

Ševčík, Anja K.

**Von nobler Herkunft - ein neuentdecktes Porträt des Jan Daemen Cool in den Sammlungen der Nationalgalerie Prag und seine Vorbesitzer**

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 143-[153]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123949>

Access Date: 28. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# VON NOBLER HERKUNFT – EIN NEUENTDECKTES PORTRÄT DES JAN DAEMEN COOL IN DEN SAMMLUNGEN DER NATIONALGALERIE PRAG UND SEINE VORBESITZER\*

ANJA K. ŠEVČÍK

Zu den wertvollsten Stiftungen, welche die Gemäldegalerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde Ende des 19. Jahrhunderts bereicherten, zählen die Donationen des Fürsten Johann II. von Liechtenstein (1840–1929). Seiner Großzügigkeit verdanken sich drei berühmte Meisterwerke der Sammlung Alter Kunst, die zugleich als Inkunabeln der holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden dürfen: das Porträt des Jasper Schade von Frans Hals<sup>1</sup> und die Pendantbildnisse des Willem van Marienburg und seiner Frau Geertruid von Gerard Terborch.<sup>2</sup> Nahezu unbekannt blieb bislang eine weitere Stiftung des Fürsten, die dem Goldenen Zeitalter der holländischen Bildnismalerei entstammt: Das *Porträt einer jungen Frau mit Fächer* aus dem Jahre 1636 [Abb. 1].<sup>3</sup> Trotz seiner malerischen Qualität und exzellenten Provenienz war es in neuerer Zeit zu einem Dasein als Depotwerk verurteilt. Hierzu trug sicherlich auch die – trotz mehrerer Attributionsvorschläge – nicht befriedigend geklärte Frage nach seinem Schöpfer bei.

Eingang in die kunsthistorische Literatur fand das Prager Porträt durch keinen Geringeren als den sowohl für die wissenschaftliche als auch kommerzielle Neubewertung der holländischen Kunst im 19. Jahrhundert und die Wiederentdeckung von Künstlern wie Vermeer van Delft und Frans Hals

verantwortlichen französischen Kunstkritiker, Sammler und Händler Étienne Joseph Théophile Thoré (1807–1869).<sup>4</sup> Unter seinem Pseudonym Willem Bürger veröffentlichte er im Jahre 1864 in der *Gazette des Beaux-Arts* eine Beschreibung der Gemäldesammlung Pereire, in der sich das Bildnis seinerzeit befand – der bislang früheste dokumentierte Provenienznachweis.<sup>5</sup>

Die Brüder Emile (1800–1875) und Isaac Pereire (1806–1880) gehörten zu den schillerndsten Persönlichkeiten im damaligen Wirtschaftsleben Frankreichs. In ihrer Eigenschaft als Multimillionäre und Bankiers finanzierten sie sämtliche bedeutenden Pariser Großprojekte, u. a. die Weltausstellung 1855, zahlreiche Eisenbahnlinien oder die städtebaulichen Maßnahmen des Barons Eugène Haussmann. Seit 1859 residierten die Pereires hochherrschaftlich in einem Palais an der Rue du Faubourg-Saint-Honoré, das mit Gemälden aller Schulen, von den frühen Italienern bis zur zeitgenössischen französischen Kunst dekoriert war. Das Profil der Pereire-Sammlung verrät in weiten Teilen den Einfluss des erwähnten Thoré-Bürger.<sup>6</sup> Es überrascht daher nicht, dass die von ihm so bewunderten und propagierten holländischen alten Meister einen Schwerpunkt bildeten. Die Prager *Junge Frau mit Fächer* befand sich beispielsweise in so prominenter



*Abb. 1: Jan Daemen Cool, Junge Frau mit Fächer, Nationalgalerie Prag. Foto: Nationalgalerie Prag.*

Gesellschaft wie dem berühmten *Geographen* des Jan Vermeer van Delft (heute: Städler, Frankfurt). Thoré-Bürgers Kommentar zu dem Prager Bild in dem erwähnten Artikel von 1864 steht im Einklang mit seiner politisch motivierten Bewunderung für die humanistisch-bürgerliche Gesinnung der holländischen Republik und den Naturalismus der holländischen Malerei. Als „*l'art pour l'homme*“<sup>7</sup> grenzt er sie von der aus seiner Sicht durch Aristokratie, Mythologie und Religion „*versklavten*“ italienischen und flämischen Schule ab. Insbesondere lobt er die „*grandeur naturelle*“ des Prager Porträts, die Feinheit und Beseeltheit des Frauenkopfes. In seiner Zuschreibung an den Dordrechter Maler Aelbert Cuyp (1620–1691) spiegelt sich allerdings weniger stilistische Kennerchaft als vielmehr die Popularität dieses Künstlernamens wieder.<sup>8</sup> Thoré-Bürgers Kommentar wird 1872 auch im Pariser Auktionskatalog der Sammlung Pereire bei Petit und Pillet zitiert.<sup>9</sup> In Gesellschaft von insgesamt 181 Bildern, darunter 65 holländischen Meistern, wurde das Porträt der *Jungen Dame mit Fächer* angeboten, laut beigefügter Preisliste für 3.150 F. Es lag damit preislich auf einer Ebene mit einem *Blumenstilleben* des Jan van Huysum oder einer *Waldlandschaft* von Jacob van Ruisdael, allerdings weit entfernt von einem *Männerbildnis* des Gerard Terborch für 31.500 F oder dem teuersten Holländer im Angebot, einer *Waldlandschaft* von Hobbema für 81.000 F.

