



Ansichtssachen

In der italienischen Renaissance wird das Porträt zu einer zentralen künstlerischen Aufgabe, die im Norden Dürer und seine Nachfolger aufnehmen. Die Gattung erlebt in Holland und Flandern mit Protagonisten wie Anthonis Mor, Frans Pourbus d.Ä. oder Adriaen Thomasz. Key eine besondere Blüte, während in der sogenannten Goldenen Zeit, dem 17. Jahrhundert, für die nördlichen Niederlande Frans Hals und besonders der jüngere Rembrandt, in Flandern dann Rubens und schließlich Van Dyck das Bildnis typologisch und qualitativ weiterentwickelten. Es ist dabei eine Eigenheit der großen Barockmaler, dass ihnen eine besondere Psychologisierung der Dargestellten gelingt.

Das trifft auch auf das fragmentarisch erhaltene Bildnis zu, das nun im Mittelpunkt dieser neuen Ausgabe unserer »Ansichtssache« steht. Van Dyck hat, wie im Folgenden überlegt wird, einen Künstlerkollegen festgehalten; einen jungen Mann, der, wie Van Dyck selbst, mit Rubens' Atelier verbunden war.

Wir verdanken diese faszinierende Hypothese, die sich auf eine genaue Auswertung der Archivalien gründet, den Studien von Justin Davies (Brüssel). Es ist mir eine besondere Freude, dass es für unsere Ausstellungsreihe zu dieser Kooperation mit dem *Jordaens-Van Dyck Panel Paintings Project* unter Joost Vander Auwera gekommen ist, welches von den Royal Museums of Fine Arts of Belgium, dem Fonds Baillet Latour sowie der University of Amsterdam unterstützt wird. Rückt sie doch trefflich in den Blick, wie sehr die Museumsarbeit vom fruchtbaren Austausch mit der internationalen Fachwelt profitiert. Justin Davies sei somit an erster Stelle sehr herzlich gedankt, dass er seine Ideen mit uns teilt. Danken möchte ich sodann Gerlinde Gruber, Kuratorin am Kunsthistorischen Museum, die diese Präsentation vorschlug und ebenfalls zum Katalog beiträgt, sowie den Restauratorinnen Ina Slama und Eva Goetz, denen wir einen profunden Beitrag zur ebenso faszinierenden Maltechnik des Werkes verdanken. Schließlich gilt mein Dank allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern unseres Hauses, die sich in regelmäßigem Turnus für das Fortbestehen der »Ansichtssachen« einsetzen.

Stefan Weppelmann

Direktor der Gemäldegalerie

Ein Maler als Modell: Van Dycks Porträt von Pieter Soutman



Abb. 1: Anthonis Van Dyck, *Porträt eines Mannes*, identifiziert als Pieter Soutman, um 1628
Öl auf Leinwand, 75,5 x 58 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 693

Ansichtssache #21

Justin Davies¹

Einführung

Die Porträts sind der populärste und am eingehendsten erforschte Teil des Oeuvres von Sir Anthonis Van Dyck. Obwohl der Künstler, seine Gemälde und viele seiner Modelle bekannt sind, entziehen sich einige seiner Sujets immer noch der Identifikation; oder deren Identität wurde vor Jahrhunderten schriftlich niedergelegt und ging dann verloren.

Dies ist der Fall bei Van Dycks lebensvollem *Porträt eines Mannes* im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 1), dessen Identifikation im Zentrum dieser Untersuchung steht. Gemäß einer jüngst erfolgten Neuüberprüfung von Primärquellen und einer archivalischen Neuentdeckung stellen wir die Hypothese auf, dass Van Dycks attraktives Modell, der bisher unbekannt Mann, nunmehr identifiziert ist, nämlich als Pieter Soutman (1593/1601–1657), Maler und Kupferstecher im niederländischen Goldenen Zeitalter.

Das Gemälde

Das Gemälde (Abb. 1) zeigt Kopf und Schultern eines jungen Mannes mit fast schulterlangem Haar, gezwirbeltem Schnurr- und Spitzbart vor einer teilweise sichtbaren Säule auf der einen Seite und einem Vorhang auf der anderen.

Es ist mit dem großen Selbstvertrauen und der Sparsamkeit der Mittel ausgeführt, wie sie so typisch für Van Dycks eigenhändige Werke sind. Pinselstriche von rasch hingeworfenem *impasto* vergegenwärtigen den Vorhang (Abb. 2), den Kragen (Abb. 3) und den Ärmel (Abb. 4). Die Untermalung der Leinwand ist beim Ärmel noch sichtbar. Van Dyck verwendete sie bei der Wiedergabe der Kleidung, wie auch bei den Tafelgemälden seiner ersten Antwerpener Zeit bis 1621.²

Das Gemälde wurde beschnitten (siehe die Beiträge von Gerlinde Gruber, Ina Slama und Eva Goetz). Das Originalformat lässt sich möglicherweise noch bei einer wesentlich sorgfältiger ausgearbeiteten Dreiviertel-Version des Porträts im Louvre erkennen, mit der es in Verbindung gebracht wurde (Abb. 5).³ Darin steht der Mann neben einer Säule; hinter ihm ein Vorhang. Seine rechte Hand ruht elegant auf seiner Hüfte und die andere auf dem Griff seines Degens. Das Louvre-Gemälde ist weiter gediehen als jenes in Wien, und es finden sich durchaus auch noch andere Unterschiede. Um das exakte Verhältnis zwischen den beiden zu bestimmen, sind weitere Forschungen unumgänglich.

Die Provenienz des Wiener Gemäldes

Ein Van Dyck-Porträt eines Mannes namens »der lange Peter«, des Hofmalers des Königs von Polen, in schwarzem Gewand mit blauen Ärmeln, mit seiner Hand auf seinem Degen, ist im 1659 aufgesetzten Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms (1614–1662) zu finden:

Ein Contrafait von Öhlfarb auf Leinwaeth des langen Peter, Königs in Pohlen Mahlers, in einem schwarzen Klaidt vnnndt Mantel mit bläwen Ärmblen vnd hatt die rechte Handt auff seinem Degen; In einer Schwartz ebenen Ramen, das innere Leistel verguldt, 7 Spann 4 Finger hoch vnnndt 6 Spann braith. Original von Anthonio von Deyckh.⁴

Auffällig ist, dass hier die rechte Hand auf dem Degen beschrieben ist, nicht die linke wie in dem Louvre-Gemälde, aber wahrscheinlich bezog sich der Kompilator auf seine eigene Sichtweise, nicht auf jene des Porträtierten. Die Beschreibung enthält auch blaue Ärmel. Das Wiener Gemälde wurde freilich beschnitten, und der erhaltene Teil enthält kein Blau. Die Louvre-Version hingegen zeigt noch die blauen Manschetten, wengleich die Smalte hier einigermaßen verblasst ist. Die angegebenen Maße sind größer als die des Louvre-Gemäldes im aktuellen



Abb. 2 (links oben): Detail des roten Vorhangs

Abb. 3 (rechts oben): Detail des Kragens

Abb. 4 (rechts): Detail des Ärmels

Zustand. »7 Spann 4 Finger hoch vnnndt 6 Spann braith« entspricht 153,9 x 124,8 cm.⁵ Wenn man bei diesen Maßen noch mit einem breiten Rahmen rechnet, so dürften die Originalmaße des Wiener Gemäldes von denen der Louvre-Version, 113,7 x 92 cm, nicht weit entfernt gewesen sein.

