

Helmut Börsch-Supan

Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern

Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen

Die Berliner und Potsdamer Schlösser sowie die Berliner Gemäldegalerie verdanken einen großen Teil ihrer niederländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts den Beziehungen des Großen Kurfürsten zu Holland. Seine Studien auf der Universität in Leiden und sein Aufenthalt am oranischen Hof und in Arnheim in den Jahren 1634 bis 1636 bestimmten seinen Geschmack entscheidend. Als er 1646 die älteste Tochter des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, Luise Henriette, heiratete, knüpfte er damit eine Bindung zu den Niederlanden, die auch für das Wachstum des Kunstbesitzes in Brandenburg folgenreich werden sollte. Heute ist dieser Kunstbesitz zersplittert und zum größten Teil verschollen oder zerstört. Eine Vorstellung von dem Umfang der hohenzollernschen Kunstsammlungen können nur noch archivalische Quellen geben.

Der Gemäldebestand der Berliner und Potsdamer Schlösser wird erstmals in einem handgeschriebenen Inventar von 1811 einigermaßen vollständig überschaubar¹. Von den insgesamt 2107 aufgeführten Gemälden entfallen 1174, also über die Hälfte, auf das Berliner Stadtschloß, 218 auf das Schloß Charlottenburg, 211 auf Schloß und Bildergalerie in Sanssouci, 142 auf das Potsdamer Stadtschloß und 201 auf das Neue Palais.

Schloß und Bildergalerie in Sanssouci sind nahezu vollständig und das Neue Palais zu einem großen Teil mit Neuankäufen Friedrichs des Großen ausgestattet worden. Die Bilder in den übrigen Schlössern waren dagegen überwiegend älterer Bestand. Rund die Hälfte der Gemälde in diesen Schlössern, also etwa 700 Bilder, stammten von niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts. Die weitaus meisten davon sind in den Niederlanden entstanden, und nur ein relativ unbedeutender Teil ist von niederländischen Hofmalern des Großen Kurfürsten und Friedrichs I. in Berlin gemalt worden.

Für die niederländischen Bilder werden in der älteren Literatur hauptsächlich zwei Provenienzen genannt: die Erwerbungen des Großen Kurfürsten und die Oranische Erbschaft, ohne daß der Umfang und die Zusammensetzung der beiden Komplexe genauer dargelegt ist. Bode spricht 1906 von einer „beträchtlichen Anzahl“ von Bildern, die aus der Oranischen Erbschaft stamme². Johann Gottfried Schadow schreibt 1849 in „Kunstwerke und Kunstansichten“ anlässlich der Aufzählung des Berliner Kunstbesitzes in seiner Jugendzeit: „Die Bilder im alten Schlosse wurden nicht beachtet, sie stammten aus der Oranischen Erbschaft und hatte der König davon gesagt, die Holländer ließen nichts Gutes heraus“³.

Als 1830 aus den Schlössern 348 ausgesuchte Gemälde den Museen überwiesen wurden, befanden sich darunter auch mehrere Bilder aus ursprünglich oranischem Besitz⁴. Im Katalog der Gemäldegalerie von 1931⁵ ist jedoch nur bei einigen wichtigen Bildern diese Provenienz angegeben, wofür hauptsächlich die Anmerkungen von Hofstede de Groot zu der Publikation eines Inventars vom Stadhouderlijk Kwartier, dem heutigen Binnenhof, und dem Oude Hof in het Noordeinde in Den Haag aus dem Jahr 1632, einer der wichtigsten Quellen für die Geschichte des oranischen Gemäldebesitzes, ausgewertet sind⁶.



1. Antonis van Dyck, *Die Kinder Karls I. von England*, Bildergalerie Sanssouci

Die Bezeichnung „Oranische Erbschaft“ ist in der älteren Literatur manchmal auf zwei verschiedene Komplexe von Gemälden angewendet worden, die aus oranischem Besitz nach Berlin gelangten. 1675 hatte Amalie von Solms, die Gemahlin des Prinzen Friedrich Heinrich, bei ihrem Tod ihren vier Töchtern rund zweihundert Gemälde vererbt. Da Luise Henriette bereits 1667 gestorben war, erhielten ihre Söhne, der Kurprinz Friedrich und Markgraf Ludwig von Brandenburg, deren Anteil. Dieses Vermächtnis der Amalie von Solms ist von der Erbschaft zu unterscheiden, die Friedrich I. nach dem Tod Wilhelms III. von Oranien zufiel und die im folgenden ausschließlich als „Oranische Erbschaft“ benannt werden soll.

C. Rost hat 1873 über das Vermächtnis der Amalie von Solms und die späteren Teilungen dieses Gemäldebestandes umfangreiches Quellenmaterial aus dem ehemaligen Herzoglich Anhalt-Dessauischen Hausarchiv veröffentlicht⁷. Es existieren Listen, in denen aufgeführt ist, welche Bilder für jede der vier Erbinnen, Louise Henriette, Albertine Agnes, die Gemahlin des Prinzen Willem Frederik von Nassau-Dietz, Henriette Catharina, Fürstin von Anhalt-Dessau, und Maria, Pfalzgräfin von Simmern, bestimmt waren. Da diese Listen jedoch flüchtig zusammengestellt und die Bilder außer mit einer Nummer und ihrem Schätzwert oft nur mit dem Namen des Malers oder dem dargestellten Gegenstand bezeichnet sind, hat Rost nur wenige Stücke identifizieren können. Außerdem sind mehrfach Bilder zu Konvoluten zusammengefaßt; so heißt es beispielsweise, die Erbin erhalte ein Viertel von sechzehn Kabinettstücken. Mit Hilfe der In-



2. *Antonis van Dyck, Venus in der Schmiede Vulkans, Bildergalerie Sanssouci*

ventare des Oude Hof von 1667⁸ und 1673⁹ lassen sich jedoch in manchen Fällen die Angaben der Listen vervollständigen.

Den brandenburgischen Prinzen wurden 42 oder 43 Bilder vermacht — genau läßt sich die Zahl nicht bestimmen, da ein Konvolut von 35 Bildern aus der gesamten Erbmasse in vier Teile geteilt wurde. Dazu kam eine nicht genannte Zahl von Bildern auf Rollen, die zusammen mit nur fünf Gulden geschätzt wurden. Der Gesamtwert der Gemälde betrug 7939 Gulden.

Die wichtigsten Stücke dieses Bestandes sind bereits von Rost identifiziert worden. Die „Jagd der Diana“ von Rubens (Kat. 2), in der Frans Snyders die Tiere und Jan Wildens die Landschaft gemalt hatte, war 1641 aus dem Nachlaß von Rubens versteigert worden. Sie ist in den Inventaren des Oude Hof von 1667 und 1673 zusammen mit zwei anderen großen Jagddarstellungen erwähnt, deren Maler nicht genannt sind. Vermutlich bildeten die drei Gemälde die Ausstattung eines großen Saales ähnlich wie ein Zyklus von Jagden im großen Speisesaal in Honselaersdijk, von denen eine ebenfalls von Rubens stammte¹⁰.

Bekannt ist auch seit Rost, daß das Gruppenbildnis der Kinder Karls I. von England von van Dyck (Kat. 3, Abb. 1), das heute in der Bildergalerie in Sanssouci hängt, eine eigenhändige Wiederholung des Exemplares in Windsor Castle, aus dem Besitz der Amalie von Solms stammt. Ein anderer van Dyck, „Venus in der Schmiede Vulkans“ (Kat. 1, Abb. 2), der in der Aufstellung von 1675 als „Thetis bei Vulkan“ gedeutet und mit 1800 Gulden als das wertvollste Bild des für Brandenburg bestimmten Teiles der Sammlung eingeschätzt wurde, hielt Rost für verschollen. Es befindet sich jedoch seit den Zeiten Friedrichs des Großen in der Bildergalerie in

Sanssouci, war allerdings seit dem 19. Jahrhundert nur als Werkstattwiederholung eines in Wien befindlichen Bildes angesehen und wenig beachtet worden¹¹.

Neben den großformatigen Werken der Antwerpener Schule schätzten die Oranier besonders auch die kleinen Bilder von Roelant Savery und Jan Brueghel. Von den fünf Bildern Saverys, die auf Grund der alten Inventare in oranischem Besitz nachgewiesen werden können¹², vermachte Amalie von Solms das „Paradies“ von 1626 (Kat. 14), das sich heute in der Gemäldegalerie in Ostberlin befindet, ihren brandenburgischen Enkeln.

Zwei Werke von Jan Brueghel, die in der Liste von 1675 nur als „een stuck van Breughel“ und „nogh een stuck van Breughel“ genannt und mit 300 beziehungsweise 400 Gulden bewertet sind, können mit Hilfe ergänzender Angaben älterer Inventare vielleicht in zwei Kompositionen „Amphitrite“ (Kat. 8, Abb. 3) und „Ceres und Amphitrite“ (Kat. 10) wiedererkannt werden, von denen die eine verschollen und die andere in die Bildergalerie in Sanssouci gelangt ist. Die Ceres-und-Amphitrite-Komposition war in den preußischen Schlössern in drei Exemplaren vorhanden, von denen ein bis zu Kriegsende in Schloß Königswusterhausen aufbewahrtes, heute verschollenes Bild wohl am ehesten mit dem aus dem Besitz der Amalie von Solms identisch sein dürfte, da zu den beiden anderen Gegenstücke existieren¹³.

Die übrigen Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms, soweit sie noch vorhanden sind oder sich in älteren Berliner Schloßinventaren und Beschreibungen nachweisen lassen, sind größtenteils Bildnisse. Im Jagdschloß Grunewald wird ein 1674 datiertes ganzfiguriges Bildnis Wilhelms III. von Nassau-Oranien bewahrt, das mit mehr Wahrscheinlichkeit als ein anderes ganzfiguriges Bildnis des Statthalters im Schloß Charlottenburg¹⁴ das mit 350 Gulden relativ hoch taxierte „Conterfeijtsel van Zyne Hoghh. door Netscher“ (Kat. 4) in der Liste von 1675 ist. Bei dem in der Liste als „Een vliegend kindt“ bezeichneten Bild dürfte es sich um das Bildnis eines früh verstorbenen Prinzen handeln. Man darf es wahrscheinlich in dem Bildnis eines nackten, auf einer Wolke stehenden Kindes von Willem van Honthorst erkennen, das eine Palme in der Hand und einen Lorbeerkranz auf dem Kopf trägt. Das Bild, das sich heute im Neuen Palais befindet, wird als Darstellung des Kurprinzen Wilhelm Heinrich von Brandenburg angesprochen, der 1649 im Alter von einem Jahr starb (Kat. 11).

Mindestens zehn andere Porträts von den oranischen Hofmalern Gerard und Willem van Honthorst, deren Hände schwer zu scheiden sind, kamen 1675 nach Berlin. Da Willem van Honthorst auch für den Großen Kurfürsten als Hofmaler tätig war, sind diese zehn Bilder kaum unter den rund 30 Porträts aufzufinden, die mit dem Namen der beiden Brüder seit dem späten 18. Jahrhundert in den preußischen Schlössern nachgewiesen werden können, zumal es in der Liste von 1675 einmal lediglich heißt: „Een vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst“, und ein anderes Mal: „Drie van de elf kleene conterfeijtsel door Honthorst“. Die 24 Bildnisse, von denen jede der Erbinnen 6 zugeteilt erhielt, gehörten vielleicht zu einer Galerie von Familienbildnissen, und möglicherweise stammen drei seit 1945 verschollene weibliche Brustbildnisse von Gerard oder Willem van Honthorst, von denen zwei 1632 und eins 1638 datiert waren, aus dieser Serie (Kat. 15—17). Ihr Entstehungsdatum schließt jedenfalls aus, daß sie im Auftrag des Großen Kurfürsten gemalt wurden.

Mit größerer Bestimmtheit können zwei der „drie van de elf kleene conterfeijtsels door Honthorst“ identifiziert werden. Im Inventar des Oude Hof von 1667 sind die elf Bildnisse in zwei Gruppen aufgeteilt: „6—14 Negen conterfeijtsels van Ger. Honthorst van de kinderen van haer Hoogheyt Amalia van Solms“ und „15. 16. Twee van de Cheurvorst Friedrich Wilhelm van Brandenburgh en princesse Royal Maria I. Stuart“. Unter den in den Berliner Schlös-



3. Jan Brueghel, *Amphitrite*, Bildergalerie Sanssouci

sern erwähnten Bildern von Honthorst finden sich zwei, auf die die Bezeichnung „klein“ paßt und von denen das eine den Großen Kurfürsten, das andere Luise Henriette, also ein Kind der Amalie von Solms, darstellt (Kat. 21, 22). Sie sind 1919 an Kaiser Wilhelm II. nach Haus Doorn in Holland abgegeben worden und heute verschollen.

Von einem ganzfigurigen Bildnis Wilhelms II. von Nassau-Oranien von Gerard oder Willem van Honthorst (Kat. 27) fehlen schon seit 1675 weitere Nachrichten über den Verbleib. Von Jan Mijtenz ist ein großes Bildnis, das die drei Schwestern der Luise Henriette von Brandenburg darstellt (Kat. 5), vom vormaligen preußischen Königshaus nach Celle verkauft worden und befindet sich im dortigen Schloß.

Unter den Gemälden aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms, die gänzlich verschollen sind und auch schon in den alten Berliner und Potsdamer Inventaren nicht aufgefunden werden können, sind eine Darstellung von Venus und Adonis von Poelenburgh (Kat. 13), ein Blumenstilleben von Christian Luycks (Kat. 7) und ein Bildnis des Kurprinzen Wilhelm Heinrich, auf einem Kissen sitzend, von Nikolaus Wieling (Kat. 12) bemerkenswert.

Es scheint, daß der Große Kurfürst die meisten der seinen Söhnen vererbten Bilder in das Berliner Schloß gebracht und zum Teil seiner Bildergalerie einverleibt hat. Van Dycks Bildnis der Kinder Karls I. von England erwähnt Gregorio Leti in seiner 1687 erschienenen „*Historia della Casa di Brandeburgo*“ gelegentlich der Aufzählung einiger Hauptstücke der Bildergalerie des Großen Kurfürsten im Berliner Schloß¹⁵. Ein zeitgenössisches Inventar des Berliner Schlosses, das wohl den größten Teil der kurfürstlichen Gemäldesammlung bewahrte, ist nicht erhalten. In den Bilderverzeichnissen der Schlösser Potsdam, Caputh, Oranienburg und Köpenick von 1698 bzw. 1699¹⁶, den frühesten bekannten Bestandsaufnahmen eines wesentlichen Teiles des brandenburgischen Bilderbesitzes (die allerdings nur unbefriedigende Auskunft geben, weil die Bilder in der Regel nur mit ihren Gegenständen aufgeführt sind), können nur wenig Bilder



4. Peter Paul Rubens, *Flucht der Cloelia*, ehemals Gemäldegalerie Berlin

aus dem Vermächtnis der Amalia von Solms mit einem geringen Grad von Bestimmtheit identifiziert werden. Bemerkenswert ist besonders, daß im Schloß Köpenick, das dem Kurprinzen seit 1674 als Aufenthalt diente, 1698 kein einziges Bildnis aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms festgestellt werden kann.

Außer diesen den Erben der Kurfürstin Luise Henriette zugeteilten Bildern sind noch einige Werke aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms, die zunächst für ihre anderen Töchter bestimmt waren, in hohenzollernschen Besitz gelangt. Rost hat erläutert, daß das Erbteil der jüngsten Tochter Maria, die bereits 1688 ohne Nachkommen gestorben war, den Schwestern in Dietz und Dessau zufiel. Das wertvollste Bild, das Maria von ihrer Mutter geerbt hatte, war Rubens' Gemälde „Flucht der Cloelia“ (Kat. 44, Abb. 4). Es war mit 2600 Gulden am höchsten von allen Bildern aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms bewertet. Dieses Bild gelangte zunächst in den Besitz der Albertine Agnes von Nassau-Dietz, die es bereits zu ihren Lebzeiten Friedrich III. von Brandenburg vermachte. Wahrscheinlich ist es identisch mit dem im Oranienburger Inventar von 1699 erwähnten Bild „Der Cloelia Übersetzung durch die Tyber“¹⁷. Im 18. Jahrhundert gehörte es zu den prominentesten Stücken im Berliner Schloß, die man für würdig befand, in der Bildergalerie aufgehängt zu werden, jedoch unter dem Namen „Diepenbeck“. 1830 wurde das Gemälde den Museen übergeben; 1945 verbrannte es in Friedrichshain.

Auch aus dem Besitz der Henriette Catharina von Anhalt-Dessau sind mehrere Bilder, darunter drei, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms stammen, nach Berlin gekommen. Als die Fürstin 1708 starb, wurde ihr Bilderschatz an ihre fünf Töchter verteilt. Johanna Charlotte, die mit dem Markgrafen Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt vermählt war, erhielt 81 Bilder im Wert von 2852 Talern zugesprochen. Rost,



5. Jan de Baen, Karl Emil, Kurprinz von Brandenburg,
Potsdam, Neues Palais

der auch die Bilderverzeichnisse dieser Erbteilung veröffentlicht hat, vermutete, Johanna Charlotte habe ihren Anteil bereits vor ihrem Tode ihrer in Dessau lebenden Schwester Maria Eleonore, Herzogin von Radziwill, vererbt. In der Tat ließen sich zur Zeit, als Rost seinen Aufsatz veröffentlichte, einige Gemälde, die Johanna Charlotte zugesprochen worden waren, darunter van Dycks Bildnisse des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien und der Amalie von Solms¹⁸, in Dessau nachweisen, doch sind andere der Markgräfin von Brandenburg-Schwedt zugeteilte Gemälde mit Sicherheit den hohenzollernschen Sammlungen einverleibt worden. Zwei von ihnen hatte zuvor Albertine Agnes von Nassau-Dietz besessen: „Ein Cakedou von Savery“ (Kat. 45) und „Vertumnus und Pomona von Netscher“ (Kat. 46)¹⁹, die beide in die Gemäldegalerie gelangt sind. Von der Liste des Jahres 1708 können ferner identifiziert werden „eine Verlobung der St. Catharina, Copey nach van Dyck“ (Kat. 47)²⁰, eines von „Zwei porträts

von Damen, Bruststück von Honthorst, in achteckigen Rahmen“ (Kat. 48) und „Sechs Portraits ganzer Statur v. de Baen, so alle auf der Leinwand außen benannt sind“ (Kat. 55—60, Abb. 5). Das Gemälde von Honthorst, ein Bildnis der Amalie von Solms, die ein Porträt ihres verstorbenen Gatten in der Hand hält, ist 1830 den Museen übergeben worden und befindet sich in Ostberlin. Von den sechs ganzfigurigen Bildnissen de Baens sind fünf in das Neue Palais gelangt, während die Kopie nach van Dyck, die zuletzt im Berliner Schloß bewahrt wurde, verschollen ist.

Möglicherweise sind auch die in der Liste von 1708 als „Sechs Conterfaits, Brustbilder von Honthorst“ bezeichneten Gemälde, die wahrscheinlich eines der „Vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst“ aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms sind, auf dem Weg über Dessau nach Berlin gekommen (Kat. 49—54). Im Schloß Charlottenburg befinden sich unter sieben Porträts der Brüder Honthorst aus altem Bestand fünf, den Winterkönig, seine Gemahlin, zwei Prinzen — vermutlich deren Söhne Ruprecht und Karl Ludwig — und die Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg darstellend (Abb. 6), die alte auf der Vorderseite aufgeschriebene Inventarnummern tragen. Diese Nummern scheinen weder preußische noch alte oranische Inventarbezeichnungen zu sein und sprechen dadurch für eine Herkunft der Bilder nicht auf direktem Weg aus oranischem Besitz, sondern auf einem Umweg, der wohl am ehesten über Dessau geführt hat.

Noch drei Bilder, die sich ehemals im Berliner Schloß befunden haben, ein „Orpheus, der die Tiere bezähmt“ von Savery (Kat. 63), eine „Flucht der Cloelia“ von Poelenburgh (Kat. 62) und ein Bildnis der Amalie von Solms von Netscher (Kat. 61), stammen mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und sind ihrer Tochter Henriette Catharina vererbt worden, doch läßt es sich nicht belegen, wie sie von Dessau nach Berlin gekommen sind. Als man 1708 den Bilderbesitz der Henriette Catharina verteilte, wurden die Bilder von Savery und Poelenburgh ihrer Tochter Henriette Amalie von Nassau-Dietz zugesprochen. Die „Flucht der Cloelia“ ist 1806 von französischen Soldaten aus der Bildergalerie des Berliner Schlosses entwendet worden. Die Spuren der beiden anderen Bilder verlieren sich erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Anzahl der Bilder, die direkt oder auf Umwegen aus dem Besitz der Mutter und der Schwestern der Kurfürstin Luise Henriette nach Berlin gelangten, beträgt mindestens sechzig. Genau läßt sich diese Zahl nicht bestimmen, weil sich unter den in den alten hohenzollernschen Schloßinventaren aufgeführten Bildern noch einige befinden, deren Herkunft aus diesen Quellen wegen der Lückenhaftigkeit des archivalischen Materials und der Ungenauigkeit der Inventarangaben nur vage vermutet werden kann.

