## Anton Schoonjans in Berlin

Das 1702 von Anton Schoonjans gemalte Bildnis des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Soldatenkönigs, als David mit der Schleuder (Abb. 1), gehört zu den bemerkenswertesten Gemälden des Barock im Schloß Charlottenburg<sup>1</sup>. Nach der kürzlich abgeschlossenen Wiederherstellung der im letzten Kriege beschädigten zweiten Wohnung der Königin Sophie Charlotte hängt das Gemälde wieder an seinem seit 1705 bezeugten Platz über dem Kamin des Schlafzimmers<sup>2</sup>. An dieser architektonisch bevorzugten Stelle kommt das Pathos der Gestalt voll zur Geltung. Matthias Oesterreich, der Enkel Gottfried Knellers, der seit 1757 Direktor der Gemäldegalerie in Sanssouci war, hielt das Bild als einziges von den Gemälden in den Barockräumen Charlottenburgs für wert, in seiner Beschreibung des Schlosses von 1773 erwähnt zu werden. Er rühmt seine "noblesse" und die "grandeur dans l'attitude"3.

Den kunsthistorisch gebildeten Maler und Radierer mag die geschickte Mischung barocker Formeln fasziniert haben, die in vielfältigen Facetten Eigenarten verschiedener Schulen spiegelt und dem Bild einen über lokale Stilbefangenheit erhabenen Zug von Internationalität verleiht. Die statuarische Auffassung der Gestalt, die gleichzeitig die Handlung in ihrem fruchtbarsten Moment schildert, erinnert an Berninis David, die ausgreifende Bewegung, die die Bildfläche beherrscht, läßt an andere hochbarocke Erfindungen wie Guido Renis Heiligen Michael denken. Die rasche, skizzierende Pinselführung und das helle, warme Kolorit sind von Luca Giordano angeregt. Das Pathos Rigauds glaubt man in dem dekorativ, entgegen allen natürlichen Gesetzen gebauschten Mantel und der wehenden Perücke zu spüren.

Diese Vielfalt von Stilelementen entspricht einer sehr komplexen inhaltlichen Aussage, die auch Widersprüche in Kauf nimmt. Das Bild ist gleichzeitig Historienbild und Porträt und eröffnet dadurch eine geschichtliche Perspektive. Die Darstellung Davids, des schlichten Hirtenknaben, wird gewaltsam mit dem modernen Repräsentationsporträt der Zeit um 1700 verknüpft, um einen politischen Gedanken zu formulieren: So wie David der von Gott erwählte Anwärter auf den jüdischen Thron war, so ist Friedrich Wilhelm der von Gott ausersehene Kronprinz Preußens.

Die Erhöhung Brandenburgs zum Königtum als von Gott gewollt hinzustellen und in den jüdischen Königen eine Art Präfiguration zu sehen, war besonders in der Zeit unmittelbar nach der Krönung 1701 ein naheliegender Gedanke für die Verkünder der neuen Würde. In Bessers Preußischer Krönungs-Geschichte heißt es<sup>4</sup>: "Die königliche Würde ist nicht ein bloßer Wahn oder Tand des Ehr-Geitzes; sondern etwas wesentliches, daß auch Gott der Herr selbst unter die Gnadenverheißungen, die Er seinen geliebtesten Freunden denen Ertz-Vätern Abraham und Jacob gethan fürnemlich diese gesetzet: Daß Könige von ihnen und aus ihren Lenden kommen solten; und hingegen denen von ihnen gekommenen Saul und David zur allergrößten von allen Wohlthaten angerechnet: daß Er sie zu Königen gewählet und gesalbet hatte." Auf einer der Königsberger Ehrenpforten für die Krönung stand die Inschrift "Inveni David servum meum". Eine Medaille auf die Krönung Friedrichs I. zeigt den König als Salomon auf dem Thron; eine andere trägt das Psalmenwort: "Ich habe meinen König eingesetzt auf meinem heiligen Berge"5.

Dieses Denken hatte in Brandenburg seine Vorgeschichte auch in bildlichen Darstellungen. Ein Gemälde des brandenburgischen Hofmalers Matthias Czwiczek zeigt den Kurfürsten Georg Wilhelm als König Salomon und seine Gemahlin Elisabeth Charlotte als Königin von Saba<sup>6</sup>.

Die vom Calvinismus geprägte Auffassung vom Aufstieg des Hauses Hohenzollern war der Gedankenwelt der Königin Sophie Charlotte im Grunde fremd, deren Idealbild vom Fürsten das eines ungebundenen Weltmannes war, aber sie ließ sich diese hohenzollernsche Ideologie, die ihr zur Rangerhöhung verhalf, gefallen. So möchte man annehmen, daß nicht Sophie Charlotte,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> GK I 3381. Öl a. Lwd. 177×135 cm. Bez. links unten: "Antonius Schoonjans S. C. M. Cammere Pictor p . . . ad vivum . . 02". Ausstellungskatalog "Höfische Bildnisse des Spätbarock", Schloß Charlottenburg 1966, Nr. 63.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Inventarium argis Scharlottenburg conscriptum mense aprili MDCCV, S. 19, Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> M. Oesterreich, Beschreibung aller Gemälde . . . so in den

beyden Schlössern von Sans-Souci, wie auch in dem Schlosse zu Potsdam und Charlottenburg . . ., Berlin 1773, Nr. 557. <sup>4</sup> J. von Besser, Preußische Krönungs-Geschichte, Cölln a. d.

Spree 1712, S. 74. <sup>5</sup> Ch. H. Gütthern, Leben und Thaten Herrn Friedrichs des Ersten . . ., Breslau 1750, S. 146, 170.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Abb. in: E. Berckenhagen, Barock in Deutschland, Residenzen, Berlin 1966, S. 67. P. Seidel in: Hohenzollern-Jahrbuch I, 1897, S. 198 und VII, 1903, S. 72.

Anton Schoonjans,
Friedrich Wilhelm I. als David.
Schloß Charlottenburg

sondern eher der König oder jemand aus dem Kreis um ihn die Anregung zu der Darstellung des Kronprinzen als David gegeben hat. Die Art und Weise jedoch, wie das von Schoonjans in Szene gesetzt wurde, entsprach dann doch ganz der italienisch-französisch orientierten Geisteshaltung der Königin. Der Vergleich mit der in positivem und negativem Sinn bescheideneren Darstellung Czwiczeks kann das deutlich machen.

Die Zwiespältigkeit, die das Porträt von Schoonjans zeigt, dürfte also auch in den geistigen Spannungen begründet sein, die um 1700 am preußischen Hof bestanden. Daß der Kronprinz unter diesen Gegensätzen

<sup>7</sup> C. Hinrichs, Friedrich Wilhelm I., König in Preußen, Hamburg 1941.

litt und seine Erziehung unter den unterschiedlichen Einflüssen sich besonders schwierig gestaltete, ist ausführlich von seinem Biographen Carl Hinrichs beschrieben worden<sup>7</sup>. Es ist bekannt, daß sich das wilde Wesen Friedrich Wilhelms gegen jede feinere höfische Bildung sträubte, und daß er vornehme Kleidung verabscheute. Hinrich schreibt, der Juli 1702, also ungefähr der Zeitpunkt, zu dem Schoonjans ihn porträtierte, scheine der Höhepunkt seiner Flegeljahre gewesen zu sein, als er den Sturz des Kammerjunkers von Brandt aus einem Fenster des Charlottenburger Schlosses verschuldete. Man darf wohl auch diese Wildheit des Kronprinzen aus dem Porträt herauslesen. Die schöne Gestalt des Knaben ist keine Schmeichelei des Malers; seine Schönheit wurde von den Zeitgenossen gerühmt. In dieser

Eigenschaft besteht wiederum eine Beziehung zum jungen David, von dem die Bibel ausdrücklich berichtet, er sei schön gewesen<sup>8</sup>.

Schoonjans hat sich der vielschichtigen Aufgabe dieses Porträts mit flüchtigem, sicher und souverän geführtem Pinsel entledigt. Seine Gewandtheit, mit der er das reiche Instrumentarium barocker Formeln beherrscht (wenn man den abwertenden Begriff Eklektizismus vermeiden will), befähigte ihn besonders im Porträt sehr verschiedenen Ansprüchen gerecht zu werden. Diese Eigenschaft erschwert jedoch auch, seine Werke mit stilkritischen Methoden aus dem Vorrat der anonymen Bilder und irrigen Zuschreibungen herauszufinden.