Die Sammlung des kunstliebenden Erzherzogs und Statthalters der Spanischen Niederlande (1648–1656) kehrte im Jahre 1656 mit ihm nach Wien zurück. Während seiner Residenzzeit in Brüssel hatte er sie um signifikante Werke erweitert, vor allem ab 1651 durch Erwerbungen seitens seines Hofmalers und Kurators David Teniers d.J. (1610–1690). Leopold Wilhelms Sammlung erbte 1662 sein Neffe Leopold I. (1640–1705), Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.



Abb. 5: Anthonis Van Dyck, *Porträt eines Mannes*, identifiziert als Pieter Soutman, Öl auf Leinwand, 113,7 x 92 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1248

Van Dycks Porträt des Pieter Soutman wurde von Leopold Wilhelm nach Wien gebracht und dann wohl in der Stallburg aufgestellt. Wir wissen aber erst, wie es unter Karl VI. präsentiert wurde, der die Galerie in der Stallburg neu aufstellen ließ, nämlich als krönender Abschluss eines Wandkompartiments im dritten Galeriegang;⁶ dort hing es in der dritten Reihe in einer ovalen Rahmung. Dies ist durch ein illustriertes Inventar von 1720 des Ferdinand à Storffer bekannt (Abb. 6). Bis dato wurde deshalb angenommen, dass zu diesem Zeitpunkt das Gemälde zu einem Oval umgearbeitet worden war. Allerdings zeigen die anderen Gemälde, die damals in vergleichbarer Position ausgestellt worden waren, keine Formatveränderungen: Gerade aus dem dritten Gang sind alle erhalten, mit Ausnahme eines anderen Bildnisses Van Dycks – den Maler Jan Wildens darstellend –, das im 2. Weltkrieg verloren gegangen ist (GG 694, Abb. 7)⁷ und das lange als Pendant zu unserem nunmehr endlich identifizierten Porträt Soutmans galt und zwei Kompartimente weiter hing (Abb. 8). Beim ebenso präsentierten Bildnis des Jan Van Monfort von Van Dyck (GG 505, Abb. 9) z.B., um nur eines herauszugreifen, waren für die Hängung unter Karl VI. die das Oval »störenden« Leinwandbereiche lediglich abgedeckt worden; auch das Selbstbildnis des Rubens, das im zweiten Gang in ähnlicher Position hing, war nur optisch mittels eines Blend- bzw. Zierrahmens zum Oval gemacht worden.⁸ Das Bildnis



Abb. 6: Ferdinand à Storffer, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayserlichen Bilder Gallerie in der Stallburg*, 1720, fol. 57, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Abb. 7: Anthonis Van Dyck,
Porträt des Jan Wildens,
Öl auf Leinwand, 75,5 x 58 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 694



Abb. 8: Ferdinand à Storffer,
*Neu eingerichtetes Inventarium
der Kayserlichen Bilder Gallerie
in der Stallburg*, 1720, fol. 53,
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie

Soutmans wurde damals so geschätzt, dass es von Anton Joseph von Prenner für seinen Prodrumus 1735 gestochen wurde (Abb. 10).

Als die Gemäldegalerie nach 1772 dann von der Stallburg in das Belvedere transferiert wurde, verliert sich jedoch die Spur Soutmans und auch die des Wildens: Bei keinem der beiden Bilder ist im Inventar von 1772 ein Transferierungsort vermerkt. Mechel hat sie in seiner Neugestaltung der kaiserlichen Galerie im Belvedere nicht verwendet. Erst im Inventar von 1837 erscheinen beide wieder zusammen im ersten Stock des Belvedere im Rubens Zimmer V:

»Nr. 16: Portrait eines Mannes mit kurzen Haaren in schwarzer Kleidung, Leinwand, 2 Schuh 4 Zoll hoch und 1 Schuh 10 Zoll breit, Anton Van Dyck (GG 694)



Abb. 9: Anthonis Van Dyck, *Porträt des Jan van Monfort*, Öl auf Leinwand, um 1628, 114,5 × 88,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 505

Nr. 17: Portrait eines jungen Mannes mit braunen Haaren in einfacher schwarzer Kleidung, Leinwand, 2 Schuh 4 Zoll hoch und 1 Schuh 10 Zoll breit, Anton Van Dyck (GG 693).«⁹

Die Maße entsprechen zu diesem Zeitpunkt mit ca. 73,7 x 57,9 cm der heutigen Bildgröße.¹⁰ Ab diesem Zeitpunkt sind die beiden immer gemeinsam nachweisbar. Engerth erwähnt in seinem Katalog 1884, unser Porträt habe zu Unrecht als ein Selbstbildnis des Van Dyck gegolten, was ein Indiz für weitere Identifizierungen sein könnte.¹¹ 1796 hing im sechsten Niederländer-Zimmer des Belvederes unter der Nr. 17 das Bildnis des »Van Dyck, noch jung. Ein Brustbild; auf Leinwand«, von einem unbekanntem Künstler – im selben Zimmer ist unter der Nummer 26 das »Porträt Johann Hoecks, ein Brustbild, auf Leinwand, genannt, ebenfalls von einem unbekanntem Künstler«. ¹² Hatte Rosa die Autorschaft Van Dycks nicht anerkannt? Stimmt diese Identifizierung, dann wurden beide Gemälde bereits vor 1796 auf ihre heutige Größe reduziert. Warum Mechel auf die beiden Bildnisse verzichtete, bleibt rätselhaft. Hatte auch er an der Autorschaft Van Dycks seine Zweifel?

John Smith nahm beide Gemälde jedenfalls in seinem Catalogue Raisonné von Van Dyck 1831 auf, hat sie demnach wohl in Wien gesehen.¹³ Dass diese Zuschreibung in Wien tatsächlich eine Zeitlang in Frage gestellt worden ist, darauf deutet der Katalogeintrag von 1845, wo unser Gemälde unter der Nr. 17 im 5. Zimmer wie folgt beschrieben wird: »Antoine Van Dyck (?), Portrait d'un jeune homme aux cheveux bruns et à la barbe blonde, en simple habit noir. Demi fig. Toile, h. 2' 4" – l. 1' 10".¹⁴ Erst ab 1864 wird die Zuschreibung an Van Dyck in keinem Katalog der Gemäldegalerie mehr in Frage gestellt.



Abb. 10: Anton Joseph von Prenner, *Prodromus* (Detail), 1735. Wien, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek, Inv.-Nr. 14522

Frühere Identifikationen

Die mögliche Identifikation als Selbstporträt Van Dycks wurde im Jahre 1884 von Eduard von Engerth, Direktor der Galerie im Belvedere, abgelehnt.¹⁵ Im Jahre 1931 meinte Gustav Glück, Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, es handle sich um den Tiermaler Paul de Vos (1590–1678); dabei stützte er sich auf die Ähnlichkeit mit einem Kupferstich von Van Dyck (Abb. 11).¹⁶

In jüngerer Zeit, seit 1998, dachte man an den Maler Jan Boeckhorst (1604–1688).¹⁷ Auf der Rückseite einer im Stadtmuseum Münster aufbewahrten Zeichnung des Kopfes, der in den Gemälden des Kunsthistorischen Museums und des Louvre erscheint, befindet sich ein Zettel, der nach 1662 geschrieben wurde, als Kaiser Leopold bereits die Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm geerbt hatte. Darauf steht:

»A. v. dipenbeke deliniavit secundum A. V. Dyck / effigies Joannes Bouchorst Lange ian apellatus Leop. I imp habet originale / Rome doctor faustus apellatus.«¹⁸

Das lässt sich übersetzen als:

»Gezeichnet von Abraham Van Diepenbeeck (1596–1675) nach Anthonis Van Dyck / Porträt von Jan Boeckhorst, genannt der ›Lange Jan‹, Leopold I. hat das Original / in Rom wurde er Doctor Faustus genannt.«

In ihrer Publikation aus dem Jahre 2004, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, lehnte Nora de Poorter beide Identifizierungen ab: Paul de Vos, weil die Personen im Kupferstich und im Gemälde keine Ähnlichkeit miteinander aufweisen, und Jan Boeckhorst, weil das Gemälde im Katalog von 2004 in Van Dycks erster Antwerpener Zeit (bis 1621) eingeordnet war. Boeckhorst wurde im Jahre 1604 geboren und zog erst 1626 von Münster nach Antwerpen. Außerdem wies man darauf hin, dass ein Degen als Attribut für einen Maler unwahrscheinlich war, und »ein noch unwahrscheinlicheres Attribut für Boeckhorst, der als Kanonikus mit Pfründe ein (ungeweihter) Kleriker war«.¹⁹ Ein vergleichbares Porträt von Boeckhorst ist nicht bekannt.