Genauer läßt sich darlegen, welche Gemälde durch die Oranische Erbschaft zwischen 1720 und 1754 nach Berlin gelangten. Die historischen Umstände, denen Preußen diese Erbschaft verdankt, sind folgende²¹: 1702 starb mit Wilhelm III., König von England, die Hauptlinie des oranischen Hauses aus. Brandenburg hatte Wilhelm in den zurückliegenden Jahrzehnten, besonders bei der Landung Wilhelms in England 1688, militärisch und politisch unterstützt, und Friedrich I. rechnete fest damit, daß er sowohl wegen dieser Hilfeleistungen als auch auf Grund des Testamentes seines Großvaters Friedrich Heinrich von Oranien zum Universalerben der oranischen Güter eingesetzt werden würde. Wilhelm bestimmte jedoch Johann Wilhelm Frieso, den Sohn seines Vettters Heinrich Casimir von Nassau-Dietz, zu seinem Erben. Friedrich focht das Testament an und reiste in dieser Angelegenheit dreimal nach Den Haag, 1702, 1706 und 1711, aber erst dreißig Jahre nach dem Tod Wilhelms III. kam es in Berlin zum endgültigen



6. Willem van Honthorst, *Luise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg*,
Berlin, Schloß Charlottenburg

Vertrag über die Verteilung der oranischen Güter. Das Verfügungsrecht über die holländischen Schlösser war jedoch schon bald geregelt worden, indem Friedrich I. bei seiner Reise von 1702 die Schlösser Honselaersdijk, Rijswijk, das Huis ten Bosch und den Oude Hof in Den Haag in Besitz nahm²², während das Schloß Het Loo mit seinen wertvollen Sammlungen an die Linie Nassau-Dietz kam²³. 1731 verkaufte Friedrich Wilhelm I. Rijswijk und das Huis ten Bosch²⁴. Honselaersdijk und der Oude Hof blieben noch in preußischen Händen, bis Prinz Willem V. von Nassau 1754 die beiden Schlösser für 700 000 Gulden und ihr Inventar für weitere 5000 Gulden von Friedrich dem Großen erwarb²⁵. Das Schloß Rijswijk wurde 1783 und das Schloß Honselaersdijk seit 1816 abgerissen, während der Oude Hof und das Huis ten Bosch noch erhalten sind.

Die wichtigsten archivalischen Unterlagen für Nachforschungen, welche Gemälde aus den holländischen Schlössern nach Berlin kamen, sind vier Listen im Deutschen Zentralarchiv in Merseburg, die sich auf drei Bildertransporte in den Jahren 1720, 1742 und 1746 beziehen²⁶.



7. Simon de Vos (?), *Die Züchtigung Amors*, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem

Außerdem sind im Königlichen Hausarchiv in Den Haag und in Merseburg Schloßinventare vorhanden, die den Gemäldebestand in den oranischen Schlössern in verschiedenen Jahren vor Augen führen und so eine Kontrolle der Listen erlauben, außerdem aber auch eine Vorstellung geben, nach welchen Gesichtspunkten die Gemälde für Berlin ausgesucht wurden, denn es handelt sich bei diesen Bildern um eine Auswahl. Die restlichen Gemälde wurden 1754 mit den Schlössern an Wilhelm V. verkauft und sind heute zum größten Teil verschollen. Von Schloß Honselaersdijk, wo sich die meisten Gemälde befanden, gibt es Inventare von 1694²⁷, 1707, 1713, 1719²⁸ und 1758²⁹, also aus der vorpreußischen, der preußischen und der nachpreußischen Zeit. Vom Oude Hof sind außer den bereits erwähnten Inventaren aus den Jahren 1667 und 1673 noch Bilderverzeichnisse von 1702, 1707 und 1748³⁰ vorhanden. Auch von Schloß Rijswijk und vom Huis ten Bosch sind alte Inventare erhalten. Diesen Gebäuden ist jedoch, soweit bekannt ist, nur je ein Bild entnommen worden³¹.

Friedrich I. hat wahrscheinlich keine Bilder aus den oranischen Schlössern nach Berlin geholt; jedenfalls ist der Bestand des Schlosses Honselaersdijk, wie ihn die Inventare von 1707, 1713 und 1719 angeben, im wesentlichen der gleiche wie der von 1694. Er ergänzte die Ausstattung sogar, indem er 1703 in einer der Galerien sein Bildnis von Theodor Samuel Gericke, das seiner Gemahlin Sophie Charlotte von Augustin Terwesten, die von Paul Carl Leygebe kopierten Bildnisse der elf brandenburgischen Kurfürsten vor Friedrich III. und ein Deckenbild von Theodor van der Schur anbringen ließ³². Er ordnete auch Umbauten am Schloß an und gab damit zu erkennen, daß er die niederländischen Schlösser lebendig erhalten wollte und nicht als ein Reservoir von Kunstwerken zur Ausstattung seiner Berliner Residenz betrachtete.



8. Gerard van Honthorst, *Das Puffspiel*, Gemäldegalerie Ostberlin

Anders verhielt sich Friedrich Wilhelm I., der im Juni 1720 nach Den Haag kam und die dortigen Schlösser besuchte. Er wählte fünfzehn Bilder aus Honselaersdijk und je eines aus dem Huis ten Bosch, dem Oude Hof und dem Schloß Rijswijk aus, um sie nach Berlin transportieren zu lassen, doch bedeutete dieser Eingriff nur eine geringfügige Schmälerung der Bestände. Auf der Liste dieser Bilder sind teilweise nur die Themen ohne Künstlernamen vermerkt. Da aber die Inventarnummern beigegeben sind, lassen sich die Angaben mit Hilfe der Inventare vervollständigen.

Von den Bildern aus Schloß Honselaersdijk sind im Dahlemer Museum noch zwei vorhanden, das im Inventar von 1707 „Pluto die Proserpina schaeckt door Rembrandt“ genannte Bild (Kat. 77, Abb. 35), dessen Problem weiter unten erörtert werden wird, und die Simon de Vos zugeschriebene „Züchtigung Amors“ (Kat. 74, Abb. 7), die wohl mit dem 1632 im Stadhouderlijk Kwartier erwähnten Bild „Een Cupido die gegeesselt wordt“ ohne Malernamen identifiziert werden darf.

In der Gemäldegalerie in Ostberlin werden das „Puffspiel“ von Gerard van Honthorst von 1624 (Kat. 78, Abb. 8) und ein Kircheninterieur von Bartholomeus van Bassen (Kat. 75), in dem Frans Francken der Jüngere die Figuren gemalt hat, aus dem gleichen Jahr bewahrt. Auch diese Bilder sind bereits 1632 im Stadhouderlijk Kwartier bezeugt.

Zwei Schlachtenbilder, Darstellungen der Belagerungen von Herzogenbusch und Grol durch den Prinzen Friedrich Heinrich von dem wenig bekannten Maler Daniel Cletscher oder Clitsaert (Kat. 67, 68) waren von 1830—1889 im Besitz der Museen, wurden dann dem Hofmarschallamt zurückgegeben und sind verschollen.



9. Frans Wouters, *Das Priapsopfer*, Bildergalerie Sanssouci

Ein „Priapsopfer“ von dem Rubensschüler Frans Wouters (Kat. 71, Abb. 9) hängt heute in der Bildergalerie in Sanssouci. In das Jagdschloß Grunewald ist das vom frühen Rembrandt beeinflusste Gemälde „David läßt den Überbringer von Sauls Krone hinrichten“ von dem Dordrechter Maler Paulus Lesire gelangt (Kat. 65, Abb. 10). Daß der oranische Hof neben Historienbildern von Rubens und van Dyck auch solche ungelenten Darstellungen besaß, läßt sich wohl nur durch das Interesse Friedrich Heinrichs am frühen Rembrandt erklären, dessen Nachfolger sich hinsichtlich der Qualitätsunterschiede für die Zeitgenossen noch nicht so deutlich von ihrem Vorbild absetzten. Nur auf Grund der in der Mitte unten mit weißer Farbe aufgemalten Galerienummer „N 20“, wie sie entsprechend auf anderen Bildern aus der Oranischen Erbschaft zu finden sind, läßt sich die Zugehörigkeit zu diesem Komplex von Gemälden ermitteln. In den Inventaren von 1707, 1713 und 1719 ist das Bild als „Een Bataille van Franck“ bezeichnet, womit Sebastian Vrancx oder Frans Francken gemeint sein kann. Die allgemeine Benennung „Een Bataille“ nimmt nicht wunder, da der Gegenstand des Bildes ungewöhnlich ist und das Gemälde auch später die Bezeichnung „Tod eines Märtyrers“ und „Türkenschlacht“ führte. Dieses Beispiel mag zeigen, wie kritisch manche Bezeichnungen in den Inventaren von Honselaersdijk und Berlin aufgenommen werden müssen und welcher Spielraum für Vermutungen gegeben ist.

Vielleicht darf man mit dem im Inventar von 1719 als „Een banket der Gooden manier van Heemskerck“ bezeichneten Bild das 1547 datierte Gemälde von Frans Floris „Mars und Venus im Netz Vulkans“ (Kat. 72) identifizieren, das 1830 aus dem Berliner Schloß in die Gemäldergalerie gelangte, später nach Danzig ausgeliehen und 1945 wahrscheinlich dort zerstört worden ist. Die Benennung „Manier van Heemskerck“ dürfte, so skeptisch man sich gegenüber



10. Paulus Lesire, David läßt den Überbringer von Sauls Krone hinrichten,
Jagdschloß Grunewald

dem Namen Heemskerk verhalten muß, dennoch Stilmerkmale des 16. Jahrhunderts bezeichnen. Die Anlage des Bildes erinnert zudem an die im frühen 17. Jahrhundert häufig dargestellten Göttermahlzeiten, so daß einem flüchtigen Betrachter das wirkliche Thema leicht verborgen bleiben konnte. Die Vermutung, das Bild stamme aus oranischem Besitz, würde auch durch die Notiz van Manders, Floris habe beim Prinzen Wilhelm von Oranien in hohem Ansehen gestanden, eine zusätzliche Stütze erfahren³³. Jedenfalls ist in den Berliner Inventaren kein anderes Bild erwähnt, das mit dem „Göttermahl“ identifiziert werden könnte.

Unter einem als „Een stuck met soldaten, manier van ter Bruggen“ bezeichneten Bild stellt man sich am ehesten ein caravaggeskes Halbfigurenbild vor. Möglicherweise ist es mit den „Kartenspielenden Soldaten“ von Dingeman van der Hagen im Jagdschloß Grunewald identisch (Kat. 64). Vielleicht ist es jedoch auch verschollen wie die folgenden Bilder des Transportes von 1720, die sich zum Teil schon in den Inventaren des späten 18. Jahrhunderts nicht mehr oder nur vermutungsweise auffinden lassen: eine Winterlandschaft von Momper (Kat. 66), eine



11. *Antonis van Dyck, Henriette Maria Stuart, Prinzessin von England, verschollen*

Plünderungsszene von Sebastian Vrancx (Kat. 69), eine Darstellung der Schlacht bei Antwerpen von Pieter Meulener (Kat. 70), ein Schlachtbild vermutlich von Frans Francken dem Älteren (Kat. 73) und ein anonymes Schlachtbild (Kat. 76).

Aus dem Huis ten Bosch wurde van Dycks 1641 für Amalie von Solms gemaltes Bildnis der Prinzessin Henriette Maria Stuart (Kat. 79, Abb. 11), der Mutter Wilhelms III., nach Berlin gebracht, von dem sich ein anderes Exemplar in Bostoner Privatbesitz befindet³⁴. Es ist heute verschollen, so daß ein Urteil über Eigenhändigkeit und Werkstattanteil an der Ausführung nicht möglich ist. Dem Oude Hof wurde das Kaminstück von Rubens „Mars und Venus“ (Kat. 80, Abb. 12) entnommen, das aus dem Berliner Schloß nach Königsberg gelangte, im Krieg nach Rheinsberg verlagert wurde und seit Kriegsende verschollen ist. 1632 ist es bereits im Oude Hof nachweisbar, dürfte also von Friedrich Heinrich erworben worden sein. Die Forschung hat dieses bedeutende Bild verhältnismäßig wenig beachtet. Der Stil, soweit es sich nach dem Foto beurteilen läßt, spricht für eine Entstehung um 1615—20. Aus Schloß Rijswijk ließ



12. Peter Paul Rubens, *Mars und Venus*, ehemals Schloß Königsberg

Friedrich Wilhelm I. ein oft wiederholtes Bildnis der Infantin Isabella Clara Eugenia aus der Werkstatt van Dycks (Kat. 81), das heute im Jagdschloß Grunewald hängt, nach Berlin transportieren³⁵.

Die Liste dieser achtzehn Bilder ist mit dem Vermerk überschrieben: „Diese Gemälde seindt in 2 Kasten am 9. Juli 1720 dem kl. Residenten Romswinckel zugesandt worden. Nachfolgende Gemälde seindt auf Sr. Königl. Majestäts allergnädigsten specialen Befehl vom Hause zu Honsholredijk vom Hause im Busch und dem alten Hofe abgenommen und nach Berlin gesandt.“ Demnach handelte es sich um eine Auswahl, die der König persönlich getroffen hat und die daher ein Zeugnis über seinen künstlerischen Geschmack ablegt. Von wenigen Stücken abgesehen, ist sie weniger nach der künstlerischen Qualität als nach thematischen Gesichtspunkten getroffen; die Schlachtendarstellungen überwiegen in ganz auffälliger Weise. Daneben waren es besonders ausdrucksstarke Bilder des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die Friedrich Wilhelm I. gefielen. So mag zum Beispiel die Wahl des „Raubes der Proserpina“ zu verstehen sein.

Nach ganz anderen Gesichtspunkten wurden die Bilder für den zweiten Transport ausgewählt, der 1742 nach Berlin geschickt wurde. Hiervon gibt es zwei Listen. Die erste ist überschrieben: „Spezifikation der von H. L. Baron von Knobelsdorff auf Honslardijk ausgesuchten



13. Willem Wissing, Wilhelm III., Prinz von Oranien,
Schloß Homburg

Gemälden“ und enthält siebenunddreißig Bilder. Knobelsdorff weilte im Herbst 1740 zu einem kurzen Studienaufenthalt in Paris und kehrte über die Niederlande nach Berlin zurück³⁶. Die zweite offenbar endgültige Auswahl ist von dem preußischen Residenten im Haag Graf Otto von Podewils getroffen worden. Er verzichtete auf neun Bilder aus der Liste Knobelsdorffs und fügte dafür fünfzehn hinzu, so daß der Transport, dessen Abgang er in einem Brief vom 16. 10. 1742 ankündigte³⁷, dreiundvierzig Bilder enthielt.

Unter den fünfundzwanzig Bildern, die bereits Knobelsdorff für Berlin bestimmt hatte, befanden sich sieben in den Inventaren ohne Künstlernamen verzeichnete Porträts, die wohl aus genealogischem Interesse ausgewählt wurden, die Bildnisse Jakobs II. von England, seiner beiden Gemahlinnen Anna, Tochter des Kanzlers Heyde, und Maria, Prinzessin von Modena, sowie der Töchter aus erster Ehe Anna und Maria mit ihren Gemahlen Georg, Prinz von Dänemark, und Wilhelm III., Prinz von Oranien (Kat. 82—88, Abb. 13)³⁸. Das Bildnis Wilhelms III., das „W. Wissing“ signiert ist, scheint das einzige aus dieser Gruppe zu sein, das noch vorhanden ist. Es wird heute im Schloß Homburg bewahrt³⁹.

Diese Bilder sind erst unter Wilhelm III. in das Schloß Honselaersdijk gekommen, ebenso wie drei zusammengehörige Supraporten, zwei Landschaften von Albert Meyering und eine von



14. Peter Paul Rubens, *Geburt der Venus*, ehemals Bildergalerie Sanssouci

Jan Glauber. Beide Künstler waren mehrfach von Wilhelm III. beschäftigt worden⁴⁰. In den Berliner Schloßinventaren von 1824 und 1854 werden unter dem Namen Meyering drei gleich große Landschaften, felsige Gegenden mit Bäumen, Gebäuden und Wasserfällen, genannt, deren Format 116 x 138 cm sich als Supraporte eignen würde (Kat. 94—96). Die drei Bilder kamen später unter der Bezeichnung „Poussin-Nachahmer“ in das Potsdamer Stadtschloß, sind ausgeliehen worden und verlorengegangen.

Ferner gehörten fünf andere Landschaften und Tierstücke, die zum Teil schon seit dem 18. Jahrhundert unauffindbar sind, zu den von Knobelsdorff ausgesuchten Bildern: eine Landschaft von Momper oder Jan Brueghel (Kat. 90), eine italienische Landschaft von Both (Kat. 99), „Jäger mit Hunden“ von Le Duc (Kat. 100), „Das Leben eines Bettlers“ von Asselijn (Kat. 102) und ein Tierstück von Dujardin (Kat. 89).

An diesen Landschaften mag Knobelsdorff persönlich Gefallen gefunden haben. Seine eigenen idyllischen Naturschilderungen sind den Landschaften Boths, Asselijns oder Dujardins geistesverwandt. Friedrich der Große hatte jedenfalls keine Bilder dieser Art, weder in seinen Wohnräumen noch in der Bildergalerie in Sanssouci, so daß die Auswahl wohl nicht im Hinblick auf eine Einfügung in die für den König geschaffenen Interieurs der Schlösser getroffen worden



15. Peter Paul Rubens und Frans Snyders (?), Krönung der Diana,
Bildergalerie Sanssouci

ist⁴¹. So ist denn auch ein Teil dieser Bilder ebenso wie andere Werke aus den oranischen Schlössern seit 1779 in Zimmern des Berliner Schlosses nachzuweisen, die mehr den Charakter von Depots als von Galerie- oder Wohnräumen hatten⁴². Die übrigen Bilder, die Knobelsdorff für Berlin bestimmte, dreizehn meist großformatige Historienstücke und Porträts von Rubens, van Dyck, Lievens, Honthorst und Moses van Uyttenbroeck, sind offenbar nur des Wertes wegen, den sie repräsentieren, ausgesucht worden, denn Friedrich der Große wandte den flämischen und holländischen Historienmalern des 17. Jahrhunderts erst seit den fünfziger Jahren sein Interesse zu, als er die Bildergalerie in Sanssouci erbauen ließ. Nur ein Gemälde aus dieser Gruppe, allerdings das bedeutendste, Rubens' „Geburt der Venus“ (Kat. 93, Abb. 14), hat unter Friedrich dem Großen seinen Platz in der Bildergalerie gefunden. Das seit 1945 verschollene Bild hatte Wilhelm III. 1672 für 950 Livres erworben.

Als Werk von Rubens und Snyders galt in Honselaersdijk eine „Krönung der Diana“ (Kat. 97, Abb. 15)⁴³, die dem Großen Speisesaal entnommen wurde, wo sie als Kaminstück zusammen mit einer „Jagd der Diana“ von Christian Couvenburgh, einer „Vogeljagd“ von Pieter de Grebber und einer „Jagd der Diana“ von Jacob van Campen⁴⁴ zu einer Ausstattung gehörte, die, wie Hudig hervorgehoben hat⁴⁵, ihr Vorbild in der Galerie der Diana in Fontainebleau hatte. Die „Krönung der Diana“ ist sicherlich ein bis zwei Jahrzehnte früher als die übrige 1638 vollendete Dekoration entstanden und vielleicht die Veranlassung gewesen, das

Thema des Bildes durch Aufträge an andere Künstler zu einem Zyklus zu erweitern, wie man es sich ähnlich bei der „Jagd der Diana“ von Rubens aus dem Oude Hof (Kat. 2) vorstellen kann. Die Frage, in welchem Maß Rubens selbst an dem Bild beteiligt war, kann nur die Spezialforschung entscheiden, von der es bisher wenig beachtet worden ist⁴⁶. In der Bildergalerie in Sanssouci, wo das Bild seit 1930 hängt, galt es bis vor kurzem als Werk eines unbekanntes Rubensschülers, wogegen der neueste Katalog es unter den eigenhändigen Arbeiten von Rubens verzeichnet.

Der Name van Dyck war in der Auswahl von Knobelsdorff mit vier Werken vertreten. Ein „Prins Cardinael van van Dyck“, wie es im Inventar von 1707 heißt, ist wahrscheinlich eine Kopie des Reiterbildnisses des Erzherzogs Ferdinand, Kardinalinfant von Spanien in der Schlacht bei Nördlingen, das Rubens 1635 in Antwerpen gemalt hat (Kat. 109)⁴⁷. Dieses Bild, das seit kurzem im Treppenhaus des Schlosses Köpenick hängt, galt im Katalog der Bildergalerie des Berliner Schlosses von Puhlmann als Bildnis eines Prinzen von Oranien von van Dyck — eine Benennung, die möglicherweise durch die Provenienz des Bildes suggeriert worden ist.