Der "David" ist das einzige Werk von Schoonjans in den Schlössern, das immer seinen Namen trug und die Erinnerung an seinen Aufenthalt in Berlin wachhielt. Die Deckenbilder im Schloß Charlottenburg, die ihm von Oesterreich und Nicolai zugeschrieben wurden, stammen gewiß nicht von seiner Hand<sup>9</sup>.

Die Biographie von Anton Schoonjans ist wenig erforscht. Als Geburtsdatum wird 1650, 1653 und 1655 angegeben<sup>10</sup>. 1668 war er Schüler von Erasmus Quellinus in Antwerpen<sup>11</sup>. Am 3. Januar 1675 ist er in Rom als Bentvueghel mit dem Bentnamen "Parrhasius" nachzuweisen<sup>12</sup>. Seine stilistische Abhängigkeit vom italienischen Barock macht einen längeren Aufenthalt in Italien wahrscheinlich. Die nächste Spur, die sich von ihm

findet, ist ein 1693 datiertes Altarbild in der Kapelle von Schloß Weikersdorf bei Wien<sup>13</sup>. 1695 wurde er Hofmaler Kaiser Leopolds I14. Ein Jahr später führte er Porträtaufträge am Kopenhagener Hof aus<sup>15</sup>. 1700 entstand ein Altarbild für den Stephansdom in Wien<sup>16</sup>. Nach Berlin scheint er im Mai 1702 gekommen zu sein. In einem Brief an den hannoverschen Gesandten in den Haag Hans Caspar Bothmer vom 27. Mai 1702 schreibt Sophie Charlotte<sup>17</sup>: "J'en rejouis Madame l'électrice (Kurfürstin Sophie von Hannover) qui est ici depuis quelques jours dans la meilleure santé du monde. Elle prend plaisir à voir mes comédiens dont vous connaissez la capacité et va aussi à une petite pastorale qui à mon gré est très jolie, car Bononcini qui est au roi des Romains l'a composée et a une femme de Vienne avec lui, mariée à un peintre, qui y chante, qui a la plus belle voix que j'ai entendue depuis longtemps." Der genannte Bononcini ist der italienische Komponist Giovanni Bononcini, dessen Oper "Polifemo" 1702 in Lützenburg - so hieß Charlottenburg zu Lebzeiten der Königin – aufgeführt wurde; der Maler ist Anton Schoonjans und die Sängerin seine Frau Regina. Die Ursache für die Abreise des Künstlerpaares aus Wien ist nicht ganz geklärt. Sophie Charlotte deutet in einem Brief an Bothmer vom 10. Januar 1704 an, Eifersucht des Malers sei der Grund gewesen, weshalb er mit seiner Frau Wien verlassen habe: "... par une jalousie il a quitté

8 1. Samuel XVI, 12; XVII, 42.

<sup>9</sup> F. Nicolai (Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, 1779, S. 766) bezeichnet die Deckenbilder in der Mecklenburgischen Wohnung "Diana als Göttin der Jagd und der Nacht" und "Flora von Zephyr gekrönt" als Werke von Schoonjans. Oesterreich (1773, S. 117, 118) nimmt nur das letztere für Schoonjans selbst in Anspruch, das andere Plafondgemälde stammt nach seiner Meinung von einem Schüler von Schoonjans. M. Kühn (Schloß Charlottenburg, Berlin 1955, S. 135, Anm. 113) hat diese Zuschreibung mit Recht zurückgewiesen, da die Räume zur Zeit des Aufenthaltes von Schoonjans noch nicht so weit vollendet waren, daß hier Deckenbilder hätten gemalt werden können. Sie hat dann aber an anderer Stelle (S. 31) irrtümlich die Zuschreibung der Flora-Decke durch Nicolai auf ein Deckenbild mit einer Aurora im Kabinett der zweiten Wohnung Sophie Charlottes bezogen und meint, die Malereien dieser Decke sowie der anschließenden Toilettekammer und des Schlafzimmers könnten Schoonjans zugetraut werden. Die fehlerhafte Zeichnung der Akte und die zaghafte Malweise schließen jedoch wohl eine Beteiligung von Schoon-

<sup>10</sup> J. v. Gool, De nieuwe Schouburgh, Den Haag 1750, I, S. 94: "1650". Ihm folgt J. B. Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandois III, Paris 1760, S. 288. Nicolai 1779, 4. Anhang, S. 81: "1655". J. J. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, 2. Teil, Zürich 1812: "1653" oder "1655".

11 Th. Rombouts, Th. van Lerius, De liggeren en andere

historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde II, Antwerpen o. J., S. 385, 389.

A. Houbraken, De groote Schouburgh III, 1721, S. 103.
Österreich. Kunsttopographie Bd. 18, Die Denkmale des Bezirks Baden, bearb. von D. Frey, Wien 1924, S. 109, mit Abb.

14 Schoonjans' Tätigkeit als Bildnismaler für den Wiener Hof läßt sich zur Zeit nur sehr fragmentarisch rekonstruieren. Von den "Bildnissen der ersten Hofbedienten damaliger Zeit in Wien", die Füßli 1812 erwähnt, kann keines nachgewiesen werden. Ein gesichertes und ein mutmaßliches Bildnis des Erzherzogs Joseph, des späteren Kaisers Joseph I., werden im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg (Kat. Höfische Bildnisse des Spätbarock, 1966, Nr. 62 mit Abb.) und in der Landesgalerie in Graz (W. Suida, Die Landesgalerie und Skulpturensammlung in Graz, Wien 1923, Nr. 159) bewahrt. Ein Reiterbildnis des Erzherzogs von 1694 ist in einem großen, aus acht Einzelblättern bestehenden Stich von B. Kilian (Exemplar im Kupferstichkabinett der Staatl. Museen Berlin-Ost), ein Brustbild in einem Stich von J. J. Thurneysser überliefert.

<sup>15</sup> Th. Faaborg in: Kunstmuseets Aarskrift XI–XII, 1924/25, S. 224–240.

Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, bearb. von H. Tietze, Wien 1931, S. 64, 287, Abb. 266.

<sup>17</sup> R. Doebner, Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten, Leipzig 1905, S. 10, Nr. 8.



2. Anton Schoonjans, Neofilo Vidola, Erzbischof von Philipopel. Schloß Charlottenburg

Vienne, dont le roi des Romains est fort en colère<sup>18</sup>." Gool, der in seiner Biographie des Malers den Berliner Aufenthalt übrigens nicht erwähnt, schreibt nur, er sei aus Unzufriedenheit aus Wien fortgegangen<sup>19</sup>. Der Musikhistoriker Fritz Bose<sup>20</sup> vermutet, Bononcini habe Regina Schoonjans aus Wien mitgebracht, um seine Oper in Berlin mit geeigneten Kräften aufführen zu können. Diese Annahme könnte die Bemerkung der Königin näher erläutern, Schoonjans habe Wien aus Eifersucht verlassen. Möglicherweise wollte er seine Frau nicht allein mit Bononcini nach Berlin gehen lassen und entschloß sich, mitzukommen.

Wann die Schoonjans' Berlin wieder verlassen haben, läßt sich nicht genau fesstellen. Im Mai 1703 scheinen sie schon abgereist zu sein, denn die Königin klagt in einem Brief vom 22. Mai 1703 an Bothmer, die Vergnügungen seien zur Zeit sehr "mediocres"<sup>21</sup>. In dem bereits zitierten Brief vom 10. Januar 1704 bittet sie Bothmer, Schoonjans zur Rückkehr nach Berlin zu bewegen; er habe ihr versprochen, die "plafonds de chambres et galeries" in Lützenburg zu malen.

Schoonjans war also spätestens im Januar 1704 im Haag eingetroffen. Seitdem drängt die Königin ständig voller Ungeduld Bothmer, den "bizarren" Schoonjans an sein Versprechen zu erinnern<sup>22</sup>. Sie hat erfahren, Schoonjans wolle nach England gehen und gibt Bothmer Ratschläge, wie er das dem Maler ausreden solle<sup>23</sup>. Am 2. Dezember 1704 teilte sie ihm schließlich mit, Schoonjans habe dem Fräulein von Pöllnitz, ihrer Hofdame, geschrieben, er wolle im Frühjahr des nächsten Jahres kommen<sup>24</sup>. Sie fürchtet allerdings, daß seine Arbeiten ihr "exorbitante" Ausgaben verursachen würden<sup>25</sup>. Am 1. Februar 1705 starb Sophie Charlotte in Hannover, und es ist wahrscheinlich, daß sich Schoonjans dadurch von seinem Versprechen entbunden fühlte und nicht mehr nach Berlin kam. Jedenfalls hat er kein Deckenbild in Charlottenburg ausgeführt.

