

Thomas Liebsch

## Die Gemäldegalerie König Augusts III. von Polen in der Jagdresidenz Hubertusburg

Die Bildersammlung König Augusts III. von Polen im Schloss Hubertusburg beinhaltete zwischen 1751 und 1761 weit mehr als 200 Meisterwerke der bedeutendsten europäischen Malschulen. Die Plünderung des Schlosses im Siebenjährigen Krieg durch ein preußisches Freicorps von Januar bis April 1761 beschädigte nicht nur das Gebäude selbst, sondern es wurden dabei auch alle Ausstattungsstücke inklusive der Gemälde geraubt. Im Jahr 1765 wurden 189 der Bilder in Amsterdam versteigert und diese hochkarätige Filiale der Königlichen Dresdner Gemäldegalerie damit zerstreut. Eine beträchtliche Anzahl der Hubertusburger Bilder ist heute die Zierde verschiedener renommierter Museen weltweit: in Europa, Nordamerika und Australien.<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag ist ein Versuch der Rekonstruktion des Gemäldebestandes des gesamten Schlosses und vor allem der eigentlichen Bildersammlung in der Großen Galerie.<sup>2</sup>

Das Jagd- und Residenzschloss Hubertusburg (*Kat.* 26/14, 26/15) verkörperte auf ganz besondere Weise den Kunstsinn und den Geschmack König Augusts III. von Polen (1696–1763; *Abb.* 1). Sein imposantes Äußeres und die kostbaren Interieurs in Form repräsentativer Festräume ließen es zu einer der kunsthistorisch bedeutenden Erschei-



nung des sächsischen Rokoko werden. Den besonderen Glanzpunkt darin bildete die Gemäldegalerie im Westflügel. Wie der Kunstgelehrte Carl Heinrich von Heineken (1707–1791) berichtete, waren die Gemäldebestände des Königs in vier Klassen unterteilt: Die Gemäldegalerie im alten Stallgebäude am Dresdner Neumarkt hatte zahlenmäßig und qualitativ den höchsten Rang. Dieser folgte die Galerie in Hubertusburg, die zudem die von Francesco Algarotti (1712–1764) bei zeitgenössischen venezianischen Künstlern in Auftrag gegebene kleine, aber kostbare Sammlung moderner Meister enthielt. Als dritter Rang im Bestand galten die Werke, die von Dresden aus in die verschiedenen Residenzen nach Warschau geschickt wurden, während die im Japanischen Palais in Dresden gelagerten den sogenannten Vorrat darstellten.<sup>3</sup>

August III. sollte sich jedoch nur wenige Jahre an dem 1751 baulich vollendeten Schloss (*Kat.* 26/16) und den darin enthaltenen Gemälden erfreuen können, denn bereits 1756 zu Beginn des Siebenjährigen Krieges war er gemeinsam mit seinem Premierminister Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) gezwungen, Sachsen zu verlassen und nach Warschau zu emigrieren, womit die große Zeit seiner bevorzugten Jagdresidenz zu Ende ging. Während seiner Abwesenheit ist diese auf Befehl Friedrichs II. (1712–1786) durch preußische Truppen »[...] geplündert worden: so hat man hernach die dort gewesenen Bilder öffentlich in Amsterdam verkauft.«<sup>4</sup> So äußert sich Heineken, der ehemalige Kunstintendant der Königlichen und Brühlschen Sammlungen in Dresden. Erst nach Beendigung des Krieges 1763 kehrten der Monarch und sein Premierminister nach Dresden zurück. Als beide noch im selben Jahr verstarben, ging die glanzvolle Ära des augusteischen Zeitalters für Sachsen und damit auch für Schloss Hubertusburg zu Ende.

### Hubertusburg und die Hubertusburger Galerie in Reisebeschreibungen

Die gedruckten Reiseberichte Johann Georg Keyßlers von 1741 enthalten eine Beschreibung aus der ersten Phase des Schlosses und dessen Umgebung, die auch das Gemälde von Johann Alexander Thiele (1686–1752) zeigt (*Abb.* 2). »Von Meissen bis Wernsdorff werden vier und eine halbe Meilen gerechnet, und wechselt man die Post zu Stautchitz, ein und eine viertel Post von Meissen. Das zu Wernsdorff von Ihro-Hoheit den Chur-Prinzen angelegte Jagd-Schloß wird Hubertusburg genannt, und ist in einer angenehmen Gegend und Aussicht aufgeführt. Die meisten in demselben befindlichen Zieraten sind auf die

*Abb. 1* Anton Raphael Mengs (Aussig 1728–1779 Rom) Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, als König von Polen, August III., 1745. Pastell auf Papier; 55,5 × 42 cm, SKD-AM, Gal.-Nr. 173



Abb. 2 Johann Alexander Thiele (Erfurt 1685–1752 Dresden) August III. auf der Parforcejagd vor Schloss Hubertusburg, um 1740, Öl auf Leinwand; 105 × 153 cm, Ehemals Residenzschloss Dresden, Verbleib unbekannt

Jagd gerichtet. Zwischen jedem Pferd-Stand ist ein Hirsch-Kopf mit seinem Geweih zu sehen (Tafel 12, S. 253); die Wetterfahnen stellen an statt der gewöhnlichen Hahnen, Hirsche vor; ja selbst auf dem Altar der Schloß-Capelle ist St. Hubertus abgebildet, wie er auf der Jagd einen Hirschen mit dem Crucifixe zwischen dem Geweihe zu Gesichte bekommt. (Tafel 8, S. 249) [...] Wegen des ungleichen Grundes und tiefen Horizonts sind die Pferde-Ställe des Schlosses Hubertusburg gleichsam in das andere Stockwerk verlegt worden, und dienet der darunter sich befindende Raum zu Wagen-Schauern oder Schuppen (Tafel 11, S. 252). Von Wernsdorf bis Wurzen sind zwo Meilen, und von dannen bis Leipzig.«<sup>5</sup>