Ein ganzfiguriges Bildnis Karl I. von England im Hermelin (Kat. 104, Abb. 16) und das Gegenstück dazu, das seiner Gemahlin Henriette Maria (Kat. 105), wählte Knobelsdorff aus einer Galerie von Bildnissen der vornehmsten Fürsten Europas mit ihren Gemahlinnen aus, die Friedrich Heinrich nach dem Vorbild der Galerie Heinrichs IV. im Louvre eingerichtet hatte⁴⁸. Beide Bildnisse sind noch in Potsdam vorhanden. Wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes sind sie in der Literatur bisher kaum gewürdigt worden⁴⁹. Eine Stelle in einem Brief von Constantin Huygens an Amalie von Solms vom 26. Juni 1638 ist auf diese Bilder zu beziehen⁵⁰.

Ein viertes Bild, das im Inventar von 1719 unter dem Namen van Dyck und als Bildnis einer englischen Dame, im Inventar von 1707 jedoch ohne Künstlernamen aufgeführt ist, heißt in der von Knobelsdorff aufgestellten Liste „Ein klein Stück Louisa von Mommarancy von Holbein“⁵¹ (Kat. 108, Abb. 17). Dieses Bild könnte mit einem 52 x 38 cm großen Bildnis eines jungen Mädchens im Dahlemer Museum identisch sein, das als fragliches Werk des Maerten van Heemskerck geführt wird⁵², und, ehe es in die Museen gelangte, den Namen Holbein führte.



16. Antonis van Dyck, Karl I., König von England
Potsdam, Neues Palais



17. Maerten van Heemskerck (?), Bildnis eines jungen Mädchens,
Gemäldegalerie Berlin-Dablem

Keine Probleme dieser Art bieten die vier Werke von Thomas Willeboirts, des eleganten Van-Dyck-Nachfolgers, der seit 1641 in besonderem Maße die Gunst Friedrich Heinrichs genoß⁵³. Sein Gemälde „Venus und Adonis“ (Kat. 92, Abb. 18), vielleicht das Bild, das der Prinz 1642 zusammen mit einem Gemälde „Dido und ihre Schwester“ mit 1000 Gulden bezahlte, wie wir aus seinen Ordonnantie-boeken wissen⁵⁴, ist ebenso wie „Jason und Medea“ von 1647 (Kat. 106) im Jagdschloß Grunewald erhalten. Für dieses Bild erhielt Willeboirts zusammen mit einer „Flucht nach Ägypten“ (Kat. 107), die ebenfalls 1742 nach Berlin kam und sich heute in Potsdam befindet, und einer „Heiligen Katharina“ (vielleicht Kat. 112, Abb. 22) insgesamt 2100 Gulden. Das vierte Werk von Willeboirts, das im Inventar des Schlosses Hon-selaersdijk von 1707 „Een stuck van Willeboorts synde een Flora met beesten en bloemen gestof-feert door Snyders en Pater Seger“ benannt ist (Kat. 91, Abb. 19), existiert nicht mehr. 1645



18. Thomas Willeboirts, *Venus und Adonis*, Jagdschloß Grunewald

erhielt der Maler für dieses Bild und eine Darstellung von Mars und Venus 1200 Gulden. Nach 1863 wurde die „Flora“ in ungeschickter Weise an die Decke der Bibliothek der Königin Sophie Charlotte im Berliner Schloß montiert⁵⁵.

Wie Willeboirts gehörte auch Moses van Uytenbroeck zu den Malern, die Friedrich Heinrich mehrfach mit Aufträgen bedacht hat. Im Jagdschloß Grunewald ist eine 1642 datierte Darstellung einer Badeszene aus der Oranischen Erbschaft erhalten, deren vermutlich literarisches Thema noch nicht ermittelt werden konnte (Kat. 101, Abb. 20).

Von Gerard Honthorst, dem Maler, den Friedrich Heinrich am meisten beschäftigt hat, suchte Knobelsdorff das Gemälde „Meleager und Atalante“ von 1632 aus (Kat. 98), das heute im Neuen Palais in Potsdam bewahrt wird. Jan Lievens, dessen frühe Arbeiten ebenfalls relativ zahlreich in den oranischen Sammlungen vorkamen, ist in der Liste Knobelsdorffs mit der „Wahrsagenden Zigeunerin“ vertreten, die sich heute in Ostberlin befindet (Kat. 103, Abb. 21). Dieses Bild galt in Honselaersdijk als Werk Rembrandts, nachdem das Inventar des Oude Hof von 1632 es bereits richtig als Lievens geführt hatte.

Die Bilder, die Graf Podewils zusätzlich für Berlin bestimmte, bereicherten den Transport um einige interessante, wenn auch nicht erstrangige Werke, während die von Knobelsdorff ausgesuchten neun Bilder, auf die Podewils verzichtete⁵⁶, anscheinend keine besonders bemerkenswerten Schöpfungen gewesen sind. Ein fünftes Gemälde von Willeboirts, die bereits erwähnte „Vermählung der heiligen Katharina“ (Kat. 112, Abb. 22), die sich heute in Ostberlin befindet, kam hinzu. Von dem seltenen Haager Maler Arent Ravestijn wurde das seit 1945 vermißte



19. Thomas Willeboirts, *Flora, verschollen*

Gemälde „Diana und Callisto“ (Kat. 122, Abb. 23) ausgewählt, dazu offenbar aus historischem Interesse ein 1,90 x 5,00 Meter großes, die Seeschlacht bei Gibraltar darstellendes Gemälde von Cornelis Claesz van Wieringen (Kat. 124, Abb. 24), das 1621/22 als Geschenk der Admiralität von Amsterdam für den Prinzen Maurits entstanden war⁵⁷. Nach 1918 verblieb das Bild im Besitz der Hohenzollern und kam 1928 in das Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum in Amsterdam.

Kunsthistorisch bedeutsamer sind neun zusammengehörige Bilder, die Podewils einem zur Wohnung der Königin — gemeint ist Maria Stuart, die Gemahlin Wilhelms III. — gehörigen Kabinett entnahm, das im ersten Stock des östlichen Eckpavillons gelegen war. Wie aus einer von Nicodemus Tessin d. J. 1687 verfaßten Beschreibung des Schlosses mit beigelegter Skizze des Grundrisses im Hauptgeschoß⁵⁸ hervorgeht, war dieser nahezu quadratische Pavillon zur Hälfte vom Audienzzimmer der Königin eingenommen. In der anderen Hälfte lag das Schlafzimmer mit zwei westlich daranstoßenden kleinen Räumen, einer Garderobe und einem Kabinett. In dem Kabinett, das neben dem Audienzzimmer lag und ungefähr 4 x 4 Meter maß, waren nach dem Inventar von 1694 achtzehn Bilder in die Wand eingelassen⁵⁹. Die ansehnlichsten hiervon ließ Podewils herausnehmen: vier ca. 115 x 140 cm große Darstellungen von Szenen aus Guarinis



20. Moses van Uyttenbroeck, Badeszene, Jagdschloß Grunewald

„Pastor Fido“ (Kat. 118—121, Abb. 25, 27, 29, 31), die von vier verschiedenen Malern stammen und insofern dem Imperatorenzyklus im Jagdschloß Grunewald zu vergleichen sind, der von zwölf verschiedenen Künstlern für den Prinzen Friedrich Heinrich gemalt worden war⁶⁰, ferner vier langgestreckte Landschaften, ebenfalls von verschiedenen Malern (Kat. 114—117, Abb. 26, 28, 30), und ein „Schoorsteenstukkie“ von Poelenburgh (Kat. 113).

Für die Szenen aus dem „Pastor Fido“ und die Landschaften läßt sich die Anordnung mit einiger Wahrscheinlichkeit aus den räumlichen Gegebenheiten ableiten. Da eine Wand des Raumes in der Mitte durch ein Fenster und die gegenüberliegende durch eine Tür durchbrochen war, können nur je zwei Szenen aus dem „Pastor Fido“ und je zwei Landschaften darunter auf den beiden übrigen Wänden nebeneinander angebracht worden sein. Ordnet man die Illustrationen nach ihrer szenischen Reihenfolge, so ergibt sich bei dem einen Bilderpaar eine zur Mitte der Wand und bei dem anderen eine zu den Ecken des Raumes strebende Komposition.



21. Jan Lievens, *Eine wahrsagende Zigeunerin*,
Gemäldegalerie Ostberlin

Während bisher immer nur einzelne Stücke aus Raumausstattungen herausgelöst worden waren, ist nun durch Podewils ein geschlossenes Ensemble ohne Rücksicht auf den ikonographischen Zusammenhang der Gemälde zerstört worden. Damit wird deutlich, wie zur Zeit Friedrichs des Großen Honselaersdijk mit seinem reichen Inventar nicht mehr als lebendiger, einer Pflege würdiger künstlerischer Organismus empfunden wurde, sondern dem Verfall preisgegeben war⁶¹.

Der Zyklus aus dem „Pastor Fido“ besteht aus den im Jagdschloß Grunewald befindlichen Bildern „Amaryllis und Myrtill als Brautpaar“ von Abraham Bloemaert (Kat. 121, Abb. 31) und „Amaryllis als Blind Kuh“ von Dirk van de Lisse, dem Schüler Poelenburghs (Kat. 119, Abb. 27), sowie den in Ostberlin bewahrten Gemälden „Amaryllis reicht Myrtill den Preis“ von dem Bloemaertschüler Cornelis van Poelenburgh (Kat. 118, Abb. 25) und „Silvio mit der verwundeten Dorinda“ von Hermann Saftleven, der zeitweilig mit Poelenburgh zusammengearbeitet hat (Kat. 120, Abb. 29). Sein Bild ist 1635 datiert und gibt damit auch einen Anhalt für die Entstehungszeit des ganzen Zyklus, dessen Herkunft aus Honselaersdijk schon seit längerem bekannt ist⁶².



22. Thomas Willeboirts, *Vermählung der Heiligen Katharina*,
Gemäldegalerie Ostberlin

Die vier Landschaften sind im Inventar von 1707 als „Vier stucken in de lengte, een See Strant daer onder van Villaerts, alle op Nr. 54“ aufgeführt. Der genannte „Seestrand“ von Adam Willaerts, der ebenfalls 1635 datiert ist, befindet sich heute im Jagdschloß Grunewald (Kat. 114, Abb. 30). Zwei weitere Landschaften in Ostberlin, die aus den Schlössern stammen, können wegen der übereinstimmenden Maße als zugehörig angesehen werden, eine „Landschaft mit tanzenden Hirten“ von Dirk van de Lisse (Kat. 115, Abb. 28) und eine „Felsige Gebirgslandschaft mit Jägern“ von Gillis de Hondecoeter (Kat. 116, Abb. 26). Damit läßt sich das Thema dieses Landschaftszyklus' erkennen: die verschiedenen Arten der Nahrungsbeschaffung. Fischfang, Viehzucht und Jagd sind noch vorhanden, es fehlt also vermutlich eine Darstellung des Ackerbaues. Von diesem vierten Bild läßt sich möglicherweise eine Spur bis 1854 verfolgen. Im Inventar des Berliner Schlosses aus diesem Jahr ist zum letzten Mal eine „Waldige Landschaft von van de Velde“ aufgeführt, deren Maße mit $1\frac{2}{3}$ Fuß mal $4\frac{2}{3}$ Fuß angegeben sind, das sind 53×150 cm, und die ebenso wie die anderen Bilder auf Holz gemalt war (Kat. 117). Die Höhe stimmt mit den übrigen Landschaften überein, die Breite ist allerdings um 12 cm geringer als bei dem Willaerts und um 19 bzw. 20 cm geringer als bei dem Hondecoeter und



23. *Arent Ravestijn, Diana und Callisto,*
ehemals Jagdschloß Grunewald

dem van de Lisse. Sollte diese „Waldige Landschaft“ wirklich das fehlende Stück des Zyklus' sein, dann bleibt die Frage offen, welcher van de Velde der Maler war. Esaias van de Velde, der Hofmaler des Prinzen Maurits war, starb bereits 1630, doch ist es denkbar, daß die Landschaft als bereits vorhandenes Einzelstück in den Zyklus einbezogen wurde.

Über dem Kamin befand sich nach Auskunft der Inventare ein „Schoorsteenstuckie van Poelenburgh“ (Kat. 113). Das Thema dieses Bildes ist nirgends angegeben. Sucht man in den alten Inventaren und Beschreibungen des Berliner Schlosses nach einem Bild, das in diesen Raum passen würde, so findet sich unter dem runden Dutzend Bilder mit dem Namen Poelenburgh keines, das man sich thematisch hier vorstellen könnte; zudem sind die Formate so klein, daß sie auch als ein „Schoorsteenstuckie“ schlecht in einem Zusammenhang mit den anderen Bildern denkbar sind.

Von den in Honselaersdijk verbliebenen Bildern aus diesem Kabinett waren drei ovale Supraporten. Zwei davon hatte Honthorst gemalt; die eine stellte Flora, von Zephir gekrönt, dar, bei der anderen nennt das Inventar das Thema nicht. Die dritte Supraporte mit einer Darstellung von Vertumnus und Pomona hatte Robert Duval, ein Hofmaler Wilhelms III. geschaffen, der in den Rechnungen von Honselaersdijk seit 1689 vorkommt⁶³. Da „Zephir und Flora“ und



24. Cornelis Claesz van Wieringen, Seeschlacht bei Gibraltar 1607,
Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum, Amsterdam

„Vertumnus und Pomona“ die Jahreszeithematik anschlagen, möchte man in der zweiten Supraporte von Honthorst eine Ceresdarstellung vermuten⁶⁴.

Von Duval stammte auch das Deckenbild dieses Raumes, das Amoretten zeigte. Schließlich sind in den Inventaren noch „Ses bloem potten vast in de lambris“ erwähnt, von denen drei von Cornelis Delff gemalt waren, der 1637 in einer Rechnung für Rijswijk vorkommt⁶⁵. Die anderen drei hatte Johann Christoph Lotyn geschaffen, der 1686 Mitglied der Gilde im Haag wurde, also zur Generation Duvals gehört.

Die Bilder dieses Raumes gehörten also zwei Epochen an, der Zeit um 1635 und der Zeit um 1690. Vielleicht sind die späteren Bilder als Ersatz für schadhaft gewordene ältere Gemälde geschaffen worden, wahrscheinlicher ist aber, daß das Bildprogramm um 1690 erweitert worden ist und daß auch die älteren Gemälde damals erst in den Raum im östlichen Pavillon gekommen sind, da dieser seine endgültige Gestalt durch einen 1646 begonnenen Umbau erhalten hat⁶⁶. Die um 1635 gemalten Bilder müssen sich also ursprünglich in einem anderen, heute nicht mehr festzustellenden Raum befunden haben.

Die Ausstattung dieses Raumes hatte, ebenso wie die des Großen Speisesaales und die der Fürstengalerie, ihr Vorbild in Frankreich. Als Beispiel einer ähnlichen Raumdekoration ist in Fontainebleau die um 1610 von Ambroise Dubois geschaffene Dekoration der Chambre de Théagène erhalten, die großformatige Szenen aus dem spätantiken Roman „Aethiopica“ von Heliodor in einer oberen Zone mit kleinformatischen Landschaften und Blumenstücken darunter verbindet⁶⁷.

Die Vorbildlichkeit der französischen Kunst der Zeit um 1600 für Friedrich Heinrich, dessen Mutter Louise de Coligny eine Französin war und der sich in seiner Jugend in Paris aufgehalten hatte, ist für den Außenbau von Honselaersdijk früher schon hervorgehoben worden⁶⁸. Simon de la Vallée, der leitende Architekt des Baues in den Jahren 1634—37, zu der Zeit also, als die Bilder des Kabinetts entstanden, stammte aus Rouen.

Ob je der Plan bestanden hat, die Bilder des Kabinetts in Berlin als zusammengehöriges Ensemble zu verwenden, ist nicht bekannt. Im späteren 18. Jahrhundert, als sie erstmals im Berliner Schloß nachzuweisen sind, waren sie bereits über mehrere Räume verstreut.

Schließlich kamen mit dem Transport von 1742 drei Bilder nach Berlin, die in der Transportliste und den Inventaren — ebenso wie die bereits von Knobelsdorff ausgesuchte „Wahrsagerin“



25. Cornelis van Poelenburgh, *Amaryllis reicht Myrtill den Preis*
(*Pastor Fido*, II, 1), Gemäldegalerie Ostberlin

26. Gillis de Hondecoeter, *Felsige Gebirgslandschaft mit Jägern*, Gemäldegalerie Ostberlin



(Kat. 103) — den Namen Rembrandt führten. Das lebensgroße Kniestück eines Türken, in den Inventaren als „Sultan Soliman“⁶⁹ bezeichnet (Kat. 123, Abb. 32), trug schon im späten 18. Jahrhundert im Berliner Stadtschloß die Bezeichnung „Lievens“ und ist durch die Signatur für diesen Maler unbestritten. Es befindet sich heute in der Bildergalerie von Sanssouci.

Das zweite von Podewils ausgesuchte Bild, das den Namen Rembrandts trug, war eine Darstellung von Simson und Delila (Kat. 111, Abb. 33). Bode hat 1881 Rembrandts signiertes und 1628



27. Dirk van de Lisse, *Amaryllis als Blindekub* (*Pastor Fido*, III, 2), Jagdschloß Grunewald
 28. Dirk van de Lisse, *Landschaft mit tanzenden Hirten*, Gemäldegalerie Ostberlin

datiertes Gemälde dieses Themas, das 1906 aus dem Berliner Schloß in die Gemäldegalerie kam, als Bestandteil der Oranischen Erbschaft angesehen⁷⁰, und Hofstede de Groot hat es in seinem Rembrandtkatalog mit dem 1742 aus Honselaersdijk nach Berlin gebrachten Bild gleichgesetzt⁷¹. Der Katalog der Gemäldegalerie von 1931 identifiziert es außerdem mit einem von Friedrich Nicolai 1786 im Berliner Schloß unter dem Namen „Lievens“ geführten Bild⁷². Max Schasler erwähnt jedoch in seiner Beschreibung der Kunstschätze Berlins von 1856 im Berliner Schloß



29. Hermann Saftleven, *Silvio mit der verwundeten Dorinda (Pastor Fido, IV, 8)*,
Gemäldegalerie Ostberlin

30. Adam Willaerts, *Seestrand, Jagdschloß Grunewald*

neben „Simson und Delila“ von Lievens ein anderes Bild dieses Themas von Govaert Flink, das auch in älteren Inventaren vorkommt und das nach den beigegebenen Maßen mit dem Bild in der Gemäldegalerie gleichgesetzt werden muß. Dieses Gemälde stammt vermutlich aus den Sammlungen des Großen Kurfürsten⁷³. Das Gemälde von Lievens, das Nicolai erwähnt, dürfte dagegen mit einem auf Holz gemalten 50 x 76 cm großen Bild identisch sein, das seit 1897 im



31. Abraham Bloemaert, *Amaryllis und Myrtill als Brautpaar* (*Pastor Fido*, V, 10),
Jagdschloß Grunewald

Königsberger Schloß als „angeblich Rembrandt“ nachzuweisen und seit 1945 verschollen ist, ohne je veröffentlicht worden zu sein⁷⁴. Vieles spricht dafür, daß dieses Bild dasjenige aus Schloß Honselaersdijk war, welches wiederum mit einem Gemälde identisch ist, das 1632 im Stadhouderlijk Kwartier als „Jan Lievens“ hing⁷⁵. Ein Bild, das den Namen Lievens trug, konnte im 18. Jahrhundert leicht als Werk Rembrandts gelten, da dessen Name in dieser Zeit der geläufigere war, während 1632 Lievens und Rembrandt noch als nahezu gleichrangige Künstler angesehen wurden. Noch in zwei weiteren Fällen waren Bilder, die im Inventar von 1632 als „Lievens“ aufgeführt sind, 1707 in Honselaersdijk als Werke Rembrandts benannt.