Was Schoonjans seit seiner Abreise aus Berlin in Holland getrieben hat, berichtet Gool mit deutlich spürbarer Verachtung für den offenbar nicht sehr sympathischen Charakter des Malers<sup>26</sup>. Der Goldschmied Spyk in den Haag habe trotz seines vorgeschrittenen Alters von Schoonjans die Malerei erlernen wollen und als Entgelt dafür dem Maler, seiner Frau und seinem Knecht freie Kost und Logis geboten. Schoonjans, der finanziell durchaus gut gestellt war, habe die Gastfreundschaft angenommen, obgleich es eine Torheit sei, als alter Mann sich diese Kunst noch aneignen zu wollen, und Spyk habe es dann in der Malerei auch zu nichts gebracht. Ungefähr ein Jahr sei Schoonjans bei Spyk geblieben. Schoonjans habe auch andere alte Freunde schlecht behandelt, sei, ohne sich von ihnen zu verabschieden, für ungefähr ein Jahr nach Amsterdam gegangen, wo er nicht viel Erfolg gehabt habe, und für kurze Zeit nach den Haag zurückgekehrt, um anschliessend an den Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz nach Düsseldorf zu gehen<sup>27</sup>. Von der 1704 unternommenen Reise nach England berichtet Gool

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Doebner 1905, S. 41, Nr. 37.

<sup>19</sup> Gool 1750, S. 95.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> F. Bose in: Archiv für Musikwissenschaft XXII, 1965, S. 62.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Doebner 1905, S. 30, Nr. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Doebner 1905, S. 44, Nr. 39, vom 1. 3. 1704; S. 50, Nr. 45, vom 21. 6. 1704; S. 51, Nr. 46, vom 8. 7. 1704; S. 56, Nr. 49, vom 23. 8. 1704; S. 57, Nr. 50, vom 9. 9. 1704; S. 58, Nr. 51, vom 11. 10. 1704; S. 59, Nr. 52, vom 1. 11. 1704; S. 60, Nr. 53, vom 15. 11. 1704.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Doebner 1905, S. 42, Nr. 37, vom 10. 1. 1704; S. 52, Nr. 47, vom 26. 7. 1704. Schoonjans ist 1704 in England gewesen. Vertue sah im Little Montague House in London die Ausmalung des Treppenhauses von Schoonjans und ein Bildnis eines Dr. Peeters (Vertue, Note Books III, S. 36, Walpole Society XXII, 1934).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Doebner 1905, S. 61, Nr. 54.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Doebner 1905, S. 62, Nr. 55, vom 16. 12. 1704.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Gool 1750, S. 95–99.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Schoonjans hat vermutlich schon vor seinem Wirken in

nichts. Die bisweilen sehr flüchtige Malweise, die Vernachlässigung handwerklicher Gediegenheit zugunsten eines genialen Vortrages mißfielen Gool und offenbar den meisten Holländern an den Arbeiten von Schoonjans. Er hatte sich in ihren Augen wohl auch zu sehr dem höfischen Lebensstil angepaßt. So legte er zum Beispiel, wie seine Signaturen zeigen, großen Wert auf seinen Titel als kaiserlicher Hofmaler. Nach dem Tod Johann Wilhelms von der Pfalz kehrte er 1716 nach Wien zurück, wo er noch bis 1726 lebte.

Von Schoonjans' Tätigkeit in Berlin ist mehr erhalten, als bisher angenommen wurde<sup>28</sup>, allerdings sind dem letzten Krieg einige Gemälde zum Opfer gefallen. Vor 1860 war bereits erkannt worden, daß das Bildnis des Erzbischofs Neofilo Vidola, Metropolitan der Kirche in Philipopel, im Toilettezimmer der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenburg (Abb. 2) nicht ein Werk van Dycks war, wie es in den Inventaren seit 1800 geführt wurde, sondern von Schoonjans stammt<sup>29</sup>. Die Benennung "van Dyck" geht wahrscheinlich auf den Nachfolger Oesterreichs, Johann Gottlieb Puhlmann, zurück, der den besonders im Berliner und Charlottenburger Schloß so zahlreichen anonymen Bildern aufgrund seiner für damalige Zeiten beträchtlichen kunsthistorischen Kenntnisse Namen gab. Bei der Bestimmung der Gemälde im Berliner Schloß hat sich Puhlmann viel Mühe gegeben und oft das Richtige getroffen<sup>30</sup>, in Charlottenburg versah er dagegen die Bilder offenbar ohne sorgfältigere Überlegung mit Namen, denen als alte Inventarbezeichnung vielfach bis heute Glauben geschenkt worden ist.

Das Bischofsporträt ist nach Auskunft der alten Inschrift auf der Rückseite, die jetzt durch eine Doublierung verdeckt ist, 1702 gemalt worden. Das Inventar von 1705 bestätigt diese Angabe: "3. Ein griechischer Bischoff so vor 3. Jahr in Berlin gewesen, und vermuthlich auf Ordre Ihrer Majest. höchstseel. Andenkens von Schonias gemahlet worden. Die Höhe ist 4. Fuß und <sup>1</sup>/<sub>2</sub> Zoll,



3. Kopie nach Anton Schoonjans, Der Türke Mahomet. Ehem. Schloß Charlottenburg

die breite deßselben aber 3. Fuß 8. Zoll, in einem viereckichten Rahm, so an den Ecken und in der Mitte etwas geschnitzt, und wie zu sehen mit Metal verguldt<sup>31</sup>." Durch einen Brief Sophie Charlottes vom 16. Mai 1702 an Bothmer läßt sich das Datum noch genauer fixieren: "Car vous savez bien, Monsieur, quand il n'y a point d'etrangers ici, l'on y a peu de societé. L'archevêque de Philipopoli et l'ambassadeur de Moscovie sont à prêsent les soutiens de la petite table

Berlin Kontakt mit Johann Wilhelm von der Pfalz gehabt. Das 1702 datierte Reiterbildnis des Kurfürsten in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dürfte noch in Wien entstanden sein, vermutlich unter Benutzung einer älteren Porträtaufnahme, denn Johann Wilhelm hielt sich in dieser Zeit nicht am kaiserlichen Hof auf. Daß Schoonjans auf dem Wege nach Amsterdam in Düsseldorf Station gemacht hat und den Kurfürsten bei dieser Gelegenheit porträtierte, ist weniger wahrscheinlich. Der Aufenthalt am Berliner Hof müßte dann auf eine Zeit von weniger als 6 Monate bemessen werden, was angesichts der Zahl seiner in Berlin hinterlassenen Werke eine sehr kurze Spanne wäre.

<sup>28</sup> M. Kühn, Schloß Charlottenburg, Berlin 1955, S. 31, 36, 135, Anm. 112.

<sup>29</sup> GK I 3336. Öl a. Lwd. 133 x 110 cm. Auf der Rückseite

der originalen Leinwand die alte Inschrift: "Ill M.io Ill.mo et Reverend.mo Monsig: Neofilo Vidola Archivelevus et Mitropolita di Filippopoli. Anno 1702." Zuerst im Inventar des Schlosses Charlottenburg von 1860 (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg) als Werk von Schoonjans.

J. G. Puhlmann, Beschreibung der Gemählde, welche sich in der Bildergalerie... im Königl. Schlosse zu Berlin befinden, Berlin 1790. Inventar der Gemälde im Berliner Schloß von 1793 (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci). Seine Zuschreibung der Gemälde in Charlottenburg sind zuerst in seinem Inventar von 1800 (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg) festgehalten.

31 Vgl. Anm. 2.





et divertissent par la nouveauté<sup>32</sup>." Der hier genannte russische Gesandte war Andrej Matwejews. Ein Bildnis seiner Frau in reichem Perlenkopfschmuck von Matthäus des Angles hing ursprünglich im gleichen Raum wie der Erzbischof und ist ebenfalls erhalten<sup>33</sup>. Beide Bilder machen als Illustration dieser Briefstelle deutlich, mit welcher Weltoffenheit die Königin Fremdländisches um sich versammelte, ohne es spielerisch dem Vertrauten zu assimilieren, sondern mit wissenschaftlicher Neugier, die auch eine gewisse Penetranz des Fremdartigen erträgt. Obgleich Schoonjans den Erzbischof in seinem Ornat mit segnend erhobener Rechten porträtiert hat, stellt sich doch nicht die Wirkung eines Repräsentationsporträts ein, weil sich die physische Erscheinung dieses Menschen mit seinen weichen Zügen und seinem teils unsicheren, teils verschlagenen Blick dem Betrachter aufdrängt. Die Auffassung dieses Porträts ist von der des "David" völlig verschieden.