Wenn mit dem Louvre-Porträt je eine zeitgenössische Identifikation überliefert war, so ging diese verloren, als die letzte Besitzerin, Catherine Françoise Charlotte de Cossé-Brissac, verwitwete Duchesse de Noailles (1724–1794), im Zuge der Französischen Revolution im Alter von 70 Jahren guillotiniert wurde. Nachdem ihr Sohn verständlicherweise aus Frankreich geflohen war, wurde das Gemälde daraufhin beschlagnahmt.²⁰



Abb. II: Anthonis Van Dyck, *Paul de Vos*, Radierung und Kupferstich, 23,8 x 15 cm, erster Zustand. London, The British Museum, Inv.-Nr. R,1b,97

Die eingehende technologische Untersuchung des Gemäldes erbrachte wertvolle Informationen zur Maltechnik Van Dycks und zu Formatveränderungen des Werkes.

Über einer in einfacher Bindung gewebten feinen Leinwand²¹ wurde eine weiße Grundierungsschicht mit einem Palettenmesser aufgetragen. Darüber liegen eine rötlich-braune Isolierschicht sowie eine vollflächige hellgraue Untermalung. Diese wird von der Malschicht nicht gänzlich abgedeckt, sondern dient im weißen Ärmel als Mittelton – nur leicht abgetönt mit einer dünnen umbrahaltigen Lasur (Abb. 12).

Van Dyck erzeugt mit einer stark reduzierten Palette erstaunliche Effekte. Neben Bleiweiß, diversen Erdpigmenten und Kohlenstoffschwarz verwendete er einzig Zinnober als stark farbgebendes Pigment. Entgegen der Beschreibung im Inventar Leopold Wilhelms, konnte in dem als blau beschriebenen Ärmel mittels XRF weder Smalte noch Ultramarin detektiert werden. Ein nur in Spuren nachweisbares kupferhaltiges Pigment (vermutlich Azurit) kann ebenso wenig ein intensives Blau hervorgerufen haben. Dass Himmel und Ärmel dennoch leicht bläulich gefärbt sind, könnte auf eine Verwendung von Indigo hinweisen.

Hervorzuheben ist die hochviskose Konsistenz der Farben, die einen hohen Bleiweißanteil aufweisen. Diese erzeugen eine geradezu reliefartige Oberfläche – deutlich sichtbar beispielsweise im Kragen, im Bart oder



Abb. 12: Anthonis Van Dyck, *Porträt eines Mannes*, identifiziert als Pieter Soutman, Mikroskopaufnahme des geschlitzten Ärmels;
1: weiße Grundierung mit rotbrauner Isolierschicht
2: graue vollflächige Untermalung mit umbrahaltiger Lasur

in den Höhungen des Inkarnats. Im Gesicht werden diese Pastositäten stellenweise jedoch wieder geglättet – etwa durch mehrfaches zartes Vertreiben des letzten rötlichen Farbauftrages im Bereich der Wange oder in der Schattenpartie des Halses. Der mehrschichtige, teils trockene, teils nass-in-nasse Farbauftrag kann im Bereich des rechten Auges gut nachvollzogen werden. Ein besonders schönes Detail ist hier die leuchtend rote Umrahmung der Iris und der Augenlider sowie der ungewöhnliche weiße Reflex am Unterlid (Abb. 13).

Neben neuen Erkenntnissen zum Bildaufbau ermöglichen maltechnische Untersuchungen auch ein besseres Verständnis von Bildgenese und späteren Formatveränderungen.

So wird deutlich, dass es sich bei dem mittlerweile nur noch als Brustbild erhaltenen Gemälde ursprünglich um ein Dreiviertel-Porträt gehandelt haben muss. Gestützt wird diese Annahme durch die von Gerlinde Gruber erwähnte Abbildung im Storfferschen Inventar von 1720 (siehe Abb. 8). Da sich in den oberen Ecken des Gemäldes weder Knicke noch Leinwandansetzungen finden, kann ausgeschlossen werden, dass das Bild zur vormaligen Präsentation in der Stallburg zu einem Oval beschnitten wurde.²² Vielmehr wurden die Eckpartien von den ausladenden Rahmenornamenten abgedeckt (Abb. 14).

Des Weiteren lässt auch die evidente Ähnlichkeit zu dem von Justin Davies erwähnten (siehe Abb. 5) auf ein ursprünglich größeres Format schließen.

Die beim Wiener Gemälde ausschließlich entlang der Oberkante sichtbaren Spannungsrissen²³ belegen zudem, dass der obere Abschluss annähernd dem Originalformat entspricht und dass die übrigen drei Kanten stark beschnitten sein müssen. Tatsächlich finden sich am unteren

Abb. 13: Mikroskopaufnahme des rechten Auges



Umspannrand Fragmente der weißen Spitze seines rechten Ärmels – ein eindeutiges Indiz dafür, dass im originalen Format die Hände sichtbar waren.

Das Gemälde ist um ca. 2 Grad gegen den Uhrzeigersinn geneigt aufgespannt.²⁴ Dreht man das Wiener Porträt fadengerade, so sind dessen Konturen nahezu ident mit der Pariser Version.²⁵ Abweichungen gibt es lediglich in der Position des Kopfes, welcher beim Pariser Bild mehr in Richtung Betrachter gedreht ist, in der Landschaft, sowie der Ausgestaltung des Kragens. Bei beiden Versionen sind diverse Änderungen während des Malprozesses erkennbar (vgl. Abb. 15 und 16).²⁶

Das Wiener Bild zeigte zunächst vier Versionen eines schlichten, spitz zulaufenden weißen Kragens. Der obere Abschluss des schwarzen Wamses war deutlich höher angelegt. Die zügig mit einigen wenigen Pinselstrichen aufgetragenen Bänder des Kragens (Abb. 17) scheinen auch beim Pariser Bild vorhanden gewesen zu sein, wurden aber zugunsten eines zarten Spitzenkragens abgedeckt.

Die im Hintergrund rechts angelegte bewaldete Landschaft hat Van Dyck später – bis in den Himmel hineinreichend – mit dunkelbrauner Farbe komplett überdeckt, um dann abschließend mit einigen kraftvollen breiten Pinselstrichen einen leuchtend orangefarbenen Horizont anzudeuten (Abb. 18).



Abb. 14: Überblendung des Wiener Gemäldes mit dem Dreiviertel-Porträt aus dem Louvre. Schematisch ist das rekonstruierte ovale Format der Präsentation in der Wiener Stallburg dargestellt.