In der Galerie des Statthalters im Stadhouderlijk Kwartier, in dem Lievens' „Simson und Delila“ hing, ist 1632 als Werk von Lievens erwähnt „De Melancholy, sijnde een vrouw, sitende op eenen stoel an een taffel darop liggende boeken, een luyt ende andere instrumenten“ (Kat. 110, Abb. 34), und im gleichen Raum des Schlosses Honselaersdijk, in dem die Inventare von 1707—1719 das Simson-Bild verzeichnen, ist als „Een dame van Rembrandt“ ein Gemälde genannt, das 1742 nach Berlin kam, im Berliner Schloß den Namen Rembrandt führte, von Waagen „Ferdinand Bol“ benannt wurde, als das Bild 1830 in die Museen kam, und von Bode 1881 Rembrandt gegeben wurde⁷⁶. Es wird von der Forschung allgemein als Bild Rembrandts akzeptiert und um 1631 oder 1632 datiert. Wenn man die Verschiebung der Bilder vom Stad-

houderlijk Kwartier zum Schloß Honselaersdijk an Hand der Inventare verfolgt, dann kommt der Annahme, die auch der Dahlemer Katalog erwägt⁷⁷, das Berliner Bild sei mit der „Melancholie“ von Lievens identisch, ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zu. J. G. van Gelder hat diese Gleichsetzung 1953 zuerst vertreten⁷⁸ und unter Hinweis auf die thematisch verwandte Darstellung im Mauritshuis⁷⁹ das Berliner Gemälde als eine „Melancholie“ interpretiert, ohne jedoch die naheliegende Frage zu stellen, ob es nicht von Lievens gemalt sein könnte. Van Gelder meint, der Verfasser des Inventares von 1632 habe Lievens und Rembrandt nicht recht unterscheiden können. Im Falle von „Simson und Delila“ kann ihm jedoch, wie sich ergeben hat, kein Irrtum nachgewiesen werden. Die „Wahrsagerin“ hat er richtig als Werk von Lievens aufgeführt. Bei einer Darstellung von „Simeon im Tempel, Christus in seinen Armen haltend“, nach Hofstede de Groot vielleicht das Hamburger Bild⁸⁰, weiß er den Künstler nicht genau und gibt vorsichtig an „door Rembrandts oft Jan Lievensz gedaen“. Soweit es heute möglich ist, das Inventar von 1632 auf die Richtigkeit seiner Benennungen hin zu prüfen, scheint es wesentlich zuverlässiger zu sein als die späteren Inventare von Honselaersdijk. Zu bedenken ist auch, daß das Inventar von 1632 kurz nach der Entstehung der zwischen Lievens und Rembrandt strittigen Bilder und sozusagen unter den Augen von Constantin Huygens verfaßt worden ist, dem wir die treffende Charakterisierung der Frühstile beider Künstler in seiner Autobiographie verdanken.

Ein Vergleich des Berliner Bildes mit einer Sitzfigur Rembrandts wie der „Bathseba bei der Toilette“ in Ottawa⁸¹ ergibt einen großen Unterschied beider Werke. Rembrandt gibt bei dem Bild in Ottawa eine klare Auskunft über die räumlichen Verhältnisse; die Gestalt ist rund, die Haltung der Arme und Beine ist vollkommen deutlich und hilft, das plastische Volumen der Figur zu veranschaulichen, ebenso wie der Faltenwurf des Mantels, dessen Saum nicht nur als formal interessante Kurve in der Bildfläche steht, sondern zugleich das Gegenständliche erklären hilft. Bei dem Berliner Bild erscheint die Figur dagegen flach als eine großzügig vereinfachte Silhouettenform, die auf den Kopf als einziges durch das Licht hervorgehobenes Zentrum der Komposition direkt hinstrebt. Die Hände, die Nebenzentren ergeben könnten, sind versteckt. Weder auf die Deutlichkeit des Gegenständlichen noch auf die damit korrespondierende Übersichtlichkeit der räumlichen Verhältnisse ist Wert gelegt. Es bleibt unklar, wie die Frau sitzt und wo der verkürzt wiedergegebene Schild im Hintergrund aufgehängt ist. Der Maler dieses Bildes sucht durch die gesammelte Form einen starken Effekt zu geben, der aber oberflächlich bleibt, weil er sich nicht aus den gegenständlichen Verhältnissen ergibt.

Die Kluft zwischen beiden Bildern ist zu groß, als daß man sich vorstellen könnte, derselbe Maler habe sie um die gleiche Zeit gemalt. Der ausgeprägte Sinn für gegenständliche und räumliche Klarheit, der allen Frühwerken Rembrandts eigen ist, fehlt der Berliner „Minerva“. Zudem spricht die Malweise, dünn gemalte Flächen im Kontrast zu einzelnen mit spitzem Pinsel herausgearbeiteten Details gegen die Autorschaft Rembrandts. Ähnlich ist dagegen — ungeachtet der Unterschiede des Formates — Lievens' Bildnis eines Türken (Abb. 32), dessen Anlage in vergleichbarer Weise auf eine flächenhafte Wirkung berechnet ist. Kurt Bauchs Bemerkungen über Lievens' Frühstil zum Unterschied von dem Rembrandts, mit denen er an die Charakterisierung der beiden Künstler in der Autobiographie von Constantin Huygens anknüpft, trifft auch auf die „Minerva“ zu⁸²: „Lievens hatte andere Anliegen als Rembrandt. Ihm war es um große Wirkung zu tun, um Schlagkraft der Formen, um Flächenfiguren mit komplexen Umrissen. In der Berührung mit Rembrandt wird er zu den bedeutenden Schöpfungen emporgetragen, die fast den Rang Rembrandts, seines Freundes und Anregers, zu erreichen scheinen.“



32. Jan Lievens, *Halbfigur eines Türken*,
Bildergalerie Sanssouci

Eine Zuschreibung der „Minerva“ an Lievens stellt auch für den „Raub der Proserpina“, die Friedrich Wilhelm I. 1720 aus Honselaersdijk nach Berlin geholt hatte (Kat. 77, Abb. 35), Rembrandts Autorschaft in Frage, die, seit Waagens Zuschreibung an Jan Joris van Vliet aufgegeben worden war⁸³, nicht mehr angezweifelt wurde. Zwar wurde die Frage diskutiert, ob das 1632 im Stadhouderlijk Kwartier im gleichen Raum wie die „Melancholie“ und „Simson und Delila“ erwähnte Bild „Een groot stuck, daer Pluto Proserpina ontschaect, door Jan Lievensz van Leyden“ mit dem Berliner Bild identisch sei, aber auch J. G. van Gelder, der dies bejahte⁸⁴, zog daraus nicht die Folgerung, die Zuschreibung an Rembrandt nachzuprüfen. Hofstede de Groot hat in seinem Verzeichnis der Werke Rembrandts schon darauf hingewiesen, daß mit dieser Inventarnummer möglicherweise das Berliner Bild gemeint sei, hat aber zu bedenken gegeben, es sei von einem „groot stuck“ die Rede, während das Berliner Bild nur 83 x 78 cm mißt⁸⁵. Innerhalb des Frühwerkes von Lievens darf der „Raub der Proserpina“ dennoch als ein großes Bild gelten⁸⁶. Bode hat bereits 1881 bemerkt, wie sehr die Malweise der



33. Jan Lievens, *Minerva (Melancholie)*, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem

„Minerva“ und des „Raubes der Proserpina“ übereinstimmen, und die „Minerva“ überhaupt auf Grund dieser Verwandtschaft Rembrandt zugeschrieben⁸⁷. Einzelheiten wie die Pflanzen sind mit spitzem Pinsel gemalt. Daneben gibt es gleichmäßig dünn lasierte Partien. Auch die Alterungserscheinungen der Malerei sind die gleichen und deuten auf ein und dieselbe Maltechnik.

Der „Raub der Proserpina“ ist in der Rembrandtliteratur vielfach mit dem „Rembrandt“ signierten und 1632 datierten „Raub der Europa“ verglichen worden, der sich heute in New Yorker Privatbesitz befindet⁸⁸. Für dieses Bild trifft vieles zu, was bereits bei der „Bathseba“ in Ottawa angeführt wurde. Die übersichtliche Anlage des Raumes legt den Hergang der Handlung klar, die ohne übersteigerte Dramatik wiedergegeben ist. Rembrandt hat sich präzise den möglichen Ablauf des Geschehens vorgestellt und aus dieser Vorstellung heraus seine Komposition gestaltet. Jede der vier Personen, die am Land zurückgeblieben sind, reagiert anders auf



34. Jan Lievens, *Samson und Delila*

den Vorfall, so daß auch im Psychologischen eine differenzierte Aussage vorgebracht ist, die mit dem Detailreichtum der Landschaft in Einklang steht.

Der „Raub der Proserpina“ ist dagegen sehr anders aufgefaßt. Der Maler gibt den Vorgang in einem viel schnelleren Tempo wieder. Es kommt ihm darauf an, Heftigkeit und Plötzlichkeit des Geschehens dem Betrachter gewissermaßen als einen Schock fühlbar zu machen, ohne ihm die Möglichkeit zu geben, den Vorgang im einzelnen zu verstehen, unterschiedliche Reaktionen der Beteiligten zu studieren und die Lokalität zu überschauen. Der Maler sucht den Betrachter unmittelbar ins Geschehen hineinzuziehen. Um diese Wirkung zu unterstreichen, hat er eine sehr einfache Komposition gewählt, eine gerade aufsteigende Linie, die durch die straff gezogene Falte des Gewandes der Proserpina ihre schneidende Schärfe erhält und im Kopf der Proserpina kulminiert. Diesem Aufsteigen der beleuchteten Formen folgt rechts ein Abstieg in den Abgrund der Unterwelt. Die räumliche Unklarheit des Ganzen — die Rosse, der Wagen und Pluto befinden sich in drei verschiedenen hintereinander gestaffelten Ebenen — mag als Ausdruck des Einbruchs übernatürlicher Mächte motiviert werden, die auch dem Betrachter seine Orientierung rauben soll, das ist jedoch ein Mittel, das Rembrandt in seinen Werken nirgends angewandt hat und eher dem Stil von Lievens entspricht.

Im Werk von Lievens sind Werke dieses Ranges zweifellos Ausnahmen. Ein sowohl in der Großartigkeit der Imagination wie in den stilistischen Eigentümlichkeiten vergleichbares Gemälde ist in der 1631 gemalten „Auferweckung des Lazarus“ im Museum von Brighton zu finden⁸⁹. Es bringt in seiner Flächigkeit und Abstraktion das Wunderbare des Vorganges zur Anschauung, bedient sich aber doch dekorativ-kompositorischer Mittel, ganz im Gegensatz zu Rembrandts



35. Jan Lievens, *Raub der Proserpina*, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem

Fassung dieses Themas in Solothurn⁹⁵, wo Christus als die überragende Gestalt unter den Figuren seiner Umgebung hervorwächst und dem Wunder im Bild hauptsächlich durch die körperliche Erscheinung Christi Glaubwürdigkeit verliehen ist.

Der Transport des Jahres 1742 war der reichhaltigste an Zahl und Qualität der Bilder, der mit Erwerbungen aus der Oranischen Erbschaft von Honselaersdijk nach Berlin gelangte. Vier Jahre später wurden nochmals acht Bilder aus Honselaersdijk nach Den Haag gebracht, um von dort nach Berlin spedit zu werden.

Von Gerard van Honthorst wurde die 1625 datierte Darstellung von „Granida und Daphilo“ (Kat. 127, Abb. 36) ausgewählt, die spätestens seit dem Inventar von 1707 als „Medor und Angelika“ mißdeutet worden war. Das Bild blieb nach 1918 im Besitz Kaiser Wilhelms II. und gelangte in das Utrechter Museum.



36. Gerard van Honthorst, *Granida und Daiphilo*, Centraal Museum Utrecht

Unter dem Namen Honthorst kamen ferner drei Bilder nach Berlin, die sich nicht mehr nachweisen lassen, zwei Brustbilder von Hirtinnen und eine Frau, die auf der Laute spielt (Kat. 129—131). Möglicherweise sind diese Bilder schon 1632 im Stadhouderlijk Kwartier zu finden. Außer einer Laute spielenden Dame von Honthorst sind hier zwei Brustbilder von Hirtinnen von dem Utrechter Maler Jan van Bijlert erwähnt, die später leicht als Werke Honthorsts angesehen werden konnten, dessen Name in den oranischen Schlössern geläufiger war.

Von Abraham de Verwer kam ein Seestück nach Berlin (Kat. 128), das ebensowenig wie eine Landschaft von Alexander oder Bernardus Petit (Kat. 125) in den Berliner Inventaren aufgefunden werden kann. Ferner wurde ein van Dyck ausgewählt, der im Inventar von 1707 „Marquis d'Aytona door van Dyck“ genannt und in der Transportliste ausführlicher als Kniestück „Ein Kind zu Füßen des Marquis d'Aytona“ beschrieben ist (Kat. 132). Man darf sich das Porträt demnach wohl in der Art des im Louvre befindlichen Bildnisses eines Vaters mit seinem Sohn vorstellen⁹¹. Mit dem Marquis d'Aytona ist Francisco de Moncada gemeint, Generalissimus der spanischen Truppen in den Niederlanden und Gegner des Prinzen Friedrich Heinrich, von dem ein Reiterbildnis van Dycks im Louvre und ein Porträt als Halbfigur in Wien erhalten sind⁹². Bis 1945 können zwei heute verschollene Brustbilder des Marquis d'Aytona mit dem Namen van Dyck in Schlösserbesitz nachgewiesen werden. Wahrscheinlich ist eines von beiden das Bild aus Honselaersdijk, dessen Format dann auf ein Brustbild reduziert worden wäre.

Schließlich kam 1746 ein Bild von Abraham Bloemaert nach Berlin, von dem es in den Inventaren von Honselaersdijk heißt: „Synde een Fabel uit Helidorus van Cariclea en Teagenes“ (Kat. 126). Dieses Bild ist vermutlich mit einer Darstellung „Theagenes beim Achillestempel“ von Bloemart identisch, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Berliner Schloß nach Schloß Schwedt kam und heute verschollen ist, ohne je veröffentlicht worden zu sein⁹³.

Es gibt in den Schlössern eine andere Illustration aus dem Roman des Heliodor von Bloemaert, heute in der Bildergalerie in Sanssouci, die auf Grund der links aufgeschriebenen Galerienummer „N 6“ eindeutig mit einem im Inventar des Oude Hof von 1707 als „Chariclea von Bloemart“ bezeichneten Bild identifiziert werden kann (Kat. 133, Abb. 37). Dieses Gemälde, das die Anfangsszene des Romans schildert, ist in einem flüchtig geschriebenen Inventar des Oude Hof von 1748 noch aufgeführt. Es heißt da ohne Angabe des Malers „Ein Schiff auch todte an Land geworfene Menschen“. Es muß also zwischen 1748 und dem Verkauf der oranischen Schlösser durch Friedrich den Großen 1754 noch ein Bildertransport nach Berlin gegangen sein. Sieht man die Inventare und Beschreibungen der preußischen Schlösser daraufhin durch, ob hier noch weitere Bilder genannt sind, die auch in den oranischen Schloßinventaren, nicht aber in den Transportlisten vorkommen, so können außer dem bereits genannten Bloemaert noch fünf Bilder angegeben werden: aus dem Oude Hof von Willeboirts die „Befreiung der Andromeda“ von 1646 (Kat. 134), die im ausgehenden 19. Jahrhundert nach Schwedt gelangte und verschollen ist, vom gleichen Maler „Dido und Aeneas“ von 1646 (Kat. 135), heute in der Bildergalerie in Sanssouci, von Jacob Adriaensz Backer eine Allegorie der Republik Holland im Jagdschloß Grunewald (Kat. 136), die Friedrich Heinrich für die „Neue Galerie“ in Schloß Bueren bestellte und 1645 mit 300 Gulden bezahlte⁹⁴, und von Moses van Uytenbroeck ein seit 1906 verschollenes Bild „Orpheus, der die Tiere zähmt“ (Kat. 137). Dem Schloß Honselaersdijk wurde, soweit es sich feststellen läßt, nur noch ein Honthorst entnommen, das 1627 datierte Bild „Diana und Nymphen auf der Jagd“ (Kat. 138, Abb. 38), das seit 1945 verschollen ist.

Damit wären insgesamt 75 Gemälde festgestellt, die durch die Oranische Erbschaft nach Berlin gelangt sind. Zusammen mit den 63 Bildern, die aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus dem Besitz der Schwestern der Kurfürstin Luise Henriette stammen, ergibt sich eine Summe von 138 Bildern, für die eine Erwerbung aus oranischen Schlössern durch Erbschaft nachgewiesen werden kann.

Die Zusammenstellung dieser Bilder läßt bestimmte Schwerpunkte erkennen, die den künstlerischen Geschmack des oranischen Hauses, insbesondere des Prinzen Friedrich Heinrich, kennzeichnen. Neben den vom oranischen Hof vorzüglich beschäftigten Künstlern Honthorst, Willeboirts, Poelenburgh oder Bloemaert sind Rubens, van Dyck und Jan Brueghel gut vertreten. Diese Namen finden sich in den preußischen Schloßinventaren auch bei der übrigen Menge der niederländischen Bilder besonders oft, für die sonst keine Indizien eine Herkunft aus oranischem Besitz nahelegen. Manche von ihnen mögen für die Oranier gemalt worden und als Geschenke an den Großen Kurfürsten oder als Mitgift seiner ersten Gemahlin nach Berlin gekommen sein. Bei dem Zyklus von Bildnissen römischer Imperatoren im Jagdschloß Grunewald ist es so gut wie sicher, daß er für Friedrich Heinrich geschaffen worden ist, aber weder als Vermächtnis der Amalie von Solms noch als Bestandteil der Oranischen Erbschaft nach Berlin gelangte.

Es ist jedoch auch zu bedenken, daß der Große Kurfürst infolge des Einflusses, den der oranische Hof auf seinen künstlerischen Geschmack ausübte, zum Teil die gleichen Künstler bevorzugt und Werke von ihnen erworben hat, obgleich das archivalisch nur in Ausnahmefällen belegt werden kann.



37. Abraham Blöemaert, *Theagenes und Chariclea*, Bildergalerie Sanssouci

Während sich die Gruppe der aus oranischem Besitz ererbten Bilder innerhalb des Bestandes der niederländischen Gemälde in den preußischen Schlössern relativ exakt bestimmen läßt, können bei dem übrigen wesentlich umfangreicheren Bestand Beziehungen der Hohenzollern zu den Oraniern als Ursache für die Erwerbung nur von Fall zu Fall vermutet werden, da unsere Kenntnisse über die Ankäufe des Großen Kurfürsten allzu spärlich sind⁹⁵. Die erhaltenen Werke und die Inventare machen wahrscheinlich, daß der Große Kurfürst bald nach seiner Heirat mit Luise Henriette, den neuen Entwicklungen der holländischen Kunst folgend, sein Interesse auf Künstler und Sujets ausgedehnt hat, die in den oranischen Schlössern nicht oder kaum vertreten waren; den Rembrandt der vierziger Jahre⁹⁶ und seine Schule, namentlich Flink und Bol, sowie Stillleben- und Tiermaler wie Kalf oder Marseus van Schrieck. Die Selbständigkeit seiner Geschmacksrichtung belegen auch seine Bemühungen, Werke italienischer Meister zu erwerben.

Die erhaltenen Inventare von Oranienburg, Potsdam, Köpenick und Caputh aus den Jahren 1698 und 1699 vermitteln, obschon die Künstlernamen verschwiegen sind, eine Vorstellung von dem Gemäldebestand dieser Schlösser, die von dem Bild abweicht, das die oranischen Schloßinventare geben. Die literarischen Stoffe treten mehr zurück vor sachlichen Schilderungen der Natur, des Menschen und seiner Umwelt. Soweit es die niederländischen Gemälde betrifft, scheint die Wirklichkeit, die die Sammlung des Großen Kurfürsten spiegelt, im ganzen gesehen bescheidener gewesen zu sein als die Bilderwelt, mit der sich der oranische Hof umgab.

Die brandenburgischen Schlösser dürften jedoch um 1700 wesentlich mehr Gemälde bewahrt haben als die oranischen zur gleichen Zeit. Durch ein Aktenstück aus dem Jahr 1706 ist bekannt, daß sich zu dieser Zeit in den Schlössern Oranienburg, Potsdam, Caputh, Glienicke, Köpenick, Rosenthal, Friedrichsfelde, Malchow, Schönhausen und Blankenfelde insgesamt fast zweitausend Gemälde befunden haben⁹⁷. Rechnet man den Bestand des Charlottenburger Schlosses hinzu, der nach dem Inventar von 1705 sich auf 260 Gemälde belief⁹⁸, und den wesentlich größeren des Berliner Schlosses, so läßt sich die Gesamtsumme der Gemälde in den Schlössern Berlins und seiner Umgebung auf mehr als zweieinhalbtausend schätzen. Das sind also mehr Gemälde, als das Inventar von 1811 trotz der Sammeltätigkeit Friedrichs des Großen verzeichnet. Im 18. Jahrhundert wären demnach mehr Gemälde verlorengegangen als hinzu-erworben wurden.