Bereits im folgenden Jahr ist die *Junge Dame mit Fächer* in der nicht minder illustren Sammlung des John W. Wilson (1815–1883) in Brüssel nachweisbar. Die Tatsache, dass Wilson insgesamt vier Gemälde aus der Sammlung Pereire besaß, deutet darauf hin, dass er sie möglicherweise unmittelbar auf der Pariser Auktion erworben hatte.<sup>10</sup> Wie schon in der Sammlung Pereire so dominierte auch in Wilsons Kollektion die holländische Schule, wofür biographische Umstän-

de verantwortlich sein mögen: Wilson hatte mehr als dreißig Jahre in Haarlem gelebt. Auch das erwähnte *Porträt des Jasper Schade* des Haarlemer Porträtisten Frans Hals befand sich seit spätestens 1873 in seinem Besitz, mit dem das Damenporträt von nun an seine Sammlungsgeschichte teilen sollte.<sup>11</sup>

Wilson, ein in Brüssel gebürtiger Engländer, stellte seine Gemälde lange Jahre zu karitativen Zwecken in seiner Geburtsstadt aus. Die Präsentation begleitete ein aufwendig als Folioband gestalteter und teilweise illustrierter Sammlungskatalog aus dem Jahre 1873.<sup>12</sup> In dem unpaginierten Verzeichnis figuriert das *Porträt der jungen Dame mit Fächer* ohne nähere Begründung nunmehr unter dem Künstlernamen Benjamin Gerritsz Cuyp (1612–vor 1652), einem Onkel des zuvor von Thoré-Bürger als Autor benannten Aelbert Cuyp. Für die sorgfältige Zusammenstellung von Wilsons Kollektion, die auch dem Prager Bildnis ein Gütesiegel ausstellt, spricht die im erwähnten Katalog beschriebene Tatsache, dass alle Gemälde eine Expertise des Kunstexperten und Kunsthändlers Étienne Le Roy (1808–1878) besaßen.<sup>13</sup> Ein „*COMISSAIRE.EXPERT DU MUSEE ROYAL/E.LE ROY*“ beschriftetes Siegel auf dem Keilrahmen des Jasper Schade-Porträts von Frans Hals bezeugt dies. Leider fehlt es heute auf dem Damenporträt; möglicherweise ging es im Verlauf der Parkettierung der Holztafel verloren.

Wilson's Gemäldesammlung kam schließlich am 14. März 1881 in seinem Palais in der Avenue Hoche in Paris zur Versteigerung. Der Katalog, in dem die *Junge Dame mit Fächer* mit einem Reproduktionsstich von Charles Waltner vertreten ist, attribuiert das Bild weiterhin an Benjamin Cuyp.<sup>14</sup> Ein annotiertes Exemplar des Auktionskataloges von Léon Gauchez, einem Freund des erwähnten Étienne Le Roy, bezeugt den Besitzerwechsel an den prominenten Pariser Kunsthändler und -agenten Charles (Karl) Sedelmeyer für nun-

mehr 7.100 F. Sedelmeyer erwarb hier gleichzeitig auch den *Jasper Schade* von Frans Hals, allerdings zu dem deutlich höheren Preis von 43.100 F. Sedelmeyers Name findet sich noch handschriftlich auf der Rückseite des Zierrahmens der *Jungen Dame mit Fächer* verzeichnet. Einer Notiz im Auktionskatalog zufolge erwarb Sedelmeyer die beiden Porträts interessanterweise für das „Musée du Belvédère à Vienne“. <sup>15</sup> In Wirklichkeit gelangten die Bilder allerdings in die fürstliche Galerie im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau in Wien. <sup>16</sup> Ihr Eigentümer Fürst Johann II. von Liechtenstein stellt nach den Pereire-Brüdern und John W. Wilson eine weitere herausragende Sammlerpersönlichkeit dar, in deren Besitz sich die *Junge Dame mit Fächer* einmal befand. Und wie schon im Falle von Thoré-Bürger und Étienne Le Roy figuriert auch bei dem Fürsten ein einflussreicher Kunstkenner im Hintergrund. Der bis zu Beginn der 1870er Jahre in seiner Geburtsstadt Wien tätige Sedelmeyer stand in engem Kontakt zu dem führenden zeitgenössischen Experten für holländische Malerei, Wilhelm von Bode. Höchstwahrscheinlich ist hier die Brücke zum Fürsten von Liechtenstein zu finden. Johann II. bemühte sich zeitlebens um eine musealen Ansprüchen genügende Erweiterung der traditionsreichen Familiensammlung. <sup>17</sup> Hierbei stand ihm Bode beratend zur Seite, der 1896 zudem die erste illustrierte Monographie der Sammlung verfasste. <sup>18</sup> Auch durch zahlreiche Schenkungen an öffentliche Museen in Österreich, Böhmen, Mähren und Schlesien machte sich der Fürst einen Namen. Über die teilweise dem Zufall zuzuschreibenden Hintergründe der großzügigen Donationen an das Prager Rudolfinum berichtet Bode ausführlich in seinen 1930 erschienenen Lebenserinnerungen. Er liefert damit ein rares Zeugnis zur Motivation des Fürsten, der sich nie in Briefen, Reden oder einem Katalogvorwort über seine Beweggründe äußerte und bei seinen Schenkungen gerne anonym blieb. <sup>19</sup>