Nach dem Inventar von 1705 befanden sich noch acht weitere Werke von Schoonjans im gleichen Raum. Vier davon waren Bildnisse von Griechen und Türken. Das unter Nr. 7 genannte Bild "Die Türkin jetzo Poßartin en oval in einem viereckichten geschnitzt verguldten Rahm, von Schonias verfertiget. 2. Fuß 5. Zoll hoch, und 2. Fuß breit" kann seitdem nicht mehr nachgewiesen werden. Die folgende Nummer ist beschrieben: "Der Türcke Mahomet in einem geschnitzt verguldten ovalen Rahm, von Schonias gemahlt, 2. Fuß 3¾ Zoll hoch, und 1. Fuß 10. Zoll breit." Das später als Bildnis des Kammertürken Friedrich Aly benannte Gemälde<sup>34</sup> ist in einer Raumbeschreibung von 1760 nach der Verwüstung des Schlosses im Siebenjährigen Krieg ohne Malernamen erwähnt und vermutlich 1927 abgegeben worden. Eine Kopie des Bildes aus diesem Jahr bewahrte das Schloß bis 1943 (Abb. 3).

Das unter Nr. 6 aufgeführte Gemälde "Ein italienischer Sänger in einem Nachtrock und Schlafhaube und gantz geschnitzt verguldten Rahm, gemahlet von Schonias"

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Doebner 1905, S. 10, Nr. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Begründung der Zuschreibung des vorher als Werk eines unbekannten Malers geführten Bildes im Katalog "Höfische Bildnisse des Spätbarock", 1966, Nr. 2 mit Abb.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> GK I 3320. Öl a. Lwd. ca. 80 x 64 cm, oval, Acta das Königl. Schloß in Charlottenburg im allgemeinen betreffend 1760–1807 Bd. I. Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg. Seit 1800 als "Jacques d'Agar" geführt.

<sup>5.</sup> Anton Schoonjans, Jesusknabe. Potsdam, Neues Palais

ist vielleicht mit einem in späteren Inventaren als "Wieling" und "Wieling oder Schoonjans" benannten Bildnis eines Musikers identisch<sup>35</sup>. Da das Bild seit 1945 verschollen ist und kein Foto von ihm existiert, kann diese Vermutung nicht nachgeprüft werden, zumal im Inventar von 1705 vergessen worden ist, die Maße anzugeben.

Schon seit 1760 nicht mehr im Toilettezimmer erwähnt und möglicherweise von den österreichischen Truppen mitgenommen oder zerstört worden sind die beiden ovalen Porträts Nr. 9 "Ein griechischer Jude... von Schonias gleichfalß gemahlet, die Höhe ist 2. Fuß 4. Zoll, die Breite aber 1. Fuß 10. Zoll" und Nr. 10 "Der Bischoff Montelban..., von Schonias gemahlet 2. Fuß 3 <sup>1/2</sup> Zoll hoch, 1 Fuß 10 <sup>1/2</sup> Zoll breit."

Nr. 19 und Nr. 20 sind beschrieben: "Die Türkin Ummi en oval welche bey der Kurfürstin von Hannover gewesen, über der Thür nach dem Cabinet zur rechten Hand im Eingang des Toilet Gemaches, 2 Fuß hoch I Fuß 8. Zoll breit. von Schonias gemahlet" und "Recht gegen über derselben Bruder in eben der gleichen größe so über der Thür stehet, wodurch man in der Königin Schlaffgemach gehet, ebenfalß von Schonias verfertiget." Im Inventar von 1800 sind als Supraporten in diesem Raum "Maria" und "Jesus als Kind" von Gedeon Romandon genannt. Die Bilder, die sich heute an dieser Stelle befinden, stellen in der Tat Maria und das Jesuskind mit der Weltkugel dar (Abb. 4, 5)<sup>36</sup>; das letztere ist zur Zeit durch eine moderne Kopie ersetzt, da das Original nach Potsdam gelangt ist. Man glaubte bis jetzt, die ursprünglichen Supraporten seien zwischen 1705 und 1800 durch Arbeiten von Romandon ersetzt worden. Stilistisch haben diese nur in ruinösem Zustand erhaltenen Stücke nichts mit dem 1697 verstorbenen Gedeon Romandon zu tun, dessen Gestalt als Maler durch falsche Zuschreibung verdunkelt worden ist<sup>37</sup>. Die für einen entfernten Blickpunkt berechneten und daher flüchtig gemalten Bilder zeigen die Handschrift von Schoonjans. Der von Carlo Dolci angeregte dunkeläugige Christusknabe hat in der Haltung viel Ähnlichkeit mit einem Mädchenbildnis in München aus der Düsseldorfer Zeit des Malers (Abb. 6). Das religiöse Sentiment findet sich ähnlich in den Altarbildern im Wiener Stephansdom und in Schloß Weikersdorf<sup>38</sup>. Das Problem der beiden Bilder läßt sich durch die Hypothese lösen, daß die Türkin Ummi und ihr Bruder dem Maler als Modell gedient haben. Der Verfasser des Inventars wußte das drei Jahre nach der Entstehung der Bilder noch; für ihn war diese anekdotische Einzelheit wichtiger als die ikonographische Bedeutung der Bilder. Für die Königin waren sie dagegen sicherlich nur in zweiter Linie Porträts. Es mag auch hier das ethnologische Inter-



6. Anton Schoonjans, Mädchen mit einem Vogel. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen

esse im Vordergrund gestanden haben, Orientalen als Modelle für Maria und Christus zu benutzen, wobei dem Unterschied zwischen Juden und Türken dann wohl nicht viel Gewicht beigelegt wurde. Das Verhältnis von Porträt und historischer Rolle, in der der Porträtierte auftritt, ist hier ein ganz anderes als beim "David" und beweist die geistige Beweglichkeit des Malers.

Über dem Kamin des Toilettezimmers hing ursprünglich als einziges Historienbild in diesem Raum eine "Caritas romana" von Schoonjans. Das Sujet wird als Beispiel der Tochterliebe für diesen Raum gewählt worden sein. In der Beschreibung von 1760 ist das Bild nicht mehr erwähnt. Vielleicht läßt es sich mit einem Gemälde identifizieren, das 1764 im Katalog der Bildergalerie in Sanssouci als Guido Reni (Abb. 7) aufgeführt ist und in den Maßen mit dem Charlottenburger Stück ungefähr übereinstimmt<sup>39</sup>. Die "Caritas romana" wäre nicht

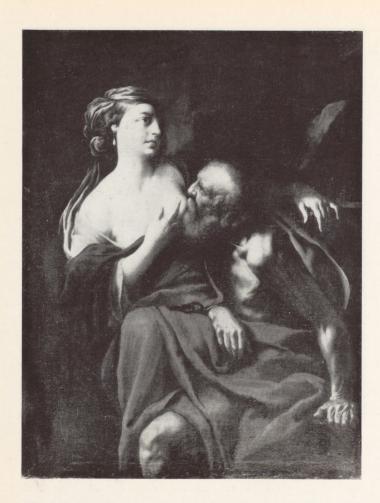
<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> GK I 3328. Öl a. Lwd. 78 x 65 cm. Inventar 1811, Nr. 188: "Wieling"; Inventar 1860: "Wieling? (Schoonjans?)".

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> GK I 3341 und GK I 3342. Öl a. Lwd. je 63 x 54 cm.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vgl. Katalog "Höfische Bildnisse des Spätbarock" 1966, S. 148.

<sup>38</sup> Siehe Anm. 13 und 16.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> M. Oesterreich, Description de la Galerie et de Cabinet du Roy à Sans-Souci, Potsdam 1764, Nr. 26 GK I 5200. Öl



7. Anton Schoonjans (?), Caritas romana. Ehem. Potsdam, Neues Palais

8. Jan Frans de Backer auch Schoonjans, Caritas romana. Amsterdam, Rijksmuseum



das einzige Bild, das aus dem Charlottenburger Schloß mit verändertem Namen in die Bildergalerie kam. Der "Schlittschuh laufende Amor" von Mattheus Merian d. J., der 1705 im Schlafzimmer der zweiten Wohnung der Sophie Charlotte hing, wurde als van Dyck ebenfalls vor 1764 dorthin gebracht und führte bis jetzt diesen Namen<sup>40</sup>. Die Bemerkung Friedrichs des Großen in einem Brief vom 30. November 1755 an seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth "... La Galerie de tableaux que je forme est toute nouvelle; je n'ai rien pris de la galerie de Berlin"<sup>41</sup> darf also nicht so interpretiert werden, daß alle in der Bildergalerie ausgestellten Gemälde Neuerwerbungen Friedrichs waren.