Diese großen Verluste mögen zum Teil durch die schlechten klimatischen Verhältnisse in den Schlössern und durch mangelhafte restauratorische Maßnahmen bedingt gewesen sein⁹⁹, zum Teil sind sie jedoch auch in einem nur schwach entwickelten Interesse der Herrscher an den Erwerbungen ihrer Vorgänger auf dem Thron begründet. In Berlin ist es nicht zu einer den Dresdener oder Wiener Verhältnissen vergleichbaren planmäßigen Erweiterung der vom Großen Kurfürsten begründeten Sammlungen und zur Zusammenfassung aller wichtigen Gemälde in einer großen Galerie gekommen. So hat Friedrich der Große, dessen Sinn für Malerei entwickelter war als bei anderen Herrschern seiner Zeit, seine Liebe zur Kunst mehr in einer eigenen Sammeltätigkeit als in einer Pflege des ererbten Kunstbesitzes bewiesen. Offenbar gehörte für ihn zum Kunstgenuß wesentlich das Bewußtsein, ein Bild selber gekauft zu haben. Hierin wird ein schöpferischer, auf die Manifestation einer persönlichen Leistung zielender Zug bemerkbar, der nicht mit den Maßstäben eines modernen auf Konservierung und Rezeption der Kunstwerke ausgerichteten musealen Denkens beurteilt werden kann. So wird verständlich, warum Friedrich sich bemühte, Gemälde der großen Flamen des 17. Jahrhunderts oder Rembrandts für die Bildergalerie in Sanssouci zu erwerben, obwohl solche Werke aus den Sammlungen des Großen Kurfürsten und aus der Oranischen Erbschaft unbeachtet im Berliner Schloß hingen¹⁰⁰.

Ein Wandel im Verhältnis zum überkommenen Gemäldebesitz, der zu einer neuen Würdigung der Gemäldesammlung im Berliner Schloß und damit auch der oranischen Bilder führte, vollzog sich unter Friedrich Wilhelm II. Johann Gottlieb Puhlmann, der Inspektor der Königlichen Bildergalerien zu Berlin und Potsdam, ordnete und inventarisierte die Sammlungen und konzentrierte die besten Stücke in der Bildergalerie, den daran anstoßenden Zimmern und im Weißen Saal. Diese Galerie war ein aus einem traditionsbewußten Denken geschaffenes moderneres Gegenstück zu der Bildergalerie in Sanssouci und machte, wie Puhlmann im Vorwort zu seinem 1790 gedruckten Katalog dieser Sammlung bemerkt¹⁰¹, auf Bilder aufmerksam, die „beinahe hundert Jahr verborgen, ja selbst nicht einmal in Berlin, wo sie existierten, bekannt gewesen sind“. Er schreibt ferner, hier seien Gemälde, die der Große Kurfürst gesammelt hat, „mit denen vereinigt, die in Erbschaft von dem Hause Oranien dem königlichen Hause zugefallen“, und erweckt damit die Vorstellung, der oranische Bestand mache einen erheblichen Teil der 268 im Katalog verzeichneten Werke aus. Es befinden sich jedoch nur zweiundzwanzig Bilder darunter, die aus oranischen Schlössern stammen. Hieraus wird deutlich, in welchem Maße bereits dem späten 18. Jahrhundert, dem noch viele heute verschüttete Quellen zur Verfügung standen, das Wissen über die Geschichte des brandenburgisch-preußischen Gemäldebesitzes abhanden gekommen und die Oranische Erbschaft fast zu einer Legende geworden war, die die gerechte Würdigung der Sammeltätigkeit des Großen Kurfürsten verhinderte.



38. Gerard van Honthorst, *Diana und Nymphen auf der Jagd*

Die vorliegende Studie ist dadurch beeinträchtigt, daß es mir als Westberliner verwehrt ist, umfassende Archivstudien im Deutschen Zentralarchiv in Merseburg zu betreiben. Das benutzte Aktenmaterial ist mir teilweise nur in Abschriften zugänglich geworden. Dank der Hilfsbereitschaft von Herrn Professor Dr. W. Schubert und Herrn G. Eckardt in Potsdam-Sanssouci konnte ich in der dortigen Schlösserverwaltung Inventare und Aktenmaterial einsehen. Zu Dank bin ich auch Herrn B. J. A. Renckens vom Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie in Den Haag verpflichtet, der mir die Einsicht in die von Hofstede de Groot hergestellten und teilweise auch kommentierten Abschriften der oranischen Schloßinventare liebenswürdigerweise gestattete.

- ¹ Archiv der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci. Zur Geschichte der hohenzollernschen Gemäldesammlungen vgl. M. Kühn, *Der Gemäldebesitz der brandenburgisch-preussischen Schlösser*. In: *Gedenkschrift Ernst Gall*, München 1965, S. 403—443, mit einer Übersicht über die Literatur zu diesem Thema von H. Börsch-Supan.
- ² In: P. Seidel, *Gemälde alter Meister im Besitz Seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen*, Berlin (1906), S. 109.
- ³ J. G. Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten*, Berlin 1849, S. XXV.
- ⁴ „Verzeichnis der Gemälde, welche von der Comission zur Einrichtung des Museums aus den Kgl. Schlössern Berlin, Charlottenburg und Potsdam als für das Museum geeignet ausgewählt worden sind.“ Hofmarschallamtsakten, Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.
- ⁵ Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und im Deutschen Museum, 9. Aufl., Berlin 1931.
- ⁶ S. W. A. Drossaers, *Inventaris van de meubelen van het Stadhoudelijk Kwartier met het Speelhuis en van het Huis in het Noordeinde te s'Gravenhage, met aantekingen van C. Hofstede de Groot en Jonkvr. C. H. de Jonge*. In: *Oud Holland XLVII*, 1930, S. 196—236, 241—276.
- ⁷ C. Rost, *Der alte Nassau-Oranische Bilderschatz und sein späterer Verbleib*. In: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, herausgegeben von A. von Zahn, VI, 1873, S. 52—98.
- ⁸ Kgl. Hausarchiv Den Haag, Nr. 2438 D.
- ⁹ Kgl. Hausarchiv Den Haag, Nr. 2438.
- ¹⁰ Kat. 97.
- ¹¹ G. Glück, *Van Dyck*, K. d. K., Stuttgart 1931, S. 263.
- ¹² *Gebirge mit Steinbruch* (1632, Nr. 17); *Paradies* (1632, Nr. 95); *Orpheus* (1632, Nr. 97 = Kat. 63); *Landschaft mit Venus*, von Savery und Poelenburgh (1632, Nr. 98); *Landschaft mit Gewässer voller Fische*, von Savery und Poelenburgh (1632, Nr. 100).
- ¹³ *Venus und Vulkan* (GK I 5532 und 7768) als Luft und Feuer, während *Ceres und Amphitrite Erde und Wasser verkörpern*.
- ¹⁴ GK I 1656, 86,5 x 68,3 cm, z. Z. im Depot. Ein anderes Exemplar im Rijksmuseum in Amsterdam (Nr. 1732) wird von A. Staring (*De Portretten van den Koning-Stadhouder*. In: *Nederl. Kunsth. Jaarboek III*, 1950—51, S. 175), dem das Charlottenburger Bild unbekannt geblieben ist, 1677 datiert.
- ¹⁵ G. Leti, *Ritratti storici . . . della Casa . . . elettorale di Brandeburgo*, Amsterdam 1687, I., S. 336.
- ¹⁶ Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten in Potsdam-Sanssouci.
- ¹⁷ Andere Exemplare des Bildes sind bei J. G. van Gelder (*Rubens in Holland in de zeventiende eeuw*. In: *Nederl. Kunsth. Jaarboek III*, 1950—51, S. 111) verzeichnet.
- ¹⁸ Nach J. G. van Gelder (*Antonie van Dyck in Holland in de zeventiende eeuw*. In: *Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles VIII*, 1959) 1936 an Duveen, New York, verkauft, wo sich das Bildnis der Prinzessin noch 1959 befand, während das Bildnis des Prinzen in das Museum von Baltimore gelangt ist.
- ¹⁹ Im Jagdschloß Grunewald befand sich unter dem Namen Caspar Netscher bis 1945 ein anderes Gemälde, das *Vertumnus und Pomona* darstellte, signiert und 1688 datiert war (GK I 5133, 53 x 45 cm). Da Caspar Netscher 1684 gestorben ist, dürfte es sich um eine Arbeit seines Sohnes Constantin Netscher gehandelt haben. Dieses Bild, das 1764 in der Bildergalerie in Sanssouci hing, ist das von Friedrich dem Großen erworbene, nicht das Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums, wie der Katalog von 1931 irrtümlich angibt.
- ²⁰ Nach dem Format, einem sich dem Quadrat nähernden Hochformat, zu urteilen, hat es sich bei der Komposition vielleicht um die des Bildes im Buckinghampalast gehandelt, von der nach O. Millar (*Pictures in the Royal Collection, Tudor, Stuart and early Georgian Pictures*, London 1963, Nr. 162, Abb. 86) wahrscheinlich eine Version nach Holland gelangt ist.
- ²¹ Vgl. N. Japikse, *Die Oranier*, München 1939, S. 285 ff.
- ²² Th. Morren, *Het Huis Honselaersdijk*, Leiden 1908, S. 67.
- ²³ Die Gemälde der Bildergalerie wurden 1713 versteigert.
- ²⁴ Zentralarchiv Merseburg (Hausarchiv), Oran. Erbschaft, Convolut XXXII.

- 25 Morren, 1908, S. 75.
- 26 Die Transportliste von 1720 und die Liste der 1740 von Knobelsdorff für Berlin vorgesehenen Bilder, deren Original sich im Zentralarchiv in Merseburg befindet, ist mir nur in der Abschrift von Hofstede de Groot im Rijksbureau voor Kunsth. Documentatie in Den Haag bekannt geworden. Die Transportlisten von 1742 und 1746 im Zentralarchiv Merseburg, Oran. Erbschaft, Convolut IX und XXXII, haben mir in einer Abschrift von Paul Seidel vorgelegen.
- 27 Zentralarchiv Merseburg, Rep. 64 I, Nr. 44 RI, gibt nur die Anzahl der Bilder in den einzelnen Räumen an.
- 28 Zentralarchiv Merseburg, ehemals Hausarchiv Berlin-Charlottenburg. Diese drei Inventare weichen nur geringfügig voneinander ab. Das Inventar von 1707 ist in den Beschreibungen am ausführlichsten.
- 29 Kgl. Hausarchiv Den Haag, Archief Willem IV, 46¹. Veröffentlicht von D. F. Slothouwer in seiner Arbeit *De Paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945, S. 278—288.
- 30 Zentralarchiv Merseburg. Das Inventar von 1748, in: Akten des Ministerialarchivs, Abt. III, No. 9, Holländ. Güter 1746/52.
- 31 Schloß Rijswijk: Inventare von 1702 und 1707 im Kgl. Hausarchiv Den Haag. Huis ten Bosch: Inventar von 1667 ebenda.
- 32 Morren, 1908, S. 68.
- 33 C. van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders*. Übersetzung u. Anmerkungen von H. Floerke, Bd. I, München Leipzig 1906, S. 305.
- 34 Glück, 1931, S. 504. Glück weist auf einen Brief der Erzieherin der königlichen Kinder, Lady Roxburgh, vom 13. 8. 1641 hin, in dem sie erwähnt, van Dyck arbeite an einem Einzelbildnis der Prinzessin Maria. Es werde in zwei Exemplaren ausgeführt, von denen das eine für Amalie von Solms bestimmt sei.
- 35 Als beste Ausführung gilt ein ganzfiguriges Exemplar in Turin, Glück, 1931, S. 299.
- 36 L. Donop, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* XVI, Leipzig 1882, S. 305.
- 37 Zentralarchiv Merseburg, Oran. Erbschaft, Convolut IX. Die Transportkosten beliefen sich auf 106 Friedrichdor.
- 38 Die Bildnisse des Prinzen Georg von Dänemark, Jakob II. und der Anna Heyde sind im Generalkatalog der Staatl. Schlösser und Gärten als Werke von Wissing verzeichnet. Vermutlich stammen auch die anderen Porträts von diesem Künstler.
- 39 Staring (1950—51, S. 181) weist drei andere Exemplare nach. Nach einem Brief von Constantin Huygens an seinen Bruder Christian vom Oktober 1685 entstand das Original 1685 in Dieren. Vgl. auch Millar, 1963, S. 138 f. Möglicherweise sind die dort aufgeführten Bildnisse Marys II. als Prinzessin von Oranien und der Königin Anna als Prinzessin von Dänemark von Wissing Repliken der ehemals in Berlin befindlichen Porträts.
- 40 Meyering u. Glauber sind besonders für die Ausstattung des Schlosses Het Loo herangezogen worden.
- 41 In erster Linie wäre hier an den 1740 begonnenen Bau des Neuen Flügels am Charlottenburger Schloß zu denken.
- 42 F. Nicolai, *Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam*, 2. Aufl., Berlin 1779, S. 668—672. Aufzählung von Gemälden in sechs Zimmern hinter der Bildergalerie: „Auch diese Zimmer sind alle voll von größtentheils vortrefflichen Gemälden, die zum Theil noch nicht aufgestellt sind.“
- 43 Die Herkunft des Bildes aus der Oranischen Erbschaft war bereits 1930 von E. Henschel-Simon in ihrem Katalog der Bildergalerie von Sanssouci (Nr. 117) vermutet worden. Die Bestätigung gibt die aufgeschriebene charakteristische Galerienummer „N 65“.
- 44 Laut Inventar von 1758 damals noch in Honselaersdijk vorhanden (Slothouwer, 1945, S. 284).
- 45 F. W. Hudig, *Frederik Hendrik en de kunst van zijn tijd*, Amsterdam 1928, S. 22.
- 46 Nach dem 1965 im Manuskript abgeschlossenen ausführlichen wissenschaftlichen Katalog der Bildergalerie von G. Eckardt, dessen Druck von der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten in Potsdam-Sanssouci vorgesehen ist, vertritt J. Müller Hofstede die Ansicht, daß zumindest die Komposition auf Rubens zurückgeht.
- 47 Das beste Exemplar befindet sich im Prado (R. Oldenbourg, *P. P. Rubens, K. d. K.*, 4. Aufl., S. 377). Der Genius mit dem Adler in den Lüften ist bei der Replik im Schloß Köpenick weggelassen.
- 48 Hudig, 1928, S. 23.

- 49 Vom Bildnis Karls I. befindet sich ein anderes Exemplar in Schloß Windsor (Glück, 1931, S. 382).
- 50 „M. Goringe qui marche bien d'assez bonne grace, arriva icy hier. Aujourd'hui il a présenté à S. Alt.^e les deux portraits de Leurs Ma.^{tez} de la Grand Bretagne; à la verité très beaux, et un aussi noble travail de la main de Van Dijk que, peut estre on ayt encor veu. Les Robbes Royales y sont de grand volume; et la Reine chargée de pierreries à merveille, sans aucun ligne autour du col ni le sein. S. A. les agrée extremement, et par son ordre je viens de les envoyer à Serwouters, pour les faire aussi tot mettre dans leurs places à Rijswijk . . .“ Zitiert nach Slothouwer, 1945, S. 344.
- 51 Das bereits 1632 im Oude Hof erwähnte Bildnis hat Hofstede de Groot (1930, Nr. 168) als Porträt der Gemahlin Gaspards I. de Coligny (vermählt 1514, gestorben 1541) angesprochen. Es kommen jedoch auch andere Damen mit dem Namen Louise de Montmorency in Frage, zum Beispiel eine um 1500 geborene Tochter des in den Niederlanden ansässigen Oger de Montmorency, die Nonne wurde.
- 52 Im Katalog der Gemäldegalerie von 1931 als „Heemskerck (?)“. F. Winkler (Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, S. 322) schreibt das Bild Antonis Mor zu und datiert es auf Grund eines verwandten Porträts in Philadelphia von 1548 gegen das Ende der vierziger Jahre. Dieses Datum würde eine Identifizierung mit der noch im 15. Jahrhundert geborenen und 1541 gestorbenen Gemahlin Gaspards I. de Coligny verbieten. Nach M. J. Friedländer (Die altniederländische Malerei, XII, Leiden 1935, S. 190, Nr. 225) „wahrscheinlich van Hemessen“.
- 53 J. G. van Gelder, De opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts Bosschaert en Gonzales Cocques. In: Oud Holland 64, 1949, S. 41—56.
- 54 Slothouwer, 1945, S. 334. Van Gelder (1949, S. 42) bezieht die Zahlung auf das 1940 in Middelburg verbrannte Bild „Venus und Adonis“.
- 55 Van Gelder (1949, S. 42), dem das Berliner Bild unbekannt geblieben ist, bezieht die Zahlung von 1645 auf ein im Inventar des Schlosses Honselaersdijk von 1758 erwähntes Bild im Raum 33: „De Godinne Flora, verzelt met kinderties, bloemen en vrugten dragende, geschildert door Pater Zegers“, möglicherweise ein zweites Exemplar des Bildes, das in älteren oranischen Inventaren nicht vorkommt. Das Berliner Bild galt im Berliner Schloß als „Eine Prinzessin von Oranien als Göttin der Natur“. Es fällt auf, daß man in mehreren Historienbildern von Willeboirts Porträts erkennen wollte. So wurde das Gemälde „Dido und Aeneas“ (Kat. 135) wohl zu Unrecht als Allegorie auf die Vermählung des Großen Kurfürsten mit Luise Henriette gedeutet. „Jason und Medea“ (Kat. 106) wurde von Puhlmann 1790 als „Ein historisches Familiengemälde“ verzeichnet. Auch bei einem Gemälde, das in den Berliner Inventaren „Ein Prinz von Oranien als Mars, von Venus bewaffnet“ heißt (GK I 7590, seit 1767 in der Bildergalerie nachgewiesen, seit 1945 verschollen), ist zweifelhaft, ob Mars ein Porträt ist. Bei einem zweiten Exemplar im Rijksmuseum in Amsterdam (Nr. 2686) gilt der Mars als ein Porträt des Prinzen Friedrich Heinrich; van Gelder (1949, S. 43, Anm. 1) vermutet dagegen ein Bildnis des Großen Kurfürsten.
- 56 Knobelsdorff hatte noch folgende Gemälde für Berlin vorgesehen: ein Markt von Asselyn, zwei Supraporten mit Kindern von Dodyns, Kaiserin Livia von van der Ulft, Krönung der Maria Medici und Krönung Heinrichs IV. von Frankreich von unbekanntenen Künstlern, Triumph des Saturn von de Grebber, eine Landschaft von Vorstermann oder H. Saftleven und ein Bildnis des Marquis d'Aytona von van Dyck, das erst 1746 nach Berlin gelangte (Kat. 132).
- 57 Hofstede de Groot, 1930, Nr. 146.
- 58 G. Upmark, Ein Besuch in Holland. Aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin. In: Oud Holland 18, 1900, S. 117—128, 144—152, 199—210.
- 59 Im Inventar von 1694 aufgeführt als: „Het deercamertje van Haere Majesteyt. Het is geapropriateert met 18 vaststaende schilderijen.“
- 60 H. Börsch-Supan, Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald, Berlin 1964, Nr. 1—12.
- 61 Morren, 1908, S. 76; Slothouwer, 1945, S. 86.
- 62 W. Bode bei P. Seidel, 1906, S. 110 f.
- 63 Slothouwer, 1945, S. 276 f.
- 64 In dem 1758 von M. Verheijde verfaßten Inventar sind „Pomona und Vertumnus“ und „Zephir und Flora“ als Werke von Honthorst aufgeführt, während die dritte Supraporte als „Een dito godin door R. Duval“ bezeichnet ist (Slothouwer, 1945, S. 283).
- 65 Slothouwer, 1945, S. 300.
- 66 Slothouwer, 1945, S. 64.