Im Verlauf von Bodes Begegnung mit Johann II. von Liechtenstein auf der Pariser Weltausstellung 1889 hatte sich der bedeutende Kunstmäzen Adalbert Freiherr von Lanna mit der Bitte an Bode gewandt, „den Fürsten doch zur Stiftung einer großen Bronzefigur von Wurzelbauer<sup>20</sup> an das Prager Rudolfinum zu bereden, da Mittel zum Ankauf dieser durch die Schweden bei der Plünderung Prags von einem Brunnen im Palais Waldstein geraubten Figur nicht vorhanden seien. Der Fürst, der auch in Böhmen großen Besitz hat, habe für die Prager Sammlung noch nie etwas getan.“ Johann II. von Liechtenstein kam dem Wunsch umgehend nach, wodurch sein Interesse für das ihm bis dato unbekanntes Museum geweckt worden sei. Noch im gleichen Jahr wollte er dem Rudolfinum inkognito einen Besuch abstatten, das jedoch just an diesem Tage geschlossen hatte. Vom Portier abgewiesen „ging der Fürst verlegen die Treppe wieder herab, als ihm Baron Lanna begegnete. Obgleich dieser ihn noch nie gesehen hatte, erkannte er ihn doch nach Beschreibungen an der sehr auffallenden Gestalt und Haltung, stellte sich ihm vor und nahm ihn mit ins Museum. Aus Dankbarkeit stiftete der Fürst dem Rudolfinum verschiedene ausgezeichnete Bilder, darunter einen der schönsten Frans Hals und zwei sehr gute ter Borch“. <sup>21</sup> Diese Stiftung erfolgte am 12. Februar 1890 und leitete zahlreiche weitere Schenkungen ein, darunter auch am 10. November 1891 die *Junge Dame mit Fächer*. Der „Einreichungskatalog“ verzeichnet das Bild unter der Nummer 2321 als *Bildnis einer jungen Dame im Spitzenkragen* von Benjamin Cuyp. In einem auf den 19. November 1891 datierten Dankschreiben an den Fürsten betonten die unterzeichnenden Vertreter der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde, Graf Carl Buquoy, Graf Zdeněk Thun-Hohenstein und Adalbert Ritter von Lanna ihre „lebhafteste Freude“ über den Neuzugang, da der Meister Benjamin Cuyp bislang nicht in der Galerie vertreten gewesen sei. <sup>22</sup>



Abb. 2: Jan Daemen Cool, *Maria Vastardsdr van Ardenne*, Privatbesitz.  
Repro: *Oud Holland 111*, 1997.

Offenbar erst im Jahre 1908 findet das Bildnis neuerliche Erwähnung in der Literatur. In seinem Buch *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die Bildende Kunst* widmet Karl Höß dem Prager Damenporträt einen ausführlichen Kommentar. „Das gut erhaltene, ausgezeichnete Porträt einer vornehmen Dame“<sup>23</sup> attribuiert er nun an den einzigen echten Porträtspezialisten in der Dordrechter Künstlerfamilie Cuyp, an den Vater Aelberts und Halbbruder Benjamins, Jacob Geritz Cuyp (1594–1652).

Paul Bergner folgt diesem Vorschlag im *Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag* aus dem Jahre 1912. Gleichzeitig erwähnt er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Werk des Utrechter Porträtmalers Paulus Moreelse (1571–1638).<sup>24</sup> Diesen Gedanken griff die Autorin der ersten Moreel-

se-Monographie Caroline Henriette de Jonge 1938 auf und gliederte die *Junge Dame mit Fächer* als Spätwerk dem Schaffen des Künstlers ein.<sup>25</sup> Sie sah darin eine Kombination von Moreelses frühem sachlich-nüchternen Stil mit der warmen, fließenden Malweise späterer Werke.<sup>26</sup> Es sollte mehr als ein halbes Jahrhundert dauern, bis dem Porträt neuerliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde – sieht man von Jaromír Šíps Ausstellung zu „weniger bekannten holländischen Bildern“ im Jahre 1972 ab.<sup>27</sup> In seinem Werkverzeichnis aus dem Jahre 2001 widersprach Eric Dome-la Nieuwenhuis einer Zuschreibung der *Jungen Dame mit Fächer* an Moreelse, ohne jedoch einen Neuvorschlag zu machen.<sup>28</sup>

Die zwar teilweise nachvollziehbaren, aber insgesamt unbefriedigenden Attributionsvorschläge der Vergangenheit ließen somit die Suche nach einer bislang nicht berücksichtigten Künstlerpersönlichkeit notwendig erscheinen: ein Maler, der sich im Rahmen des von Michiel van Mierevelt und Jan Anthonisz van Ravesteyn geprägten sachlich-bürgerlichen Porträtstils bewegte, diesem aber durch eine weichere malerische Behandlung eine persönliche Note verlieh. Jene Stilzüge charakterisieren nun gerade das Œuvre eines Malers, der erst 1997 durch die Forschungen von Rudolf E. O. Ekkart zu einer greifbaren Künstlerpersönlichkeit wurde: Jan Daemen Cool.<sup>29</sup>

Im oder um das Jahr 1589 in Rotterdam geboren heiratete er am 13. Oktober 1613 die gebürtige Delfterin Agnieta Jaspersdr van Hattem und trat am 7. März 1614 in die Delfter Malergilde ein. Es erscheint daher nicht unwahrscheinlich, dass Cool sein Handwerk bei dem prominenten Delfter Bildnismaler Michiel Jansz van Mierevelt erlernte. Wohl bereits im Verlauf des Jahres 1614 kehrte Cool in seine Geburtsstadt zurück, um sich dort erfolgreich eine eigene Klientel aufzubauen. Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts avancierte er zum führenden Rotterdamer Por-