Vor 1766 gelangte die "Caritas romana" in das Neue Palais, denn in den Hängeplänen der Bildergalerie aus diesem Jahr ist sie nicht mehr verzeichnet. Oesterreich erwähnt sie in seiner Beschreibung des Neuen Palais von 1773<sup>42</sup>. Poensgen verwarf in seinem Führer durch das Neue Palais von 1935 die Benennung "Guido Reni" und führte das Bild als "Italienisch, 17. Jahrhundert" auf<sup>43</sup>. Bei Kriegsende wurde es nach Rheinsberg verlagert und ist dort vernichtet oder gestohlen worden.

Mit Gewißheit läßt sich aufgrund des Fotos, das das Aussehen des Bildes überliefert, keine Zuschreibung an Schoonjans durchführen. Verglichen mit einer anderen, durch eine Radierung von Jan Frans de Backer überlieferten Fassung dieses Themas durch Schoonjans (Abb. 8) wirkt das Potsdamer Bild eleganter und beruhigter, doch ist die Vielfalt der Stilnuancen dieses Künstler noch zu wenig bekannt, um seine Autorschaft ausschließen oder endgültig bestätigen zu können.

Nach 1760 wurde der leere Platz über dem Kamin des Toilettezimmers mit Schoonjans Gemälde "Rückkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 9) besetzt, das als Arbeit Francesco Trevisanis galt und diese Bezeichnung bis jetzt geführt hat<sup>44</sup>. Es ist eine Variante des Gemäldes, das Schoonjans für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gemalt hat, mit der Düsseldorfer Galerie nach München kam und 1945 durch Plünderung in Nürnberg verlorenging<sup>45</sup>. Wo sich das Berliner Exemplar ursprünglich befunden hat, ist nicht bekannt. Als das Inventar



9. Anton Schoonjans, Rückkehr des verlorenen Sohnes. Ehem. Schloß Königsberg

des Charlottenburger Schlosses nach den Verwüstungen von 1760 ergänzt wurde, hat man vermutlich auf Depotbestände zurückgegriffen. Nach 1860 wurde das Bild aus dem Charlottenburger in das Königsberger Schloß gebracht. Dort ist es bei Kriegsende untergegangen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Bild aus Schoonjans' Düsseldorfer Zeit stammt, also eine Erwerbung nach dem Tod Sophie Charlottes war.

Eine Notiz Nicolais von 1779<sup>46</sup>, man sehe nicht nur in Charlottenburg, sondern auch in der "Berliner Galerie"

a. Lwd. 135 x 105 cm. Das im Inventar von 1705 angegebene Maß 4 Fuß 2 Zoll x 3 Fuß 4 Zoll ist umgerechnet 133,5 mal 106,5 cm.

42 Oesterreich 1773, Nr. 95.

44 GK I 3323. Öl a. Lwd. 132 x 100 cm.

<sup>40</sup> Inventar von 1705 Nr. 29. "Ein nackender Cupido mit Schreit Schuh, sol von dem Mahler Merian gemacht, und Ihrer Königl. Mayst. von Sr. Königl. Hoheit dem Cron Printzen geschenket seyn. Der Rahm ist verguldt und geschnitzt. 3 Fuß 3 ¾ Zoll hoch, 2 Fuß 10 ½ Zoll breit." GK I 7715. Öl a. Lwd. 106 x 91,5 cm. Potsdam, Neues Palais. Oesterreich 1764, Nr. 107, Abb. bei E. Henschel-Simon, Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci, Berlin 1930, S. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth, II, Briefe der Königszeit. Herausgeg. von G. B. Volz, Berlin, Leipzig 1926, S. 321.

<sup>43</sup> G. Poensgen, Das Neue Palais, Berlin 1935, Nr. 107.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Kleine Reproduktion in: N. de Pigage, La Galerie electorale de Dusseldorff, Basel 1778, Tf. II de Premiere salle à droite de la seconde facade.

<sup>46</sup> Nicolai 1779, 4. Anhang, S. 81.

10. Anton Schoonjans (?), Selene und Endymion. Potsdam, Neues Palais



II. Anton Schoonjans, Aktstudie (Endymion?). Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf





12. Anton Schoonjans, Zwei schwebende Frauengestalten. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf

– gemeint ist die Bildergalerie des Berliner Schlosses – "Staffeleystücke von Schoonjans", läßt erwarten, daß sich im Bilderbestand der Schlösser noch andere Historiendarstellungen entdecken lassen. Doch von den Werken, die heute noch im Original oder zumindest in einer Reproduktion greifbar sind, ist nur bei zwei Historienbildern eine Zuschreibung an Schoonjans mit Vorsicht zu erwägen. Das eine ist ein Gemälde im Neuen Palais "Kain erschlägt Abel" (Abb. 13), das dort seit 1773 unter dem Namen "Schidone" nachgewiesen werden kann<sup>47</sup> und vielleicht, wie andere Gemälde des Neuen Palais, bei dessen Einrichtung um 1765 aus dem Bestand des Berliner Schlosses ausgewählt wurde. Die Bezeichnung "Schidone" hat Poensgen bereits als nicht zutreffend erkannt und das Bild in seinem Führer von 1935 als "Italienisch, 17. Jahrhundert" geführt<sup>48</sup>. Die Komposition, die eine flächige Verspannung der Bildebene durch die

ausgreifenden Bewegungsfiguren der Körper mit jähen Tiefenbewegungen einzelner Glieder verbindet, läßt sich mit einer Radierung Jan Frans de Backers von 1704 nach einem Gemälde des gleichen Themas von Schoonjans (Abb. 14) vergleichen, das einen etwas späteren Moment des Geschehens wiedergibt. Die grobe Textur der Oberfläche und die Gestaltung von Details wie der Hände zum Beispiel sind auch dem "Verlorenen Sohn" verwandt. Den Körpern merkt man, wie bei den meisten Historienbildern von Schoonjans, die Benutzung akademischer Aktstudien mit ungewöhnlichen Bewegungsmotiven an.

Das andere Historienbild, für dessen Zuschreibung an Schoonjans verschiedene Stileigentümlichkeiten sprechen, zeigt den schlafenden Endymion, zu dem Selene herabschwebt (Abb. 10). Es befindet sich ebenfalls im Neuen Palais, wo es zuerst 1773 als "van Dyck" nach-

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Oesterreich 1773, Nr. 49. GK I 5051. Öl a. Lwd. 159 mal 123 cm.

<sup>48</sup> Poensgen 1935, Nr. 108.



13. Anton Schoonjans (?), Kain erschlägt Abel. Potsdam. Neues Palais

gewiesen werden kann<sup>49</sup>. Unter den 58 Zeichnungen von Schoonjans im graphischen Kabinett der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf liegen allein fünf Aktstudien von liegenden Männern in komplizierten Stellungen mit kräftig modellierter Muskulatur. Sie machen deutlich, wie sehr Schoonjans sich um dieses Motiv gemüht hat. Das abgebildete Beispiel ist möglicherweise eine Studie für einen Endymion (Abb. 11). Enger noch verwandt ist der Akt des Potsdamer Bildes dem Pyramus auf Schoonjans' Gemälde "Pyramus und Thisbe", das sich 1925 in mährischem Privatbesitz befand<sup>50</sup>. Die im Gegensatz zu dem muskulösen Körper Endymions ganz beschwingt mit kreisenden Strichen

erfaßte Erscheinung Selenes, die an Erfindungen Tintorettos erinnert, ist zwei ähnlichen Gestalten auf einer anderen Düsseldorfer Zeichnung (Abb. 12) an die Seite zu stellen<sup>51</sup>. Die Verbindung von zwei Figuren mit sehr verschiedener Körperauffassung ist kennzeichnend für Schoonjans' Denken, bei dem die Forderung des Stoffes - hier die Unterscheidung des schlafenden Mannes von der göttlichen Gestalt Selenes - vor der stilistischen Einheit rangiert. Darin läßt sich das Potsdamer Bild besonders mit dem "David" vergleichen, bei dem sich außerdem ähnlich harte Konturen und das Motiv des schräg in den Raum hineinweisenden Hirtenstabes finden. 1696 hat Schoonjans für den Kopenhagener Hof eine Darstellung von Diana und Endymion geschaffen, die jedoch verschollen ist und nicht für einen Vergleich zur Verfügung steht<sup>52</sup>.