- 67 L. Dimier, *Fontainebleau*, 3. Aufl., Paris 1925, Abb. S. 61.
- 68 Hudig, 1928, S. 22; Slothouwer, 1945, S. 50 ff.
- 69 Vermutlich ist Soliman II. gemeint, der 1529 vergeblich Wien belagerte.
- 70 W. Bode, *Rembrandts früheste Tätigkeit in seiner Vaterstadt Leiden*. In: *Die graphischen Künste III*, 1881, S. 55.
- 71 HdG Nr. 32.
- 72 Die Erwähnung findet sich bereits in der zweiten Auflage der „Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam“ von 1779, S. 659.
- 73 M. Schasler, *Berlins Kunstschatze*, Berlin 1856, S. 192, Nr. 274. Zuerst im Inventar des Berliner Schlosses von 1793 erwähnt, das jedoch das Bild von Lievens nicht verzeichnet. Bode (1881, S. 55) hat rechts unten die aufgeschriebene Galerienummer „89“ gelesen, die inzwischen entfernt worden ist. Da es sich nicht um die Galerienummer von Honselaersdijk handeln kann, die „39“ hätte lauten müssen, dürfte die Zahl eine um 1700 angebrachte Numerierung gewesen sein, wie sie entsprechend auf vielen Bildern in den Schlössern noch zu finden ist. Diese Nummern können vielfach mit den noch vorhandenen Inventaren von 1698 und 1699 in Verbindung gebracht werden.
- 74 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind zahlreiche Gemälde aus dem Berliner Schloß nach Königsberg gebracht worden.
- 75 Das Bild zeigt einen späteren Moment des Geschehens als Rembrandts Gemälde von 1628. Delila gibt den Soldaten ein Zeichen, daß die Haare abgeschnitten seien und die Festnahme und Blendung erfolgen könne. Die Anordnung von Simson und Delila — diese auf einem Polster sitzend mit ausgestreckten Beinen, jener flach auf dem Bauch liegend, den linken Arm nach vorn gebogen — ist durch Rubens' Gemälde des gleichen Themas in der Sammlung Neuerburg in Hamburg inspiriert (H. G. Evers, *Rubens und sein Werk*, Brüssel 1943, Abb. 54). Ein weiterer Reflex dieser Komposition im Rembrandtkreis ist eine kleine Zeichnung in Leiden (W. R. Valentiner, *Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen I*, Berlin, Leipzig 1925, Nr. 141). Die Unabhängigkeit der Gestaltung von Rembrandts Fassung, der Lievens in seiner kleinen Grisaille in Amsterdam verpflichtet ist (Zuschreibung an Lievens von K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, Abb. 173), läßt eine frühere Entstehung vermuten. Dagegen scheint die Fassung des Themas in Halbfiguren, ebenfalls in Amsterdam (Bauch 1960, Abb. 173a), in der Anordnung von Simson und Delila auf das ehemals Königsberger Bild zurückgreifen. Der etwas äußerlich verwendete Effekt der verdeckten Lichtquelle erinnert noch an das zwischen Lievens und Rembrandt strittige Bild „Esther und Haman“ von 1625 in Raleigh. Der in der Fläche ausgebreitete szenische Ablauf, der etwas ungeschickt durch die Säule zäsiert ist, würde der von Bauch beschriebenen Neigung (Zum Werk des Jan Lievens, in: *Pantheon XXV*, 1967, S. 166) von Lievens, im Gegensatz zu Rembrandt „alles mehr nebeneinander anzuordnen“, entsprechen und auch einen Unterschied zu der Komposition von Rubens bezeichnen. Die rechts unten aufgeschriebene Galerienummer „N. 110“ ist im Duktus weder den Galerienummern von Honselaersdijk und dem Oude Hof noch denen der preußischen Schlösser um 1700 ähnlich.
- 76 Bode, 1881, S. 65. Bei den Strichen, die Bode am rechten Bildrand als Rest einer Signatur „R“ gedeutet hat und die im Katalog der Gemäldegalerie von 1931 faksimiliert sind, handelt es sich um Retuschen des weitmaschigen Krakelees, wie eine freundlicherweise durch die Direktion der Gemäldegalerie gestattete eingehende Untersuchung des Bildes ergab.
- 77 Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13.—18. Jhdts. im Museum Dahlem, Berlin 1958, S. 70.
- 78 J. G. van Gelder, *Rembrandt's vroegste ontwikkeling*. In: *Mededelingen der koninklijke Ned. Akademie der Wetenschappen*, Teil 16, Nr. 5, 1953, S. 293 ff. Vgl. auch S. Slive, Huygens en Rembrandt. In: *Burlington Magazine* 94, 1952, S. 263, der sich auf einen 1952 gehaltenen Vortrag van Gelders bezieht.
- 79 Abb. Bauch, 1960, S. 219, Abb. 180, als G. Dou (?). Nach G. Isarlo (*L'Amour de l'Art*, Nov. 1932, S. 5, Anm. 8) und Slive (1952, S. 263, Anm. 13) von Willem de Poorter. Nach van Gelder (1953, S. 293) „Rembrandt (met leerling)“.
- 80 Hofstede de Groot, 1930, Nr. 64.
- 81 K. Bauch, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin 1966, Nr. 9.
- 82 Bauch, 1960, S. 218.
- 83 G. Waagen, *Verzeichnis d. Gemälde-Sammlung d. Königl. Museums zu Berlin*, Berlin 1830, Nr. II 311.

- ⁸⁴ J. G. van Gelder, Probleme der Frühzeit und Überblick über neue archivalische Funde (Bericht über einen Vortrag auf der Münchner Arbeitstagung zur Rembrandt-Forschung). In: Kunstchronik I, 1957, S. 120 u. 137. Van Gelder bemerkt hier, das Inventar von 1632 sei sehr gewissenhaft verfaßt.
- ⁸⁵ HdG, Nr. 213. Slive (1952, S. 263) räumt ein, das 1632 erwähnte Bild könnte trotz der Notiz „een groot stuk“ das Berliner Gemälde sein.
- ⁸⁶ K. Bauch hat in seinem Aufsatz „Zum Werk des Jan Lievens“ (In: Pantheon XXV, 1967, S. 160 f.) die großformatigen Bilder aus Lievens' Frühzeit zusammengestellt, die sämtlich Halbfigurenkompositionen sind.
- ⁸⁷ Bode, 1881, S. 65.
- ⁸⁸ Bauch, 1966, Nr. 99.
- ⁸⁹ Abb. bei Bauch, 1967, S. 167. Die Komposition, die von Rembrandt beeinflusst ist, läßt sich deutlicher in der Radierung von Lievens nach dem Bild studieren.
- ⁹⁰ Bauch, 1966, Nr. 51. Nach Bauch (1967, S. 167) geht die Lösung von Lievens über die des Rembrandtschen Werkes hinaus. „In dem hohen Pathos der bloßen Form und der reinen Gebärde... erreicht Lievens seine höchste Leistung.“
- ⁹¹ Glück, 1931, S. 94.
- ⁹² Glück, 1931, S. 418 und 420.
- ⁹³ Von Hofstede de Groot (1930, Nr. 249) irrtümlich mit einem Gemälde im Centraal Museum Utrecht (Catalogus 1952, Nr. 19) gleichgesetzt.
- ⁹⁴ C. Vosmaer, De ordonnantie-boeken van prins Frederik Hendrik over de jaren 1637—1650. In: Kunstchronik 1861, N. S. II, S. 38.
- ⁹⁵ P. Seidel, Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des XVII. Jahrhunderts in Berlin. In: Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 122.
- ⁹⁶ Von den aus den Schlössern in die Berliner Gemäldegalerie gelangten Werken Rembrandts stammen vermutlich folgende aus dem Besitz des Großen Kurfürsten: „Die Frau des Tobias mit der Ziege“ (KFM 805), „Der Traum Josephs“ (KFM 806), „Selbstbildnis in Samtbaret“ (KFM 808), „Rembrandts Gattin Saskia“ (KFM 812), „Simson und Delila“ (KFM 812 A), „Alter Mann“ (KFM 2060).
- ⁹⁷ Zentralarchiv Merseburg (Haus-Archiv), Rep. XIV, C, 2. Gutachten über einen Firnis, mit dem Gerhard Dagly „beinah 2000 Stück“ in den genannten zehn Schlössern überzogen hat.
- ⁹⁸ Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.
- ⁹⁹ Der in Anm. 97 erwähnte Firnis war als Schutz gegen die Feuchtigkeit in den Schlössern gedacht. Es wäre an einigen sehr dunkel gewordenen Bildern im Depot des Neuen Palais, die vermutlich mit diesem Firnis behandelt worden sind, zu untersuchen, woraus er bestand und in welchem Maß er sich später eventuell als schädigend erwies.
- ¹⁰⁰ Aus der Mitteilung Friedrichs des Großen an seine Schwester Wilhelmine über die Ausstattung der Bildergalerie in Sanssouci in einem Brief vom 30. 11. 1755 (Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth. Herausgeg. von G. B. Volz, II, Berlin Leipzig 1926, S. 321), die Galerie sei „toute nouvelle“, er habe nichts aus dem Berliner Schloß genommen, spricht weniger Pietät gegenüber der von seinen Vorfahren zusammengetragenen Sammlung, als Stolz auf seine eigene Erwerbungsstätigkeit.
- ¹⁰¹ J. G. Puhmann, Beschreibung der Gemählde, welche sich in der Bildergalerie, den daranstossenden Zimmern, und dem weissen Saale im Königl. Schlosse zu Berlin befinden. Berlin 1790.

Verzeichnis abgekürzt zitierter Quellen und Literatur

- | | |
|--|---|
| <p><i>Ausst. 1890:</i> Katalog der Ausstellung von Werken der Niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1890.</p> <p><i>A. v. S. 1675:</i> Testament der Amalie von Solms. Bilderlisten veröffentlicht von C. Rost in: Zahns Jahrbücher f. Kunstwissenschaft VI, 1873, S. 52—98.</p> | <p><i>Die Gemäldegalerie, 1929:</i> Staatliche Museen Berlin. Die Gemäldegalerie. Die deutschen und altniederländischen Meister, Berlin 1929.</p> <p><i>Die Gemäldegalerie, 1932:</i> Die holländischen Meister, 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1932.</p> <p><i>Eckardt 1964:</i> Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci, Potsdam 1964. (Auszug aus dem bis-</p> |
|--|---|

- her nicht veröffentlichten ausführlichen Katalog von G. Eckardt.)
- H. 1707, 1713, 1719*: Inventare des Schlosses Honseleersdijk. Die Zählung der Inventarnummern ist für Erd- und Obergeschoß gesondert. Die mit * versehenen Nummern beziehen sich auf das Erdgeschoß.
- H. C. 1708*: Listen über die Verteilung der Bilder aus dem Besitz der Fürstin Henriette Catharina von Anhalt-Dessau. Veröffentlicht von C. Rost in: Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft VI, 1873, S. 52—98.
- Henschel-Simon 1930*: E. Henschel-Simon, Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie zu Sanssouci, Berlin 1930.
- Hofstede de Groot 1930*: Anmerkungen von Hofstede de Groot zum Inventar des Stadhouderlijk Kwartier und des Oude Hof von 1632 in: Oud Holland XLVII, 1930, S. 196—236 u. 241—276.
- H. t. B. 1667*: Inventar des Huis ten Bosch.
- Inv. 1811*: Handschriftliches Verzeichnis der Gemälde in den Schlössern Berlin, Charlottenburg, Potsdam, Sanssouci, dem Neuen Palais und dem Marmorpalais von 1811.
- Kat. Grunewald 1964*: Helmut Börsch-Supan, Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald, Berlin 1964.
- Leti 1687*: G. Leti, Ritratti storici, politici, cronologici e genealogici della casa Serenissima, & elettorale di Brandeburgo, Amsterdam 1687.
- Liste 1720, 1740, 1742, 1746*: Listen der Bildertransporte nach Berlin.
- Nicolai 1779*: F. Nicolai, Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, 2. Auflage, Berlin 1779.
- Oesterreich 1764*: M. Oesterreich, Beschreibung der Königlichen Bildergalerie und des Kabinetts in Sanssouci, Potsdam 1764.
- O. H. 1632, 1667, 1673, 1707, 1748*: Inventare des Oude Hof in het Noordeinde in Den Haag. Das Inventar von 1632 ist veröffentlicht in: Oud Holland XLVII, 1930, S. 196—236 und 241—276.
- Ordonnantieboeken*: Zahlungsanweisungen für Bau und Ausstattung der Schlösser des Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien, auszugsweise veröffentlicht von D. F. Slothouwer in: De Paleizen van Frederik Hendrik, Leiden 1945, S. 261 ff.
- Puhlmann 1790*: J. G. Puhlmann, Beschreibung der Gemälde, welche sich in der Bildergalerie, den daranstossenden Zimmern und dem weissen Saale im Königl. Schlosse zu Berlin befinden, Berlin 1790.
- Rumpf 1794*: J. D. F. Rumpf, Beschreibung der äußeren und inneren Merkwürdigkeiten der Königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam, Berlin 1794.
- Schasler 1856*: Berlins Kunstschätze, Bd. II, Berlin 1856.
- Seidel 1906*: P. Seidel, Gemälde alter Meister im Besitz Seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen, Berlin (1906).
- St. Kw. 1632*: Inventar des Stadhouderlijk Kwartier in Den Haag, veröffentlicht in: Oud Holland XLVII, 1930, S. 196—236 und 241—276.
- Van Gelder 1949*: J. G. van Gelder, De opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts Boschaert en Gonzales Cocques. In: Oud Holland LXIV, 1949, S. 41—56.
- Van Gelder 1950/51*: Rubens in Holland in de zeventiende eeuw. In: Nederlandsch kunsthistorisch Jaarboek III, 1950/51, S. 103—150.
- Wagen 1830*: G. F. Waagen, Verzeichnis der Gemäldeammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830.

Archivalien und Literatur sind nur zitiert, soweit die Angaben für die Fragen der Identifizierung, der Provenienz und der Zuschreibung wichtig sind.

KATALOG

Vermächtnis der Amalie von Solms

Den Prinzen Friedrich und Ludwig von Brandenburg vererbt

- I. ANTONIS VAN DYCK,
VENUS IN DER SCHMIEDE VULKANS (GK I 7762).
Ö/L, 107 x 144,5 cm, Bildergalerie Sanssouci, Abb. 2.
O. H. 1667, Nr. 55: „Een schilderije van Pallas en Vulkanus met eenige cupidootjens, gemaect . . .“;
O. H. 1673, Nr. 3; A. v. S. 1675, B 3: Thetis by Vulkan om te wapenen voor Achilles door A. van Dyk, 1800 fl.; Oesterreich 1764, Nr. 102; Henschel-Simon 1930, Nr. 42: Werkstattwiederholung; Eckardt 1964, Nr. 44: eigenhändig.
2. Peter Paul Rubens,
Diana auf der Hirschjagd (KFM 774).
Ö/L, 176 x 479 cm, ehemals Gemäldegalerie Berlin,

1945 verbrant; Abb.: Oldenbourg, K. d. K. 357. 1641 mit Rubens' Nachlaß versteigert; O. H. 1667, Nr. 158; A. v. S. 1675, B 95: Eene heele groote Jaght zijnde de Beelden door Rubens en de herten en honden door Snijders gedaan, 1500 flr.; Inv. Potsdam 1698, Nr. 22 (?): Eine Hirschjagd, nach Berlin; Puhlmann 1790, Nr. 46; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

3. ANTONIS VAN DYCK,
DIE KINDER KARLS I. VON ENGLAND (GK I 10082).
Ö/L, 166 x 205 cm, Bildergalerie Sanssouci, Abb. 1. O. H. 1667, Nr. 79; O. H. 1673, Nr. 75; A. v. S. 1675, B 60: Een groot stuck met conterfeitsels van het huys van England door van Dyk, 1200 flr.; Leti 1687, I., S. 336; Puhlmann 1790, Nr. 30; 1830—1906 in der Gemäldegalerie; Eckardt 1964, Nr. 41.

4. CASPAR NETSCHER,
WILLEM III. VON ORANIEN (GK I 5342).
Ö/L, 78,9 x 64 cm, sign., dat. 1674, Jagdschloß Grunewald, Abb. Kat. Grunewald 1964, Nr. 136.
A. v. S. 1675, B 109: Conterfeitsel van Zyne Hoghh. door Netscher, 350 flr.; Nicolai 1779, S. 872; HdG, Nr. 288; Kat. Grunewald 1964, Nr. 136.

5. JAN MIJTENS,
ALBERTINE VON NASSAU-DIETZ, HENRIETTE CHATHARINA VON ANHALT-DESSAU UND MARIA VON PFALZ-SIMMERN (GK I 1677).
Ö/L, 163 x 141 cm, Schloß Celle.
O. H. 1673, Nr. 32; A. v. S. 1675, B 32: Een groot stuck door Jan Mytens, 550 flr.; im Generalkatalog als „Augustin Terwesten“ geführt; um 1940 vom vorm. preußischen Königshaus nach Celle verkauft.

6. A. v. S. 1675, B 53: Een stuck door *J. Mytens*, 300 flr.; *verschollen*.

7. A. v. S. 1675, B 93: Bloemen van *Christian Luchs* (Christian Luycks, Antwerpen 1623—53 nachweisbar), 300 flr.; *verschollen*.

8. Vermutlich *Jan Brueghel d. J.*,
Amphitrite (GK I 7722).
Ö/H, 46 x 83 cm, *verschollen*, Abb. 3.
O. H. 1667, Nr. 46; O. H. 1673, Nr. 13: Een schilderije sijnde een landschap met beesten, vissen en figurties door R. Savery gedaen; A. v. S. 1675, B 13: Een stuck van Breughel, 300 flr.; im späten 19. Jh. in der Bildergalerie Sanssouci.

9. A. v. S. 1675, B 57: Een stuck van *Prinzesse Louise* (Prinzessin Luise Hollandine, Tochter Friedrichs V. von der Pfalz, 1622—1709), 200 flr.; *verschollen*.

10. Möglicherweise *Jan Brueghel d. J.*,
Ceres und Amphitrite (GK I 7759).
Vor 1945 Schloß Königswusterhausen. *Verschollen*.
Zwei andere Exemplare, GK I 7760, in der Bildergalerie Sanssouci (Abb.: Seidel 1906, S. 106) und GK I 5552, ehem. Neues Palais, *verschollen*. O. H. 1667, Nr. 47: Een schilderije van de Somer met Bacchus, Ceres en Pomona met allerley soorten van fruyten gemaect bij . . . ; O. H. 1673, Nr. 14: als R. Savery; A. v. S. 1675, B 14: Nogh een stuck van Breughel, 400 flr.

11. WILLEM VAN HONTHORST,
WILHELM HEINRICH, KURPRINZ VON BRANDENBURG (GK I 1574).
Ö/H, 48 x 34 cm, Potsdam, Neues Palais.
Möglicherweise O. H. 1667, Nr. 24: Een schilderije denoterende de lestgebooren Prince van sijne Hooght Prins Friederich H. Lo. Memorie (Friedrich V. von der Pfalz; sein jüngster, 1632 geborener Sohn war Gustav Adolf, der allerdings 14 Jahre alt wurde) en haere Hoogheyte sweewende in de lucht engelswijze gemaect by Honthorst; A. v. S. 1675, B 112: Een vliedend kindt, 60 flr.; Charlottenburg 1705, Nr. 107; vor 1945 Schloß Monbijou.

12. Möglicherweise O. H. 1667, Nr. 113: Een schilderije van den Cheurprinz; O. H. 1673, Nr. 50: als Wieling, Wilhelm Heinrich auf einem Kissen sitzend; A. v. S. 1675, B 50: Een Conterfeitsel ten voeten van een jongh Prins door *Wielingh*, 40 flr.; *verschollen*.

13. O. H. 1667, Nr. 54: Een schilderije van Venus en Adonis darbije leggende met verscheide cupidootjens gemaect; O. H. 1673, Nr. 19: als *Poelenburgh*; A. v. S. 1675, B 19; Venus en Adonis, 100 flr.; *verschollen*.

14. ROELANT SAVERY,
DAS PARADIES (KFM 710).
Ö/H, 78 x 135 cm, sign., dat. 1626, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb.: Die Gemäldegalerie 1932, S. 146. St. Kw. 1632, Nr. 95; O. H. 1673, Nr. 12; A. v. S. 1675, B 13: Een Stuck van Savery vol werk, 330 flr.; möglicherweise Inv. Oranienburg 1699, Nr. 136: Adam und Eva im Paradies mit allerhand Tieren; Puhlmann 1790, Nr. 48; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; Hofstede de Groot 1930, Nr. 95: Wahrscheinlich 1626 von der Stadt Utrecht Amalie von Solms geschenkt.

15.—20. Möglicherweise *Gerard van Honthorst*,
Brustbild einer Dame in Witwenschleier (GK I 2481).
Ö/H, 72 x 54 cm, 1632 dat.; Gerard van Honthorst,

Brustbild einer Dame in blauem Jagdkostüm (GK I 6136), Ö/L, 72 x 58 cm, sign., dat. 1632; Willem van Honthorst, Oranische Prinzessin (GK I 6971), Ö/H, 75 x 60 cm, sign., dat. 1638. Sämtlich ehemals Schloß Berlin und seit 1945 verschollen. Die übrigen drei Bildnisse sind nicht identifizierbar. A. v. S. 1675, D 100: Een vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst, 100 flr.

21.—23. *Gerard van Honthorst, Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst* (GK I 1047) und *Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg* (GK I 1045), beide Ö/H, 52 x 39 cm. Seit 1919 verschollen. Das dritte Bildnis ist nicht identifizierbar. O. H. 1667, Nr. 6—14: Negen contrefeijtsels van Ger. Honthorst van de kinderen van haer Hoogheyt Amalia van Solms, Nr. 15/16. Twee van de Cheurvorst Friedrich Wilhelm van Brandenburg en prinsesse Royal Maria I. Stuart; O. H. 1673, Nr. 42—52; A. v. S. 1675, B 41: Drie van de elff kleene conterfeijtsels door Honthorst, 90 flr.; Inv. Berlin 1793; 1919 nach Holland abgegeben.

24. A. v. S. 1675, B 131: Conterfeijtsel van Prins Willem I., 12 flr.; verschollen.

25. A. v. S. 1675, B 130: Out Conterfeijtsel, 8 flr.; nicht identifizierbar.

26. A. v. S. 1675, B 121: Noch een out Conterfeijtsel, 8 flr.; nicht identifizierbar.

27. O. H. 1667, Nr. 28: *Sijne Hoogheyt Prince Willem Ho. Lo. Memoire so groot als t'leven als de zelve naar England ging gemaect bij . . .* O. H. 1773, Nr. 31; A. v. S., B 31: Conterfeijtsel van Prins Willem II. gedaen door *Honthorst*, 150 flr.

