes. S. 99-101.



1687) in Frankfurt,³ konkret in die Frühzeit von Werners römischem Aufenthalt – also in die Zeit um 1655/60: Sie „zeigen noch nicht die für Werners Miniaturen charakteristische Technik, die Farben sind flächig und ohne Punktsaat aufgetragen.“⁴ Kompositionell sei die Klein- und Vielfigurigkeit für Werner ungewöhnlich, die Glaesemer mit dem starken Einfluss römischer Künstler zu erklären versucht.⁵ Der letzte Punkt hat sich nun durch die Entlarvung als Kopien erübrigt. Nicht bekannt war Glaesemer zudem die korrekte Signatur⁶ („V“ statt dem von ihm angenommenen „J“ Werner).

Wäre mit einer solchen Frühdatierung die für Werner ungewöhnliche Malweise und auch die bei seinen Miniaturen sonst nicht vorkommende Temperafarbe noch einigermaßen zu erklären, bereitet dies Schwierigkeiten, wenn wir nun wegen der Datierung der Stiche um 1700 von einem Spätwerk des Schweizers ausgehen müssen. Zudem hat er nach bisherigem Stand des Wissens ab 1682 kaum mehr Miniaturen, nach 1693 gar keine belegten Bilder mehr geschaffen.⁷ Obwohl Werner als Lehrer den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend das zeichnerische Kopieren als Methode für seine Schüler bevorzugte,⁸ finden sich unter seinen Miniaturen – anders etwas als bei → Friedrich Brentel – keine Eins-zu-eins-Übernahmen anderer Kompositionen, sondern lediglich selbständig weiterverarbeitete Motivaneignungen.⁹ Dass Werner ausgerechnet zu einem sehr späten Zeitpunkt sklavisch nach flämischen Stichen kopieren sollte, ist wenig glaubhaft, zumal er sich bereits in den 1680er Jahren in eigenständigen Bildfindungen mit dem Pastor-Fido-Thema beschäftigte: Zwei bislang nicht richtig gedeutete querformatige Szenen, von denen eine mit „Werner 1680“ bezeichnet ist, zeigen die Hochzeit von Amarilli und Mirtillo und die Kusszene.¹⁰ In Anbetracht dessen und der Tatsache, dass es Kopien von Richard van Orley nach Joseph Werner d. J. zu geben scheint,¹¹ wäre nun noch zu fragen, ob Pr722 und Pr723 nicht etwa die Vorlagen für Orleys Stiche sein könnten. Diese Überlegung vereitelt aber die – tatsächlich zum Stich seitenrichtige – Vorzeichnung Orleys in Berlin, die mit einer noch andersartigen Tempelanlage im Hintergrund und veränderter Staffage im Triumphzug den Findungsprozess der endgültigen Komposition illustriert und deren Eigenständigkeit belegt.

[J.E.]

3 Die Verbundenheit Werners mit Frankfurt und Wertschätzung seines Lehrers bezeugt das berühmte Gemälde Merians d. J. Artemisia trinkt den Wein mit der Asche ihres Gatten Mausolos, das sich nach Aussage Joachim von Sandrarts im Besitz Werners befand und das später von Henriette Amalie von Anhalt-Dessau erworben wurde (AK Frankfurt/Dessau 2003, S. 173-175, Kat. Nr. 24 mit Abb. und allen weiteren Angaben; vgl. auch Glaesemer 1974, S. 18).

4 Glaesemer 1974, S. 148 u. S. 61.

5 Glaesemer 1974, S. 61 mit Anm. 314.

6 Es gibt mehrere Arbeiten vom Sohn Christoph Joseph Werner (1671-1750), von Schülern und aus dem Umkreis Werners, die eine fälschende Signatur tragen (vgl. u.a. Glaesemer 1974, S. 233, Kat. Nr. 275, S. 235, Kat. Nr. 280 u. 281).

7 Glaesemer 1974, S. 62 u. S. 71.

8 Glaesemer 1974, S. 86.

9 Vgl. etwa Glaesemer 1974, Kat. Nr. 125 (Motive von → Johann Wilhelm Baur), Kat. Nr. 155 (Radierung von Abraham van Diepenbeck).

10 Beide Gouache auf Pergament, 19,0 x 10,5 cm, Privatbesitz London (Glaesemer 1974, S. 173f., Kat. Nr. 100 u. 101 mit Abb., hier als Mythologische Hochzeit und als Mythologische Szene geführt). 1678 war eine Übersetzung des Stoffes ins Deutsche erschienen.

11 Die Miniatur Vertumnus und Pomona von Joseph Werner d. J., die von Franz Erlinger (1640-um 1710) gestochen wurde (vgl. Glaesemer 1974, Kat. Nr. 68 und S. 219, Abb. 171) liegt in zwei, zum Stich seitenverkehrten Miniaturen von Richard van Orley vor, von denen eine mit leicht verändertem Dekor am linken Bildrand lediglich eine Zuschreibung ist (AK Brüssel 2003, S. 126, Kat. Nr. M 31 mit allen weiteren Angaben), eine größere hingegen seine Signatur und das Datum 1696 trägt (Lempertz Köln, 19.5.2007, Lot 1328). Orly hätte demnach nicht nach dem Stich, sondern nach der originalen Vorlage Werners kopiert. Für die auf Kupfer gemalte und Richard van Orley zugeschriebene Darstellung Apoll und die Sibylle von Cumae (19,0 x 13,5 cm) in der Nationalgalerie in Prag (Inv. Nr. O 410), die seitenverkehrt zum Stich Ertzingers nach einer verlorenen Miniatur Joseph Werners d. J. angelegt ist, trafe dasselbe zu (Slaviček 2000, S. 219 mit Abb.; zum Stich Ertzingers Glaesemer 1974, S. 218, Nr. 168 mit Abb.).



Abb. 1, Richard van Orley, Amarillis Gefangennahme durch Nicander, Radierung und Kupferstich, 26,4 x 19,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-9440 © Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 2, Richard van Orley, Triumphzug Silvius mit dem Wildschweinkopf, Radierung und Kupferstich, 25,6 x 19,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-9448 © Rijksmuseum, Amsterdam