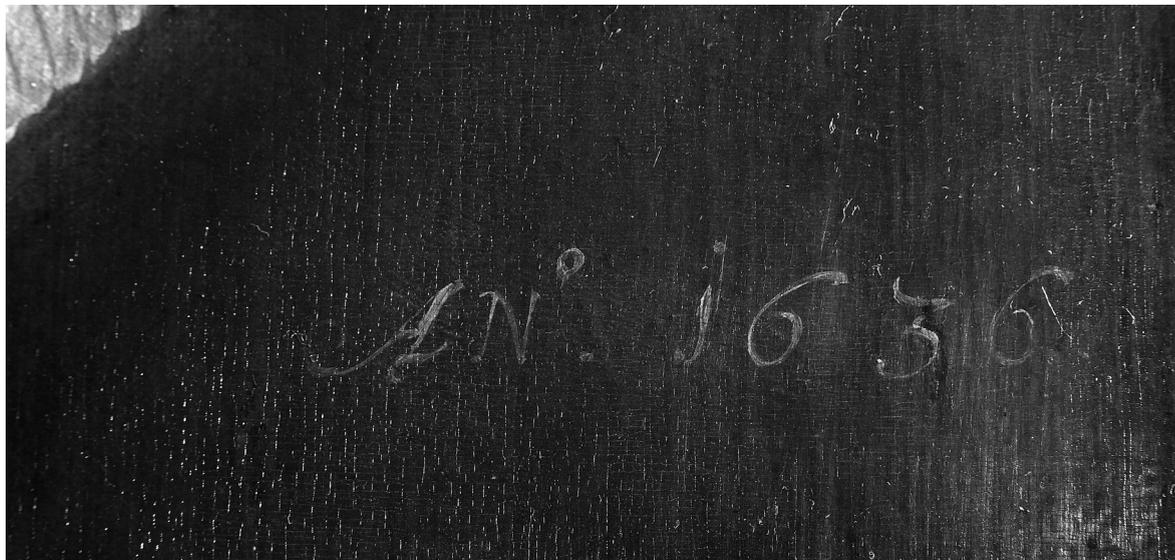


Abb. 3: Jan Daemen Cool, *Junge Frau mit Fächer*, Nationalgalerie Prag, Detail der Inschrift.  
Foto: Nationalgalerie Prag.

trätmalen. Wie schon sein wahrscheinlicher Lehrmeister Mierevelt spezialisierte er sich offenkundig ausschließlich auf das Porträtfach. Zahlreiche notarielle Akten über den Verleih großer Geldsummen bezeugen, dass Cool im Verlauf seiner Karriere einen gewissen Wohlstand erlangte. Im Jahre 1652 kaufte sich der Maler als Pensionär in das Rotterdamer Altmännerhaus Heilig Geist ein, wo er seinen Lebensabend verbrachte und am 24. November 1660 verstarb.

Dass Cool so lange in Vergessenheit geraten war und seine Werke bislang meist unter den Namen prominenterer Künstlerpersönlichkeiten wie Jacob Gerritsz Cuyp, Thomas de Keyser oder Paulus Moreelse figurierten, erklärt sich auch aus der Tatsache, dass er seine Arbeiten nicht signierte. Eckpunkte für eine Rekonstruktion seines Werks lieferten Ekkart das nur mehr in Kopien erhaltene, wohl bereits 1624–1625 entstandene Frühwerk, das Porträt des holländischen Seehelden Piet Hein, das ein 1629 datierter Stich von Willem Hondius dem „*Joh. Dame*“ zuschreibt, sowie das durch Archivalien als au-

thentisches Werk bezeugte Gruppenbildnis der Regenten des Heilig-Geist-Gasthauses in Rotterdam aus dem Jahre 1653 (Rotterdam, Historisch Museum). Bei seinem erwähnten Eintritt als Pensionär hatte sich Cool zur Anfertigung des Regentenstückes verpflichtet. Während er in konservativer Weise selbst bei großformatigen Werken durchgängig auf Holztafeln arbeitete, nutzte er hier ausnahmsweise eine Leinwand als Malgrund.

In seinem Werkverzeichnis listet Ekkart insgesamt 31 bislang an Cool zuzuschreibende Porträts auf. Hierbei handelt es sich vorwiegend um Einzelbildnisse vor neutralem Hintergrund, wobei Dreiviertelporträts deutlich über Halbfiguren dominieren. Sehr häufig sind diese Kniestücke als Pendants konzipiert. Eine gewisse Sonderstellung nehmen vier Familienbildnisse in freier Landschaft ein, die bislang durchgängig als Werke von Jacob Gerritsz Cuyp galten. Sie stammen allesamt aus den 1630er Jahren – der offenbar fruchtbarsten Dekade des Künstlers.<sup>30</sup>

In dieser Blütezeit entstanden auch die 1636 datierten Pendantbildnisse des Marinus

Gillisz Groeninx und seiner Frau Maria Vastardsdr van Ardenne (Privatsammlung, Ekkart Nr. 17 und 18). Das letztgenannte Damenporträt besitzt größte Ähnlichkeit mit dem aus dem gleichen Jahr stammenden Prager Bild. Format, Bildausschnitt, Habitus und Kostümdetails wie die Spitzenhaube und Spitzenmanschetten stimmen in ihrer Behandlung überein [Abb. 2]. Auch die von Ekkart als charakteristisch für den Künstler benannten Details wie die kugeligen, leicht starrenden Augen mit ausgeprägten Unterlidern und die Sorgfalt und Eindringlichkeit in der Darstellung der Hände lassen sich an beiden Bildnissen beobachten.<sup>31</sup> Als weiteres wichtiges Hilfsmittel zur Rekonstruktion von Cools Œuvre dienten Ekkart zudem die Inschriften mit den Angaben zum Alter des Dargestellten und dem Entstehungsjahr des Bildes. Zwar fehlt bei der nur mit „AN<sup>o</sup> 1636“ bezeichneten *Jungen Dame mit Fächer* jener „Ætatis“-Vermerk, doch besitzen die Jahreszahl und das Kürzel „AN<sup>o</sup>“ den typischen Duktus des Künstlers, insbesondere die auffälligen Serifen und den Abstrich beim hochgestellten O [Abb. 3].<sup>32</sup>