Das verschollene Gemälde Thieles von vor 1741 zeigt links den Kulmburg, davor das alte Jagdschloß und zentral die Jagdresidenz Hubertusburg. Friedrich Matthäi (1777–1845) beschreibt es 1834 in seinen »vaterländischen Prospekten«: »Den größten Theil des Gemäldes nimmt die Waldung ein, welche das Schloß von allen Seiten umgiebt und aus welcher ein Hirsch von Jägern und Hunden verfolgt, hervorbricht. Der König umgeben von seinem Hofstaate folgt in geringer Entfernung. Der Künstler hat uns, obgleich im Widerspruche mit der im Gemälde ausgedrückten Jahreszeit, die große Parforcejagd dargestellt, welche zur Feier des Hubertustages den 3. November in einem eigens hierzu bestimmten Kostüm, gelb mit Aufschlägen von blauem Samt, in jener Zeit hier gehalten wurde. Die Damen trugen Amazo-

nenkleidung und wir sehen sie in unserm Gemälde in zwei Wagen der Jagd [...]«<sup>6</sup>

Eine kurze Erwähnung des englischen Reisenden Hanway von 1753 wirft ein Schlaglicht auf die Gemäldegalerie: »Das Schloß ist groß jedoch nicht großartig, auch war es noch nicht fertig eingerichtet. Die sechs Räume für die Königin sind mit grünem Damast verziert mit Goldlitzen und diejenigen für den König mit Purpurrot in demselben Geschmack. Der runde Speisesaal ist sehr elegant: die Galerie ist von beträchtlicher Größe und bereit, die vom König selbst in seiner Sammlung in Dresden dafür ausgesuchten Gemälde aufzunehmen. Hier ist ein schöner Leuchter aus Porzellan, als Geschenk aus Frankreich aus einer französischen Manufaktur geschickt, das mir aber etwas geringer als das aus Sachsen erscheint. Dort ist ein Bild des heiligen Franz Xaver, der von einem Engel gestützt wird, mit Bleigriffel gezeichnet, aus der Hand der Tochter des Königs, die jetzt die Dauphine von Frankreich ist.«<sup>7</sup> Die am Ende erwähnte Zeichnung von Maria Josepha (1731–1767), der Dauphine von Frankreich, Tochter Augusts III., mit der Darstellung des Jesuitenheiligen Franz Xaver, der von einem Engel gehalten wird, bezieht sich auf die königlichen Kinder, die alle den Namen dieses Heiligen trugen: die Prinzen führten die Beinamen »Franz Xaver«, die Prinzessinnen »Franziska Xaveria«.

Die 1756 erschienene, kurze Beschreibung des englischen Reisechriftstellers Thomas Nugent (um 1700–1772) lehnt sich sehr an



Abb. 3 Louis de Silvestre (Paris oder Sceaux 1675–1760 Paris) Friedrich August II. als Kurprinz im Hubertusbürger Jagdgewand, um 1730, Öl auf Leinwand, auf Holz gespannt; 132,9 × 98,7 cm, SKD-RK, Inv.-Nr: H 0300.01

Hanways Beschreibung an, fügt aber zur Galerie hinzu: »... Die Jagdausstattung des sächsischen Hofes ist eine Uniform von gelbem Stoff, besetzt mit Silber. ... Die Galerie ist von beträchtlicher Größe und ausgestattet mit allerhand schönen Bildern.«<sup>8</sup> Das Louis de Silvestre (1675–1760) zugeschriebene Bildnis von Kurprinz Friedrich August II. entstand circa 1730 (Abb. 3), es gibt die beschriebene Uniform genau wieder, im Hintergrund scheint der Collmberg nahe Hubertusburg vage angedeutet.

Der englische Gesandte Hanbury Williams nannte, als Gast in Hubertusburg weilend, die Liebe Augusts III. zu Gemälden an dritter Stelle von dessen Lieblingsbeschäftigungen: »Die Vergnügungen des Königs von Polen bestehen in der Jagd, der Musik, in Gemälden, Hofnarren und dem Tabakgenuss.«<sup>9</sup> Ein anderer Gast, der damals neunzehnjährige, spätere polnische König Stanislas August Poniatowski (1732–1798) schilderte einen Besuch in Hubertusburg im Herbst 1751 in seinen Memoiren: »Gewöhnlich kehrte man zwischen vier und fünf Uhr nachmittags von der Jagd zurück. Man hatte eine Stunde Zeit, um sich auszuruhen und umzukleiden. Dann begab man sich ins Theater, wo die Jagdmusik aufspielte, herrliche Stimmen zu hören und prächtige Balletts zu sehen waren. Dann soupierte man mit dem König an einer riesengroßen Tafel in einem hell beleuchteten, prachtvollen Saal; [...]«<sup>10</sup> – der Großen Galerie, die Festsaal und Sammlungsraum in einem war.