28. A. v. S. 1675, B 114: Een Conterfeijtsel, 12 flr.; nicht identifizierbar.

29. O. H. 1673, Nr. 24 als *N. Picart* (Jean Michel Picart?); A. v. S. 1675, B 24: Vase met bloemen, 24 flr.; verschollen.

30.—33. A. v. S. 1675, B 101: Een Vierde in 16 Cabinetstuckjens, 35 flr.; nicht identifizierbar.

34.—42. A. v. S. 1675, B 134: Een Vierde in 35 stuckjens soo van Olig als waterverwe gedaen door verscheide meesters, 65 flr.; nicht identifizierbar; möglicherweise nur acht Bilder.

43. A. v. S., B 133: Een Vierde van de vijf Rollen zonder Raam, 5 flr. Die Anzahl der Bilder ist nicht festzustellen.

Besitz der Herzogin Maria von
Simmern

Friedrich III. von Brandenburg vererbt

44. *Peter Paul Rubens, Flucht der Cloelia* (KFM 964). Ö/L, 236 x 343 cm, ehemals Gemäldegalerie Berlin, 1945 verbrannt, Abb. 4. St. Kw. 1632, Nr. 78: Rubens oder van Dyck; O. H. 1667, Nr. 89; A. v. S. 1675, A 61: Clelia met d'andere Magden door den Tijber vlygtende uijt het Leger van Porsenna, door Rubens geschildert, 2600 flr.; vor 1697 Friedrich III. von Brandenburg vermacht; vermutlich Inv. Oranienburg 1699, Nr. 214; Puhmann 1790, Nr. 64 als Diepenbeck; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; van Gelder 1950/51, S. III f.

Besitz der Fürstin Henriette
Catharina von Anhalt-Dessau

*1708 der Markgräfin Johanna Charlotte von
Brandenburg-Schwedt vererbt*

45. ROELANT SAVERY,
PAPAGEL, ZWEI FRÖSCHE UND KREBS (KFM 670). Ö/H, 28 x 20 cm, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, ausgeliehen an das Städt. Museum Wiesbaden. Liste der „Schilderijen op Oraniewout“ (vor 1697), Nr. 129: Een kaketu van Savoré, H. H. v. Anhalt gelegateert; H. C. 1708, Los 2, Nr. 6: Ein Cakedou v. Saverij, 40 Thlr.; Rumpf 1794, S. 140; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

46. CASPAR NETSCHER,
VERTUMNUS UND POMONA (KFM 850). Ö/L, 50 x 40 cm, sign., dat. 1681, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem. Liste der „Schilderijen op Oraniewout“ (vor 1697), Nr. 11: Pomona en Vertimnus door Netsker, 170 flr.; H. C. 1708, Los 2, Nr. 11: Vertumnus und Pomona von Netscher, 50 Thlr.; Rumpf 1794, S. 50 (Berliner Schloß); 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; HdG 25; vgl. Anm. 19.

47. Vermutlich *Antonis van Dyck*, Kopie, Verlobung der heiligen Katharina (GK I 691). Ö/L, 116 x 103 cm, ehemals Schloß Berlin, verschollen. H. C. 1708, Los 2, Nr. 14: Verlobung der St. Catharina, Copey nach van Dyck, 40 Thlr.; Nicolai 1779, S. 670 als van Dyck.

48. Vermutlich WILLEM VAN HONTHORST, BILDNIS DER AMALIE VON SOLMS (KFM 1017). Ö/H, 83 x 81 cm, achteckig, Gemäldegalerie Ostberlin.

H. C. 1708, Los 2, Nr. 15: Zwey portraits von Damen, Bruststück von Honthorst, in achteckigen Rahmen, 50 Thlr.; 1830 an die Museen gegeben. Die rechts unten aufgeschriebene Galerienummer „329“ stammt aus der Zeit um 1700 und bezieht sich vermutlich auf ein verschollenes Inventar des Berliner Schlosses.

49.—54. Vermutlich WILLEM VAN HONTHORST, KARL LUDWIG VON DER PFALZ (?) (GK I 854), Ö/H, 74 x 59,2 cm; ELISABETH STUART, Königin von Böhmen (GK I 1104), Ö/H, 75 x 61 cm; FRIEDRICH V., Kurfürst von der Pfalz, König von Böhmen (GK I 2624), Ö/H, 74 x 59 cm; RUPRECHT VON DER PFALZ (?) (GK I 6137), Ö/H, 74 x 59 cm; KURFÜRSTIN LUISE HENRIETTE VON BRANDENBURG (GK I 6167), Ö/H, 75 x 60 cm; sign., dat. 1646, Abb. 6. Sämtlich Schloß Charlottenburg. Das sechste Bild ist nicht identifizierbar.

A. v. S. 1675, A, C oder D 100: Een Vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst, 100 flr.; H. C. 1708, Nr. 16: Sechs Conterfaits, Brustbilder v. Honthorst; Rumpf 1794, S. 64 (Schloß Berlin): Erwähnung von GK I 1104 und 2624.

55.—60. JAN DE BAEN, GANZFIGURIGE BILDNISSE VON VIER PRINZEN UND ZWEI PRINZESSINNEN aus dem Hause Brandenburg und Nassau-Oranien. Darunter Karl Emil, Kurprinz von Brandenburg (Abb. 5), Friedrich, Prinz von Brandenburg (Abb.: Hohenzollern-Jahrbuch IV, 1900, S. 18), und Wilhelm III. von Nassau-Oranien (Abb.: Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek III, 1950/51, S. 172, 1667 datiert) (GK I 7416—20).

Ö/H, 68 x 50 cm. Fünf Porträts sind noch im Neuen Palais vorhanden, das sechste ist *verschollen*.

Möglicherweise A. v. S. 1675, D 80—84; Vijff

kleine Conterfeijtsels ten voeten uijt van verscheidene gedaan, 600 flr.; H. C. 1708, Nr. 18: Sechs Portraits ganzer Statur v. de Baen, so alle auf der Leinwand aussen benannt sind, 120 Thlr.; Inv. Schwedt 1828, S. 24: Vier Portraits von Prinzen und zwey Porträts von Prinzessinnen aus dem Haus Nassau-Oranien in kleinen ganzen Figuren von Baen.

Besitz der Fürstin Henriette
Catharina von Anhalt-Dessau

Auf unbekannte Weise nach Berlin gelangt

61. Caspar Netscher,
Amalie von Solms (GK I 1061).
Ö/L, 58 x 49 cm, ehemals Schloß Berlin, *verschollen*.
O. H. 1673, Nr. 7; A. v. S. 1675, D 7: Conterfeijtsel van Har Hooght door Netscher, 300 flr.; Puhlmann 1790, Nr. 201: HdG, Nr. 167.

62. Cornelis van Poelenburgh,
Flucht der Cloelia.
Ö/H, ca. 26,5 x 24 cm, ehemals Schloß Berlin, 1806 von französischen Soldaten *entwendet*.

O. H. 1673, Nr. 55; A. v. S. 1675, D 43: Clelia van Poelenburgh gedaan, 210 flr.; H. C. 1708, Los 1 (Henriette Amalie von Nassau-Dietz vererbt); Nr. 4: Cloelia v. Poelenburg, 50 Thaler; Rumpf 1794, S. 37 (Berliner Schloß).

63. Roelant Savery,
Orpheus zähmt die Tiere.
Ö/H, ca. 32 x 42,5 cm, ehemals Schloß Berlin, *verschollen*.

O. H. 1667, Nr. 39: Een schilderije sijnde een Orpheus met allerley gedierde en gevogelte mede gemaect by Roelant Savery; O. H. 1673, Nr. 11; A. v. S. 1675, D 11: Een stuck van Savery, 200 flr.; H. C. 1708, Los 1 (Henriette Amalie von Nassau-Dietz vererbt); Nr. 23: Orpheus v. Savory, 400 Thaler; Rumpf 1794, S. 37; Schasler 1856, Nr. 306 (Schloß Berlin).

Oranische Erbschaft

Transport von 1720 nach Berlin

64. Möglicherweise DINGEMAN VAN DER HAGEN, KARTENSPIELLENDE SOLDATEN (GK I 5191).

Ö/L, 117 x 166 cm; sign., dat. 1652, Jagdschloß Grunewald, Abb.: Kat. Grunewald 1964, Nr. 97.

H. 1707, Nr. 17: Een stuck met soldaten manier van der Bruggen; Liste 1720: 17: Ein Gemälde von Soldaten durch Ter Brugghen; Inv. 1811 im Neuen

Palais als C. Molenaer; Kat. Grunewald 1964, Nr. 97.

65. PAULUS LESIRE,
DAVID LÄSST DEN ÜBERBRINGER VON SAULS KRONE
HINRICHTEN (GK I 2349).

Ö/L 188,8 x 144,2 cm; sign., dat. 1633, Jagdschloß Grunewald, Abb. 10.

H. 1707, Nr. 18: Een Bataille van Frank; H. 1713 und 1719, Nr. 20 (auf diese Inventare bezieht sich die aufgeschriebene Galerienummer „N 20“); Liste 1720: Eine Bataille; Rumpf 1794, S. 143; Kat. Grunewald 1964, Nr. 115.

66. H. 1707, Nr. 21: Een Wintertie van Momper; Liste 1720: 21 Ein Winter; möglicherweise Inv. Berlin 1824 M 298a: Breughel, Winterlandschaft mit einer Wind- und einer Wassermühle 1'8" x 2'4" (= 54 x 75 cm); *verschollen*.

67. Daniel Cletscher (oder Clitsaert),
Belagerung von Grol durch den Prinzen Friedrich Heinrich.

Ö/H, 54 x 99 cm. Dieses oder das folgende Bild ist signiert und 1630 datiert. *Verschollen*.

St. Kw. 1632, Nr. 53: De belegeringe van Grol door Zijn Excie ende door Clitsert geschildert; H. 1707, Nr. 28; Liste 1720, Nr. 28, Eine Belagerung; Rumpf 1794, S. 129 (Schloß Berlin): als Cietener; 1830—1889 in der Gemäldegalerie als Dieteken; Ausst. 1890, Nr. 37 oder 38.

68. Daniel Cletscher (oder Clitsaert),
Belagerung von Herzogenbusch.

Ö/H, 54 x 99 cm; *verschollen*.

St. Kw. 1632, Nr. 54: De Belegeringe van 's-Hartogenbosch, mede door den Ingenieur Clitsert geschildert; H. 1707, Nr. 30; Liste 1720: 32 Eine Belagerung vom Hertzogenbusch durch Cletscher; Rumpf 1794, S. 129 (Schloß Berlin) als Cietener; 1830—1889 in der Gemäldegalerie als Dieteken; Ausst. 1890, Nr. 37 oder 38.

69. H. 1707, Nr. 44: Een spaensche Plondering van Frank (= Sebastian Vrancx); möglicherweise Rumpf 1794, S. 129: Vrank, Aus der Ritterzeit (Schloß Berlin); *verschollen*.

70. Pieter Meulener,
Schlacht bei Antwerpen (GK I 5167).

Ö/L, 132 x 200 cm; sign., dat. 1650, ehemals Schloß Berlin, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 114: Een Stuck van Molenaer representeert Prins Willem de tweede daer hy de Spaense slaet by Antwerpen in het Dorp Brescati (= Braschaet); Liste 1720: 114 Die Bataille von Prescatti durch Molenaer; Ausst. 1890, Nr. 175.

71. FRANS WOUTERS,
DAS PRIAPOPFER (GK I 2740).

Ö/L, 75,5 x 121 cm, Bildergalerie Sanssouci, Abb. 9. H. 1707, Nr. 125; Liste 1720: 125 Ein Opfer von Priapus durch Wouters; Rumpf 1794, S. 50 (Schloß Berlin).

72. Vermutlich *Frans Floris*,
Mars und Venus im Netz des Vulkan (KFM 698).
Ö/H, 150 x 198 cm; sign., dat. 1547, ehemals Gemäldegalerie Berlin, vor 1945 als Leihgabe im Danziger Museum, *vermutlich zerstört*. Abb.: Die Gemäldegalerie 1929, S. 189.

H. 1707, Nr. 129: Een banket der Gooden manier van Heemskerck; Puhlmann 1790, Nr. 220 als Floris; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

73. H. 1707, Nr. 134: Bataille van Soldaten tegen Curassiers door de *ouder Franck* (= Frans Frankken d. Ä.); H. 1713, Nr. 134: Een gevegt door den ouden Breugel; Liste 1720: 134 Eine Bataille von dem alten Breughel, *verschollen*.

74. SIMON DE VOS (zugeschrieben),
DIE ZÜCHTIGUNG AMORS (KFM 704).
Ö/H, 54 x 80 cm, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Abb. 7.

St. Kw. 1632, Nr. 18: Een Cupido die gegeeselt wordt; H. 1707, Nr. 140: Een Spangaert die een venus en cupido geeselt door Frank; H. 1719, Nr. 140, als „junge Frank“; Liste 1720: 140, Eine Geyselung von Cupido durch Franck; Rumpf 1794, S. 51 (Schloß Berlin), als M. de Vos; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

75. BARTHOLOMEUS VAN BASSEN (die Figuren von Frans Francken d. J.),
INNENANSICHT EINER KIRCHE (KFM 695).

Ö/H, 53 x 79 cm; sign., dat. 1624, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb.: Die Gemäldegalerie 1932, S. 8.

St. Kw. 1632, Nr. 14: Een perspectijff, daer een possessie inne gaet, gemaect door van Bassen; H. 1707, Nr. 142: Een Tempel daer een Prester de Ostie draegt door Frank en van Bassen; Liste 1720: 142 Eine Kirche durch Franck und von Bassen; Puhlmann 1790, Nr. 260; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

76. H. 1707, Nr. 143: Een Bataille synde een uytval door don Carlos; Liste 1720: 143 Eine Bataille durch Don Carlos. *Verschollen*.

77. JAN LIEVENS,
RAUB DER PROSERPINA (KFM 823).
Ö/H, 83 x 78 cm, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Abb. 35.

St. Kw. 1632, Nr. 43: Een groot stuck, daer Pluto Proserpina ontschaect, door Jan Lievensz van Leyden; H. 1707, Nr. 144; Pluto die Proserpina schaeckt door Rembrandt; Liste 1720: 144, Die Entführung der Proserpina durch Rembrandt; Nicolai 1779, S. 658: Ein Stück worinn Löwen sind, von Rembrandt; Puhlmann 1790, Nr. 171: als Raub der Proserpina; 1830 an die Gemäldegalerie ge-

geben; Waagen 1830 II 312: Jan Joris van Vliet. In allen Werkverzeichnissen Rembrandts aufgeführt.

78. GERARD VAN HONTHORST,
DAS PUFFSPIEL (KFM 444).

Ö/H, 46 x 65 cm; sign., dat. 1624, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 8.

St. Kw. 1632, Nr. 26: Een schilderije met verscheyden personagien, daarvan twee staen verkeeren (Triakrak spelen), door Hondthorst gemaect; H. 1707, Nr. 145: Een Bordeeltie met Officieren van Honthorst; Liste 1720: 145, Ein Bordel von Honthorst; Puhlmann 1790, Nr. 106; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

79. Antonis van Dyck,
Prinzessin Henriette Maria Stuart.

Ö/L, 132 x 107 cm, *verschollen*, Abb. 11.

H. t. B. 1667, Nr. 34: Van Dyck, Princesse royale; Liste 1720: Vom Haus im Busch 2. Das Portrait der Princesse Royale, Mutter des Königs Wilhelmi von England; Puhlmann 1790, Nr. 158; 1830—1906 in der Gemäldegalerie als Van-Dyck-Schule.

80. Peter Paul Rubens,
Mars und Venus (GK I 2284).

Ö/L, 170 x 193 cm, ehemals Schloß Königsberg, im Krieg nach Rheinsberg verlagert, *verschollen*, Abb. 12.

O. H. 1632, Nr. 241: Voor de schoorsteenmantel een stuck schilderje van Mars ende Venus door Rubbens gemaect, daervoor is hangende een roode armosijne gardijne; O. H. 1707, Nr. 8; Liste 1720: Vom Alten Hofe im Haag 8 Mars und Venus durch Rubens; Rumpf 1794, S. 23 (Schloß Berlin); van Gelder 1950/51, S. 116.

81. ANTONIS VAN DYCK,
WERKSTATTREPLIK, INFANTIN ISABELLA CLARA EUGENIA (GK I 10 026).

Ö/L, 101,5 x 77 cm, Jagdschloß Grunewald, Abb.: Kat. Grunewald 1964, Nr. 76.

Möglicherweise O. H. 1632, Nr. 253; Inv. Rijswijk 1707, Nr. 18; Liste 1720: Das Portrait von der Prinzessin Clara Isabella Eugenia Gouvernante der Spanische Niederlanden durch van Dyck; Puhlmann 1790, Nr. 118; 1830—1906 in der Gemäldegalerie; Kat. Grunewald 1964, Nr. 76.

Transport von 1742 nach Berlin

1740 von Knobelsdorff ausgesuchte Gemälde

82. Willem Wissing,
König Jacob II. von England (GK I 1735).

Ö/L, 218 x 140 cm, vor 1945 im Niederländischen Palais in Berlin, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 5: Haer Majestijts vader Coning Jacobus; Liste 1740: 5, König Jacob von England; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 133 (Schloß Berlin), als Wissing.

83. Willem Wissing,
Maria von Modena, 2. Gemahlin Jacobs II.

Ö/L, 224 x 144 cm, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 6: Haer Majesteijts Schoon moeder Princes van Modena; Liste 1740: Nr. 6 (König Jacob von England) dessen Gemahlin; Liste 1742; Inv. Berlin 1854.

84. Willem Wissing,
Anna Heyde, 1. Gemahlin Jacobs II. (GK I 1736).
Ö/L, 218 x 140 cm, vor 1945 im Niederländischen Palais in Berlin, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 7: Haer Mejestijts eigen moeder Dochter van den Cancelier Heyde; Liste 1740: Mutter der Königin Marie v. England; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 133 (Schloß Berlin), als Wissing.

85. Willem Wissing,
Prinz Georg von Dänemark (GK I 1223).
Ö/L, 123 x 101 cm, ehemals Schloß Berlin, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 8: Prince George van Deenemarken; Liste 1740: 8, Der Printz von Dannemark der Königin Annes Gemahl; Liste 1742.

86. O. H. 1707, Nr. 8: Princes Anna; Liste 1740: Die Königin Anna von England; Liste 1742; *verschollen*.

87. WILLEM WISSING,
WILHELM III., Prinz von Oranien (GK I 1339).
Ö/L, 122 x 100 cm; sign., Schloß Homburg, Abb. 13.
H. 1707, Nr. 11: Syn Majestyt Coning William; Liste 1740: König Wilhelm III. von England; Liste 1742; Inv. Berlin 1824 als Karl II. von England.

88. H. 1707, Nr. 12: Haer Majestijt Coniginne Maria; Liste 1740: 13 Königin Maria von Wissing gemacht; Liste 1742; *verschollen*.

89. Karel Dujardin,
Hügellandschaft mit einem stehenden Ochsen, einem Schaf und einer Ziege.

Ö/L, 62 x 53 cm; sign., *verschollen*.

H. 1707, Nr. 16: Een stuck met hoedies, manier van Carel de gordijn; Liste 1740: 16 von Jardin gemachtes Stück; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 134 (Schloß Berlin); 1830—1906 in der Gemäldegalerie;

HdG Nr. 48 mit Hinweis auf alte Kopie in Schwerin (Kat. 1882, N. 545).

90. H. 1707, Nr. 19: Een Doyst van *Momper*; Liste 1740: Ein Stück von Breughel; Liste 1742: *Momper*; *verschollen*.

91. *Thomas Willeboirts*, Flora, mit Tieren von *Frans Snyders* und Blumen und Früchten von *Daniel Seghers*.

Ö/L, 233 x 304, ehemals Schloß Berlin, *verschollen*, Abb. 19.

Ordonnantieboeken 736 fol. 290: vermutlich dieses Bild und ein Gemälde „Mars und Venus“ 1645 mit 1200 Gulden bezahlt; H. 1707, Nr. 22*: Een stuk van Willeboorts synde een Flora met beesten en bloemen gestoffeert door Snyders en Pater Seger; Liste 1740: 22, 28 Zwei Stücken von Willeboirts; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 129: Eine Prinzessin von Oranien als Göttin der Natur; van Gelder, 1949, S. 42: vgl. Anm. 55.

92. THOMAS WILLEBOIRTS, VENUS AN DER LEICHE DES ADONIS (GK I 5172). Ö/L, 138,3 x 199 cm, sign., Jagdschloß Grunewald, Abb. 18.