Die Frage nach dem Schöpfer des Porträts darf also mit einiger Gewissheit als beantwortet gelten.<sup>33</sup> Ungeklärt ist bislang allerdings die Identität der dargestellten jungen Dame. Doch auch wenn sich ihr Name noch nicht entschlüsseln ließ, so verrät ihr Bildnis und die Tatsache, dass gerade der Rotterdamer Maler Cool mit der Anfertigung betraut wurde, auf indirekte Weise einige Details über ihre Person, ihren gesellschaftlichen Hintergrund und den Porträtanlass.

Mit Sicherheit gehörte die junge Dame einer vornehmen Patrizierfamilie an, die ein in der nach Bildformat gestaffelten Preisskala weit oben rangierendes, teures Kniestück in Auftrag geben konnte und darin ihr Standesbewusstsein zum Ausdruck bringen wollte.<sup>34</sup>

Auch Kleidung und Accessoires der Porträtierten sind kostbar und verraten ihre

Herkunft aus einer gut situierten Familie. Auffallend sind die mit floralen Motiven aus Nelken und Immergrün bestickten, engen Ärmel, das Band mit Rosette, welche das enganliegende Mieder umschließt, die semitransparenten Manschetten mit Klöppelspitze, deren Muster eine Blumenvase imitiert und sich an der Haube und dem flachen Spitzenkragen wiederholt, der darüberliegende breite, wenngleich für 1636 bereits etwas konservative Mühlsteinkragen, ihr Ring sowie der goldene Arm- und Halsschmuck. Ein besonders extravagantes Statussymbol stellt der Fächer in ihrer Rechten dar. Hierbei handelt es sich augenscheinlich um einen Faldfächer mit einem Gestell aus Elfenbein und einem Blatt aus transparenter Seide mit Blütendekor und weißen kalligraphischen Ornamenten – wohl ein kostbares Importprodukt aus China oder Japan. Derartige Fächer entsprachen im Jahre 1636 der neuesten Mode und verdrängten nach und nach den Federfächer als tendenziell „altmodisches“ Matronenaccessoire.<sup>35</sup>

Mit größter Wahrscheinlichkeit entstammt die junge Frau dem Rotterdamer Milieu, in dem der Künstler arbeitete und wo er – nach Ausweis aller seiner bislang identifizierten Modelle – ausschließlich seine Auftraggeber fand: Mitglieder der Stadtregierung und Kaufleute. Auch über die Religionszugehörigkeit der Dargestellten darf mit einiger Berechtigung spekuliert werden, da sich unter den namentlich bekannten Kunden Cools bislang kein einziger Katholik nachweisen ließ, sondern ausschließlich Mitglieder der reformierten Kirche, Remonstranten und Kontraremonstranten.<sup>36</sup>

Abschließend stellt sich nun die Frage nach dem Porträtanlass. Auf den ersten Blick entspricht das Bildnis einem in den Niederlanden seit dem späten 16. Jahrhundert beliebten und standardisierten Darstellungstypus: Einzelbildnisse von Ehepartnern in Dreiviertelfigur vor neutralem Hintergrund, die als

Pendants konzipiert waren. Konventionsgemäß gab die Frau nach dem Eheschluß ihren Ehrenplatz zur Rechten des Mannes auf und nahm jeweils die untergeordnete Position zur Linken des Gatten ein. Wie die *Junge Dame mit Fächer* wendeten sich die Ehefrauen daher vom Betrachter aus gesehen immer nach links. Verlobte Paare präsentierten sich in der Regel in umgekehrter Position.<sup>37</sup> Beliebtes Attribut auf den meist aus Anlass der Hochzeit bzw. zur Erinnerung daran entstandenen Ehepaarbildnissen waren die sog. Hochzeitshandschuhe. Nicht selten begegnet man aber auch einem Fächer als Accessoire in den Händen der Frau.<sup>38</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Bildtradition läge es nun nahe, Nachforschungen zu einem eventuell in einer anderen Kunstsammlung existierenden Bildnis des Ehegatten der Prager Dame anzustellen. Doch ein verräterisches Detail in ihrer Kleidung macht deutlich, dass es einen solchen zum Zeitpunkt ihrer Porträtierung noch nicht gab. Sie trägt ein sog. rundes Kleid, den *bouwen*, mit der charakteristischen glockenartigen Raffung, die den Blick auf den darunterliegenden Rock freigibt. Dieses Kleidungsstück war den Forschungen von Marieke de Winkel zufolge ausschließlich Mädchen und Jungfrauen vorbehalten. Im Gegensatz dazu trugen verheiratete Frauen das sog. weite Kleid, den mantelartigen ärmellosen *vlieger*. Als Beleg für die strikte Differenzierung im Erscheinungsbild verheirateter und unverheirateter Frauen führt de Winkel neben Inventaren und Aussteuerlisten u.a. auch das Holländisch-Spanische Wörterbuch von Juan Rodriguez aus dem Jahre 1634 an. Hier wird der *bouwen* ausdrücklich als „*ropa de donazella*“ d. h. als Obergewand einer Jungfrau bezeichnet und der *vlieger* als „*ropa de casada*“ einer verheirateten Frau zugewiesen.<sup>39</sup>