Die Malerei bildete auf Hubertusburg einen integralen Bestandteil der Raumausstattungen. Friedrich August O’Byrn (1823–1884) nannte zusammenfassend die bedeutendsten Räume, die sich allesamt im ersten Obergeschoss befanden: »Über dem großen runden Portale erhob sich das Gesamtkunstwerk aller Künste, der in Marmor schimmernde, mit Gemälden gezierte, von Kristall und Vergoldung strahlende, marmorgetäfelte, zweistöckig-runde kleine Hubertussaal, dessen Altan einen weiten Blick nach Osten über den geräumigen Schlossplatz und dessen Gebäude verstattete. Eine lange Zimmerreihe gewährte aus hunderten von Fenstern Ausblick nach Norden und Süden, und eine prächtig-vornehme Treppe geleitete nach dem großen Hubertussale, einer [Bilder-] Galerie nach dem Vorbilde des Spiegelsaales von Versailles, [...]«<sup>11</sup> Heute existieren nur noch Reste von Deckenstück in einigen wenigen Zimmern.

### Schloss Hubertusburg und die Maler Die Malereien der Schlosskapelle

Die Malereien der Schlosskapelle<sup>12</sup> bestehen aus dem großen Deckenbild mit der »Erscheinung des weißen Hirsches mit strahlendem Kreuz vor dem heiligen Hubertus« von Giovanni Battista Grone (1682–1748), den Gemälden der beiden Nebenaltäre von Oberhofmaler Louis de Silvestre, links »Die heilige Ida von Toggenburg« und rechts der »Die Vision des heiligen Hubertus«, und den sechs Heiligenbildern an der Westwand: »Der heilige Ignatius« und rechts daneben »Der heilige Franz Xaver, sterbend in einer Hütte liegend«, beide von unbekanntem, wahrscheinlich italienischen Malern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie wurden aus der Kapelle des Vorgängerbaus von Johann Christoph Naumann (1664–1742) übernommen.

Die vier rechts sich anschließenden Gemälde stammen von Stefano Torelli (1704–1780): »Der Heilige Tobias vom Schutzengel geführt«, dann »Der Heilige Aloysius von Gonzaga am Altar kniend« sowie »Der Heilige Nepomuk mit einem Engel« und ganz rechts: »Der Heilige Antonius von Padua, dem der Engel erscheint«. Das kleine Gemälde an der Nordwand »Maria mit dem Jesuskind« (Abb. S. 118) hat stilistische Ähnlichkeit mit Werken des aus dem Friaul stammenden Francesco Pavona (ca. 1685–1773), der vierzehn Jahre am Dresdener Hof verbrachte.

### »Jagdstücke für den ovalen Saal« von Adam Friedrich Oeser

Der Ovalsaal (Abb. S. 55) enthielt den Rechnungsbüchern zufolge vier Jagddarstellungen von Adam Friedrich Oeser (1717–1799), die wahrscheinlich bereits 1747 gemalt, aber erst 1749 bezahlt wurden: »480 Thaler dem Mahler A. Fr. Oeser für Jagdstücke f.[ür] d.[en] ovalen Saal.«<sup>13</sup> O’Byrn nennt 1879 noch erkennbare Fragmente wandfester Malerei im Ovalsaal: »Von der Herrlichkeit dieses Saales sind nur noch 4 Fresken in demselben leidlich erhalten übrig, von denen das eine Wandgemälde eine Parforcejagd darstellt.«<sup>14</sup> Um die Wende zum 20. Jahrhundert werden nur noch Reste erwähnt: »Von den Gemälden, mit denen Oeser die Wandflächen schmückte, sollen Spuren bei der letzten Renovation zum Vorschein gekommen sein. Jetzt sind die Wände übertüncht.«<sup>15</sup> So bleiben die Bildthemen der anderen drei Jagdszenen unbekannt, ebenso deren Verortung im Saal. Denkbar ist, dass die vier oben im Halbrund geschlossenen Nischen mit den vier Jagdszenen ausgemalt waren. Die Bezahlung wurde in einem »Rescript an das Cammer-Collegium« in Dresden vom 22. Juli 1749 geregelt,

worin es heißt: »Daß sie dem Mahler Adam Friedrich Oesern nach bey kommendem autorisierten und moderierten Aufsatz, vor Fertigung vier Jagdstücken in den sogenannten ovalen Saal des Jagd-Schloßes Hubertusburg, 120. Thlr. vor jedes Stück, alß zusammen ein quantum von 480. Thlr., nach und nach aus der Rent-Cammer, gegen Quittung bezahlen lassen sollten.«<sup>16</sup>

### »Superporten in modernen historischen Figuren« von Christian Wilhelm Ernst Dietrich

Einen sehr umfangreichen Gemäldeauftrag erhielt Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). Bei ihm wurden 34 Supraporten in Auftrag gegeben. Es ist nicht bekannt, über welchen Türen der Enfiladen im ersten Obergeschoss sich diese Bilder verteilten und welche Themen auf ihnen dargestellt waren. Ein derartig großes Bild-Programm war nur über einen größeren Zeitraum zu bewältigen. Als Bildthemen für so exponierte Stellen der Repräsentationsetage können historische oder Genreszenen im Watteastil angenommen werden. Das »Ameublement« des Schlosses war 1747 in vollem Gange, denn am 21. März