Abb. 15: In der Röntgenaufnahme wird die mehrfache Überarbeitung des Kragens deutlich

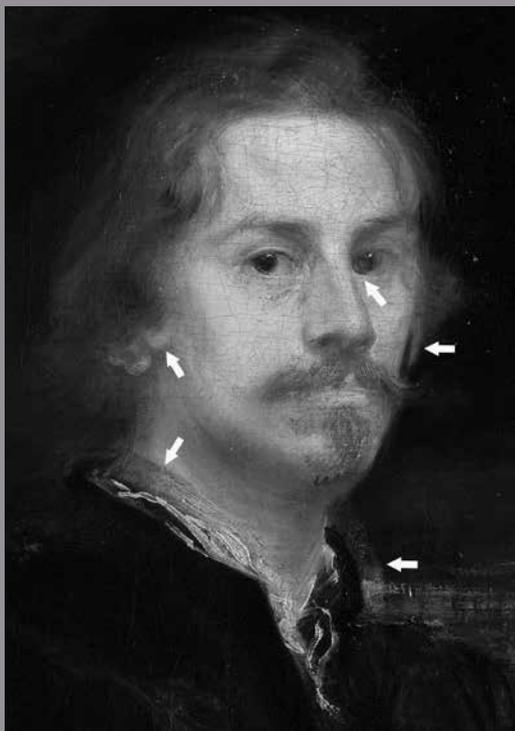


Abb. 16: Die Infrarotreflektographie dokumentiert eine leichte Verschiebung des Kopfes nach links, sichtbar am Ohr und an der Außenkontur der Wange, sowie eine kleine Korrektur der Iris seines linken Auges nach rechts



Abb. 17: Detail der Bänder des Kragens

Abb. 18: Detail des Horizonts

In beiden Details wurde die rötlich weiße Farbe nicht vorab auf der Palette, sondern erst durch den Auftrag beim Malen gemischt.



Die Datierung des Gemäldes

Das Gemälde ist nicht datiert. Der 2004 publizierte Van Dyck-Katalog ordnet es in der ersten Antwerpener Zeit ein (bis Oktober 1621), aber Nora de Poorter hielt fest, dass »die Beschneidung dieses italianisierenden Porträts dessen Beurteilung erschwert. Sowohl das mittellange Haar als auch das Gewand mit den ›offenen‹ Ärmeln sprechen für eine Datierung nach 1621. Cust [1900] und Schaeffer [1909] setzten das Werk zudem in der Italienischen Zeit (1621–1627) an.«²⁷

Die Hypothese – Pieter Soutman (1593/1601–1657), porträtiert im Jahre 1628

Erzherzog Leopold Wilhelms 1659 angelegtes Inventar nennt das Gemälde ein Porträt des »langen Peter, Könings in Pohlen Mahlers«. Pieter Soutman wurde seinen jüngsten Biographen zufolge in Haarlem zwischen 1593 und 1607 geboren und um 1624 vom polnischen König Sigismund III. Wasa (1587–1632) als Hofmaler angestellt.²⁸ Vermutlich lebte er von 1624 bis 1628 in Warschau, bevor er nach Haarlem zurückkehrte, wo er als Maler und Kupferstecher großen Erfolg hatte und 1657 verstarb.²⁹

Obwohl er seinen Lebensmittelpunkt in Haarlem hatte, malte er weiterhin für die polnischen Könige, erst für Sigismund, dann nach dessen Tod im Jahre 1632 für dessen Sohn, König Ladislaus IV. Wasa (1595–1648). Im Jahre 1643 malte er ein Porträt von König Ladislaus.³⁰ In dem unten zitierten Brief, datiert am 8. Februar 1645, an den Kunsthändler Matthijs Musson in Antwerpen, nennt sich Soutman selbst »Pittore di Sua maesta de Polonia« – Maler seiner Majestät, des Königs von Polen.

Dieser Brief belegt auch die Existenz eines von Van Dyck gemalten Porträts Soutmans. Als er den Brief schrieb, versuchte Soutman gerade, vier Van Dyck-Gemälde aus seinem Besitz an einen Klienten Mussons zu verkaufen, den Kanonikus der Kathedrale von Antwerpen, Antonio Tassis:

Herr Musson,

[...]

Das Van Dyck-Porträt von mir wird so hoch geschätzt als irgendeines, das man je von Van Dyck gesehen hat. Ich werde es nicht aus der Hand geben, nicht einmal für 300 Gulden. Das, lieber Freund, ist die süße Geschichte, und wenn [der Verkauf der vier Gemälde] dank dem Überbringer dieses Briefes gelingt, seid freundlich begrüßt mit Eurer ganzen Familie und der Gnade des allmächtigen Gottes anempfohlen,

von Eurem Euch sehr zugetanen Freund,

Petr Soutman, Pittore di Sua maesta de Polonia (Maler seiner Majestät, des Königs von Polen)

Harlem, 8. Februar 1645³¹

Der Verkauf ging offenbar schief, da ein jüngst gefundener und bisher unpulizierter Brief belegt, dass Soutman sein von Van Dyck gemaltes Porträt sechs Jahre später Erzherzog Leopold Wilhelm verkaufte. In diesem ebenfalls an Musson gerichteten und im April 1651 datierten Brief schrieb Soutman:

Herr Musson,

[...]

Ich hätte Euch bereits besucht, wenn nicht gerade zu Ostern mein Schwiegervater gestorben wäre und meine Liebste eine Tochter geboren hätte. Wenn es meine Situation erlaubt, dann werde ich in zwei oder drei Wochen bei Euch sein. Wenn Ihr in der Zwischenzeit Geld empfangen habt, dann behaltet es bitte bei Euch bis zu meiner Ankunft. Ich werde offenbar mit Seiner Hoheit sprechen, denn dass mein Porträt dort ist, hat seinen Grund. Und wenn die Bezahlung zu dieser Zeit noch nicht da ist, werde ich Seine Hoheit selbst darauf ansprechen. Das, lieber Freund, ist nach Eurem Belieben, und ich empfehle mich, Herr, dass ich Euer untätigster Diener bleiben möge,

P.S.

Im April, Haarlem 1651³²

Warum das Gemälde verkauft wurde, wissen wir nicht. Erzherzog Leopold Wilhelm kannte natürlich Gemälde von Soutman. Soutmans Porträts von Leopold Wilhelms polnischen Verwandten, darunter auch das oben genannte, 1643 entstandene Porträt von König Ladislaus, hingen im Palais Coudenberg in Brüssel, wo der Erzherzog residierte.³³

Eine Bestätigung, dass das Gemälde an Erzherzog Leopold Wilhelm verkauft wurde, findet sich in Mussons Geschäftsbüchern vom Februar 1651. Darin ist festgehalten, dass er 100 Gulden von David Teniers, dem Kurator des Erzherzogs in Brüssel, für Soutman in Empfang genommen hatte. Wir wissen nicht, warum Soutman 200 Gulden weniger akzeptierte als den Wert, auf den er sein Porträt im Jahre 1644 geschätzt hatte, aber das mag mit dem unbekanntem Grund für den Verkauf zusammenhängen, auf den wir oben hingewiesen haben.

Gezahlt an Herrn Adriaasen am 4. Februar 1651 in der Peter Pot Straße die Summe von

Gulden (Fl) 78-19 (Stüver)³⁴

Als Versprechen von 3 Stüvern in Münzen, auf das Konto von Herrn Peeter Soutmans in Haarlem, und er schuldet mir neuneinhalb Drucke zu 48 Stüvern das Stück

Gulden (Fl) 22-16 (Stüver)

Abgezogen in Geld zum Tageskurs macht das zusammen 101 Gulden 15 Stüver, die ich für Herrn Peeter Soutmans von Herrn David Teniers in Brüssel empfangen habe.