Beispiele für die Darstellung von Mädchen und Frauen in einem *bouwen* finden sich auf zahlreichen Gruppen-, Familien- oder Kinder-

bildnissen. Interessanterweise lassen sich aber de Winkel zufolge nur wenige Einzelporträts von Frauen in diesem Kostüm nachweisen.<sup>40</sup> Offensichtlich wurden Bildnisse unverheirateter Frauen nur selten in Auftrag gegeben oder, anders gesagt, saß eine Frau konventionsgemäß nur in ihrer Rolle als Ehefrau für ein Einzelporträt Modell – in Begleitung ihres Mannes auf der Pendanttafel. Eine Erklärung für die Bildwürdigkeit der Prager *Jungen Frau* könnte die Bestimmung der Tafel – vielleicht im Verbund mit einem Bruder als Gegenstück – für eine Familiengalerie sein, gleichsam zur Rahmung der Elternporträts. In diesem Zusammenhang wäre der Fächer als Attribut eines jungen Mädchens zu interpretieren. Hierfür finden sich im Œuvre Cools in der Tat mehrere Belege, was für die Beliebtheit dieses Accessoires unter der Rotterdamer Elite spricht. Einen vergleichbaren kostbaren Faldfächer mit auffällig kurzem Gestell in gleicher Größe und Haltung präsentiert die Tochter auf dem *Bildnis einer unbekanntten Familie* von 1637 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel). Auch die ca. fünfzehnjährige Anna Eeuwoutsz. Prins präsentiert auf dem ca. 1634–1635 von Cool angefertigten Gruppenbildnis ihrer Familie einen solchen, wenn auch längeren Faldfächer (Historisch Museum Rotterdam). Parallel dazu stellt Cool die bereits erwähnte Maria Vastarddr van Ardenne auf dem 1636, d. h. ein Jahr nach ihrer Hochzeit entstandenen Bildnis mit einem konservativen Federfächer dar.

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre die Darstellung aus Anlass des Verlöbnisses. Allerdings spricht die erwähnte heraldisch linke Position der *Jungen Dame* eher gegen diese Annahme.<sup>41</sup> Oder diente ihr Porträt eventuell als Werbungsbild oder Geschenk an einen möglichen Ehegatten? Ihr Gesichtsausdruck mit der Andeutung eines Lächelns, ihre prunkvolle Kleidung, der Fächer als modisches Accessoire zeichnen ein durchaus vorteilhaftes Bild ihrer Person. Als Attribut

einer galanten Erscheinung und Hilfsmittel der Koketterie erscheint der Fächer bereits 1629 auf einem Augsburger Kupferstich, der den „*Weibspersonen*“ Kleidungsempfehlungen gibt „*damit sie ihren Monsiren Alla Mode gefallen mögen*“. In Abraham Bosses Kupferstich *La galerie du palais* gehören Fächer ebenfalls zu dem Warenangebot, „*pour mieux charmer les sens par la galanterie*“.<sup>42</sup>

Zusammenfassend läßt sich die *Junge Dame mit Fächer* des Rotterdamer Malers Jan Daemen Cool in ihrer noblen Erscheinung und nicht minder vornehmen Provenienzge-

schichte als in vielerlei Hinsicht bedeutsame Bereicherung würdigen: als Erweiterung des Œuvres eines bislang unbekannteren Künstlers aus einem weniger prominenten Kunstszenarium und als Ergänzung des Korpus der holländischen Porträtmalerei um ein rares Beispiel für ein Einzelbildnis einer unverheirateten jungen Frau. Der seitens der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde 1891 geäußerten „*lebhaften Freude*“ über die Stiftung des Fürsten von Liechtenstein an die Prager Galerie darf man sich daher auch heute noch vorbehaltlos anschließen.

## VZNEŠENÉHO PŮVODU – NOVĚ OBJEVENÝ PORTRÉT JANA DAEMENA COOLA VE SBÍRKÁCH NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE A JEHO PŘEDCHOZÍ MAJITELÉ (ANJA K. ŠEVČÍK) – RESUMÉ

V roce 1891 věnoval kníže Jan II. z Liechtensteina do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění nesignovaný *Portrét mladé dámy s vějířem*, datovaný rokem 1636 (dnes: Národní galerie v Praze, inv. č. O 675). I přes svou uměleckou kvalitu a prvotřídní provenienci zůstal obraz, až dosud uložený v depozitáři, téměř neznámý. Předložený příspěvek se zabývá mimořádnou sběratelskou a atribuční historií díla a zkoumá účel objednávky obrazu a její význam. Od poloviny 19. století pražský obraz prošel pařížskou sbírkou Pereire a bruselskou kolekcí Wilson, než se dostal do majetku knížete Jana II. S obrazem a jeho sběrateli jsou spojováni význační soudobí znalci umění (ať už šlo z jejich strany o radu, katalogizaci a odborný posudek, nebo o zprostředkování při výměně majitelů): Étienne Joseph Théophile Thoré-Bürger, Étienne Le Roy, Charles Sedelmeyer a Wilhelm von Bode. Malba byla zpočátku považována za práci Aelberta Cuypa, poté za obraz Benjamina Gerritsze Cuypa, později byl portrét připsán Jacobu Gerritszi Cuypovi, posléze Paulu Moreelseovi, z jehož tvorby byl nakonec v roce 2001 zase odepsán. Na základě měšťansky popisného stylu, měkkého malířského podání a charakteristického způsobu provedení nápisu lze podobiznu dámy připsat dosud málo známému umělci, rotterdamskému specialistovi na malbu portrétů Janu Daemenu Coolovi (v/kolem 1589–1660). Vedle pěti rodinných obrazů, jednoho portrétu regentů a většího počtu podobizen polopostav tvoří portréty v tříčtvrtečním záběru, podobné pražskému obrazu, těžiště Coolovy tvorby. Často jsou provedeny na způsob ve své době oblíbených obrazů manželů, koncipovaných jako pendanty. Přes formální shodu s tímto typem však u obrazu *Mladé dámy s vějířem* jde o vzácný příklad nákladného samostatného portrétu neprovdané ženy. Na to poukazuje její svrchní šat, tzv. *bouwven* (kolové šaty). Podle novějších výzkumů byl tento oděv vyhrazen výlučně dívkám a pannám. Také tehdy velmi módní skládací vějíř v pravé ruce ženy lze z tohoto hlediska chápat nejen jako symbol jejího postavení, ale také jako galantní doplněk mladé dívky, pořízený se záměrem námluv.