lieferte Dietrich vier Superporten für 600 Taler, wobei wohl hier ein Vorschuss enthalten war: »600 Thaler dem Hof-Mahler Dietrich.«<sup>17</sup> Am 24. März 1749 scheinen die fertigen Bilder geliefert worden zu sein, denn in den Rechnungsbüchern heißt es: »30 Super-Porten von Hof Mahler Christian Ernst Dietrich à 30 rf. = 1.020.«<sup>18</sup> In dem »Rescript an das Cammer-Collegium« ist der Auftrag und die Bezahlung genau aufgeschlüsselt: »Die Vergütung des Hoff Mahlers Dietrich wegen gefertigter Super-Porten nach Hubertusburg betreffend vom 24. März 1749« [...] »Zu denen von Ihre Königl. Majt. zu dero Jagd Schloß Hubertusburg zu verfertigen anbefohlenen 34 Super=Porten wären vermöge des mit dem Hoff Mahler Christian Ernst Wilhelm Dietrich getroffenen accords, à 30. Thlr. vom Stück, zusammen 1.020. Thlr. erforderlich. Dahero denn, dass aus der Rent-Cammer, itzgedachte 1.020. Thlr. und zwar 300. Thlr. sofort, 200. Thlr. sobald die Arbeit zur Hälfte fertig, und bescheynigt sey, 300. Thlr. wenn solche gänzlich fertig, und alles in tüchtigen Stand gesetzt die übrigen 220. Thlr. aber in der Neujahrs-Meße 1750.«<sup>19</sup> Die Bilder waren für Stellen über den Türen in den Appartements des Königs und der Königin bestimmt gewesen (*Abb. 4, vgl. Kat. 27/14–27/16*). Diese verschiedenen Bereiche erforderten thematisch passende, unterschiedliche Bildthemen für das in Rot gehaltene





← Abb. 4 Audienzzimmer der Königin (Hypothetische Annäherung an die Raumgestaltung um 1750, nicht authentische Supraporten)

Abb. 5 ↑ Der Große Hubertussaal, Bildergalerie von Osten gesehen mit Blick zur Bilderwand (Hypothetische Annäherung an die Raumgestaltung um 1750, nicht authentische Gemälde)

Appartement König Augusts und das mit grünen Wandbespannungen versehene Appartement der Königin Maria Josepha.

Die Quellen nennen zudem für Dietrich »Ein groß Cabinet aus 4 großen und vier Stück Superporten in modernen historischen Figuren in Hubertusburg.«<sup>20</sup> Möglicherweise handelt es sich um das von Carl Heinrich von Heineken in seinen »Neuen Nachrichten« von 1786 erwähnte Zimmer: »Das Cabinet, welches Dietrich in Hubertusburg für den König August den III. gemalt hat, befindet sich jetzt bey dem Hofjuden in Berlin.«<sup>21</sup> Mit »modernen historischen Figuren« sind hier vermutlich Malereien mit der Darstellung höfisch gekleideter Herrschaften in Kostümen im Stile des Antoine Watteau gemeint, ein Stil, der als Watteau-Mode in die sächsische Kunstgeschichte einging, und der besonders in der Porzellanmalerei zur Blüte gelangte.

### Die Gemäldesammlung in der Großen Galerie

Für ein überwältigendes Raumerlebnis konnte sich der König keine bessere Dramaturgie denken, als vom ovalen Saal kommend, die Enfiladen der königlichen Appartements (Abb. 4, Kat. 25/17) zu durchschreiten, und anschließend die 45 Meter lange und elf Meter breite Große Galerie zu erreichen (Abb. 5, 6, Kat. 27/17–27/19).<sup>22</sup>

Es haben sich nur drei auf die Große Galerie bezügliche Wandaufrisse erhalten, die Teile des geplanten oder tatsächlich ausgeführten Saales wiedergeben. Die erste zeigt die den Fenstern gegenüberliegende Langwand mit drei Türen (Kat. 27/19). Mit ihrer homogenen glatten Wand ohne die Rundbogennischen widerspricht ihr Zustand den Befunden am Bau (Abb. 5).

Zwei nach 1763 entstandene Wandaufrisse der nördlichen Schmalwand aus dem Oberbauamt unter Julius Heinrich Schwarze (1706–1775) geben zwei sehr ähnliche Zustände ein und derselben dreiachsigen Kaminwand in zwei Varianten wieder (Kat. 27/17, 27/18). Über dem Kamin ist jeweils ein von Rocailles gerahmter großer Spiegel angeordnet, die eine Variante zeigt ein darüber befindliches, verziertes kleines Feld, die andere eine größere Fläche für ein Gemälde, oben mit einer Krone abgeschlossen. Die gegenüberliegende südliche Schmalwand war analog gestaltet, denn auch hier war ein mittiger Kamin von zwei Türen flankiert, von denen die linke eine Scheintüre darstellte.

Das genaue Aussehen der Galerie und die Anordnung der Gemälde darin, ist nicht überliefert. In eine von Andreas Hummel 2013 erarbeitete virtuelle Rekonstruktion des Saales flossen alle neueren baulichen Befunde ein. Demnach waren die Wände mit grünem Stoff bespannt. An den Pfeilern zwischen den Fenstertüren befanden sich wahrscheinlich große Spiegel (Abb. 6), was dort eine Hängung von Gemälden



Abb. 6 ↑ Der große Hubertussaal, Bildergalerie von Osten gesehen mit Blick zur Fensterwand (Hypothetische Annäherung an die Raumgestaltung um 1750, nicht authentische Gemälde)

nicht erlaubte. Die Fenstertüren wurden später zu kleineren Fenstern umgestaltet (Abb. 7). Die Gemälde fanden auf der gegenüberliegenden Langseite Platz (Abb. 5). Jedoch können dort nur kleinere und mittlere Gemäldeformate angeordnet gewesen sein, denn diese Wand war, wie neueste Bauforschung herausfand, durch Pfeiler und zurückspringende Bögen gegliedert, was eine Hängung größerer Bilder unmöglich machte. Die wenigen ganz großen Formate müssen sich somit in anderen Zimmern der Belétage oder in den beiden Vorzimmern befunden haben, wo genügend große Wandfelder vorhanden waren (Abb. 8).