Möglicherweise Ordonnantieboeken 736, fol. 145^{vo}: Dieses Bild und „Dido und ihre Schwester“ 1642 mit 1000 Gulden bezahlt. H. 1707, Nr. 28*: Een schreyende Venus met den dooden Adonis en haer schoot van Willeboirts; Liste 1740: 22, 28 Zwei Stücken von Willeboirts; Liste 1746; Puhlmann 1790, Nr. 29; van Gelder, 1949, S. 42, vgl. Anm. 54.

93. *Peter Paul Rubens*, *Geburt der Venus* (GK I 7599). Ö/L, 227 x 249 cm, ehemals Bildergalerie Sanssouci, seit 1945 *verschollen*, Abb. 14.

1677 von Wilhelm III. für 950 Gulden gekauft; H. 1707, Nr. 27*: Een Zee triumph van Venus met Neptunus en Amphitrite door Rubbens; Liste 1740: 27 Ein Stück von Rubens; Liste 1742; Oesterreich 1764, Nr. 23; Henschel-Simon, 1930, Nr. 96.

94.—96. *Albert Meyring* (zwei Werke) und *Jan Glauber* (ein Werk), Felsige Landschaft (GK I 4146), Landschaft mit Architekturen (GK I 4147), Felsige Landschaft (GK I 4148).

Ö/L, sämtlich ca. 138 x 116 cm, seit 1945 *verschollen*.

H. 1707, Nr. 31: Boven de deuren syn drie stucken van Glauber en twee van Meyering landschappen alle 3 op Nr. 31; Liste 1740: 3 Stücken von Meyring; Liste 1742; Inv. Berlin 1854: als Meyring; später als Poussin-Nachahmer geführt.

97. PETER PAUL RUBENS (?), DIE KRÖNUNG DER DIANA (GK I 6293). Ö/L, 165,5 x 187 cm, Bildergalerie Sanssouci, Abb. 15.

H. 1707, Nr. 65: Voor de Schoorsteen een Diana met veel wilde dieren soo levende als doode door Rubbens en Snyders; Liste 1740: 65 von Rubens; Liste 1742; Puhlmann 1790, Nr. 53, als Diepenbeck und Snyders; Henschel-Simon, 1930, Nr. 111, als unbekannter Rubensschüler vor 1620; Eckardt, 1964, Nr. 86, als Rubens.

98. GERARD VAN HONTHORST, MELEAGER UND ATALANTE (GK I 2357). Ö/L, 220 x 165 cm, sign., dat. 1632, Neues Palais, Abb.: Seidel, 1906, S. 113.

H. 1707, Nr. 72: Schoorsteen stuk Atalante en Meleager met het swynshoof van Honthorst; Liste 1740: 72 von Honthorst; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 21 (Schloß Berlin).

99. H. 1707, Nr. 130: Een Italiaens kroegje door *Jan Both*; Liste 1740; Liste 1742; möglicherweise Inv. Berlin 1793; Landschaft 1 $\frac{2}{3}$ ' x 2' (53 x 64 cm) von *Jan Both*; Rumpf 1794, S. 131, *verschollen*.

100. H. 1707, Nr. 128: Een jager met hond door *le Ducq*; Liste 1740; Liste 1742; *verschollen*.

101. MOSES VAN UYTENBROECK, BADESENE (GK I 6302). Ö/L, 127 x 95 cm, sign., dat. 1642, Jagdschloß Grunewald, Abb. 20.

H. 1707, Nr. 123: Stuck in de Schoorsteen van Moses Uyttenbroeck representeert een naecte jonge die een vroutie met een kiekvors naeloppt; Liste 1740; Liste 1742; Nicolai, 1779, S. 669 (Schloß Berlin); Rumpf 1794, S. 23, als Probener; Kat. Grunewald 1964, Nr. 175.

102. H. 1707, Nr. 139: Het bedelaers leven van *Crabeetie* (= J. Asselijn); Liste 1740; Liste 1742; *verschollen*.

103. JAN LIEVENS, EINE WAHRSAGENDE ZIGEUNERIN (KFM II 300). Ö/L, 160 x 139 cm, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 21.

O. H. 1632, Nr. 152: Een waerseghster off een heyen, die inde handt goeder geluck seght, door Jan Lievensz. van Leyden; H. 1707, Nr. 121: In de Schoorsteen een stuk van Rembrandt daer een oudt wijf goeder geluck segt; Liste 1740: 121 von Rembrandt; Liste 1742; Puhlmann 1790 als Ferdinand Bol; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; E. Plietzsch, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 1926,

S. 105: P. Bor; H. Schneider, Jan Lievens, Haarlem 1932: Lievens.

104. ANTONIS VAN DYCK,
KARL I. VON ENGLAND (GK I 915).
Ö/L, 236 x 117 cm, Potsdam, Neues Palais, Abb. 16.

105. ANTONIS VAN DYCK,
HENRIETTE MARIA, KÖNIGIN VON ENGLAND (GK I 919).
Ö/L, 240 x 119 cm, sign., dat. 1637, Bildergalerie Sanssouci, Abb.: Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci, Potsdam 1962, Nr. 19.
In einem Brief vom 26. 6. 1636 von Const. Huygens an Amalie von Solms erwähnt (vgl. Anm. 50); H. 1707, Nr. 83, 84: Carel de eerste Coning van Engelland — De Reyne mere dochter van Henry quaterre alle beyde door van Dyck; Liste 1740; Liste 1742; Puhlmann 1790, Nr. 26, 31; Eckardt 1964, Nr. 40.

106. THOMAS WILLEBOIRTS,
JASON UND MEDEA (GK I 2398).
Ö/L, 219,8 x 269 cm, sign., dat. 1647, Jagdschloß Grunewald, Abb.: Kat. Grunewald 1964, Nr. 185. Ordonnantieboeken 737, fol. 23^{vo}: 1647 mit 800 Gulden bezahlt; H. 1707, Nr. 111: Stuck van Willeboort da Jason Medea sweert trou en presentie van de godinne Hecate; Liste 1740; Liste 1742; Puhlmann, Nr. 108; van Gelder 1949, S. 44; Kat. Grunewald 1964, Nr. 185.

107. THOMAS WILLEBOIRTS,
FLUCHT NACH ÄGYPTEN (GK I 5208).
Ö/L, 218 x 269 cm, sign., dat. 1645, Bildergalerie Sanssouci, Abb.: Seidel 1906, S. 101.
Ordonnantieboeken 737, fol. 23^{vo}: 1646 mit 700 Gulden bezahlt; H. 1707, Nr. 112: Een vlugt naer Egypten Maria en Joseph door Willeboirts; Liste 1740; Liste 1742; Inv. 1811, Neues Palais; van Gelder 1949, S. 43, erwähnt zwei Varianten; Eckardt 1964, Nr. 122.

108. MÖGLICHERWEISE MAERTEN VAN HEEMSKERK (?),
BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS (KFM 570).
Ö/H, 52 x 38 cm, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Abb. 17.
O. H. 1632, Nr. 168: Kleen schilderijken, den effigie van Louyse de Monmorency; H. 1707, Nr. 65*: Een engelse Dame; H. 1719, Nr. 65*: een oudt Portrait v. Dyck; Liste 1740: 65 Ein klein Stück Louisa von Mommorancy von Holbein; Liste 1742: 65 v. Dyck, Porträt einer englischen Dame; Puhlmann 1790, Nr. 59: Holbein, ein Fraunsportrait; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

109. Vermutlich PETER PAUL RUBENS, Kopie,
REITERBILDNIS DES KARDINALINFANTEN FERDINAND VON SPANIEN in der Schlacht bei Nördlingen (GK I 940).
Ö/L, 273 x 240 cm, Schloß Köpenick.
H. 1707, Nr. 8: Den Prins Cardinal van Dyk; Liste 1740: 8 Cardinal infant von Spanien; Liste 1742; Puhlmann 1790, Nr. 234: Anton van Dyck, Ein Prinz von Oranien zu Pferde.

1742 von Graf Podewils ausgesuchte Gemälde

110. JAN LIEVENS,
MINERVA (Melancholie) (KFM 828 C).
Ö/H, 59 x 48 cm, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Abb. 34.
St. Kw. 1632, Nr. 51: De Melancoly, sijnde een vrouw, sittende op eenen stoel aen een taeffel daerop liggende boeken, een luyt ende andere instrumenten, door Jan Lievensz.; H. 1707, Nr. 37: Een dame van Rembrandt; Liste 1742: 37 Rembrandt Dame; Rumpf 1794, S. 24 (Schloß Berlin): Bildnis eines mit Lorbeeren gekrönten Frauenzimmers, in kleiner ganzer Figur, von Rembrandt; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; Waagen 1830, II 346: Ferdinand Bol; Bode, Die graphischen Künste III, 1881, S. 65: Rembrandt. In allen Werkverzeichnissen Rembrandts aufgeführt.

111. *Jan Lievens,*
Simson und Delila (GK I 8052).
Ö/H, 50 x 76 cm, ehemals Schloß Königsberg, seit 1945 verschollen, Abb. 33.
St. Kw. 1632, Nr. 49: Een stuxken schilderie, daer Sampson het hayr wert affgesneden, door Jan Lievensz. tot Leyden gemaect; H. 1707, Nr. 39: Een Samson en Delila van Rembrandt; Liste 1742: Nr. 39 Rembrandt, Simson und Delila; Nicolai 1779, S. 659: Delila mit Simson von Livens; Schasler 1856, Nr. 176: Lievens, Simson und Delila; A. Boetticher, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Königsberg, Königsberg 1897, S. 63: angeblich Rembrandt, Simson und Delila.

112. THOMAS WILLEBOIRTS,
VERMÄHLUNG DER HEILIGEN KATHARINA (KFM 1002).
Ö/L, 167 x 153 cm, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 22.
Möglicherweise ordonnantieboeken 737, fol. 23^{vo}: 1647 mit 600 Gulden bezahlt; H. 1707, Nr. 48: Schoorsteenstuck van Willeboorts synde een Sinte Catarina; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 23 (Schloß Berlin); 1830 an die Gemäldegalerie gegeben; van Gelder 1949, S. 45, bezieht die Zahlung von 1647

auf eine Darstellung der hl. Katharina im Königlichen Palais auf dem Dam in Amsterdam.

113. H. 1707, Nr. 54: Schoorsteenstuk van *Poelenburg*; H. 1713, Nr. 54: Schoorsteenstukkie van *Poelenburg*; Liste 1742; *verschollen*.

114. ADAM WILLAERTS,
SEESTRAND (GK I 10 014).
Ö/H, 52,4 x 161,9 cm, sign., dat. 1635, Jagdschloß Grunewald, Abb. 30.
H. 1707, Nr. 54: Vier stücken in de lengte een see strant daer onder van Villaers, alle op 54; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 129 (Schloß Berlin); 1830—1906 in der Gemäldegalerie; Kat. Grunewald 1964, Nr. 183.

115. DIRK VAN DE LISSE,
LANDSCHAFT MIT TANZENDEN HIRTEN (KFM II 467).
Ö/H, 51 x 70 cm, sign., Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 28.
H. 1707, vgl. Nr. 114; Liste 1742; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

116. GILLIS D'HONDECOETER,
FELSIGE GEBIRGSLANDSCHAFT MIT JÄGERN (KFM 985).
Ö/H, 51 x 169 cm, sign., Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 26.
H. 1707, vgl. Nr. 114; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 143 (Schloß Berlin); 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

117. Vermutlich *Esaias van de Velde*, Waldige Gegend.
Ö/H, ca. 53 x 150 cm, seit 1854 *nicht mehr nachweisbar*.
H. 1707, vgl. Nr. 114; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 42 (Schloß Berlin); Inv. Berlin 1854.

118. CORNELIS VAN POELENBURGH,
AMARYLLIS REICHT MYRTILL DEN PREIS (KFM 956).
Ö/L, 115 x 146 cm, sign., Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 25.
H. 1707, Nr. 54: Een fraey stuk van Poelenburg synde daer Mirtillo de krans krygt van Amarillis uyt de Pastor Fido; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 50; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

119. DIRK VAN DE LISSE,
AMARYLLIS ALS BLINDEKUH (GK I 5295).
Ö/L, 117,3 x 142,5 cm, sign. Jagdschloß Grunewald, Abb. 27.

H. 1707, Nr. 55: Een stuk van Burgem^r van der Lis een blinde koey uit de Pastor fido; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 50 (Schloß Berlin); Kat. Grunewald 1964, Nr. 118.

120. HERMANN SAFTLEVEN,
SILVIO MIT DER VERWUNDETEN DORINDA (KFM 958).
Ö/L, 114 x 140 cm, sign., dat. 1635, Gemäldegalerie Ostberlin, Abb. 29.
H. 1707, Nr. 56: Dorinde en silvio uyt den Pastor Fido van Sachtleeve; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 50 (Schloß Berlin), als Cephalus und Procris; 1830 an die Gemäldegalerie gegeben.

121. ABRAHAM BLOEMAERT,
AMARYLLIS UND MYRTILL ALS BRAUTPAAR (GK I 3833).
Ö/L, 115,3 x 140,4 cm, Jagdschloß Grunewald, Abb. 31.
H. 1707, Nr. 57: De trou van Mirtill en Amarillis door Bloemert; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 50 (Schloß Berlin); Kat. Grunewald 1964, Nr. 22.

122. *Arent Ravestijn*,
Diana und Callisto (GK I 1988).
Ö/L, 86 x 69 cm, ehemals Jagdschloß Grunewald, seit 1945 *verschollen*, Abb. 23.
Ordonnantieboeken 738 fol 37: 1651 mit 500 Gulden bezahlt; H. 1707, Nr. 115: Synde Diana en Calisto loegen aent syn dickhey door Ravestyn; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 130 (Schloß Berlin).

123. JAN LIEVENS,
HALBFIGUR EINES TÜRKEN (GK I 884).
Ö/L, 135 x 100,5 cm, sign., Bildergalerie Sanssouci, Abb. 32.
H. 1707, Nr. 2: Voor de Schoorsteen Sultan Soliman van Rembrant; Liste 1742: 2 Rembrandt Sultan Soliman; Rumpf 1794, S. 142, als Lievens; Schasler 1856, Nr. 29: Lievens, Soliman II., Belagerer von Wien.

124. CORNELIS CLAESZ VAN WIERINGEN,
SEESCHLACHT BEI GIBALTAR.
Ö/L, 190 x 500 cm, Amsterdam, Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum, Abb. 24.
O. H. 1632, Nr. 68: Een schilderij van den slag van Gibraltar, gedaen door Verwer van Amsterdam; H. 1707, Nr. 18*: Een Zee Bataille van Vroom de slag voor Gibraltar; Liste 1742; Rumpf 1794, S. 136 (Schloß Berlin); nach 1926 vom vorm. preuß. Königshaus verkauft.

Transport von 1746 nach Berlin

125. Liste 1746: *Petit*, Landschaft (1707 sind in Honselaersdijk acht Landschaften von Petit — Alexander oder Bernardus Petit — erwähnt); *verschollen*.

126. *Abraham Bloemaert, Theagenes und Chariclea.*

Ö/L, 165 x 152 cm, dat. 1628, ehemals Schloß Schwedt, *verschollen*.

H. 1707, Nr. 69: Schorsteen stuk van Bloemert synde een Fabel uit Heliodorus van Cariclea en Theagenes; Liste 1746; Rumpf 1794, S. 143 (Schloß Berlin); Inv. Berlin 1854: Bloemaert, Theagenes' Opfer am Grabe Achills; L. Boer, Führer durch Schwedt, 1937, S. 21: A. Bloemaert, Szene aus dem Pastor Fido, dat. 1628.

127. GERARD VAN HONTHORST, GRANIDA UND DAIPHILLO.

Ö/L, 145 x 178,5 cm, sign., dat. 1625, Utrecht, Centraal Museum, Abb. 36.

H. 1707, Nr. 110: Schorsteenstuk van Honthorst synde de Fabel uyt Ariosto van Angelica en Medor; Liste 1746; Inv. Berlin 1793; nach 1926 vom vorm. preuß. Königshaus verkauft.

128. H. 1707, Nr. 113: Een Zee van Verwer met schoone Scheepen; Liste 1746; *verschollen*.

129.—131. Vermutlich St. Kw. 1632, Nr. 11, 12: Twee schilderijen, in elck een harderinne door *Bylart* (Jan van Bijlert) gemaect, und Nr. 9: Een nimphe, speelende op de luyt, met eenen ebben lijst, door *Hondthorst* gemaect; H. 1707, Nr. 38—40: Een harderinne borstbeeld van Honthorst, Een vrouw spelende op de luyt van Honthorst, Een harderinne borstbeeld; Liste 1746: Honthorst, Brustbild einer Hirtin, dasselbe, Frau auf der Laute spielend. *Sämtlich verschollen*.

132. H. 1707, Nr. 147, Marquis d'aytona door *van Dyck*; Liste 1740: 147 Marquis d'Entona; Liste 1746: 8 van Dyck. Kniestück. Ein Kind zu den Füßen des Marquis v. Aitona. *Verschollen*.

Zwei Brustbilder, in den Berliner Inventaren als Bildnisse des Marquis d'Aytona von van Dyck bezeichnet, sind seit 1945 *verschollen*: GK I 2393, Ö/L, 60 x 57 cm, vor 1945 als Leihgabe in Schneidemühl, und GK I 2612, Ö/L, 70 x 57 cm, vor 1945 als Leihgabe im Reichsarbeitsministerium; beide bei Rumpf 1794, S. 21 und 23 (Schloß Berlin).

Bilder aus der Oranischen Erbschaft, die nicht in den Listen von 1720, 1740, 1742 und 1746 aufgeführt sind

133. ABRAHAM BLOEMAERT, THEAGENES UND CHARICLEA (GK I 2531).

Ö/L, 95 x 117,5 cm, sign., dat. 1625, Bildergalerie Sanssouci, Abb. 37.

O. H. 1632, 249: Voor den schoorsteen een schilderije van Theagenes en de Cariclea door Bloemart gedaen; O. H. 1707, Nr. 6: Bloemaert Chariclea; O. H. 1748: Ein Schiff auch todte ans Land geworfene Menschen; Puhlmann 1790, Nr. 49; Henschel-Simon 1930, Nr. 6; Eckardt 1964, Nr. 12.

134. *Thomas Willeboirts, Befreiung der Andromeda* (GK I 7294).

Ö/L, 277 x 191, sign., dat. 1646, ehemals Schloß Schwedt, seit 1945 *verschollen*, Abb.: van Gelder 1949, S. 49, Nr. 2.

Ordonnantieboeken 736 fol 453: 1647 zusammen mit einer „Europa“ und einer „Verkündigung“ mit insgesamt 2100 Gulden bezahlt; O. H. 1707, Nr. 15; Puhlmann 1790, Nr. 55; L. Boer, Führer durch Schwedt, 1937, S. 20.

135. THOMAS WILLEBOIRTS, DIDO UND AENEAS (GK I 6291).

Ö/L, 297 x 255 cm, sign., dat. 1646, Bildergalerie Sanssouci, Abb.: Seidel 1906, Tf. bei S. 108.

O. H. 1707, Nr. 12: Willeboirts, Dido und Aeneas; Puhlmann 1790, Nr. 18; van Gelder 1949, S. 44; Eckardt 1964, Nr. 121.

136. JACOB ADRIAENZ BACKER, ALLEGORIE DER REPUBLIK HOLLAND (GK I 3073).

Ö/L, 162,3 x 115,8 cm, Jagdschloß Grunewald, Abb.: Kat. Grunewald 1964, Nr. 14.

Für die „Nieuwe Gallerij tot Bueren“ gemalt und 1645 mit 300 Gulden bezahlt (vgl. Anm. 94); O. H. 1707, Nr. 16: Grebber, Eine Libertas (oder vom alten Backer); Rumpf 1794, S. 131 (Schloß Berlin); Laresse: Bellona; Kat. Grunewald 1964, Nr. 14.

137. *Moses van Uytenbroeck, Orpheus, die Tiere bezähmend.*

Ö/L, 170 x 149 cm, sign., *verschollen*.

Ordonnantieboeken 736 fol 410^{vo}: 1646 mit 850 Gulden bezahlt; O. H. 1707, Nr. 9: Moses van Uytenbroeck, Orpheus; Inv. Berlin 1793 als Michael Probener; 1830—1906 in der Gemäldegalerie.

138. *Gerard van Honthorst, Diana und Nymphen auf der Jagd* (GK I 6321).

Ö/L, 190 x 132 cm, sign., dat. 1627, ehemals Jagdschloß Grunewald, seit 1945 *verschollen*, Abb. 38.

St. Kw., Nr. 3: ... een schilderije van Diana met eenige harderinnen ende twee winden (= Windhunden) door Hondthorst van Utrecht gemaect; H. 1707, Nr. 46: Schorsteenstuk een jagende Diana van Honthorst; H. 1713 und 1719, Nr. 75 (anstelle eines 1707 erwähnten Bildes von Willeboirts); Puhlmann 1790, Nr. 51.