- \* Der Aufsatz beruht auf Forschungsergebnissen, die im Rahmen des von der Grantová agentura České republiky geförderten Projektes „Holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag“ erarbeitet wurden.
- 1 Inv.Nr. O 638, Stiftung vom 12. Februar 1890.
  - 2 Inv.Nr. O 640 und O 639, Stiftung vom 12. Februar 1890.
  - 3 Eichenholz, parkettiert, 106, 5 x 76,5 cm, bezeichnet am rechten Bildrand in Schulterhöhe in Rotbraun: „AN<sup>o</sup> 1636“, Inv.Nr. O 675.
  - 4 Vgl. zu Thoré-Bürgers Bedeutung: Frances Suzman Jewell, From Thoré to Bürger. The Image of Dutch Art before and after the Musées de la Hollande, *Bulletin van het Rijksmuseum* 49, 2001, S. 44–60.
  - 5 Willem Bürger, Les cabinets d'amateurs à Paris. Galerie Pereire, *Gazette des Beaux-Arts* 16, 1864, S. 301. – Vgl. auch den Einleitungstext S. 193–194.
  - 6 Vgl. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford 1980<sup>2</sup>, S. 142–150.
  - 7 Willem Bürger, *Musées de la Hollande* I, Paris 1858, S. X.
  - 8 Thoré-Bürger ging mit dem Jahr 1606 allerdings auch noch von einem deutlich früheren Geburtsjahr Aelbert Cuyp aus, was ihn als Schöpfer des 1636 datierten Porträts theoretisch möglich erscheinen ließ. In Wirklichkeit war Aelbert zum Entstehungszeitpunkt erst sechzehn Jahre alt.
  - 9 *Galerie de MM. Pereire, Catalogue des Tableaux anciens & modernes des diverses écoles*. 6., 7., 8. et 9. 3. 1872, Charles Pillet, commissaire-priseur, Francis Petit, expert, Boulevard des Italiens 26, Paris 1872, S. 77, Nr. 117.
  - 10 Der Vergleich der Kataloge von Wilson und Pereire ergab neben dem hier behandelten Bild die folgenden Übereinstimmungen: Nicolas Poussin, *Die Jugend des Bacchus* (Pereire Nr. 73), Meindert Hobbema, *Holländisches Landhaus* (Pereire Nr. 124) und Willem van Mieris, *Porträt eines Mannes* (Pereire Nr. 135).
  - 11 Beiden Bildnissen gemeinsam ist eine handschriftliche Inschrift auf der Rückseite des Zierrahmens. Sie besteht jeweils aus einer zweiteiligen Nummer und dem Künstlernamen. Im Falle des Damenbildnisses lautet sie: „424 No. 14 / Cuyp.“ Auf welche Liste sich die Inschrift bezieht ist noch unklar. Auf beiden Gemälden findet sich auch rückseitig ein rundes rotes Siegel ohne Gravur.
  - 12 *Collection de M. John W. Wilson exposée dans la galerie du cercle artistique et littéraire de Bruxelles au profit des pauvres de cette ville*, Paris 1873, s. p.
  - 13 Siehe auch Charles Tardieu, Les grandes collections étrangères II. M. John Wilson, in: *Gazette de Beaux-Arts* 8, 1873, S. 215–216. Vgl. zu Biographie und Wirken Le Roys: Ingrid Goddeeris, Étienne Le Roy (1808–1878), un expert et marchand d'art renommé de son temps, in: Jacques Toussaint, *Actes du colloque Autour de Bayar / Le Roy*, Namur 2008 (= Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois 35), S. 303–335.
  - 14 *Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes composant la galerie de M. John W. Wilson*, Charles Pillet, commissaire-priseur, Francis Petit, expert, Paris, 14., 15., 16. 3. 1881, Paris 1881, Nr. 42.
  - 15 Freundlicher Hinweis von Ingrid Goddeeris, Bibliothek der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, siehe Fußnote 14.
  - 16 Vgl. Rudolf von Eitelberger, Wien. Die jüngsten Erwerbungen der Galerie Liechtenstein, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7, 1884, S. 188, siehe auch den Auktionsbericht in der *Kunstchronik* (Beiblatt zur Zeitschrift für Bildende Künste 16, 1881, Sp. 557).
  - 17 Vgl. Reinhold Baumstark, Traditionsbewußtsein und Kennerschaft. Zur Geschichte der Sammeltätigkeit der Fürsten von Liechtenstein, in: idem, *Meisterwerke der Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*, Zürich – München 1980, S. 7–14. – Idem, Ein fürstlicher Rahmen um bürgerliche Kunst. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Liechtenstein, in: Petra ten-Doesschate Chu, *Im Lichte Hollands*, Ausstellungskatalog Öffentliche Kunstsammlung, Basel 1987, S. 37–40. – Roswitha Feger, „... zu was bin ich denn Fürst, wenn ich nicht geben kann.“ Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein als Kunstmäzen 1840–1929, in: Renata Kassal-Mikula (ed.), *Johann II. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien. 1894–1916*, Wien 2005, S. 6–22. – Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, S. 99.
  - 18 Vorab in mehreren Folgen publiziert in: *Die Graphischen Künste* 11–18, 1888–1895. Das Kapitel über *Holländische Bildnismaler* in der Sammlung Liechtenstein erschien im 17. Jahrgang von 1894, S. 81–82, d. h. nach den Donationen an Prag, die daher nicht mehr erwähnt sind. Die vorausgehenden Sammlungskataloge von Jacob Falke aus dem Jahre 1873 und 1885 konnten nicht konsultiert werden. Vgl. zur Beziehung zwischen Johann II. von Liechtenstein und Wilhelm Bode: Feger (Anm. 17), S. 12.
  - 19 Vgl. Feger (Anm. 17), S. 16–19.
  - 20 Vgl. Karel Chytil, *Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Geschichte eines Kunstwerks*, Prag 1902.
  - 21 Thomas W. Gaetgens – Barbara Paul (ed.), *Wilhelm von Bode. Mein Leben*, Bd. I, Berlin 1997, S. 212–213
  - 22 Für die freundliche Übersendung einer Kopie des Dankschreibens (SL-FA, K.590) danke ich Arthur Stögmann, Fürstliches Hausarchiv Wien.