Über die Gestaltung der Saaldecke, sowohl die Form der Wölbung als auch die Verzierung von deren Oberfläche, ist nichts überliefert, denn sie wurde im 19. Jahrhundert entfernt, um auf der gesamten Länge des Saales kleinere Räume (Zellen) für die Insassen der Anstalt

zu schaffen. Von einer Ausmalung der Bildergalerie mit einem Deckengemälde berichten die Quellen nichts. Sicherlich waren die Voute und die Kehlungen analog der anderen Räume der Belétage mit zeitgemäßem Rocaillestück verziert. O'Byrn erwähnt 1879 eine vergoldete Darstellung eines Ordenssterns an dieser Stelle: »In Erinnerung der am 7. Oktober 1736, dem vierzigsten Geburtstage des Königs, in diesem Schlosse mit dem Spruche: ›Virtuti in bello‹ verkündeten Stiftung des Militär-Sankt-Heinrich-Ordens ziert der Stern dieses Ehrenzeichens [...] den gewaltigen Plafond dieses Saales in prachtvoller Goldglanze, ein Wahrzeichen vom Ruhme des sächsischen Heeres, das noch heute

Abb. 7 ↗ Ansicht der Gartenfassade von Schloss Hubertusburg, mit zwei als Folien rekonstruierten Fensterachsen, 2019

Abb. 8 → Der Vorsaal des großen Hubertussaales (Hypothetische Annäherung an die Raumgestaltung um 1750, nicht authentische Gemälde)

## Versuch einer Rekonstruktion der Hubertusbürger Gemäldesammlung

### Katalog

Hinweise zur Benutzung:

Die Nummerierung in eckigen Klammern folgt den Nummern des Amsterdamer Versteigerungskataloges von (Amsterdam 1765), dessen transkribierte und übersetzte Fassung sich vorab im Anhang befindet

Jede Katalognummer gibt unter dem Bildtitel *kursiv* die Maße des Bildes in der Maßeinheit Amsterdamer Daumen, gefolgt von der Umrechnung in Zentimeter in Klammer sowie den Namen des Käufers und Preises. Daran schließen der letzte Aufbewahrungsort, wenn möglich mit Maßen, und die Provenienz an.

*Kursiv in blauer Schrift ist in jeder Katalognummer die aus dem Niederländischen übersetzte Bildbeschreibung aus Amsterdam 1765 eingefügt.*

Maßeinheiten und Umrechnungsfaktoren:

1 Amsterdamer Daumen (Duim) = 2,574 cm

1 sächsische Elle = 56,6 cm

1 sächsischer Zoll = 2,3 cm





[1]

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo)

Florenz 1486–1530 Florenz

**Abrahams Opfer**

82 3/4 × 64 3/4 duim, auf Holz (entspricht 214 × 166 cm)

Käufer: Wilhelm V. von Oranien für 3050 Gulden

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. A 84

Öl auf Holz; 214 × 166 cm

Provenienz: 1765–1795 in der Galerie Wihelms V. von Oranien in Den Haag; 1795 von der französischen Armee beschlagnahmt und nach Paris gebracht für das Musée Napoleon; nicht restituiert; seit 1811 im Museum in Lyon.

*Leonardo da Vinci*

«In diesem Stück ist Abraham, Stammvater der Gläubigen, inmitten desselben; gekleidet mit einem braunen Unter- und einem dunkelroten Oberkleid, sein Haupt etwas nach hinten und oben haltend und aufwärts nach dem Engel, der kommt, um das Opfer zu verhindern. Abraham steht in äußerster Entrücktheit, bereit seinen Sohn Isaak zu opfern, der mit seinem linken Bein auf dem Postament kniet, mit auf den Rücken gebundenen Händen. Vor dem Postament zur linken Seite in diesem Bild liegen die Kleider von Isaak, hinter demselben sieht man einen Widder. Auf der rechten Seite entdeckt man, in einer rastenden Gestalt von hinten sitzend zu sehen, den Knecht des Abraham, bei ihm einen gesattelten Esel. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit Gebäuden. Alles in Lebensgröße, wunderschön in der Zeichnung, der Ausdruck der Gebärden sehr geschickt, die Leidenschaften sehr natürlich ausgedrückt, und auf Holz gemalt, es verdiente einen Platz in einem der vornehmsten Kabinette.»

Auf der Amsterdamer Versteigerung wurde »Abrahams Opfer« fälschlich als Werk des Leonardo da Vinci angesehen. Es erzielte den höchsten Kaufpreis und wurde für 3.050 Gulden für den Statthalter der Niederlande Wilhelm V. von Oranien erworben. Es existieren vier Ausführungen dieses Bildmotivs von Andrea del Sarto: Das noch heute in der Dresdner Galerie befindliche (Abb. [1]b) signierte Werk, dann die in Lyon befindliche Replik aus Hubertusburg ohne Signatur sowie zwei weitere Fassungen in Cleveland und Madrid, letztere kleiner im Format.<sup>1</sup>

Während das Dresdner Bild 1746 mit der herzoglichen Galerie aus Modena angekauft und als das erste Original angesehen wurde, denn es trägt die Signatur Andrea del Sartos,<sup>2</sup> ist die Herkunft des Hubertusburg-Lyoner Bildes unbekannt.<sup>3</sup>