100 Gulden als Versprechen 3 Stüver in Münzen.³⁵

Abgesehen von formellen Notariatsakten sind zeitgenössische schriftliche Quellen, in denen Pieter Soutman erwähnt wäre, bedauerlicherweise nicht bekannt. Daher war es nicht möglich, irgendwelche Hinweise zu finden, warum er den Spitznamen »Langer Peter« trug. Die einzige Assoziation, die damit zusammenhängen könnte, ist die Bezeichnung seines Hauses in Haarlem, in dem er 1657 starb: Es hieß »de Langhe Mantel« – der lange Mantel (Abb. 19).³⁶

Bestätigte Porträts von Pieter Soutman, die zum Vergleich dienen könnten, gibt es ebenfalls nicht. Er erscheint weder bei den gestochenen Porträts, die als Van Dycks *Iconographie* bekannt sind, noch in Jan Meyssens' *Image de divers hommes d'esprit sublime*, Antwerpen 1649, noch in Cornelis de Bies *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const*, 1662. Im Haarlemer Noord-Hollands Archief findet sich eine 1770 entstandene Zeichnung von Cornelis van Noorde (1731–1795), in deren Bildlegende wir informiert werden, dass die Zeichnung ein unbekanntes Selbstporträt Soutmans aus dem Jahre 1630 wiedergebe (Abb. 20).³⁷ Sie zeigt einen eleganten Herrn mit einem schmälern Gesicht, der älter aussieht als man sich Soutman um 1630 vorstellen würde. Aufgrund der zwischen den beiden Porträts vergangenen hundertvierzig Jahre sollte man sich auf die Ähnlichkeit nicht verlassen.

Wie bereits angemerkt, haben Kunsthistoriker das Wiener Gemälde sowohl in Van Dycks erste Antwerpener Zeit (bis Oktober 1621) als auch in dessen Italienische Zeit (1621–1627) datiert. Soutman und Van Dyck kannten einander

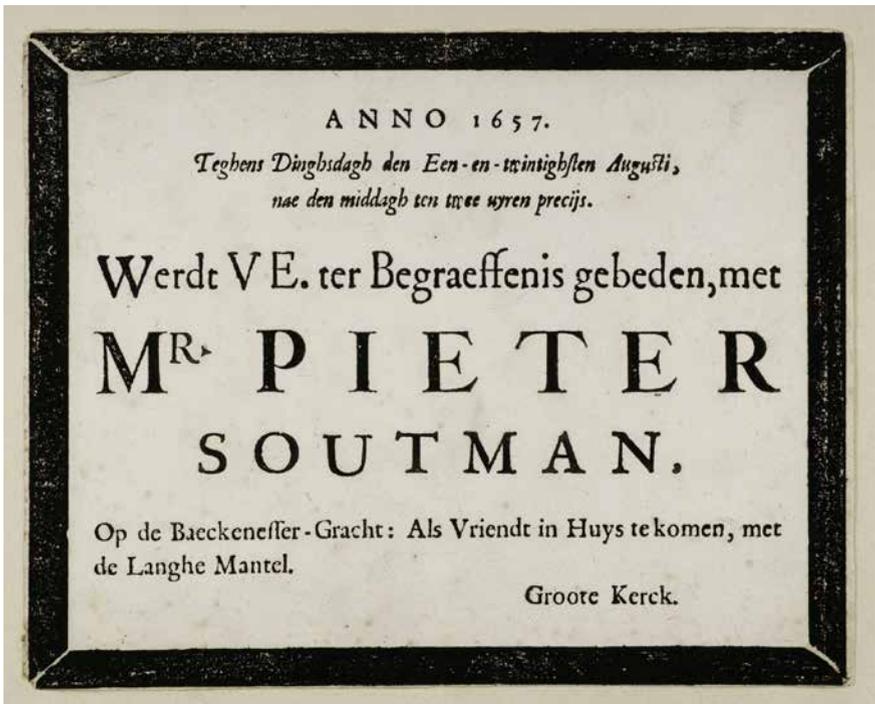


Abb. 19: Parte von Pieter Soutman. Haarlem, Noord-Hollands Archief, Inv.-Nr. NL-HlmNHA_53014144_1

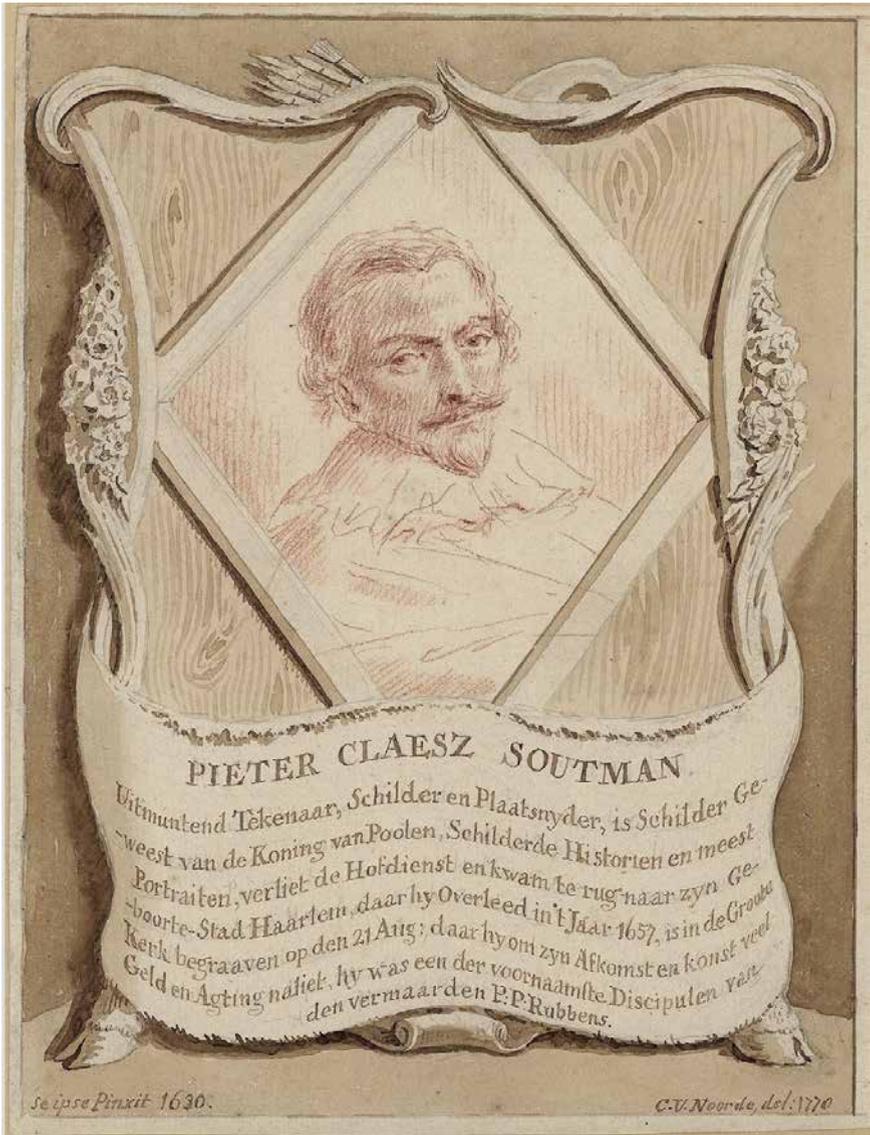


Abb. 20: Cornelis Van Noorde, *Pieter Soutman* (?), Zeichnung nach einem 1630 datierten Gemälde von Pieter Soutman, datiert 1770, ohne Maße. Haarlem, Noord-Hollands Archief, Inv.-Nr. NL-HlmNHA_53014144_M

sicherlich vor Van Dycks Abreise nach Italien im Oktober 1621, da sie beide ab etwa 1616 für Peter Paul Rubens (1577–1640) arbeiteten.³⁸ Rubens' Neffe Philip (1611–1678) nannte sie beide in der Biographie seines Onkels, *Vita Petri Pauli Rubenii*:

»In arte pictoriâ plurimos habuit discipulos, inter quos excellerunt Petrus Soutmans, pictor Sigismundi, regis Poloniae, Justus van Egmond, Erasmus Quellinus, Joannes Brouchorst, Joannes vanden Hoecke, pictor archiducis Leopoldi, et præcipuè Antonius van Dyck, cujus ingenium advertens, eum in familiam recepit, et unicum alumnum habuit, qui talem progressum fecit, ut in eâ arte nemini cesserit.«³⁹

»In der Kunst der Malerei hatte er mehrere Schüler, unter denen sich Peter Soutmans, der Maler Sigismunds, des Königs von Polen, Justus van Egmond, Erasmus Quellinus, Johannes Brouchorst, Johannes van den Hoecke, der Maler Erzherzog Leopolds, und besonders Anthonis Van Dyck auszeichneten. Als Rubens des Letzteren Talent erkannte, nahm er ihn in seinem Haushalt auf. Er hielt ihn für einen einzigartigen Schüler, und dieser machte solche Fortschritte, dass er in der Malkunst niemandem nachstand.«⁴⁰

Wie bereits gesagt, schrieb Nora de Poorter, dass ein Degen für einen Maler ein ungewöhnliches Attribut sei. Das wirft die Frage auf, ob Soutmans Degen hier andeuten soll, dass er als Maler eines Königs Mitglied eines königlichen Hofes war. Sicherlich sind Degen in Porträts von Künstlern ungewöhnlich (häufiger sieht man Goldketten als königliche Geschenke), aber auch kein Unikum. Ein Porträt von Deodaat Delmonte, dem Hofmaler des Herzogs von Pfalz-Neuburg und später von Erzherzog Albrecht und Erzherzogin Isabella in den Spanischen Niederlanden, gestochen von Lucas Vorsterman nach Van Dyck, zeigt diesen mit Degen und Kette (Abb. 21).

In diesem Fall könnte Soutmans Porträt 1624 entstanden sein, als er zum Maler des polnischen Königs berufen wurde, oder danach. Nora de Poorter hielt auch fest, dass sowohl Kostüm als auch Haartracht für eine Datierung nach 1621 sprechen. König Sigismunds Sohn, Prinz Ladislaus, besuchte Antwerpen und Rubens' Werkstatt im September 1624, wo er Soutman kennenlernte. Er kehrte nach Brüssel zurück und begab sich auf eine Reise nach Italien.⁴¹ Begleitete Soutman Ladislaus nach Italien und begegneten sie dort Van Dyck?

Ladislaus' Reiseroute beinhaltete Mailand, Genua, Pisa, Parma, Bologna, Loreto, Assisi und Rom im November und Dezember 1624. Von Rom aus reiste er im Januar 1625 nach Neapel, Siena, Florenz, zurück nach Bologna, Mantua, Padua und Venedig, bevor er im März 1625 in Villach einkehrte und seinen Weg zurück nach Warschau nahm.⁴²

Van Dyck war in diesem Zeitraum in Sizilien. Er war im Frühling 1624 in Palermo angekommen, und kurz darauf brach unversehens eine heftige Pestepidemie aus. Früher dachte man, dass Van Dyck sich vielleicht zurück aufs Festland



Abb. 21: Lucas Vorsterman nach Anthonis Van Dyck, *Deodaat Delmonte*, Radierung und Kupferstich, 23,5 x 15 cm, dritter Zustand. London, The British Museum, Inv.-Nr. R,1a.92

geflüchtet haben könnte, um dem Schlimmsten zu entgehen, aber nun scheint es, als sei er bis September 1625 auf der Insel geblieben.⁴³ Auch wenn Soutman Ladislaus nach Italien begleitet haben sollte, scheint es unwahrscheinlich, dass sie dort Van Dyck begegnet seien. Wenn das zutrifft, hätte das Porträt nicht in Italien gemalt werden können.

Viel wahrscheinlicher ist es, dass Soutman und Van Dyck im Jahre 1628 in den Spanischen Niederlanden zusammentrafen. Soutman verließ Antwerpen um 1624 und lebte in Haarlem von 1628 bis zu seinem Tod. Am 20. November 1628 bekam er einen Pass, um nach Brüssel zu reisen und dort drei von ihm gemalte Porträts abzuliefern, Geschenke des Königs von Polen an Erzherzogin Isabella.⁴⁴

»An alle unsere Beamten, hiemit gaben und geben wir Beurlaubung und Lizenz an Peter Soutermans, aus den Provinzen Hollands in die unsrigen sich begeben zu können, mit einer Kiste voll Gemälden, die aus Polen zu uns kommen. Wir ordnen an und befehlen im Namen Seiner Majestät, ihn mit besagter Kiste frank und frei reisen, passieren und zurückkehren zu lassen, ohne Hindernis, auf die Dauer der Zeit des vorliegenden Passes und Termin von ... Monaten. Gegeben zu Brüssel, unter unserem Namen und geheimem Siegel, am Zwanzigsten des November, 1628.«⁴⁵

Van Dyck kam 1627 aus Italien zurück. Zu dieser Zeit hätte er sicherlich Soutman treffen können, entweder in Antwerpen oder in Brüssel. Im April 1628 bekam er den prestigeträchtigen Auftrag, den Stadtrat von Brüssel zu malen.⁴⁶

Resumé

Das im Jahre 1659 aufgesetzte Inventar identifiziert ein Porträt in Erzherzog Leopold Wilhelms Sammlung als das des Malers des Königs von Polen, namens Peter. Das war Pieter Soutmans Titel von 1624 bis mindestens 1645, wenn nicht sogar bis zum Ende seines Lebens im Jahre 1657. Sowohl er als auch Van Dyck waren 1628 in den Spanischen Niederlanden, am Beginn von Van Dycks zweiter Antwerpener Zeit. Die Einordnung des Gemäldes sprang bisher zwischen der ersten Antwerpener Zeit und der Italienischen Zeit hin und her, und eine Datierung in das Jahr 1628 würde den lebendigen Malstil und die post-1621-Kleidung gut erklären. Das Porträt ist rasch hingeworfen und wirkt dadurch fast unvollendet, jedenfalls nicht wie ein fein ausgearbeiteter offizieller Auftrag, sondern vielleicht wie ein Porträt für einen Freund. Pieter Soutman kannte Van Dyck 1628 belegtermaßen seit über zehn Jahren und besaß ein Porträt von ihm. Und nun wissen wir, dass dieses Porträt 1651 in den Besitz von Erzherzog Leopold Wilhelm überging. Es gibt also überwältigende Evidenz, Van Dycks eindrucksvolles Porträt im Kunsthistorischen Museum Wien mit dem des Malers Pieter Soutman aus Haarlem zu identifizieren.