Zahlreicher als die Historienbilder sind die Porträts, die sich aus dem Bestand der Schlösser, hauptsächlich aus dem Charlottenburgs, Schoonjans zuschreiben lassen. Ein lebensgroßes Bildnis des Kronprinzen Friedrich Wilhelm in Rüstung mit Allongeperücke vor einem Feld-

14. Jan Frans de Backer nach Schoonjans, Kain erschlägt Abel. London, Britisches Museum



<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> GK I 1641. Öl a. Lwd. 118 x 137 cm. Oesterreich 1773, Nr. 231. Poensgen 1935, Nr. 71 als "van Dyck?".

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Abb. in: Belvedere VII, 1925, Forum S. 41. 1925 in Brünn in der Ausstellung "Alte Meister in mährischem Privatbesitz", Nr. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Eine "Allegorie des Taues" in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 2731/4281) zeigt eine ähnliche Beschwingtheit der Bewegung.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Faaborg 1924/25, S. 224. In einem Inventar des Schlosses Rosenborg erwähnt.





15, 16. Anton Schoonjans, Friedrich Wilhelm I. Potsdam, Neues Palais

herrenzelt, den Kommandostab in der Rechten (Abb. 15, 16), ist dem "David" so nahe verwandt, daß es für Schoonjans in Anspruch genommen werden darf<sup>53</sup>. Vielleicht ist es identisch mit dem 1779 und 1786 von Nicolai im Berliner Schloß als Werk von Schoonjans erwähnten Bildnis des Kronprinzen<sup>54</sup>. Nach 1860 kam es aus dem Berliner Schloß als Arbeit eines unbekannten Malers nach Charlottenburg und wurde später Friedrich Wilhelm Weidemann zugeschrieben. Von den signierten Werken dieses Malers ist dessen trockene Malweise und sein steifer Kompositionsstil genügend bekannt, um ihm eine solche Leistung nicht zutrauen zu können<sup>55</sup>. Als Werk Weidemanns galt auch bis jetzt das lebendige Bildnis des Hof-Juden Joel Liebmann (Abb. 17), das seit

1793 im Berliner Schloß nachgewiesen werden kann und sich heute in Charlottenburg befindet<sup>56</sup>. Der diamantenbesetzte Ring in seiner Hand ist neben der späteren, aber wohl noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden Beschriftung "Hof-Jude" ein Argument für die Bestimmung des Porträts als das Liebmanns, der als Juwelenhändler berühmt war, besonders seit er den Schatz an Diamanten für die Kroninsignien und die Krönungsgewänder beschafft hatte. Das spricht gegen eine Identifizierung mit dem "Griechischen Juden" von Schoonjans aus dem Toilettezimmer der Sophie Charlotte, woran man denken könnte. Das locker auf den dunkelgrünen Stoff des Schlafrockes getupfte weiße Blumenmuster und die Spitzen an Halstuch und Ärmel zeigen die gleiche

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> GK I 1017. Öl a. Lwd. 199 x 157 cm. Potsdam, Neues Palais.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Nicolai 1779, S. 669; 2. Aufl. 1786, S. 897. Im ersten Zimmer hinter der Bildergalerie.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Ganzfigurige signierte Bildnisse Friedrichs I. und der Sophie Charlotte von Preußen im Schloß Charlottenburg (GK I 3450, GK I 10642).

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> GK I 6067. Öl a. Lwd. 79 x 58 cm. Zuerst im Inventar des Berliner Schlosses von 1793 als "F. W. Weidemann, der Hofjude" nachgewiesen. Als Werk Weidemanns auch bei E. Berckenhagen, die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert. I, Berlin 1964, Abb. 239.



17. Anton Schoonjans, Joel Liebmann. Schloß Charlottenburg

Handschrift wie das Ornat des russischen Erzbischofs. Ein Vergleich der beiden Porträts im Hinblick auf die Charakterisierung der Personen legt wesentlichere Übereinstimmungen offen; die Erscheinung Liebmanns ist mit dem gleichen Interesse für das Physische, die Beschaffenheit des etwas schwammigen Fleisches und der etwas welken Haut, wiedergegeben wie bei dem Russen. Der Ausdruck, der in dem prüfenden Blick liegt, gibt der Person keine innere Souveränität, er wirkt träge und verschlafen. Der Verzicht auf die Verwendung repräsentativer Formeln wird besonders bei der fleischigen Hand deutlich, die in gleicher Weise wie das Gesicht Porträt ist.

Die unbarmherzige Schilderung seiner Modelle mit einer überlegen gehandhabten Technik kann bei Schoonjans bisweilen zynisch wirken. Daß er daneben jedoch auch weibliche Anmut schmeichelnd wiedergeben konnte, zeigt das Bildnis einer jungen Frau als Sibylle (Abb. 18), das sich einst im Charlottenburger Schloß befand und im Krieg verlorenging<sup>57</sup>. Es galt seit 1800, solange es nachgewiesen werden kann, als Werk Nicolas Wielings<sup>58</sup>, doch die enge Verwandtschaft mit einem für Schoonjans gesicherten Mädchenbildnis in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 6), in der Haltung auch mit dem Jesusknaben (Abb. 5), beweist hinreichend die Autorschaft von Schoonjans. In den Inventaren und Beschreibungen des Schlosses Charlottenburg lautet die Bezeichnung zwar nur "eine Sibylle", der ansprechende, persönliche Blick deutet jedoch auf ein Porträt. Buch, Feder und Turban wirken als diesem Wesen im Grunde fremde Attribute, mit denen sie nur kokettiert. Das Mittel der Verkleidung wird hier in einer neuen, auf das Rokoko vorausdeutenden Weise benutzt, anders jedenfalls als beim "David" und der "Türkin Ummi". Die Diskrepanz zwischen der Person und der Rolle wirkt als nur spielerischer Reiz. Ähnlich kann man sich wohl "einige Damenporträts, als türkische Sultaninnen gekleidet" vorstellen, die Heinecken 1768 in Berlin als Werke von Schoonjans erwähnt<sup>59</sup>.

18. Anton Schoonjans, Bildnis einer Dame als Sibylle. Ehem. Schloß Charlottenburg



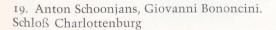
<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> GK I 3287. Öl a. Lwd. 93,5 x 75,5 cm.

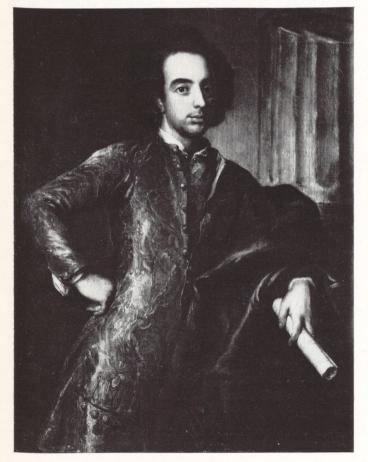
<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Inventar des Schlosses Charlottenburg von 1800, im Schlafzimmer Friedrichs I.

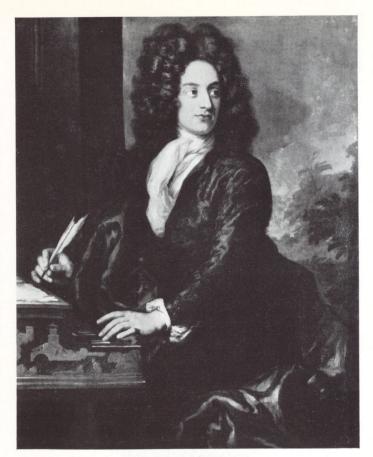
<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 84.

Durch Stilvergleiche, besonders mit dem "David", lassen sich Schoonjans zwei offenbar als Gegenstücke gemeinte Bildnisse zuschreiben, die Fritz Bose kürzlich überzeugend als Porträts des Attilio Ariosti (Abb. 20) und des Giovanni Bononcini (Abb. 19), eben jenes Komponisten, der 1702 mit den Schoonjans aus Wien nach Berlin kam, bestimmt hat<sup>60</sup>. Das relativ kräftige, helle Kolorit, die rasche Malweise und Einzelheiten wie die weiche Behandlung der Perücken, der Landschaftsausschnitt auf dem Ariostibildnis und die sprechende Charakterisierung der Hände verknüpfen die Porträts eng mit dem "David". Die Dargestellten sind als gegensätzliche Charaktere gezeichnet. Bononcini steht lässig und doch voller Energie an einen Säulenstumpf gelehnt in einem neutralen Raum, während Ariosti in lebhafter Aktivität gleichzeitig mit der einen Hand Noten schreibt, mit der anderen Tasten des mit chinoiser Rot-Lackmalerei verzierten Cembalos anschlägt und den Blick nach rückwärts wendet, als habe ihn im Augenblick etwas abgelenkt. Den Hintergrund bildet ein Stück Mauer und eine skizzenhaft hingetuschte Landschaft.