Giorgio Vasari beschreibt in seinen »Malerviten« im Kapitel über Andrea del Sarto ausführlich dieses Bildmotiv, er nennt drei Versionen, ohne jedoch genaue Anhaltspunkte zu liefern, welche der genannten Ausführungen welchem späteren Besitzer zuzuordnen sei. Dank seiner Beschreibung sieht man das Gemälde mit den Augen des Zeitgenossen:

»In dem einen malte Andrea Abraham, der im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern. Und er tat dies mit so großer Sorgfalt, daß man zu dem Urteil kam, er habe bis dahin niemals etwas besseres geschaffen. Man sah in der Figur des Alten auf göttliche Weise jenen lebendigen Glauben und eine Standhaftigkeit zum Ausdruck gebracht, die ihn ohne die geringste Furcht ganz willig und bereit machen, den eigenen Sohn zu töten. Außerdem sah man ihn den Kopf in Richtung eines wunderschönen Engels wenden, der ihm zu sagen scheint, daß er den Schlag aufhalten würde. Ich werde nicht davon sprechen, wie Haltung, Gewand, Schuhwerk und andere Dinge dieses alten Mannes beschaffen sind, denn es ist unmöglich, sie ausreichend zu beschreiben. Wohl sage ich, daß man den wunderschönen zarten Knaben Isaak, der ganz nackt ist, aus Angst vor dem Tod zittern und beinahe sterben sieht, ganz ohne verwundet zu sein. Und nicht nur, daß sein Nacken von der Sonnenglut gebräunt war, jene Körperteile, die auf der dreitägigen Reise durch Kleider bedeckt waren, zeigten sich in reinstem Weiß. Ebenso lebendig schien der Widder zwischen dem Dornengewächs, und eber wirklich als gemalt wirkten die auf dem Boden liegenden Kleider Isaaks. Darüber hinaus waren dort einige nackte Diener, die einen grasenden Esel beaufsichtigten, und eine so gut gestaltete Landschaft, daß die eigentliche, in der diese Begebenheit sich zugetragen hat, weder schöner noch davon verschieden sein könnte.«<sup>4</sup>

Carl Heinrich von Heineken, der beide Exemplare aus eigener Anschauung kannte, hielt das signierte Dresdner Bild für das Original und die Hubertusburger Version für eine Kopie; das erwähnte er bei einem Wiedersehen mit dem Gemälde in Den Haag während seiner Reise nach Holland 1769.

»Der Prinz Erb-Stadthalter hat angefangen eine ziemliche Anzahl von kostbaren Schildereien zu sammeln, die man mit Vergnügen und Bewunderung in den Zimmern seines Palastes betrachten kann. [...] Sonst habe ich noch daselbst die Copey von des Andrea del Sarto seinem Abraham und Isaak gefunden, davon das Original ehemals in der Modensischen, und jetzo in der Dreßdnischen Gallerie, auch in dem ersten Bande von Surugue gestochen ist. Die Copey, so sich hier in Haag befindet, war, nebst vielen anderen Schildereyen, ehemals in Hubertusburg. Nachdem aber dieß Schloß im letzten Kriege geplündert worden: so hat man hernach die dort gewesenen Bilder öffentlich in Amsterdam verkauft.«<sup>5</sup>

Von den beiden, in einigen Details voneinander abweichenden, Bildern wurden für eine geplante Übertragung in den Kupferstich zwei Zeichnungen gefertigt, in denen die kleinen Unterschiede der Gemälde getreulich wiederkehren, wie in den Steinen des unteren Bildrandes und an der Neigung der Baumwipfel jeweils rechts im Hintergrund: Adam Friedrich Oeser übertrug den »Hubertusburger Abraham« in eine Rötelzeichnung (Abb. [1]a), die jedoch nicht in den Stich umgesetzt wurde. Giovanni Battista Internaris Zeichnung hingegen (Abb. [1]c), nach dem signierten Dresdner Bilde in schwarzer Kreide ausgeführt, wurde von Louis Surugue (Abb. [1]d) in Paris gestochen und in den von Carl Heinrich von Heineken 1753 herausgebrachten ersten Band des Dresdner Galeriewerks »Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Gallerie Royale de Dresde« aufgenommen.



Abb. [1]a Adam Friedrich Oeser (Pressburg 1717–1799 Leipzig), Abrahams Opfer, Röteln, aufgeklebt; 49,8 × 39,7 cm (Blatt), SKD-KK, Inv. Nr. C 7746



Abb. [1]b Andrea del Sarto, Abrahams Opfer, um 1527/29, Öl auf Pappelholz; 213 × 159 cm, SKD-AM, Gal. Nr. 77



Abb. [1]c Giovanni Battista Internari (Rom, erste Erwähnung 1749–1761 Warschau), Abrahams Opfer, Kreide auf hellblauem Papier, weiß gehöht, quadriert, aufgeklebt, unten angestückt; 60,5 × 40,5 cm (Blatt) / 46,6 × 34,4 cm (Abbildung), SKD-KK, Inv. Nr. C 7668



Abb. [1]d Louis Surugue (Paris 1686–1762 Grand-Vaux/Savigny-sur-Orge), Abrahams Opfer, Kupferstich, Radierung; 50,5 × 36,7 cm (Platte) / 45,4 × 33,9 cm (Abbildung), SKD-KK, Inv. Nr. B 102, 4, Band 1, T. 8

[5]

Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino (zugeschrieben)

Cento 1591–1666 Bologna

(ehemals Tizian zugeschrieben)

**Eine Landschlacht / Amor versucht Mars zurückzuhalten**

85 × 58 duim (218,4 × 149 cm)