- 1 Mitbegründer und Mitglied des Jordaens – Van Dyck Panel Paintings Project, www.jordaensvanddyck.org. Ich danke Gerlinde Gruber, Karin Zeleny und Joost Vander Auwera für ihre freundliche Assistenz bei diesem Beitrag, ebenso JVDPPP-Archivforscher Piet Bakker für seine Entdeckung des 1651 von Soutman an Musson geschriebenen Briefes und dessen Übersetzung. Eine englische Version der vorliegenden Studie findet sich auf: / An English version of the text can be found on the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project website: www.jordaensvanddyck.org. Für großzügiges Sponsoring unserer Forschungen danke ich dem Fonds Baillet Latour.
- 2 Ein Beispiel dafür findet sich in dem *Bildnis eines Herrn, der sich die Handschuhe anzieht*, Öl auf Leinwand, 107 x 74 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 1023 C.
- 3 Jacques Foucart, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris 2009, 132.
- 4 A. Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 1, Wien 1883, CXLIX, Nr. 722. Eine Verbindung zwischen dem hier diskutierten Gemälde und Leopold Wilhelms Inventar stellte erstmals Clara Garas im Jahre 1968 her: Clara Garas, *Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien LXIV. NF XXVIII 1968, 181-278, 62 ill., 268.
- 5 Mein Dank geht an Gerlinde Gruber für Informationen zu den im Inventar von 1659 gebrauchten Maßeinheiten.
- 6 Siehe Sabine Haag & Gudrun Swoboda, *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, Tafel I, Galerie – Dritter Gang.
- 7 GG 694, Van Dyck, *Der Maler Jan Wildens (1586–1653)*, Leinwand, 75 x 58 cm; das Gemälde war im Bergwerk Lauffen geborgen und dort 1945 gestohlen worden.
- 8 *Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996*, Wien, 1996, Kat.-Nr. 25, 133.
- 9 Inventar 1837, im Archiv der Gemäldegalerie.
- 10 Im Inventar von 1824 der Gemäldegalerie (Archiv Gemäldegalerie) sind im Zimmer 7 unter der Nr. 7 und 8 jeweils: »Van Dyck, ein Mann mit einem Spitzbart, 2' 4" x 1' 9"« aufgeführt. Diese Einträge könnten ebenfalls auf unsere Gemälde bezogen sein.
- 11 Eduard von Engerth, *Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. II. Band, Niederländische Schulen*, Wien 1884, Nr. 812.
- 12 *Gemälde der k.k. Gallerie. Zweyte Abtheilung. Niederländische Schulen*, Wien 1796. Noch im Inventar von 1820 ist ein Van Dyck als Dargestellter nachweisbar (»Salaterenne Zweytes Zimmer links von der Treppe, Nr. 14, Portrait des Van Dyck«, als Copie bezeichnet), der allerdings keine Maß- oder Technikangaben aufweist. Nach 1820 verliert sich diese Identifizierung.
- 13 John Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch and Flemish Painters*, Vol. III: *Anthony van Dyck and David Teniers*, London & Edinburgh 1831, 29, Nr. 97 (Wildens) bzw. 99 (Soutman).
- 14 Im selben Katalog wird Wildens unter Nr. 16 ebenfalls mit einem Fragezeichen Van Dyck zugeschrieben: »Portrait d'un homme aux cheveux courts et noirs, avec une flamme brune au menton, en habit noir avec un collier de dentelles. Demi fig. Toile, h 2' 4"- l. 1' 10"«. Albert Krafft, *Catalogue de la Galerie de Tableaux Imperiale et Royale au Belvédère à Vienne*, Wien 1845, 113.
- 15 Eduard von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde, Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. 2, 1884, Wien 1892, 124.
- 16 Gustav Glück, *Van Dyck, des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst*, Nr. 13, zweite, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1931, 123-links.
- 17 Hans Galen, AK *Johann Bockhorst. Der Maler aus Münster zur Zeit des Westfälischen Friedens*, Münster 1998; Maria Galen, *Johann Boeckhorst, Gemälde und Zeichnungen*, Hamburg 2012, 464-469.
- 18 Rote und schwarze Kreide mit Weißhöhungen, 30,1 x 21,0 cm, unsigniert und undatiert, Münster, Stadtmuseum, Inv.-Nr. ZE-0986-1.
- 19 Susan Barnes & Nora de Poorter & Oliver Millar & Horst Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, Yale 2004, 128, Portrait of a Man, I, 146.
- 20 Jacques Foucart, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris 2009, 132.
- 21 12 x 14 Fäden/cm².
- 22 Ob die seitlichen Ränder für diese Hängung beschnitten oder lediglich nach hinten umgeschlagen wurden, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden.
- 23 Sie reichen ca. 15 cm in das Bildinnere hinein.
- 24 Die Beschneidung des Gemäldes erfolgte fadengerade; eine Ursache für die schräge

- Aufspannung könnte die optische Korrektur des im Original schiefen Horizontes sein.
- 25 Denkbar wäre es daher, dass die Konturen für die zweite Version übertragen wurden.
- 26 Ähnlich wie beim *Bildnis eines geharnischten Mannes* (vgl. Slama & Prohaska, in: Technologische Studien Band 5, Wien 2008, 151).
- 27 Barnes et al. 2004 (wie Anm. 10), 128.
- 28 Irene van Thiel-Stroman, *Pieter Claesz Soutman*, in: Neeltje Köhler (Hg.), *Painting in Haarlem 1500-1850: The collection of the Frans Hals Museum*, Gent 2006, 305-311; Kerry Barrett, *Pieter Soutman: Life and Oeuvre*, Amsterdam 2012.
- 29 Ibid.
- 30 Ryszard Szmydki, *Czy holenderski portrecista Pieter Claesz. Soutman (1580-1657) był w Polsce?/Was the Dutch portrait painter Pieter Claesz. Soutman (1580-1657) ever in Poland?*, in: Kronika zamkowa/The castle chronicle, 2003, 38. Das Porträt wurde beim Brand des Palais Coudenberg im Jahre 1731 zerstört.
- 25 J. Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens, Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII eeuw van Matthijs Musson*, Antwerpen 1949, 27-28, ins Englische übersetzt von Michael Lomax:
Monsieur Musson,
 ...
Het konterfyt van Van Dyck na my, wort soo hoog gheestimeert, als imant ietz van Van Dyck, gesien heeft, t'welck oock wt myn handen niet sal gaen ofte moet 300. guld.gelden. Dit, beminde vrient, is tot soet verhael, ende per occasion door den brengher deses gheschiedt, syt minnelicke mitt Ul gansse familje gegroet ende Godt almachtich in gnade bevolen, van Ul. dw.en veel toeghedane vrient
Petr Soutman
Pittore di Sua maesta de Polonia
8. february In Harlem
A° 1645
- 32 Antwerpen, Stadsarchief/FelixArchief (FA), Insolvente Boedels, IB # 304. Der Brief wurde entdeckt von Piet Bakker, Archivforscher des Jordaens – Van Dyck Panel Paintings Project und von ihm und Joost Vander Auwera nach dem Original ins Englische übersetzt.
Monsieur Musson,
Ul. 2: Brieven ontfangen, den Inhoud verstaan, Tis Immers Al verleeden 4: a 5: manten, of meer, Ick wegens Cortosij Ul. hebbe geschreeffen, t' sij Een huijs Burgundia offe iets diergelijcks, t'welck bij sigr Moermans, te vinden is, (Ul. geven soud) Tis seeker Een onnosele saack een 2: Jaar na sijn Gelt te wachttten, En dan noch &c, Doed daar in naart' Jenijghe sood weesen moed, Ick waar Al bij Ul. geweest, dan mit het sterffen van mijn schoonvadr Ende het Bevallen op Paasdach mit mijn liefste Int kinder bed van Een Jongedochter, is sulcx beled dan verhoop in 2: a 3: weeken bij Ul. te sijn, Ul. het gelt ondertuschen ontfangen hebbende wilt dat tot mijn komst behouden, Ick sal Apparentelijk mit sijn Hoocheijt spreecken, want dat mijn konterfajit daar is, heeft sijn Bedietsel, En soo die Betaling voor die tijt dan noch niet er is, sal Ick sijn hoogheijt daar self van aanspreken, dit Beminde vrient tot Ul. governe, Ende Blijve nederen gebiede moghe hr. monsieur Ul Dienaar
P[ieter] S[outman]
Aprilis, Haarlem 1651
- 33 Smydzki 2003 (wie Anm. 15), 37. Sie alle wurden beim Brand des Palais Coudenberg im Jahre 1731 zerstört.
- 34 1 Gulden = 20 Stüver.
- 35 Erik Duverger, *Nieuwe Gegevens Betreffende De Kunsthandel Van Matthijs Musson En Maria Fourmenois Te Antwerpen Tussen 1633 En 1681*, Gent 1969, 73, ins Englische übersetzt von Joost Vander Auwera:
 fol. 42v:
Betaelt aen Sieur Adriaasen den 4 february 1651 in de Peter Potsstraet de somme van
Fl. 78-19
In promesie 3 stuyvers penninghe, voor rekening van Sieur Peeter Soutmans tot Harlem ende ick moet van hem hebbe 9 printen en half tot 48 stuyvers stuck
Fl. 22-16
Afgetrocken in courant gelt macken seamen 101 guldens 15 stuyvers, dat ick voor Sieur Peeters Soutmans ontfanghen hebbe van Menheer David Teniers tot Brussel