Im Gegensatz zu dem Bildnis Joel Liebmanns hat







20. Anton Schoonjans, Attilio Ariosti. Schloß Charlottenburg

Schoonjans den Komponistenporträts einen repräsentativen Charakter verliehen. Indem er damit die Würde des Künstlers am Hofe unterstreicht, mag er gleichzeitig den Rang seiner eigenen sozialen Stellung betont haben. Hierin zeigt sich wiederum, wie Schoonjans zu jedem Modell und zu jeder Aufgabe ganz subjektiv Stellung nimmt. Die offensichtliche Sympathie für die Dargestellten im Falle der Komponistenbildnisse entstammt der gleichen inneren Haltung wie die kalte Neugier, mit der er den russischen Erzbischof und den Juden porträtierte oder die respektvolle Distanz, die er bei den Kronprinzenporträts an den Tag legte.

Das Bildnis Ariostis galt 1793 im Inventar des Berliner Schlosses von Johann Gottlieb Puhlmann, wo es zusammen mit dem Gegenstück erwähnt ist, als Arbeit Francesco Trevisanis; nach 1860 wurde es in "Weidemann" umbenannt, wahrscheinlich, weil das Bildnis Bononcinis bereits seit 1793 unter diesem Namen geführt wurde. Attilio Ariosti, der 1666 in Bologna geboren wurde, kam 1697 an den Berliner Hof. Er stand bei der musiklieben-

<sup>60</sup> Bose 1965, S. 56–64. GK I 1352. Öl a. Lwd. 120 x 95 cm und GK I 2654. Öl a. Lwd. 120 x 93 cm.



21. Jan Frans van Douven (?), Arcangelo Corelli. Schloß Charlottenburg



22. Jan Frans van Douven (?), Bernardo Pasquini. Schloß Charlottenburg

den Sophie Charlotte in hohem Ansehen und gehörte zu ihren nächsten Vertrauten. Fünf Bühnenwerke sind nachweislich während seines bis zum Oktober 1703 dauernden Berliner Aufenthaltes entstanden. Bononcinis Aufenthalt in Berlin war wesentlich kürzer, vermutlich dauerte er vom Mai 1702 bis zum Anfang des folgenden Jahres.

Die beiden Komponistenbildnisse sind wahrscheinlich im Auftrag der Königin Sophie Charlotte geschaffen worden. Nach ihrem Tod befanden sie sich nach Auskunft des Inventars von 1705 in einem Depotraum des Schlosses Charlottenburg, der insgesamt 47 Gemälde enthielt. Da das Schloß damals noch unfertig war, kann angenommen werden, daß diese Gemälde zumindest nicht sämtlich als überflüssiges Inventar hier abgestellt waren. Es fällt auf, daß sich unter den Gemälden außer den Bildnissen von Bononcini und Ariosti noch drei

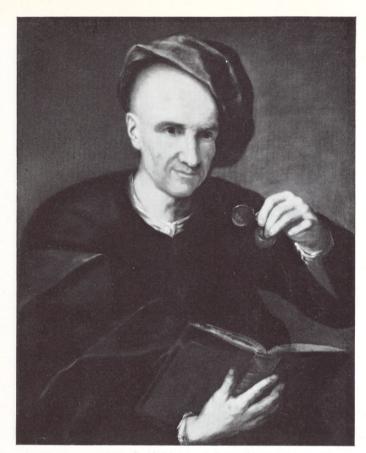
 <sup>61</sup> GK I 6118. Öl a. Lwd. 73 x 60,7 cm und GK I 6122, 73 mal
60,4 cm. Zuerst als Bildnisse Corellis und Pasquinis im Hohenzollern-Jahrbuch IV, 1900, auf S. 210 abgebildet.
<sup>62</sup> Schabkunstblatt von John Smith nach H. Howard, Kupferstich von F. Anderloni und E. Desrochers. andere Musikerporträts befunden haben. Das eine stellte Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi, genannt Pistocchino dar, der vom Mai 1697 bis Frühjahr 1698, vom Ansbacher Markgrafen beurlaubt, zusammen mit Giuseppe Torelli am Hof der Sophie Charlotte weilte, die von seiner Musik "charmiert war". Das Bild, das die gleichen Maße wie die beiden Musikerporträts von Schoonjans hatte, ist verschollen. Schoonjans kommt als Autor nicht in Betracht, da er sich 1697/98 noch in Wien aufhielt. Die beiden anderen als "Zwey Sänger von 28. Zoll hoch mit oval geschnitztem aber nicht verguldten Rähmen" aufgeführten Bilder sind möglicherweise mit den beiden qualitätvollen Bildnissen Arcangelo Corellis (Abb. 21) und Bernardo Pasquinis (Abb. 22) identisch, die das Charlottenburger Schloß noch bewahrt<sup>61</sup>. Die Bestimmung des Pasquiniporträts ist durch die Aufschrift auf dem Notenblatt "De Sige Bernardo Pasq . . . " gesichert, die des Bildnisses von Corelli wird durch andere Porträts des Komponisten bestätigt<sup>62</sup>, der bei seinen Zeitgenossen auch als Violinvirtuose hohes Ansehen genoß und daher mit einer Violine in der Hand dargestellt ist.

Die beiden Bildnisse sind sorgfältig mit dünnem Farbauftrag ausgeführt. Sie strahlen eine ruhige Würde aus, die auch auf ein ausgeglichenes Temperament des Malers schließen läßt. Es unterscheidet sich nachdrücklich von Schoonjans' vehementer Art. Seit dem späten 18. Jahrhundert werden die Werke als Arbeiten Weidemanns geführt<sup>63</sup>, doch liegen auch diese Bilder weit über seinem Niveau. Wahrscheinlich ist Ian Frans van Douven ihr Maler. Er kann die Bildnisse bei seinem Aufenthalt in Italien geschaffen haben, wohin er 1697 im Auftrag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gereist war<sup>64</sup>. In Berlin ist Douven nicht gewesen, aber eine indirekte Beziehung zu Berlin besteht durch Schoonjans. mit dem er vor 1702 in Wien und Kopenhagen und nachher in Düsseldorf zusammengearbeitet hat<sup>65</sup> Ob Sophie Charlotte zu Pasquini einen Kontakt gehabt hat, ist nicht bekannt; zu Corelli hat jedoch nachweislich eine Verbindung bestanden. Er widmete der Königin 1700 seine 12 Sonaten opus 5, deren letzte die berühmte "La Follia" ist.

Außer den fünf Musikerbildnissen läßt sich unter den 1705 im Depot aufbewahrten Gemälden eine Anzahl von Philosophendarstellungen zu einer Gruppe zusammenschließen. Neun Bildnisse antiker Philosophen als Kniestücke, die das Inventar unter einer Nummer zusammenfaßt, waren vor 1945 noch vorhanden und wurden als Werke der Riberaschule geführt. Es handelte sich um Kopien oder Repliken der zahlreich verbreiteten Philosophenbildnisse von Luca Giordano<sup>66</sup>. Ein einzelnes Bild "Der Demokrates" — gemeint ist offenbar Demokrit —, das nicht mehr nachgewiesen werden kann, hat thematisch noch zu dieser Gruppe gehört.

Ferner sind unter einer Nummer zwei Bilder verzeichnet "Der italienischen Sängerin Paulini Vater und der Diogenes von 30 Zoll hoch . . ." Die eigenartige Koppelung dieser nach ihrer Benennung zu urteilen ganz verschiedenartigen Bilder läßt sich am ehesten dadurch erklären, daß der Vater der Sängerin Paulini — gemeint ist Paulina Fridelin —, die 1702 zusammen mit Regina Schoonjans in Lützenburg auftrat, das Modell für die Darstellung eines Philosophen abgegeben hat. Daß Sophie Charlotte an dem Gemälde als an einem Bildnis des Vaters der Sängerin interessiert war, der für den Hof keinerlei Bedeutung hatte, ist kaum anzunehmen.