Käufer: Winter für 95 Gulden

verschollenes Gemälde, kleinere Version in Wien im Dorotheum

*Tizian*

»Dieses Stück zeigt gleich am angegebenen Maß, dass es im Hochformat gemalt ist. Es hat im Vordergrund einen Soldaten, der aussieht wie Mars, im Harnisch, mit einem roten fliegenden Umhang; er wird am rechten Arm, an dessen Hand er ein Schwert hält, durch Cupido festgehalten, während er seinen linken Arm ausgestreckt hält. Die Landschlacht sieht man im Hintergrund vor einer Stadt. Es ist sehr ausdrucksstark und auf Leinwand gemalt.«

Die Beschreibung der fälschlich Tizian zugeschriebenen Hubertusbürger »Landschlacht« stimmt in der Beschreibung mit »Amor, der versucht Mars zurückzuhalten« (Abb. [5]a) bis auf die schwach erkennbare Landschlacht vor einer Stadt im Hintergrund überein. Dieses Motiv wird heute dem Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino oder einem anderen Maler der bolognesischen Schule zugeschrieben. Obwohl es sich um das beschriebene Bildmotiv handelt, war das Hubertusbürger Bild (218,4 × 149 cm) doch bedeutend größer. Die Figurenauffassung und malerische Behandlung sprechen für Guercino als Erfinder dieses Motivs, was durch mehrere Kompositionsstudien im Städel Museum in Frankfurt am Main, im British Museum in London, in der Courtauld Gallery in London, im Allen Memorial Artmuseum, Oberlin, im Pariser Louvre und in Privatbesitz untermauert wird.<sup>6</sup>



Abb. [5]a Bolognesisch 17. Jahrhundert, Cupido bändigt Mars, Öl auf Leinwand; 170 × 136 cm, Privatbesitz, zuletzt bei Dorotheum Wien, 17.10.2017, lot 267

[6]

Tiziano Vecellio, gen. Tizian (Kopie nach)  
Pieve di Cadore um 1488/90–1576 Venedig

**Eine große und schöne Landschaft/Opfer an Venus**

67½ × 65 duim (ca. 173,5 × 167 cm)

Käufer: Winter für 100 Gulden

verschollene Kopie nach Tizians Original im Prado in Madrid

*Tizian*

»Diese Landschaft hat einen sehr angenehmen Hintergrund; im Vordergrund sieht man eine große Anzahl kleiner Kinder in allerlei Aktionen, und in der zweiten Bildebene Tanzende vor dem Standbild einer Göttin, die auf der rechten Seite auf einem Sockel steht. Es ist sehr ausdrucksstark auf Leinwand gemalt. Es ist bekannt durch den Druck, gestochen durch G. A. Podesta Genoveza.«

Durch den Namen des am Ende der Beschreibung genannten Giovanni Andrea Podestà lässt sich das von Tizian stammende Bildmotiv identifizieren. Der zum Gemälde seitenverkehrte Stich zeigt Putten, die um eine Venusstatue versammelt sind. Bei dem Hubertusburger Bild handelte es sich um eine Kopie des heute im Prado in Madrid befindlichen, für Alfonso II. d'Este in Ferrara gemalten »Venusfests« von 1518–1519,<sup>7</sup> das fast die gleichen Dimensionen wie die verschollene Kopie hat. Der geringe Kaufpreis von 100 Gulden spricht auch für eine Kopie, die von Hendrik Winter gemeinsam mit der folgenden Losnummer, die ebenfalls 100 Gulden brachte, erworben wurde.



Abb. [6]a Giovanni Andrea Podestà (Genua um 1620 – vor 1674), Opfer an Venus, 1636, Kupferstich; 31,5 × 38,9 cm (bis an die Darstellung beschnitten), SKD-KK, Inv.-Nr. A 126331

[7]

Tiziano Vecellio, gen. Tizian (Kopie nach)

**Eine Landschaft / Bacchanal**

66 × 70 ½ duim (ca. 169,6 × 181 cm)

Käufer: Winter für 100 Gulden

verschollene Kopie nach Tizians Original im Prado in Madrid

*Tizian*

»Hierin ist eine reiche Komposition von trinkenden, tanzenden und rastenden Figuren, ebenfalls sehr ausdrucksvoll auf Leinwand gemalt und ebenfalls bekannt durch den Druck, gestochen wie oben.«

Durch den Hinweis auf einen Reproduktionsstich von Giovanni Andrea Podestà ist diese Landschaft mit Tizians »Bacchanal« zu identifizieren.<sup>8</sup>

Das für Alfonso d'Este 1518–1519 gemalte Original befindet sich ebenfalls im Prado in Madrid als Pendant zum »Venusfest«.<sup>9</sup> Peter Paul Rubens hat sowohl das Venusfest als auch das Bacchanal während seines Aufenthalts in Italien kopiert, beide Bilder befinden sich heute in der Nationalgalerie in Stockholm. Die beiden Hubertusburger Kopien konnten bisher nicht wiedergefunden werden.