- 100 guldens promise 3 stuyvers penninghe
- 36 Haarlem, Noord-Hollands Archief, Inv.-Nr. NL-HlmNHA_53014144_1; publiziert in: *Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlemsche Schilders en andere Beofenaren Van De Beeldende Kunsten, voorafgegan door kene Korte Geschiedenis van het Schilders-Of St. Lucas Gild Aldaar*, A. van der Willigen, Haarlem 1866, 190.
- 37 Haarlem, Noord-Hollands Archief, Inv.-Nr. NL-HlmNHA_53014144_M.
- 38 Arnout Balis, *Rubens and His Studio: Defining the Problem*, in: AK Rubens. *A Genius at Work.*, Brüssel 2007, 30-51; Arnout Balis, *Rubens Hunting Scenes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Vol. 18, Nr. 2, Oxford 1986, 38-41.
- 39 Philip Rubens, *Vita Petri Pauli Rubenii*, undatiertes Manuskript, transkribiert von Baron De Reiffenberg, *Nouvelles Recherches sur Pierre-Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre, par Philippe Rubens, son neveu, avec des notes et des éclaircissements recuellis*, in: *Nouveaux Mémoires de L'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Bd. 10, Brüssel 1837, 10-11.
- 40 Übersetzung von Karin Zeleny. Missverständlich die englische Übersetzung von L.R. Lind, *The Latin Life of Peter Paul Rubens by his Nephew Philip. A Translation*, in: *The Art Quarterly*, Bd. IX, Nr. 1, 1946, 41.
- 41 E. Duverger, »Soutman, Pieter Claesz«, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek* (Koninklijke Academie van België), Brüssel 2002, Bd. XVIII, 715-718.
- 42 Wojciech Tygielski, AK *De prinselijke pelgrimstocht. De »Grand Tour« van Prins Ladislas van Polen 1624-1625*. Antwerpen 1997.
- 43 Xavier F. Salomon, *Van Dyck in Sicily*, in: *AK Van Dyck In Sicily 1624-1625 Painting and the Plague*, Dulwich Picture Gallery, 2012, 15-51.
- 44 Szymdki 2003 (wie Anm. 15), p. 37. Es handelte sich um Porträts von Sigismund, dessen zweiter Gemahlin, Constanze von Österreich, Königin von Polen (1588-1631), und deren Neffen und Stiefsohn Prinz Ladislaus.
- 45 Ebenda, 36, transkribiert nach Brüssel, Archives générales du Royaume, Audience nr. 1057 (Passeports pour marchandises 1627-1631), fol. 162. Die Gültigkeitsdauer des Passes wurde nicht eingetragen.
Isabel etc,
A tous nos Commis, nous avons donné et donnons par ceste, congé et licence à Pierre Soutermans de se pouvoir transporter des Provinces d'Hollande en celles de pardeça, avec une casse de peintures venue de Poulouigne pour nous. Nous vous mandons et commandons au nom de la part de Sa Majesté de le laisser avec ladite casse par tout librement et franchement aller, passer et retourner, sans rien, à durer de présent passeport le temps et terme de...mois. Faict à Bruxelles, soubz notre nom et cachet secret, le vingtième de novembre, 1628
- 46 Dieses Gemälde mit 23 Personen in Lebensgröße, sein größtes Gruppenporträt, wurde beim französischen Beschuss der Grand Place, Brüssel, im Jahre 1695 zerstört. Barnes et al. 2004 (wie Anm. 10), 4 & 396.

Summary

Newly discovered archival sources document that in 1651 Archduke Leopold Wilhelm's court painter David Teniers the Younger acquired for his master from Matthijs Musson in Antwerp a portrait of Pieter Soutman painted by Anthony Van Dyck. Soutman was court painter to the king of Poland, and this is how the sitter is described in the inventory of Leopold Wilhelm's collection. Van Dyck knew Soutman from his time in the workshop of Pieter Paul Rubens, and the two may have met at Antwerp in 1628. Over time, however, the identity of the sitter was forgotten. During the reign of Emperor Charles VI the painting was displayed in an oval frame at Stallburg Palace. This is why it was long believed that it had been trimmed first into an oval and later into its present (smaller) rectangular format. But the reconstruction of the different formats (ill. 14) shows that the painting was not trimmed when displayed in its oval frame, and that its reduction in size was presumably unconnected to this presentation. After 1780, the portrait was not on show in the permanent gallery for some time, as doubt seems to have been cast on its attribution to Van Dyck. This study reconstructs parts of the history of Van Dyck's handsome portrait of Pieter Soutman, painted with great confidence and economy of means. An English version of the text can be found on the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project website: www.jordaensvandyck.org.

Abbildungsnachweis

Abb. 5: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet
Abb. 11 & 21: © London, The British Museum
Abb. 19 & 20 © Haarlem, Noord-Hollands Archief
alle anderen: © KHM Wien

Danksagung

Piet Bakker, Anne Campman, Blaise Ducos, Michael Lomax, Guido Messling, Elke Oberthaler, Christine Surtmann, Sabine Pénot, Agnes Stillfried, Joost Vander Auwera, Linda Wagner, Jeremy Wood, Stefan Zeisler, Karin Zeleny

Royal Museums
of Fine Arts of Belgium



Impressum

Herausgeber: Kunsthistorisches Museum, Sabine Haag und Stefan Weppelmann
Texte: Justin Davies, Gerlinde Gruber, Ina Slama & Eva Goetz
Naturwissenschaftliches Labor: Sabine Stanek & Katharina Uhler
Redaktion: Gerlinde Gruber
Übersetzung & Lektorat: Karin Zeleny
Übersetzung Summary: Agnes Stillfried
Graphik: Nikolaus Czernin
Photos: Michael Aumüller
Bildbearbeitung: Michael Aumüller, Michael Eder & Thomas Ritter
Druck: Druckerei Walla, Wien
ISBN: 978-3-99020-162-6
© 2018 KHM-Museumsverband. Alle Rechte vorbehalten