- 23 Karl Höß, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die Bildende Kunst*, Wien 1908, S. 197, vgl. auch S. 64.
- 24 Paul Bergner, *Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze*, Prag 1912, Nr. 126.
- 25 Caroline Henriette de Jonge, *Paulus Moreelse. Portretten genreschilder te Utrecht 1571–1638*, Assen 1938, S. 38, S. 115, Nr. 237, Abb. 149.
- 26 Dieser Zuschreibung folgt auch der Führer durch die Staatliche Sammlung Alter Kunst im Rudolfinum (Vincenc Kramář, *Stručný průvodce státní sbírkou starého umění*, Praha 1938, Nr. 318).
- 27 Jaromír Šíp, *Málo známé holandské obrazy 17. století v pražské Národní galerii*, Ausstellungskatalog, Gottwaldov 1972, S. 16, Nr. 39.
- 28 Eric Domela Nieuwenhuis, *Paulus Moreelse (1571–1638)* (Diss. University Leiden), Teil 2, Leiden 2001, S. 717.
- 29 Rudolf E. O. Ekkart, De Rotterdamse portrettist Jan Daemen Cool (ca. 1589–1660), *Oud Holland* 111, 1997, S. 201–240.
- 30 Nach Drucklegung des Aufsatzes tauchte auf dem Kunstmarkt ein weiteres Familienporträt von Jan Daemen Cool auf (Holz, 89 x 139,3 cm, Sotheby's Amsterdam, 11. 11. 2008, lot 37). Bei dem 1633 datierten Werk handelt es sich um das bislang einzige bekannte Beispiel für ein Familienbildnis Cools in einem Interieur. Vater, Mutter und zwei Kinder sind um einen Tisch versammelt, die Rückwand zierte eine Marinelandschaft.
- 31 Vgl. Ekkart (Anm. 29), S. 205.
- 32 Vgl. Ekkart (Anm. 29), S. 211–212.
- 33 Bei seinem Besuch im Depot der Nationalgalerie Prag im April 2008 bestätigte Ekkart die Attribution.
- 34 Vgl. Ann Jensen Adams, The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland: The Cultural Functions of Tranquillitas, in: Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 166.
- 35 Vgl. Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, S. 90. Ich danke der Autorin zudem für zahlreiche freundliche Hinweise zu dem Kostüm der Porträtierten in ihrem Schreiben vom 20. Juni 2008.
- 36 Vgl. Ekkart (Anm. 29), S. 214–215.
- 37 Vgl. Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Katalog, Haarlem 1986, S. 66.
- 38 Vgl. David R. Smith, *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor 1982, S. 84–87.
- 39 Marieke de Winkel, The Artist as Couturier. The „Portrayel“ of Clothing in the Golden Age, in: Rudi Ekkart – Quentin Buvelot (eds.), *Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*, Ausstellungskatalog National Gallery London, Mauritshuis Den Haag, London 2007, S. 67.
- 40 Vgl. ibidem, S. 68. Interessanterweise bergen die Sammlungen der Nationalgalerie Prag noch ein weiteres, bislang anonym geführtes Porträt einer Fünfzehnjährigen, das sich ebenfalls als Bildnis einer unverheirateten Frau identifizieren ließ (freundlicher Hinweis von Marieke de Winkel in ihrem Schreiben vom 20. Juni 2008). Das 1626 datierte Bildnis kann dem Amsterdamer Künstler Nicolaes Elias Pickenoy zugeschrieben werden (Inv. Nr. O 29).
- 41 Vgl. z. B. im Unterschied dazu das zwei Jahre später entstandene Porträt der Hillegond Coninck des Hoorner Malers Jan van Teylingen (Westfries Museum, Hoorn, Inv.Nr. 01417/MVL), das die Dargestellte ebenfalls in einem *bouwen* zeigt, allerdings nach rechts gewendet, was auf ihren Stand als Verlobte hinweisen könnte.
- 42 Abbildungen bei Georg Buß, *Der Fächer*, Bielefeld – Leipzig 1904, S. 65.