Abb. [7]a Giovanni Andrea Podestà, *Trinkende, tanzende und rastende Figuren (Bacchanal)*, 1635–1674, Kupferstich; 31,2 × 39,5 cm (bis an die Darstellung beschnitten), SKD-KK, Inv.-Nr. A 88223

[9]

Francesco Mazzola, genannt Parmigianino (Kopie nach)

Parma 1503–1540 Castelmaggiore

**Maria mit Kind (Madonna della Rosa)**

47 × 37 duim (120,8 × 95 cm)

Käufer: Yver für 55 Gulden

verschollene Kopie nach dem Original  
in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister

*Francesco Mazzola, genannt Parmigianino*

»In diesem Stück ist Maria, mehr als in Lebensgröße, sitzend am vorderen Ende eines Betts, von vorn zu sehen, gekleidet mit einer sehr besonderen Kleidung, und nach unten zum Jesuskind sehend, das quer vor ihr liegt, mit der linken Hand auf einer Weltenkugel ruhend, die rechte Hand nach oben um den Arm Marias haltend. Das Stück ist besonders korrekt gezeichnet, ausdrucksvoll und schön gemalt, auf Holz.«

Der Beschreibung nach handelt es sich bei diesem Bild um eine Replik oder alte Kopie der 1752 durch Luigi Crespi in Bologna für August III. erworbenen Madonna mit der Rose von Parmigianino.<sup>10</sup> (Abb. [9]a)

Von der »Madonna della rosa« existierten und existieren bis heute viele Kopien. Das Hubertusburger Exemplar war etwas größer als das Original, aber auch auf Holz gemalt.

Beim Ankauf des Originals in Bologna empfahl der Vermittler Luigi Crespi in einem Brief an den Premierminister Heinrich Graf von Brühl in Dresden einen gleichzeitigen Ankauf der im Besitz desselben Eigentümers Paolo Zani befindlichen Kopie, damit diese nicht »... im Laufe der Zeit einen Schatten auf das Original mache.«<sup>11</sup> Es ist nicht dokumentiert, ob diese Kopie tatsächlich angekauft wurde, in einem solchen Fall wäre es denkbar, dass diese Kopie nach Hubertusburg gelangt sein könnte.



Abb. [9]a Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, Maria mit Kind (Madonna della Rosa), 1529/30, Öl auf Pappelholz; 109 × 88,5 cm, SKD-AM, Gal.-Nr. 161



[11]

Jacopo da Ponte, gen. Bassano  
Bassano del Grappa um 1510–1592 Bassano del Grappa

**Christus in Emmaus**

37½ × 47½ duim (96,4 × 122 cm)

Käufer: Pierre Fouquet für 36 Gulden

möglicherweise zuletzt Christie's London, Sale 7862, 6. Juli 2010, lot 37

Öl auf Leinwand; 95,2 × 125,8 cm

*Jacopo da Ponte, gen. Bassano*

*»Zur rechten Seite in diesem Stück hinter diesen Personen sieht man eine bergige Landschaft, auf der linken Seite eine Küche, in der verschiedene Figuren und Gerätschaften sind. Alles schön auf Leinwand gemalt.«*

Für einen Preis von 36 Gulden ersteigerte Pierre Fouquet »Ein Gastmal in Emmaus«, das 1766 in der Galerie des Geritt Braamcamp auftauchte und nach dessen Tod 1771 noch im selben Jahr für 55 Gulden von dem Käufer Minucci erworben wurde.<sup>12</sup> Der weitere Verbleib ist unbekannt. Möglicherweise lässt sich das aus dem Besitz des Earl of Erne in Crom Castle in Nordirland<sup>13</sup> kommende Bild (95 × 124 cm) mit der knappen, aber doch ausreichend genauen Beschreibung als

das Hubertusburger Gemälde identifizieren. Auch die Bildmaße weichen nicht allzusehr voneinander ab. Es ist auf der Stufe links signiert: »JACo ET FRANC. FIL.« Dieses Bild wurde 2010 bei Christie's in London versteigert (Abb. [11]). Ein Bild gleichen Titels: »Christus und Jünger zu Emaus« als Original von Bassano im Inventar Dresden »vor 1741« (Blatt 215, Nr. 81) differiert vor allem durch seine geringere Breite (1.16 × 2.2. [93,3 × 97,8 cm])<sup>14</sup> zu dem gesuchten Hubertusburger Bild. Das Bildmotiv war sicher durch das Ineinandergreifen von Historien-, Genremalerei für die Küchendarstellung und die Landschaft rechts im Hintergrund sehr erfolgreich in Bassanos Werk. Carlo Ridolfi hat in seinen »Meraviglie dell'Arte« (Band 1, S. 383) ein Bild in der Casa des Malers Nicolas Régnier erwähnt, das offenbar diese Komposition wiedergibt, die Sadeler im Stich überliefert hat: »Er stellte viele Taten des Erlösers dar: [...] auf der Reise in Emmaus bei Lucas und Kleofa hat er sich bei ihnen unter einer Laube mit dem Gastgeber zu Tisch gesetzt, der es sich auf einem Stuhl bequem gemacht hat. Auf der anderen Bildseite erschien die Küche mit den Hausfrauen, einer Dienerin, die die Teller spülte, und andere, die die Speisen zubereiteten. Diese selten auf Leinwand gemalte Erfindung ist bei Herrn Nicolò Renieri, dem Maler, den ich bereits an anderer Stelle erwähnt habe, die man mit anderen ähnlichen im Druck von Saedler [Sadeler] sieht.«<sup>15</sup> (Abb. [11]a und b)



Abb. [11]a Raphael Sadeler (Antwerpen 1560/1561–1628/1632 München (oder Venedig)), *Christus in Emmaus*, 1593, Kupferstich; 23,5 × 29,3 cm, SKD-KK, Inv.-Nr. A 93250



Abb. [11]b Raphael Sadeler, *Christus in Emmaus*, 1593, Pinsel in Braun, weiß gehöht, quadriert (Spuren), auf gelb grundiertem Papier; 22,9 × 29,1 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 729Z