Möglicherweise ist dieses Porträt mit einem in Charlottenburg befindlichen Gemälde (Abb. 23) identisch, das bisher als Porträt des Arztes Julien Offray de La Mettrie (1709–1751) von einem unbekannten Künstler galt<sup>67</sup>. Die Handschrift von Schoonjans ist in der flüchtigen Pinselführung leicht zu erkennen. Die unkonventionelle Haltung, der Sinn für das Transitorische sind Merkmale seines Stiles. Die sehnigen, sensiblen Hände sind in der



23. Anton Schoonjans, Männliches Bildnis (Philosoph?). Schloß Charlottenburg

<sup>63</sup> Zuerst im Inventar des Berliner Schlosses von 1793 als "Ein Musikus" und "Ein Organist" von Weidemann. Das Bildnis Pasquinis bei Berckenhagen 1964, Nr. 238 als Weidemann abgebildet.

64 Vergleichbar sind die Bildnisse des Sebastiano Moratelli (Abb. Berckenhagen 1966, S. 151) und der Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia (Abb. Kat. Höfische Bildnisse des Spätbarock, S. 66) in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. 65 Faaborg, 1924/25, S. 224–240. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Douven und Schoonjans illustrieren besonders die beiden Reiterbildnisse des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf und München.

<sup>66</sup> Vgl. O. Ferrari, G. Scavizzi, Luca Giordano, Neapel 1966. Von dem Berliner Zyklus sind lediglich der "Sokrates" (GK I 3317) und der "Archimedes" (GK I 3315) fotografiert. Ein stilistisch vergleichbarer "Diogenes" von Schoonjans ist in einem Schabkunstblatt von Johann Vitus Kauperz von 1788 überliefert.

67 GK I 6171. Öl a. Lwd. 79,5 x 63,5 cm. Die Aufschrift des frühen 19. Jahrhunderts in weißer Farbe "Julien Offroy de la Metrie Dr: med: & phil: geb. zu St. Malo 1700 + zu Berlin 1751" wurde kürzlich bei einer Restaurierung entfernt. Von 1932—1961 befand sich das Gemälde im Jagdschloß Grunewald (Amtl. Führer 1949, S. 13) als "Deutsch um 1750, La Metrie".



24. Anton Schoonjans, Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz. Ehem. Schloß Bensberg



25. Anton Schoonjans, Maria Anna Luise, Kurfürstin von der Pfalz. Ehem. Schloß Bensberg

gleichen Art modelliert wie die des Bononcinibildnisses. Die Benennung als Porträt La Mettries, den wir durch die Bildnisse Georg Friedrich Schmidts und Antoine Pesnes als einen rundlichen Typ kennen<sup>68</sup>, ist zweifellos ein Irrtum, so daß auch der Dargestellte kein Argument gegen eine Zuschreibung an Schoonjans bietet. Die etwas derangierte Kleidung gibt dem Bild zusammen mit der lebhaften Bewegung, dem ungewöhnlichen Motiv der Brille, die ebenso wie der fast kahle Schädel den körperlichen Verfall mit einem gewissen Humor zur Schau stellt, einen genrehaft moralisierenden Zug. Er rückt das Bild in die Nähe von Bildnissen alter Männer in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die die realistische Darstellung eines Individuums mit einem allgemeinen Gedanken verbinden. Als bloßes Porträt läßt sich das Bild schwer vorstellen. Das Buch könnte darauf hindeuten, daß ein Philosoph gemeint ist, der in seiner die Konvention des repräsentativen

Porträts verspottenden Haltung als Gegenstück zu einem Diogenes denkbar wäre.

Auch zwei wirkliche Porträts von zeitgenössischen Philosophen befanden sich 1705 im Depot des Schlosses Charlottenburg "Zwey portraits und Philosophi von 32. Zoll hoch und 27. Zoll breit (=  $85 \times 72$  cm), einer ist der H. von Löbenitz, und der andere Helmontius mit geschnitzt verguldten höltzernen Rähmen". Mit dem H. von Löbenitz ist zweifellos Leibniz gemeint. Daß Sophie Charlotte ein Leibnizporträt von Andreas Scheits besaß, war bekannt, weil vermutlich nach diesem Porträt die Kurfürstin Sophie von Hannover 1703 einen Stich in Auftrag gab, den Martin Bernigeroth ausführte<sup>69</sup>. Dieses Bildnis ist vermutlich mit dem im Charlottenburger Depot genannten Bild identisch. Später findet sich keine weitere Erwähnung von diesem Porträt in den Inventaren und Beschreibungen der Schlösser, während das Bildnis des Mediziners Johann Baptist van Helmont

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Kupferstich von Schmidt (Wessely 53, Jacoby 76), Abb. in: Der Bär von Berlin XV, 1966, Nr. 1. Ölgemälde von Pesne, bis 1945 im Schloß Sanssouci, E. Berckenhagen in: Antoine Pesne, Berlin 1958, Nr. 198 a, Abb. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Zum Problem der Leibnizikonographie hat sich zuletzt L. Schreiner geäußert in: Leibniz. Sein Leben, sein Wirken, seine Welt. Herausgeg. von W. Totok und C. Haase, Hannover 1966, S. 65–82.

(1577–1644) noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein im Berliner Schloß nachgewiesen werden kann, wo es später als Bildnis von Descartes galt und Helmontius als der Maler angesehen wurde<sup>70</sup>.

Die Musiker- und Philosophenbildnisse, die sich nach dem Tod Sophie Charlottes im Depot des Charlottenburger Schlosses befanden, lassen vermuten, daß die Königin den Plan gehabt hat, Räume des Schlosses, die damals noch unfertig waren, mit diesen Porträts auszustatten und ihnen dadurch, ähnlich wie der Toilettekammer in ihrer zweiten Wohnung mit den Bildnissen überwiegend fremdländischer Persönlichkeiten, eine Atmosphäre gehobener Geistigkeit zu verleihen. Das Talent von Schoonjans wäre hier ebenso zur Geltung gekommen wie bei dem Bilderschmuck der Toilettekammer, und als die Königin sich bemühte, Schoonjans zur Ausmalung der Decken im Schloß wieder nach Berlin zu ziehen, wird sie auch auf weitere Porträts gehofft haben, die an Eindringlichkeit der Charakterisierung, Erfindungsreichtum in den Motiven und Leichtigkeit der Ausführung alles in den Schatten stellten, was zwischen dem Tod Gedeon Romandons 1697 und der Ankunft Pesnes 1710 in Berlin auf diesem Gebiet geschaffen wurde. Wenn Schoonjans dennoch auch in Düsseldorf und Wien nicht zu einem Ansehen als Porträtmaler gelangte, das seinem Können gebührt hätte, so mag die Ursache darin bestanden haben, daß seine Malerei zu sehr in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts wurzelte. Seine unverhohlene Freude an der treffenden Schilderung seiner Modelle einschließlich und manchmal gerade ihrer unsympathischen Züge brachte ihn dazu, hauptsächlich Personen untergeordneten Ranges zu porträtieren. Es fällt auf, daß außer den beiden Kronprinzenbildnissen keine ausgesprochenen Staatsporträts aus Schoonjans' Berliner Zeit bekannt sind. Es widerstrebte ihm offenbar, sich ganz der idealisierenden Formelhaftigkeit der modernen höfischen Porträtmalerei anzupassen. Bildnisse wie die des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (Abb. 24) und seiner zweiten Gemahlin Maria Anna Louise (Abb. 25) aus Schloß Bensberg<sup>71</sup>, die bisher als Werke eines unbekannten Malers galten, aber aufgrund der ganzfigurigen Variante des Porträts der Kurfürstin von Schoonjans im Schloß Schleißheim<sup>72</sup> dem Oeuvre dieses Malers eingefügt werden können, sind nicht häufig. Als Maler, der von Hof zu Hof reiste, überall Anregungen aufnahm und weitergab, verkörpert er zwar einen Typ des Porträtmalers, dem die höfische Kunst des 18. Jahrhunderts ein gut Teil ihrer Internationalität verdankt, aber er gelangte nicht zu der Routine, die Georg Desmarées oder Martin van Meytens d. J. später so erfolgreich machte.

<sup>70</sup> Zuletzt nachgewiesen bei G. Parthey, Deutscher Bildersaal I, Berlin 1863, S. 574, Nr. 9. Es handelte sich um eine ca. 82 x 73 cm. große Darstellung als Halbfigur.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> GK I 6432. Öl a. Lwd. 147 x 118 cm. und GK I 6433. Öl a. Lwd. 153 x 121 cm. Im 19. Jahrhundert aus Schloß Bensberg nach Brühl gelangt und vor 1939 als Leihgabe nach Bensberg zurückgegeben. Ich habe nicht ermitteln können, ob die Bilder noch vorhanden sind.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv. Nr. 2544/4289.